



AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt VII / Sayı 13 / Ocak 2021
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume VII / Issue 13 / January 2021

- Özgecan KARADAĞLI Analysis, Interpretation, And The Chromatic Third Relations of Beethoven's No.8, Op.13 Pathetique Sonata, Adagio Cantabile
- Cem ZAFER Müzik Sosyolojisi Üzerine
- Samir MİRZAYEV Mehter Müziğine Avrupalı Bakışı ve Mehteranın Klasik Batı Müziği Üzerindeki Etkileri
- Aşkın ÇELİK Müzikle İlgili Uygulamaların İdeolojisi ve Profesyonel Türk Halk Müziği Sanatçısı: Yaratıcı Dürtüyü Güçlendirme
- Çiğdem YÖNTEM Manavgat Taşağıl Mahallesinde Tespit Edilen Kına Türkülerinin Sözel ve Müzikal Özelliklerinin İncelenmesi
- Kerem AKSEN Konservatuvarlarda Verilmekte Olan Ses Eğitiminin Müzik Türleri Açısından Değerlendirilmesi
- Zeynep Simge ACUNAZ EYTEMİZ Ebru GÜNER CANBEY Robert Schumann Örneğinde Duygu Durum Bozukluklarının Yaratma Sürecine Yansımaları

- Erhan TEKİN Mehter, Boru-Trampet ve Bando Askeri Müzik Besteleriyle Eşsiz Bir Asker Bestekar: Fethi Sazçalan
- Özgün COŞKUNER Piyano Eğitiminde Poliritmik Çalma ve Dinamiklerin Uygulanmasının Gelişimine Yönelik Bir Çalışma Önerisi: Erolgraf
- Selin NARDEMİR David Popper'in Concert Etude Op. 55 No. 2 Eserinin İncelenmesi ve Eserin İcra Sürecinde Karşılaşılabilecek Sorunlara Yönelik Çözüm Önerileri
- Safiye YAĞCI Amatör Korolarda Yer Alan Kadınların Müzikte Kadına Bakış Açılarının Değerlendirilmesi (Afyonkarahisar İli AKSAM Örneği)
Damla POYRAZ



AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt VII / Sayı 13 / Ocak 2021
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume VII / Issue 13 / January 2021

Sahibi / Owner

Afyon Kocatepe Üniversitesi Adına Devlet Konservatuarı 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 Konservatuarı
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 uluslararası indeksler tarafından taranan hakemli, akademik bir dergidir.

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt VII / Sayı 13 / Ocak 2021
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume VII / Issue 13 / January 2021

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Prof. Dr. Ayten KAPLAN	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Cenk GÜRAY	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT	Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Oner UZUN	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Prof. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN	Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz KARAKAYA	Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Şebnem YILDIRIM ORHAN	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Zafer KURTASLAN	Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Bilgehan EREN	Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Çağhan ADAR	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Dr. Gökhan YALÇIN	Harran Üniversitesi
Doç. Dr. Gülay KARŞICI	Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Gülnihal GÜL	Uludağ Üniversitesi
Doç. Dr. Hazan KURTASLAN YILDIRIM	Akdeniz Üniversitesi
Doç. Hüseyin Bülent AKDENİZ	Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. İlknur ÖZAL GÖNCÜ	Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. Merve KÜÇÜKAKSOY	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Seyhan CANYAKAN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Dr. Sonat COŞKUNER	Akdeniz Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bertan RONA	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Cenk CELASIN	Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Duygu S. ATILGAN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Emine KIVANÇ ÖZTUĞ	Yakın Doğu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sezgi Sevi KIRAN	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 iki, (değerlendirme sonucunda biri olumlu diğeri olumsuz sonuç verirse üç) hakem tarafından değerlendirilmektedir. Çalışmalarını göndermek isteyen yazarlar her türlü bilgiyi dergimiz web adresinden (<https://dergipark.org.tr/amader>) temin edebilirler.

Dergimizin on üçüncü 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

Özgecan KARADAĞLI	Analysis, Interpretation, And The Chromatic Third Relations of Beethoven's No.8, Op.13 Pathetique Sonata, Adagio Cantabile <i>Beethoven's No.8, Op.13 Pathetique Sonat, Adagio Cantabile Analiz, Yorum ve Kromatik Majör Üçlü Değişimleri</i>	1
Cem ZAFER	Müzik Sosyolojisi Üzerine <i>On Music Sociology</i>	14
Samir MİRZAYEV	Mehter Müziğine Avrupalı Bakışı ve Mehteranın Klasik Batı Müziği Üzerindeki Etkileri <i>European Look At Mehteran The Influence of Turkish Traditional Music on European Classical Music</i>	34
Aşkın ÇELİK	Müzikle İlgili Uygulamaların İdeolojisi ve Profesyonel Türk Halk Müziği Sanatçısı: Yaratıcı Dürtüyü Güçlendirme <i>The Ideology of Musical Practice and the Professional Turkish Folk Musician: Tempering the Creative Impulse</i>	45
Çiğdem YÖNTEM	Manavgat Taşağıl Mahallesinde Tespit Edilen Kına Türkülerinin Sözel Ve Müzikal Özelliklerinin İncelenmesi <i>Investigation of the Verbal and Musical Features of Henna Folk Songs Retained in the Manavgat Taşağıl District</i>	59
Kerem AKSEN	Konservatuvarlarda Verilmekte Olan Ses Eğitiminin Müzik Türleri Açısından Değerlendirilmesi <i>Evaluation of Voice Training Given at Conservatories in terms of Music Types</i>	75

<p>Zeynep Simge ACUNAZ EYTEMİZ</p> <p>Ebru GÜNER CANBEY</p>	<p>Robert Schumann Örneğinde Duygu Durum Bozukluklarının Yaratma Sürecine Yansımaları</p> <p><i>Reflections of Emotional Disorders to the Creation Process in The Example of Robert Schumann</i></p>	<p>94</p>
<p>Erhan TEKİN</p>	<p>Mehter, Boru-Trampet ve Bando Askeri Müzik Besteleriyle Eşsiz Bir Asker Bestekar: Fethi Saçalan</p> <p><i>A Unique Soldier Composer with His Janissary, Pipe-Tambourin and Marching Band Military Music Compositions: Fethi Saçalan</i></p>	<p>108</p>
<p>Özgün COŞKUNER</p>	<p>Piyano Eğitiminde Poliritmik Çalma ve Dinamiklerin Uygulanmasının Gelişimine Yönelik Bir Çalışma Önerisi: Erolgraf</p> <p><i>Erolgraf: A Study Proposal on the Development of Polyrhythmic Playing and Application of Dynamics in Piano Education</i></p>	<p>139</p>
<p>Selin NARDEMİR</p>	<p>David Popper'in Concert-Etude Op. 55 No. 2 Eserinin İncelenmesi Ve Eserin İcra Sürecinde Karşılaşılabilecek Sorunlara Yönelik Çözüm Önerileri</p> <p><i>An Analysis of David Popper's Concert-Etude Op. 55 No. 2 and Proposed Solutions For Problems Encountered During Execution</i></p>	<p>150</p>
<p>Safiye YAĞCI Damla POYRAZ</p>	<p>Amatör Korolarda Yer Alan Kadınların Müzikte Kadına Bakış Açılarının Değerlendirilmesi (Afyonkarahisar İli AKSAM Örneği)</p> <p><i>Evaluation of Women in Amateur Choirs in Music on Women's Perspectives (Sample of AKSAM in Afyonkarahisar)</i></p>	<p>174</p>

**ANALYSIS, INTERPRETATION, AND THE
CHROMATIC THIRD RELATIONS OF BEETHOVEN'S NO.8,
OP.13 PATHETIQUE SONATA, ADAGIO CANTABILE**

*Beethoven'in No.8, Op.13 Pathetique Sonat, Adagio Cantabile
Analiz, Yorum ve Kromatik Majör Üçlü Değişimleri*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.32 Özgecan KARADAĞLI¹

Abstract

This paper suggests a reading of Beethoven's No. 8, Op. 13 Pathetique Sonata Adagio Cantabile that provides a pedagogical model. This analysis offers ways for students to interpret the compositional organizations and engages them with what happens in the music, why it happens, how it happens, and what is achieved. Thus, the paper does not attempt to hierarchize the major constructs as a Schenkerian approach would, interpret the extra musical content, or search for a hermeneutic meaning of the music, even though music analysis is a multi-dimensional activity. Rather, the paper considers "how does it work?" (Bent, 2001) and looks at the structural functions and interprets them during the process. In doing so, it provides a pedagogical tool to show how to read a musical piece linearly and examine the structural elements to aid understanding, performance, and interpretation. This paper also shows the chromatic major third relations of the piece and how Beethoven used the borders of the tonality of his time in the light of Riemannian theories. Beethoven's chromatic major third relations, particularly (Ab- [C] – E) collections, pushed the borders of the tonality because of the contemporary tuning practices; as well, they were significant because the nineteenth century composers used these relations as a model.

Keywords: *Beethoven, Pathetique Sonata, Chromatic Third Relations, Riemannian Analysis, Hexatonic Cycle.*

Özet

Bu çalışma, Beethoven'in No.8, Op.13 Pathetique Sonata Adagio Cantabile'nin bir analizini sunmakta ve bir pedagojik örnek sağlamayı amaçlamaktadır. Pathetique sonat'ın bu ikinci Adagio Cantabile bölümünün analizi, öğrencilerin kompozisyon organizasyonunda ne oldu, neden oldu, nasıl oldu ve bu unsurlarla ne elde edildi sorularıyla yapısal analiz

¹ PhD., from University of Alberta, Faculty of Arts Department of Music, ozgecan.karadagli@gmail.com

unsurlarını yorumlayabilme yolu önermektedir. Müzik analizinin çok boyutlu bir eylem olmasına rağmen, bu analiz Schenker yaklaşımlarının ifade edeceği gibi eserin hiyerarşik yapısını çıkartmak, müziğin kültür içindeki yerini araştırmak veya extra-müzikal yorumlar yapmak veya yorum bilgisel analizlere odaklanmak yerine, Ian Bent'in söylediği gibi eserin "nasıl işlediğini bulmayı" amaçlamaktadır (Bent, 2001). Bu çalışma, sadece betimsel bir analiz olmanın dışında, analiz sırasında eserin gözlemlenen yapısal unsurlarının yorumunu da içermesi açısından öğrenciler için bir örnek olma amacı taşımaktadır. Böylelikle, doğrusal analiz okumaları ve izlenen yapısal unsurlar bir müzikal eserin anlaşılmasına, icrasına ve yorumlanmasına yardımcı olacaktır. Çalışmanın bir diğer amacı ise, Beethoven'un eserde kullandığı kromatik majör üçlü ilişkilerine Riemann teorileri ışığı altında bir açıklama getirmektir. Zira, Beethoven'in ani kromatik majör üçlü ton değişimleri, özellikle (Lab- [Do] – Mi) dizgesi kendi döneminin akort sistemi dolayısıyla tonalitenin sınırlarını zorlamakta ve 19. yüzyıl bestecilerine de model oluşturması sebebiyle özel bir önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Beethoven, Pathetique Sonat, Kromatik Üçlü İlişkileri, Riemann Analizi, Hexatonik Çember.

INTRODUCTION

Music theory as musicology follows new rules under the authority of anti-formalist approaches. The new methodology reads music through the lens of postmodern approaches like semiotics, hermeneutics, gender theory, and cultural criticism. Regardless, the structural analysis still has a significant role in music pedagogy and the new practices do not invalidate the pedagogical necessity and significance of positivist methods. On the contrary, the analytical examples prepare students for advanced methodologies.

Finding analytical examples, however, that students can comprehend and learn from has become more and more challenging because either the analysts apply such advanced models that require years for a student to comprehend, or these pieces are evaluated in the frame of postmodern methodologies; so these examples become irrelevant to the students. Or the analyses mostly follow a few analytical models and paradigms, such as Schenkerian or set theory. Although following such models is fine, when they are the only analytical models students read, a reductive approach is engaged whereby analysis often equals Schenkerian analysis. (1 For further reading: Beach, D. (2019). Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive and Form. New York: Routledge.;

Cadwallader, A., & Gagné, D. (2011); Felix Salzer. (1952). *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Charles Boni.; Forte, A., & Gilbert, S. (1982). *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York, London: W. W. Norton & Company; Jonas, O. (1982). *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker: The Nature of the Musical Work of Art*. New York: Schirmer Books.; Schachter, C., & Siegel, H. (Eds.). (1999). *Schenker Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.; Schenker, H. (1969). *Five graphic music analyses*. New York: Dover Publications.; Schenker, H. (1973). *Harmony*. (O. Jonas, Ed., & E. M. Borgese, Trans.) Cambridge, MA: MIT Press.; Schenker, H. (1979). *Free Composition*. (E. Oster, & O. Jonas, Trans.) New York: Longman.; Schenker, H. (1987). *Counterpoint: a translation of Kontrapunkt*. (J. Rothgeb, Ed., J. Rothgeb, & J. Thym, Trans.) New York: Schirmer Books.; Schenker, H. (1990). *Der Tonwille*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.

According to the Schenkerian approach, every tonal piece has an underlying fundamental structure, *uratz*, “the basic contrapuntal design” (Drabkin, 1980: 138) (or, an unfolding tonic) contains two elements: the fundamental line, *Urlinie*, and the arpeggiated bass, *Bassbrechung*. Through observing the linear coherence of the piece layer by layer, the goal, overall, is to reduce the tonal pieces to this fundamental structure. Along the way, the graphic analyses of the layers display the major organizational materials. All of that to say, in providing a pedagogical reading of the second movement of Beethoven’s Op.13 *Pathétique* Sonata, this paper aims to display an analysis and interpretation, showing how to find the organizational meaning of a piece beyond mere description.

Apart from the pedagogical purpose, the second objective of this paper is to map the tonal space and the ways in which Beethoven used the chromatic major third relationships, namely the [A \flat - C – E] complex. What Beethoven did in this movement was not the most conventional approach to using the tonal fabric; thus, it caused controversy among the music theoretical circles in the nineteenth century. Even though the section of chromatic major third relationships, and (Neo-) Riemannian theories, might be unfamiliar to most students, I included it as part of my analysis as I hope this glimpse of the terminology and microscopic jargon will encourage further investigation of the gamut of studies and make the students acquainted with a different theoretical realm.

Analysis

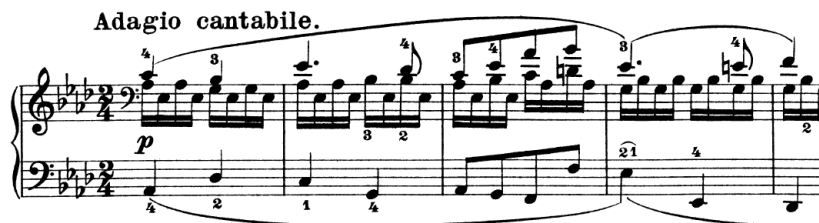
Beethoven's works are probably some of the most analyzed pieces in music history. There are multiple valid reasons for this well-earned popularity; one of the major aspects of his music is they are great examples for pedagogical purposes without being too simplistic, too dry, or too didactic; they are just right. Even though No. 8, Op. 13 *Pathétique* Sonata *Adagio Cantabile* seems like a simple Rondo, the ways Beethoven uses his compositional materials and his tonal language makes it a great example to show his mastery of manipulating the structural functions. Also, as the piece is quite well-known, most students can play it in their heads, which make it easier for them to grasp the compositional skeleton. As the linear analysis is going to describe the structural elements and the formal construction, the short interpretations / explanations will offer an (one possible) understanding of the described analytical components. Thus, by doing so, the readers/students will be encouraged to ponder of the meanings of the analytical components. This will help to develop students' habit of interpreting the analysis of the future pieces.

The lyrical second movement of the *Pathétique* Sonata is constructed as a Rondo, which reveals a strict A (A) B A C A structure. As the movement starts with an eight measure period, the main key, A \flat major, also constructs one of the core elements of the chromatic third relationship that Beethoven uses boldly here; this use caused a theoretical controversy particularly during the nineteenth century since it was analyzed under the lens of just intonation (or, pure intonation). (The tuning system based on the ratios of the frequencies). The theoretical background and further discussion will be presented during the analysis of the second episode, where the sonority oscillates from one end to another of the tonality.

In the beginning of the movement, Beethoven juxtaposes motion and stability through starting the first refrain's period with contrapuntal and harmonic progressions. This simultaneity of vertical and horizontal relations creates musical organism. In the first sentence, the two linear lines of the bass and the soprano flow contrapuntally. Vertically, the movement starts on a semi-stable root position tonic, until the half cadence in measure 4, while the outer voices display the contrapuntal 10-6-10-6-5-10-10-10-8 motion. This use of imperfect consonance patterns in m. 4 provides the framework for the motion from I to V, the linear flow from unstable to stable perfect consonance (the octave). Although the whole sentence is a

tonic prolongation, there is a strong drive to the dominant chord. Three tonic chords are in every downbeat in the first three measures, but none of them has a stable position; they are connected by the first and the third inversions of dominant seventh chords that function as passing or contrapuntal chords. From the beginning to the upbeat of bar 3, the repetition of E \flat in alto emphasizes the common-tone association between I and V. The polyphonic texture of the period shows strict contrapuntal elements, particularly the treatment of the leaps, which is one of the most important aspects of the counterpoint. Whenever the melody leaps, it is balanced by a subsequent contrary motion.

Figure 1. Measures 1-4



Kaynak: Beethoven, (n. d.: 152).

The first sentence provides three connected components: a climax, followed by stability, leading to a strong tendency for further motion. In order to achieve the climax, both harmonic organization and contrapuntal elements of the sentence interacts in m.3. To build up the melodic tension, harmonic rhythm increases and the outer voices move in contrary motion towards the resolution, where the melody reaches the highest tone of the period. To emphasize the stability and release of the tension, the treble line descends a P5 to E \flat . The alto part plays a significant role in creating the feeling of resolution because of the highlighted D natural, which functions as a leading tone as well as linking to E \flat in a stepwise motion. As the dominant chord does not have the seventh, it lacks a very strong tendency for further motion, which makes this prolonged half cadence quite stable. On the other hand, the tendency for further motion is created by a chromatic construction of the secondary dominant, the subsequent E natural.

In order to avoid monotony, Beethoven changes the motion of the bass line from the upbeat of m3 to a perfect authentic cadence

(PAC) in m.8: first, alternating M2 and P8 leaps in the first two measures, and then from m.6 changing to the cycle of fifths (C-F-Bb-Eb-Ab). The structural bass reveals an octave long stepwise motion, which is subdivided by Eb in the half cadence (HC, here on) into two. The chromatic passing tone Eb connects V and V7/iii in measure 4 and triggers the consequent phrase through the dissonant charge. By means of the secondary dominants, the chromatic elements intensify the tension of the prolongation; the 2-1 suspension, in particular, creates a strong, stable resolution feeling. In the melody, because of the gravity of the tonic, the stepwise descent from F to Ab provides complete closure on the PAC.

In order to consolidate and reinforce the refrain, the whole period repeats an octave higher in a richer texture, which is initiated by an arpeggiated triplet tonic *aufackt*. This triplet figure plants the seeds of the rhythmic structure of the second part of the movement that starts with ab minor episode in m.37. In terms of melodic and rhythmic motion, the added tenor line imitates the alto line; these inner parts, in m.11, move with the bass and the soprano. The tenor and bass together descend stepwise to the dominant chord, which is contrary to soprano and alto parts with parallel octaves. In measure 12, the bass line of half cadence (HC) changes from the previous quarter notes to linear sixteenth arpeggiation. This linear rhythmic and intervallic pattern deteriorates the feeling of stability and supports continuity.

The first episode starts with an anacrusis in f minor at measure 17. The first melodic motive demarcates the melodic ambitus of the f minor part of the episode; the melody starts with C on the anacrusis and leaps an octave while the LH provides a pulse on C, which is the same pitch of the anacrusis. Although the descending line of Ab-G-F motive has a tendency to continue to E, it leaps to C instead; however, E natural shows itself in the bass line. Thus, Beethoven satisfies the auditory expectation through transferring the pitch two octaves lower by using a V6 chord, creating a musical space as well as a looping feeling by using two different register C's around the descending motive.

Beethoven then builds up a sense of excitement through a very intentional progression. From the upbeat of m.18 to the upbeat of m21, the half cadence of the bass line has ascending progression. Although V34, in measure 19, has the tendency to resolves to i, it

resolves to i6 instead to maintain the ascending line; through this resolution, he establishes anticipation. The extended use of C highlights the dominant prolongation and common tone association. After three repetitions, the motive gives an impression as if it is trapped. In order to break that loop, Beethoven uses a secondary dominant, V7/VII; then he intensifies the chord's instability by a chromatic alteration that makes the upbeat of m.20 a full diminished chord. The soprano is elaborated by a turn, which creates a new sonority and pushes the directed motion to V in m.21. With the bass of the V, the arch is completed through transferring the C of the anacrusis from the melody to the bass in m.17. Although the harmonic rhythm is not fast, the consistent sixteenth note left hand figurations create a continuum. The descending A \flat -G-F motive recalls the main theme of the refrain at the structural level.

The section from the upbeat of m.21 gives hint of the subsequent E \flat major part, particularly the elaborated melodic line of the V7 chord in m.22. The whole elaboration carries the line to the temporary goal, E \flat tonic in m.23. The measure continues with a descending tonic arpeggiation and a contrapuntally functioned V7 chord; until the second refrain, the section is an E \flat tonic prolongation (or dominant in A \flat major) that sets up A \flat major (or tonic). Although the alternated tonic and dominant chords have a particular linear motion to maintain the prolongation, the tonic has the construction of an arpeggio, which repeats an octave lower in m.25. The dominant seventh chord has descending chromatic figuration that highlights the gravity of tonic; the second repetition of the elaborated V7 is prepared by the upbeat of the tonic at the same measure. Through this elaborative alternation, Beethoven creates fluidity. In m. 27 the tonic chord uses the motion of chromatic descent of the dominant, rather than the arpeggiation, to destroy stability and to charge the chord with chromatic dissonant properties; particularly the second repetition in m.28 transforms its function to a dominant seventh chord of A \flat to make the resolution much stronger. To balance the gravity of the subsequent tonic, the dynamic of the falling chromatic figuration changes into *pp* with a decrescendo.

Although the refrain repeats the first part of three voiced texture, the initial tonic chord has two extra voices to re-establish and highlight the A \flat major key. The bass has an octave lower addition and the *divisi* alto 2 imitates the soprano, which is significant because the

added C is the resolution of the D \flat of the descending chromatic line; thus, it underlines stronger gravity. Unlike the first refrain, the theme repeats only once.

The second episode begins after the cadence with an anacrusis in A \flat minor. *pp* dynamics is used to balance the sixteenth triplet right hand accompaniment, which creates rhythmic dissonance, as well as a pseudo acceleration feeling. The melody is reminiscent of the first episode's minor tonality in terms of interval content, and descending chromatic figuration. Triplets are first introduced at the upbeat of the refrain; here, they became the main characteristic. Until measure 41, harmonic rhythm, unlike the lively accompaniment, is slow. Just like the first episode's repetitive four note motive, there is a recurrent four note idea. The descending chromatic figuration in the bass recalls the F minor episode's tenor figuration, which constructs a *motivic parallelism* but an extended and rhythmically transformed version; it creates a concealed imitative relationship among these parts. In measure 41, a *crescendo* changes the dynamics of the four note motive from *pp*, which indicates a forthcoming movement and increases the momentum. In m.42 the section modulates to E major, the dynamic accents emphasizing the chords (V-I) and highlighting the new tonality.

As indicated earlier, the tonal oscillation of the movement was quite controversial during the nineteenth century because of Beethoven's tonal inclinations. The A \flat major following A \flat minor then suddenly shifting to E major was theoretically not a conventional progression. According to Alexander Rehding, this tonal shift was so abrupt that one of the most significant music theorists of the nineteenth century, Hugo Riemann, was baffled by the composer's harmonic preferences in this movement (Rehding, 2011: 115). Riemann debated if Beethoven's key should be different: whether it should have been written in G \sharp major, an enharmonic equivalent of A \flat major.

Riemann was a major representative of the harmonic dualism, one of the two main music theoretical approaches in Austro-German traditions with the thorough-bass theory. (According to dualist theory, minor and major triads are different but equal structures; also, these triads were mirror images to one another (Klumpenhouwer, 2011). This approach was developed under the guidance of two Prussian physicists, Hermann von Helmholtz, Arthur von Oettingen, and a German music theorist, Moritz Hauptmann. Now, dualism and

thorough-bass derived music theory are associated with harmonic dualism and scale-degree theory respectively (Klumpenhouwer, 2002). Even though in contemporary music-theoretical practices dualist theory has lost its role because of a paradigm shift when harmony is not considered in terms of acoustics anymore, the Neo-Riemannian theories developed as a solution to the chromatic music of the nineteenth century: triadic, yet highly chromatic (Cohn, 1998). While this theory was designed to explain the chromatic music of the nineteenth century, chromatic music of the Vienna classics and early romantics' music is sometimes analyzed through the lens of the Neo-Riemannian theories. Because Beethoven's tonal fluctuation was not conventional for his time, the next section provides a Neo-Riemannian explanation.

Today as we are totally acclimatized to the milieu of equal temperament, this debate might be irrelevant for some audiences; however, it is crucial to remember that Riemann did this analysis under the service of just intonation. Despite the piece being written for the piano and thus impossible to hear the difference between G# major and Ab major, the contrast is analytically quite significant because of the harmonic theory based on just intonation (Rehding, 2011). Riemann's table (1918-19) shows the spatial difference between G# major and Ab major; in his words:

with this move, however, he [Beethoven] enters not into the key of the lower third, but into that of the second upper third instead (Ab+ [C+] E+) and the modulation will be not a descent into the depths of the flat keys but an ascent into the light region of the sharp keys. Aesthetically speaking, this is an entirely different matter (Rehding, 2011).

Figure 2. Example 4. Alexander Rehding's Functional Interpretations

gis	dis
e	h
c	g
as	es
fes	ces

Kaynak: Rehding, (2011: 116).

As mentioned, the motion from A \flat minor/major to E major (In Neo-Riemannian terms, it's two LP progressions in a row) represents the edges of the tonal context of just intonation because any keys having more flats and sharps were too dissonant. In the chromatic major third relationships (A \flat + [C+] E+), (To indicate major and minor, + and - will be used respectively to be consistent with the Riemannian terminology) the harmonic motion follows the parsimonious voice leading (Cohn, 1997; Cohn, 2012) a method that aims for minimum motion (half a step in this case) between the chords. This progression generates a hexatonic cycle (A \flat +, A \flat -, [C+, C-] E+, [E-]) through the following succession: A \flat + (A \flat , C, E \flat) becomes A \flat - (minor) by descending C half a step C \flat , and then to E+ through ascending E \flat to E \sharp (E \sharp , G \sharp {enharmonic equivalent of A \flat }, B \sharp {enharmonic equivalent of C \flat }). The whole hexatonic cycle is completed through half step motions. In Riemannian terms, it is a *Leittonwechsel* (LW) (A compound leading tone operation that requires to reverse the tonal polarity) transformation from A \flat minor to E major as the tonal polarity flips, which provides the minimal melodic distance. Other than the keys of the first episode [F+, E \flat +], the rest of the movement's key areas belong to the same hexatonic cycle (A \flat +, A \flat -, [C+, C-] E+, {E-}). The melody line has successions of dynamically accented octaves on the strong beats and horizontally expressed chords on the weak; the chords are connected by common notes. In the first two bars, the accented octaves have a P4 pitch space between them.

Figure 3. Measures 40-42



Kaynak: Beethoven, (n. d.: 153).

With this episode, the mood flips dramatically. The downbeat of m.43 reaches the climax of the E major section; the secondary dominant and its rich chromatic content as well as the ambitus of the chord intensifies the effect. This prolonged dominant reaches to the tonic chord in m.44 that is accented by *fp*; at that point, E major tonality is fully established. After the downbeat, the sixteenth triplet

motion on G#, B and *decrescendo* dynamics weaken the stability of the tonic and increase the expectation of “something” coming. The whole theme of the A \flat minor section transposes into E major—the dark, gloomy theme becomes a bright and joyful one.

The descending chromatic figure destabilizes the melody and the key of E major and carries it to the second repetition of the theme; the tonic tries to re-establish the stability but the subsequent measures with a D fully diminished chord increases the tension and the tendency to resolve. The left hand linearizes the same chord by an ascending line, which also contributes to building the tension; staccato articulation intensifies the feeling of instability. This left hand figuration, with the D natural on the soprano, provides the melodic motion, since the repetitive chords are not melodically active but only function as a rhythmic (and harmonic) tension source. In measure 50, the previous measures’ full diminished chord becomes a half diminished chord that leads to a V7 of A \flat major to prepare for the upcoming refrain with a *crescendo* to increase the tendency for further motion. The grouping of the left hand accompaniment creates the feeling of the bass part widening. The dominant seventh chord smoothly resolves to the tonic chord of the A flat major in m.51.

This new refrain, unlike the previous ones, has a variation character because of the continuation of the staccato triplet sixteenth notes in the inner voice, but this modified version, sixteenth triplets in the alto part, creates a rhythmic dissonance, which changes the articulation and deteriorates the *cantabile* quality of the theme. Significantly, in m.57, the rhythmic groupings of the melody on the dominant chord of PAC are modified from sixteenth note grouping to sixteenth triplets. The second repetition of the refrain also has the added tenor part with sixteenth triplets, which consolidates the variation character through superimposition of simple and compound rhythms, or rhythmically consonant and dissonant expressions. The repetitious construction of the triplets gives a faltering feeling.

The coda section begins in m.66 as tonic-dominant alternation. The motive of the coda is introduced by the refrain in m.4 with a shorter note value. The fifth of the tonic, E \flat , accompanies to the motive. With the motive, harmonic rhythm gets slower. In the right hand, descending figuration is accompanied by a prolonged dominant seventh chord and it alternates with the tonic. In the second repetition, an octave imitation is added to the right hand. The dominant chords, unlike tonics, are dynamically accented and

prolonged in order to reinforce the tendency of resolving the tonic. The gradually descending second motive is introduced by a dominant chord with *rf* accent. The prolonged dominant seventh chord raises the expectation that resolves in the last measure with stable tonic chords.

CONCLUSION

This analytical example showed the reader how Beethoven used the chromatic major third relationships, which became distinguished harmonic practice during the nineteenth century (Brittner Stull, 2006). The tonal structure of the piece demonstrates a concise case for Neo-Riemannian operations and the parsimonious voice-leading transformations. This structure presents three cycles of major-third-related tonal areas that can create a distinct sonic atmosphere. The most important aspect of these tonal centers is they have either one (in the case of $A^b - C$) or two common tones ($C - E$). Even though this approach might be foreign to most students, there is immense research on the topic. It is my hope that this taste of a Neo-Riemannian approach will make students want to know more.

As teachers, we expect students are able to identify the major compositional materials and procedures in a short period of time so they can move on to the next level of musical analysis, but unfortunately, particularly in certain regions or areas because of the pedagogical traditions, undergraduate students are never able to reach progressive levels. Even though theory courses try to focus on different aspects of the musical materials, most of the times the most visible aspects like Roman numeral analysis or formal analysis receive most of the attention, particularly outside of theory and composition disciplines. The problem of this style of analysis is that it does not prepare the students for more sophisticated readings—they are not prepared to see music on the outside of the perceptual space. Thus, it is crucial to provide analyses showing not only directly noticeable aspects but also analyses of the musical gestures, special groupings, unusual structural functions like tonality, texture, melody, rhythm and meter. Advancing these analytical examples could prepare students for more complex and developed analytical models. This paper demonstrated one such alternative in how to read a piece of music other than stating the obvious. From this analysis, students can learn to interpret the structural elements and the gestures.

REFERENCES

- Beethoven, L. v. (n.d.). *Piano Sonatas, Vol. 1*. Leipzig, London, New York: Edition Peters.
- Bent, I. (2001). *Oxford Music Online*. Retrieved 05 04, 2020, from <https://www-oxfordmusiconline-com.login.ezproxy.library.ualberta.ca/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e0000041862?rskey=goBABB>
- Bribitzer Stull, M. (2006). Ab-C-E Complex: The Origin and Function of Chromatic Major Third Collections in Nineteenth-Century Music. *Music Theory Spectrum*, 28, 167-90.
- Cohn, R. (1997). Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and their Tonnetz Representations. *Journal of Music Theory*, 41 (1), 1–66.
- Cohn, R. (1998). Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective. *Journal of Music Theory*, Neo-Riemannian Theory , 42 (2), 167-180.
- Cohn, R. (2012). *Audacious Euphony: Chromaticism and the Triad's Second Nature* . New York: Oxford University Press.
- Drabkin, W. (1980). Glossary. In I. Bent, *Analysis* New York: W.W. Norton & Company. 109-143.
- Klumpenhouwer, H. (2002). Dualist Tonal Space and Transformation in Nineteenth-Century Musical Thought. In T. C. Theory, & T. Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Music* (pp. 456–76). Cambridge: Cambridge University Press.
- Klumpenhouwer, H. (2011). Harmonic Dualism as Historical and Structural Imperative. In A. Rehding, & E. Gollin (Eds.), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories* (pp. 194-217). New York: Oxford University Press.
- Rehding, A. (2011). Tonality between Rule and Repertory; Or, Riemann's Functions—Beethoven's Function. *Music Theory Spectrum*, 33 (2), 109-123.
- Riemann, H. (1918-19). *L.van Beethovens samtliche Klavier-Solosonaten Asthetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*. Berlin: M. Hesse.

MÜZİK SOSYOLOJİSİ ÜZERİNE

On Music Sociology

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.33

Cem ZAFER¹

Özet

İnsanlığın ilk dönemlerinden beri gerek birey gerekse toplum yaşamında bir yeri olan müziğin, zaman içinde insanlar ve toplum üzerindeki etkilerinin anlaşılması ile “toplum bilimi” olarak bilinen “sosyoloji” bilim dalı içinde yer aldığı görülmektedir. XIX. yüzyılda gündeme gelen ve hızlı bir gelişme gösteren müzik sosyolojisi ile müzikte toplumsal sınıflamalar, müziğin hitap ettiği kesimler, müziğin toplumsal yönlendirmedeki etkileri ve müziğin oluşumu ile ilgili standartlar gibi pek çok alanda literatüre yeni yapılar kazandırılmıştır. Hazırlanan bu çalışmada müzik sosyolojisinin dünyadaki gelişimi incelenmiştir. Öncelikle müzik sosyolojisinin tarihsel süreç içindeki gelişimine yer verilen çalışmada, dünya çapında müzik sosyolojisi alanında yapılan çalışmalara da yer verilmiş ve müzik sosyolojisi ile ilgili literatürde yer alan kavramlara değinilmiştir. Çalışmanın temel amacı müziğin toplumla iç içe olduğunu gözler önüne sererek toplumsal yapıda müziğin ne denli etkili olduğunu ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: *Müzik Sosyolojisi, Toplum ve Müzik, Sosyoloji, Dinleyici, Müzik Üretimi.*

Abstract

It is seen that music, which has a place in both individual and social life since the early days of humanity, has been included in the field of "sociology", known as "social science" with the understanding of its effects on people and society over time. With the sociology of music, which has been brought to the agenda in the 19th century and has developed rapidly, new structures have been brought to the literature in many fields such as social classifications in music, the sections addressed by music, the effects of music in social orientation and standards related to the formation of music. The development of the sociology of music in the world prepared in this study were examined. First place to study the historical process of development in music sociology, sociology of place in the work done in the field of music and

¹Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Okan Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, cemzafer06@gmail.com

has been referred to the concepts in the literature about the sociology of music. The main purpose of the study is to reveal how effective music is in social structure by revealing that music is intertwined with society.

Keywords: *Music Sociology, Society and Music, Sociology, Listener, Music Production.*

GİRİŞ

Müzik sosyolojisi toplum ve müzik arasında meydana gelen karşılıklı ilişkiyi ele alan, sosyolojinin en genç alt dallarından biri olarak nitelendirilmektedir. Her ne kadar müzik ve sosyoloji yapıları birbirinden ayrı gibi düşünülse de toplumu oluşturan insanın müzikle iç içe olması, ilk insanlardan günümüze müziği, sosyolojinin doğal bir konusu haline getirmiştir. Ancak bu durum XX. yüzyıla varıncaya kadar çok farkına varılmayan bir husus olarak kalmıştır. Bu bağlamda XX. yüzyılda ortaya konulan ve geliştirilen müzik sosyolojisi ile müziğin toplumsal bileşenleri olarak nitelendirilen ekonomi, kimlik, cinsiyet, siyaset gibi alanları içine alan kültürel yapıları incelemeyi hedefleyen bir yapı ortaya konulmuştur. Müzik sosyolojisi ile yapılacak olan bu çalışmalarla hem müziğin toplumsal anlamda hangi koşullar çerçevesinde ortaya çıkarılıp şekillendirildiğini hem de toplumun ortaya koyduğu bu müzik eserleri ile toplumsal yapılar hakkında bir sonuca ulaşmak hedeflenmektedir.

Müzik sosyolojisinin içeriğine detaylı şekilde bakıldığında; müziğin üretilmesi, temsil edilmesi, dinleyiciler tarafından tüketimi, toplumsal anlamda müziğin kullanımı vb. yapıları kapsayan araştırma yöntemlerinin kullanıldığı bir araştırma alanı olarak ifade edildiği görülmektedir. Bu araştırmalar kapsamında müzik sosyolojisini; toplum tarafından tercih edilen müzik türlerinin neler olduğu, toplumsal sınıflar tarafından hangi müzik türlerinin daha dinlendiği, müzikte cinsiyet ayrımlarının dinlenen müzik tipleri üzerindeki etkileri, konserlerin müzik piyasasına katkıları, müzik endüstrisinin gelişimi, müzik parçalarını seslendiren sanatçıların nitelikleri ve toplumla olan ilişkileri gibi pek çok hususun sorgulandığı yöntemlerle hem sosyoloji alanında katkı sağlayan hem de müziğin gelişimi için adımlar atılan bir alan olarak nitelendirmek mümkündür.

Müzik Sosyolojisinin Tarihsel Seyri Dünyada Müzik Sosyolojisinin Gelişimi

Tarihsel süreç değerlendirildiğinde müziğin tarihinin en az insanlık tarihi kadar eskiye götürülebileceğinin kabul edildiği görülmektedir. Ancak müziğin toplumsal yapısı ile ilgili çalışmaların geçmişi ise bu denli eskiye dayanmamakla birlikte bu konunun oldukça yakın bir dönemde ele alınmaya başlandığını görmek mümkündür. Bu bağlamda müzik sosyolojisinin, sosyoloji biliminin içinde yer alan ancak oldukça yeni bir alt dal olduğundan bahsedilmektedir. Toplumsal anlamda dünya genelinde büyük yankılar uyandıran olaylar nedeniyle sosyoloji, dünya genelinde ihtiyaç duyulan bir bilim olmuştur. Sosyolojiye duyulan ihtiyaç ve bu bilim ile izah edilen toplumsal yapılar/olaylar zaman içinde sanat ve müzik gibi alanların da sosyoloji bilimi içinde değerlendirilmesi konusunu gündeme getirmiştir. Nitekim sosyoloji biliminin kurucularından kabul edilen Max Weber, XX. yüzyılın başlarından itibaren müzik sosyolojisinin ortaya çıkışı ile ilgili temel kavram ve düşünce biçimlerini ortaya koymuştur. Weber bu konuda kaleme aldığı kitabında müzik aletlerinin üretiminde standart yöntemlerin belirlenmesi başlamış ve pek çok hususu müzik sosyolojisi ile bir arada değerlendirmiştir. Bu değerlendirmede rasyonelleşme de müzik sosyolojisi ile birlikte ele alınan konular arasındadır. Weber'in müziğin sosyolojisi ile ilgili olarak yaptığı çalışmalar oldukça dikkat çekicidir. Nitekim Weber tarafından yapılan çalışmalarda müzik analizinde toplumsal sınıflaşma merkezi bir noktaya oturtulmuştur. Bununla birlikte kültürel ve ekonomik alanlar başta olmak üzere iklimsel faktörler bile müzik sosyolojisi içinde yapılan incelemeler kapsamında ele alınan konulardandır (Turley, 2001: 32 – 54).

Müzik sosyolojisinin dünyadaki gelişimi ile ilgili olarak yapılan çalışmalar içinde günümüze kadar gelmiş en etkili müzik sosyologlarından biri olarak kabul edilen Theodor W. Adorno'nun çalışmalarının diğer çalışmalara göre daha dikkat çekici bir yapıda olduğu görülmektedir. Nitekim Adorno 1944 yılında müzik faaliyetlerinin üretime dönüşmesi ve bu sayede müziğin bir endüstri hâline gelmesine konusuna dikkat çekmiştir. Adorno 1944 yılında Horkheimer ile beraber yaptığı bir çalışmada “kültür endüstrisi” olarak adlandırılan kavramı analiz etmiş ve yapılan analizde müziğin kitleler üzerinde ne denli etkili olduğu, insanların zevk ve beğenilerini ne şekilde yönlendirebildiği hususlarını ortaya koymuştur. Bu ele alınış şekli ile müziğin kitlesel etkilerine değinilmesi bahsedilen

çalışmayı hazırlandığı zamana kadar yapılan çalışmalardan farklı kılmaktadır (Adorno & Horkheimer, 1979: 21-33).

Adorno tarafından yapılan çalışmalarda müzik tipleri, dinleyici tipleri şeklinde yapılan ayrımlar, müzik sosyolojisinde “erken dönem” olarak adlandırılan dönemde meydana gelen çalışmalardan elde edilen sonuçlardır. Erken dönemde çalışmaların ve kavramlaştırmaların ardından XX. yüzyılın ikinci yarısında müzik sosyolojisiyle ilgili yapılan çalışmalarda müziğin toplum ve kültür gibi yapılardan bağımsız şekilde ele alınamayacağına vurgu yapıldığı görülmektedir (Becker, 1997: 27-34).

Türkiye’de ve Dünya’da Müzik Sosyolojisi Alanında Yapılan Çalışmalarda Yer Alan Düşünce Örnekleri

Adem Sağır ve Barış Öztürk tarafından hazırlanan “Sosyolojik Bağlamda Müzik ve Kimlik” başlıklı çalışma, “Müzik, bir sanat biçimi olarak temelde insanın zevklerine ve estetik kaygılarına hitap eder.” cümlesi ile başlar. Yine aynı çalışma; müziğin, toplumsal tutumların ve uygulamaların önemli bir yansıması olarak ortaya çıktığını, toplumsal bir kimlik olarak bireylerin davranışlarına yansıdığını, kültürel birikimi yansıttığını, estetik kaygıları da içinde barındırdığını, toplumsal yapıların değerler bütününe göre farklı biçimlerde ortaya çıkarak kişilerin kendilerini ifade ettiklerini söylemekte ve sonuçta çok önemli bir sosyal araç olduğu yönünde değerlendirme yapmaktadır. Sosyal yapılar, müzik tarzını, bireylerin müzik seçimlerini doğrudan etkilemektedir (2015: 28-35). Buradan çıkışla müzik için, içinde sosyal yapıların yansıma bulduğu sosyolojik tanımlama alanının önemli değerleri arasında yer aldığını söyleyebiliriz.

Sağır ve Öztürk’ün makalesinde açıkça belirttiklerine göre müzik, oluştuğu toplumun kültürel birikimini, değerlerini, anlayışını bir başka ifadeyle sosyal dokuyu yansıtmaktadır. Bu yansıma, aynı sosyal dokunun katmalarında farklılıklar gösterebilir. Sonuçta müziğin, bir sosyal yapının yüzlerce ya da binlerce yıllık birikiminden ve bir müzik üreticisinin bu birikimden süzdüğü kişisel değerler içinden ortaya çıktığı yönünde bir değerlendirme yapabiliriz (2015: 78-86).

Resim 1. Bedri Rahmi Eyüpoğlu



Kaynak: (www.ozgunresimler.com)

Recep Cengiz ise “Sosyolojik Bir Olgu Olarak Müzik (Tokat Örneği)” adlı çalışmasında, kültürel alanın temel unsurlarının önde gelenlerinden biri olan müziğin, sosyal yapının kahramanlık, nefret, aşk, umut gibi unsurlarını dile getirdiği ve paylaştığını belirtmektedir. Tabii bu konu başlıklarına eleştiri, tasavvuf, hiciv, sağlık, eğlence gibi diğerlerini de ilave edebiliriz. Bu konuların, farklı bölge ya da yöreye göre değişiklik gösterdiği de ifade edilmektedir. Yine aynı makalede “Müzik, toplumsal yapının bir ürünü olarak çok faktörlü sosyolojik bir olgu olarak doğar, gelişir ve dinlenir.” ifadesi de yer almaktadır (2011: 111-119). Bu açıklamaların da açıkça gösterdiği gibi, yörelerin sosyolojik özellikleri ve dinamiklerine göre farklılık gösteren müzik, toplumsal yaşamın ya da sosyal dokunun aynası olarak görülebilir.

Türkiye özelinde, geleneksel Türk müziği, Neolitik Çağ’dan bugüne değin Anadolu’da yaşamış bütün uygarlıkların kültürel değerlerini; makamlarında, ritimlerinde, enstrümanlarında içselleştirerek etki alanını belirleyen bir form kazanmıştır. Geleneksel Türk müziği, zenginliği ve çeşitliliği ile tüm dünyada ender görülen bulunduğu coğrafyayı ülke sınırlarını aşan şekilde kuşatıcı bir yapıdadır. Geleneksel müzikler, bir yörenin yerleşik insanları tarafından üretilen, o yörenin sosyal dokusu içinde severek söylenen ve çalınan, bölge insanının ortak yapıtı haline gelen ve kulaktan kulağa aktarılarak yaşatılıp günümüze kadar ulaşan müziklerdir. Müzik üreticisi, yaşadığı/bulduğu yerin öne çıkan değerlerini kendi anlayışı ya da ustasından elde ettiği yöntemlerle saza ve söze dökerek çevresiyle paylaşır. Bu paylaşımlar, oluştuğu çevrenin birikimi,

anlayışı, sosyal dokuyu yansıtır. Bu müzikler; kültürlerin, sosyolojik yapının ve olayların izlerini taşır ve yaratıcılarının adları çoğunlukla belirsizdir. Bir başka ifadeyle müzik, doğrudan sosyolojik yapıyı yansıtır (Elbaş, 2011: 98-104).

Resim 2. George Simmel (1858 – 1918)



Kaynak: (www.e-skop.com)

Şu ana kadar yapılan değerlendirmeler, Bilen Işıқтаş tarafından yazılan “Sosyomüzikoloji Evreninde Tarihsel Perspektifler ve Georg Simmel” başlıklı makalede farklı açıdan irdelenmiştir. Makale “Alman Sosyolog Simmel’in (1858-1918) müzik üzerine yaratmış olduğu sosyolojik düşünceye, kavramsal alanlara toplumsal düzlemde ve etkileşimde işaret etmek, müzik sosyolojisinin toplumsal yapıyı ve değişmeyi anlatmakta müziksel söylem ile nasıl okunabildiğinin örnekleri sunulmakta” cümlesi ile başlamaktadır. Müziğin, sosyal yapı ile çok güçlü bağları olduğu burada net bir şekilde ifade edilmektedir. Makalenin devamında “Kendi içinde üretildiği koşulların bir ürünü olan müzik, ona katkı sağlayan yardımcı bilimler ile birlikte müzikolojiye ışık tutar. Müzik üzerine düşünürken ya da onu kompozisyon açısından analiz ederken aynı zamanda müziğin sosyal bir dili olduğu gerçeği gözden kaçırılmamalıdır. Bu dille birlikte müzik kendi sahnesinde seyirci değil, aktör olarak yer alır. Müzikte sesler arasındaki ilişkilerde de karşımıza çıkar. Uzmanlaşmış müzikolojik yaklaşımlar, teknik anlamın ötesinde sosyokültürel eğilim taşır. Bir bilim dalı olarak sosyo müzikoloji nitelemesiyle müzikteki geleneksel kalıp ve kurumları ses üzerinde

tartışmaya açan, özgürlüğü ve en kutsal değer sayma gayesiyle yeninin söylemini sosyoloji perspektifiyle açıklanabilir, ses ve söz arasındaki kuramsal ilişki Simmel’in özelinde Weber, Lukács, Adorno gibi sosyolog ve düşünürlerin görüşleriyle karşılaştırmalı olarak inceleyebilir” açıklaması yer almaktadır. Kısaca özetlemek gerekirse müzik, gerek teknik yapılanması ve gerekse onu ifade eden sözleri ile birlikte sosyal dokunun ifadesi olarak ortaya çıktığı net bir şekilde açıklanmaktadır (Işıktaş, 2017: 71-86).

Işıktaş yine aynı makalesinde, müzikoloji ve etnomüzikoloji kavramlarına dikkat çekerek müzik ve sosyal yapı ilişkilerini açıklamaya çalışmaktadır. Burada 1998 yılında “etnomüzikoloji” terimi için Amerika Birleşik Devletleri Etnomüzikoloji Derneği tarafından “sosyomüzikoloji” önerilmiş ise de genel bir kabul sağlanamamış ve benimsenmemiş olduğu yönünde bir açıklama da yer alır. Daha çok sosyologlar tarafından benimsenen bu görüş te, müziğin sosyal yapının önde gelen bir değeri olduğunu çok açıkça göstermektedir. Aynı makalede müzik sosyolojisinin; sosyoloji disiplinlerinin müzikoloji ile birleşerek, müziğin ekonomik, kültürel, tarihsel ve antropolojik yönlerini analiz ettiği iddia edilmektedir. Işıktaş, çalışmalarında müziğin sosyolojik yapı içindeki etkileşimleri inceleyen etnomüzikoloji, folklor ve müzik sosyolojisi gibi iki disiplinin ince farklılıklara rağmen araştırma alanları ve yöntemleri açısından ortak paydaları olduğuna da değinmektedir. Sosyal yapıda ortaya çıkan müzik kültürü ile ilgili olarak Banu Mustan Dönmez (2015), günümüzde etnomüzikoloji disiplininin, adıyla paralel bir biçimde yalnızca etnik topluluklar üzerine çalışmadığına değinmektedir. Ancak kent toplumundaki görece küçük ölçekli toplulukların da disiplinler olarak etnomüzikolojinin araştırma alanına girmesi nedeniyle, müziğe dair sosyolojik yaklaşımların yine etnomüzikoloji alt disiplinine ait olduğunu belirtmektedir. Müziğe sosyolojik yaklaşım, bir anlamda toplumsal olguların, toplumsal yapının ve toplumsal sorunların ipuçlarını müzik pratiklerinde aramak demektir. Sosyoloji nasıl moderniteye ve post moderniteye ait yeni sorun ve durumlarla ilgileniyorsa, etnomüzikolojinin bir yönü de modern topluma ait yeni müziksel olguları ele alır. Başka bir deyişle etnomüzikolojinin önemli bir kısmı, post-endüstri toplumu ve modernite döneminin müziksel olgularıyla daha fazla ilgilenme eğilimindedir” (2017: 55-62).

Işıktaş’ın yaptığı değerlendirmelere ampirik örneklemeler yaparak açıklık getirilebilir. Özellikle etnomüzikoloji ışığında ele alınacak bazı örnekler, konunun daha da anlaşılır olmasında yararlı

olabilir. Örneğin anonim bir halk türküsünde yer alan “Çarşamba’yı sel aldı” ifadesi, sosyal bir olayın müzikle anlatılmasından başka bir şey değildir. Çarşamba yerleşimindeki bir sel felaketi sonunda yaşanan acı, müzikle ifade bulmuştur. Geleneksel müzik üreticisinin müzik yapabilmesi için tahmin yürütmesi değil acıyı tüm benliğiyle hissetmesi gerekir. Aksi halde sosyolojik bir anlam ifade etmeyen ve de uydurularak üretilen ya da ortaya çıkarılan müzik, toplumda kalıcı bir değer olarak kalamamakta ve zaman içinde kaybolup gitmektedir. Bu durum, yaşanan pratiklerden de çok net görülmektedir. Konuya daha birçok farklı örnek vermek gerekirse, Çanakkale Savaşı yaşanmasaydı “Hey Onbeşli”, geçim derdi ile memleketini terk edip İstanbul’da çalışmaya gelen adama yakılan “Yârim İstanbul’u mesken mi tuttun?”, ağanın kızına âşık olan adamın dramı yaşanmasa “Hekimoğlu”, I. Dünya Savaşı yaşanmasa “Yemen” gibi türküler üretilemez ve kültürel birer değer olarak günümüze kadar ulaşamazlardı. Bunlar ve daha yüzlerce türkü, yaşanmış sosyolojik olaylar sonunda ortaya çıkan birikimi müzik yoluyla ifade edebilmek için üretilmişlerdir.

Resim 3. Prof. Charles Keil (Sosyomüzikolog)



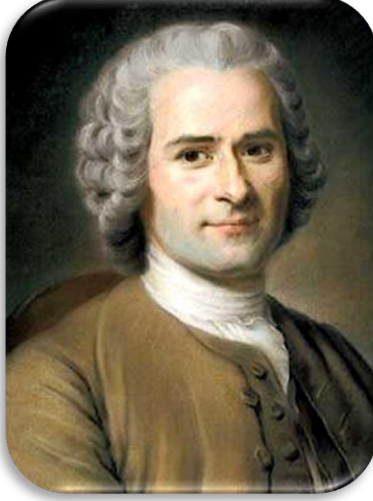
Kaynak: (<https://www.geidai.ac.jp/>)

İşıктаş, makalesinde; sosyoloji kavramı müziksel gözlemini, ısrarla toplumsal olgular üzerinden vurguladığını ve toplumdaki davranışlar ve etkileşimler üzerine yoğunlaşarak yaptığını ifade eder.

Aynı zamanda müziğin, bir meta karakteri olarak taşıma özelliği ve değişim değeri olduğunu belirterek, sanayileşme sürecindeki toplumların müziksel olguları üzerinde de etkili olduğunu ve konunun müzik sosyolojisi alanına girdiğini de açıklar. Aynı makalede Charle Keil'in (1998) "müzik sosyolojisi; müzik aktiviteleri, sosyalleşme, ütopyik bir arzu ve hayal gücünü birleştiren bir ifade olması nedeniyle eskiye dönüktür. Müzik sosyolojisi, hem sosyolojinin müzikle ilgilenen akademik alt kolu ve hem de müzikolojinin müziksel davranışın toplumsal yönlerini ve müziğin toplum içindeki toplum içindeki rolünü inceleyen alt koludur. Müziğin toplumsal işlevleri ve göndermelerinin toplumsal şartlanmalardan ileri geldiği ve müziğin kültürel değişime katkı sağlamasında önemli bir yer tuttuğunu ifade edebiliriz. Müzik; siyaset, din, gündemdeki olaylar ve popüler kültür gibi toplumun pek çok yönünü etkiler ve yansıtır. Bu nedenle müzik sosyolojisi, müzik ve onu yaratan, icra eden ve kullanan insanlar arasındaki ilişkiler üzerine eğilen bir disiplindir" ifadesine yer verilmektedir. Müzik, kendi dilinde hızla yayılır, bireyler üzerinde sosyolojik motivasyon sağlar ve toplumsal alanın dahi dışına çıkabilir. Tüm sanat dalları içinde toplum tarafından en fazla kabul gören, etkileyici olan, zamana ve mekâna karşı dayanabilen ve sonuçta kalıcı olan müzik sanatıdır.

Yine aynı makalede ses kayıt ve yayın sistemlerindeki teknolojik gelişimin, müziğin sosyalleşmesi ve gelişimine önemli katkı yaptığı da ayrıca vurgulanmıştır. Ayrıca batı dünyasında yaşanan ekonomik ve sosyo-kültürel gelişimlerin, sanatın renklenip, çeşitlenmesinde çok önemli etki yaptığı, müziğin de son birkaç yüzyıl içinde bu gelişimlerin ışığında çok renkli ve çeşitliliğe kavuştuğu vurgulanmıştır. Dünyanın başka yerlerinde bu çeşitliliğe ve gelişime rastlanmamıştır. Bu gelişim, müziğin temel taşları çalgıların da gelişip, çeşitlenmesine neden olmuştur. Ses kayıt ve yayın sistemlerinin de gelişimiyle müzik, giderek artan bir oranda kitlelerle çok daha fazla buluşmaya başlamış ve buna bağlı olarak da müziğe duyulan sevgide de çok büyük artış olmuştur. İnsanoğlu günümüzde, cep telefonu üzerinden tek bir tuş ile istenilen müziğe ulaşabilme imkânı kazanmıştır. Bu durum, insanları daha fazla müzik ile buluşabilmesini sağlayarak, müziğin sosyalleşmesi açısından oldukça önemli katkı sağlamıştır (2017: 121-133).

Resim 4. Jean Jacques Rousseau



Kaynak: (www.t2.gstatic.com)

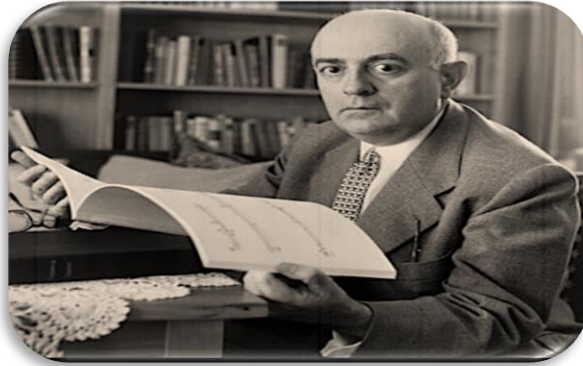
Işıктаş, aynı makalesinde aydınlanma çağıının önde gelen temsilcilerinden Jean-Jacques Rousseau'nun (1712-1778) bir açıklamasına yer vermiştir. Buna göre Rousseau'nun dillerin kökenini, müzikte ve doğanın çılgılığında aradığı ifade edilir. Burada Rousseau "... ahenk ve tek tek sesler hecelerle doğar, güçlü duygulanım bütün organları konuşturur ve insanın sesini onların bütün görkemiyle donatır; böylece şiirlerin, şarkıların ve sözün ortak kökeni olur. ... Ritmin yinelenen ve ölçülü dönüşleri, vurgulardaki melodi ton değişimleri, dille birlikte şiiri ve müziği doğurmuştur" demektedir. Rousseau'dan yaklaşık bir yüz yıl sonra bu kez Simmel, yine benzer görüşlere yer vererek, bir algı sanatı olan müziğin ise belirli ölçüde daha yüksek bir farklılaşmış kültür olarak ondan sonra yer aldığını dile getirmektedir (2017: 128-136).

Işıктаş'ın makalesinin sonuç bölümü, "müzik sosyolojisinin öncüleri Simmel, Weber, Lukacs ve Adorno ve diğer sosyologlar ile çeşitli düşünürlerin müziğe toplumsal bir işlev yükledikleri anlaşılmaktadır" ifadesi ile başlamaktadır. Müziğin toplumsal davranış biçimleri, ses üretim sistemleri, sosyolojik etkinlik alanları ve tarihsel süreci burada açıklanmaya çalışılmıştır. Müziğin şekillenmesi ve sosyolojisi, toplumsal süreçlerin oluşum, gelişim ve sonucuna bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Müzik, sosyal yaşam süreci içindeki karşılıklı etkileşimlere göre üretici ve tüketicisini oluşturur. Müzik

eserini yaşamsal bir ifade olarak nitelendiren Simmel, bir müzik formu yaratıldıktan sonra hayatın merkezinde yer alır diye ifade etmektedir. Simmel ayrıca müziğin özünü, ilişkiler ağının içinde bulmak gerektiğini söylemektedir. Özetle müzik için, “... müzik, sosyal yapı içinden ortaya çıkar” açıklamasını yapmaktadır (2017: 132-144).

Birekul, bir çalışmasında “Avrupa’da XVII. yüzyıldan başlayarak gelişen süreç içinde sosyal, siyasal ve ekonomik yaşamda önemli değişiklikler olduğunu belirterek modernitenin giderek tüm dünyayı etkilediği ifade etmektedir (2015:). Birekul, bu gelişime bağlı olarak kültür ve sanat alanının düşünürlerinin de bundan etkilenmesinin kaçınılmaz olduğunu ve başta T.W. Adorno ile P. Sorokin olmak üzere bazı düşünürlerin, konuya yaklaşımlarının son derece önemli olduğunu da açıklar. Burada Adorno’nun kültürel yapının endüstriyel bir kavram haline gelmesi ve bu oluşum içinde müziğinde kültürel bir yaklaşım olmaktan öte piyasa şartları içinde alınıp satılan bir ürün ya da meta olma yönünde evrildiği şeklinde düşüncelerini belirtmektedir. Burada, binlerce yıllık süreç içinde oluşup gelişerek günümüze kadar gelen müzik kavramı, son yüzyıllarda kültür ya da sanat alanının bir ögesi olmanın dışına taşarak ticari bir ürün haline dönüştüğü açık bir şekilde ifade edilmektedir. Özet olarak Adorno, ticari bir ürün haline gelen müziğin ve de kültürün iktidarlar tarafından bir yönelim aracı olarak kullanıldığını da açıklar. Özellikle son yüzyıllarda büyük atılım yapan ve sosyal yaşamın merkezi haline dönüşen kapitalizm kavramı, bu oluşumun ortaya çıkmasında en önemli gerekçedir.

Resim 5. Theodor Ludwig Wiesengrund – Adorno (1903 – 1969)



Kaynak: (kitap.ykykultur.com.tr)

II. Dünya Savaşı sırasında Amerika'ya sürgün edilen sosyoloji ve felsefe profesörü Theodor W. Adorno (1903-1969), Frankfurt Okulu aracılığı ile kültür endüstrisi üzerine oldukça geniş araştırma ve değerlendirmeler yapmıştır. Bir kompozitör, müzikolog ve toplum bilimci olarak Adorno, "... müziğin ilk göze çarpan özelliği, kendi yapısı ve dinamikleri içinde kendi çelişki ve çatışmalarını temsil etmesidir. Müzik, kendi formlarında toplumsal çatışmaların gücüne ve bunların giderilmesi yönüne biçim verme görevini ne denli güçlü biçimde yerine getirebilirse, kendi dinamiklerini ve sosyal sorunları o denli dile getirir ve toplumsal değişime katkı yapar" demektedir. Adorno daha sonraları (...müzik, çaresiz bir dehşet içindeki toplumun karşısında küstahça ve bilgiden uzak olmamalıdır. Toplumsal sorunlar, müziğin içinde, tekniğinin en içsel hücrelerinde yer alır. Müziğin, kendi biçimsel yasalarına göre toplumsal bir işlemi olacaktır. Bir sanat olarak müziğin görevi, bu bakımdan sosyolojik kuramlar ile aynı olacaktır" şeklinde açıklamalar yapar. Tüm bu açıklamalar, müziğin yapısının, sorunlarının, sosyal yapı ile doğru orantılı olarak benzer olduğunu göstermektedir (Oskay, 1995: 38 – 46).

Adorno'nun görüşlerini kısaca özetleyebiliriz:

1. XIX. yüzyılda bir anlamda "pre-kapitalist" dönemde, özgürce müzik yapabilme olanaklarının hala var olabildiği ya da son dönemlerini yaşadığı söylenebilir. Radyo, televizyon ve ses kayıt-yayın sistemlerinin gelişimi ile müzik üretiminin, en küçük bireysel ya da aile içi üretimi dahi sistemin hükmü altına alınmıştır. Müzik artık maddi gücü elinde tutanın isteği doğrultusunda evrilerek kendine yol bulmuş ve şekillenmiştir.
2. Müzik basit dolaysız kullanım biçiminden ayrıldıkça kendi yabancılaşmasını yaşamış ve insandan soyutlanma sürecine girmiştir.
3. Müzik üretimi kapitalist toplum tarafından özümzendikten sonra akılcı (rasyonel) bir tarzda farklılaşmıştır. İnsanın en ilkel davranış biçimleri içinden dolaysız olarak üreyen müzik, ortadan kalkmıştır. Bu nedenle müzik günümüzde, yaşadığımız toplumun çelişkilerini yansıtmaktadır. Kısaca söylemek gerekirse bilimin, tekniğin ve aklın etkisiyle gelişim göstererek farklılaşan müzik, toplumun geniş kesimlerinden yani insandan uzaklaşmıştır.
4. Müzik, ses kayıt ve yayın sistemlerinin üretiminden önce, çoğunlukla küçük bazen de büyük gruplar halinde çalınır

dinlenebiliyordu. Müziğin insanlarla buluşması kapitalizm öncesinde bir tür lonca sistemi içinde olabiliyordu. Müzik bu gruplar içinde kendi tarzlarını oluşturacak şekilde icra edilebiliyordu. Bölgelerde kuşaktan kuşağa aktarılan geleneksel bir tarz meydana geliyordu. İcracıların gelenekleri, müzisyen loncalarının yaşamsal olanakları bu yeni dönemde serbest rekabet karşısında ufalanıp parçalanıyordu.

5. Müzik artık, toplumdaki egemenlik yapısının ihtiyaçlarını karşılamakta ve sosyal yaşamın sürmesini sağlamaktadır. Bunu yaparken sosyal yaşamdaki çelişki ve çatışmaları öne çıkarmakta ya da görünür kılmaktadır.
6. Adorno, yabancılaşma sorunu üzerinde durur ve buna karşı geleneksel müziğe yönelimden söz eder. Bir zamanlar Mozart'ın ve daha sonraları ise Offenbach ve Johann Strauss gibi geleneksel müzikten yola çıkarak opera ya da operetler bestelemenin günümüzde mümkün olmadığını altını çizer. Günümüzde piyasa koşullarının oluşturduğu şartlar gereği artık bir geleneksel müzikten söz etmek olası değildir (Oskay, 1995: 47-54).

Sonuçta Adorno, tüm açıklamaları ile müzik ve sosyal yaşam arasındaki güçlü bağların gerekçe ve niteliklerini derinlemesine analiz ederek, açıklamalarda bulunmuştur. Ayrıca günümüzde müzik üreticilerinin yönlenebileceği bir geleneksel müziğin artık kalmadığını da belirtir. Sosyal yaşamın ortaya çıkardığı temaların müzik üretimine, pozitif yönde etki ettiği gibi sosyal yaşam da kendi dinamikleri içinden meydana getirdiği şartlar gereği müziğin geleneksel yapısını ortadan kaldırmış olduğunu ifade eder.

Müzik sanatı üzerine görüş oluşturan uzmanların bazıları, müziğin önünde kendine özgü çelişkili bir durum olduğunu ve hem akla, bilgiye dayalı gerçekçi bir donanımda olmasını hem de müzik olmasını istemekteyiz demektedirler. Günümüzde müzik üreticileri ve dinleyicilerin birbirlerinden öğrenmeleri gereken birçok unsur olduğunu da belirtirler. Müzik üreticileri tamamen içe dönük ve soyut bir yaklaşım içinde olamazlar, müzik tekniklerinin kullanımının içerikle bağlantılı olduğunu artık kavramalıdır. Dinleyiciler ise müzik dinlemenin tarihsel değişim geçirdiğini bilmelidirler. Tek yönlü kolay anlaşılır ve kolay elde edilebilir davranış içinde olmak müzik sanatını olumsuz etkiler. Müzik, dinleyenin hemen mırıldanabileceği, ıslıkla yineleyebileceği basit parçalardan ibaret değildir. Bach, Mozart, Beethoven müzikleri kolay anlaşılır değildirler. Oysa bu

müzikler sanatın en tepesinde yer alırlar. Sanata ya da müziğin derinliklerine ulaşabilmek için emek gerekir (Onay, 2006: 33 – 42).

Resim 6. Rutland Boughton (1878 – 1960), (Besteci, Orkestra Şefi),



Kaynak: (www.artuk.org)

Rutland Boughton “Müzik Bilimi ve Sanatı” başlıklı makalesinde “...Müziğin de, diğer sanatlar gibi iki yönü vardır. Duygusal anlatımın ve iletişimin dilidir; ayrıca güzellik denilen şeyin ses-görünümleriyle açığa vurulduğu bir hünerdir. Güzellik düşüncesi, insandan insana ve çağdan çağa farklılık gösterir. Müzik ile gürültü arasında düzenli hava dalgalarıyla düzensiz hava dalgaları arasındaki gibi bir fark vardır. Duygunun anlatımında müzikal sesin akustik temeli matematiksel yasalar ile birleştiğinde müzikal ses, sanat haline gelir. Müziği var eden yaşamsal bir dürtüdür. Onun gelişimine hükmeden ve az sayıda eserin doğrudan bir duygusal anlam taşıdığı çağın ötesine geçerek süreklilik (ölümsüzlük) kazanmalarını sağlayan yasalar, güzellik dediğimiz niteliği oluşturur” şeklinde bir açıklama yapmıştır.

Boughton, müziği sanatsal boyuta taşıyanın onun oluşturan yasalar olduğunu vurgular. Bu yasalardan uzak olan geleneksel müzik üzerine de önemli açıklamalar yapar. “Geleneksel müzik, bilinçli bir sanat olmamasına karşın kesinlikle müzikaldir. Geleneksel kavalı, geleneksel kemana belirli bir ustalık ile çalınıyordu. Ancak bu durum, müzikal bir ustalıktan çok kaval ve keman çalmaya dönük ustalıktır. Duyguları dışa vurmak amacıyla içgüdüsel bir dürtü sonucu ortaya çıkan ve müziğin ilk örnekleri olan geleneksel müzik, başlangıç evresinde bilinen yasalara ya da kurallara göre üretilmiyordu. Ancak

daha sonraları bu dogmatik gelenek, onun korunmasına yardım etti ve gelişiminde etkili oldu. Sözlü geleneksel müziğinde, belli bir dereceye kadar bilinçli bir anlatım olduğu söylenebilir. Fakat ritim, melodi ve ara sıra görülen armoni içgüdüselidir. Müzik eski çağlarda olasılıkla onu üretenin gereksinimlerini karşılıyordu. İnsanoğlu yerleşik düzene geçtikten sonra müzik ve onun temel taşları çağlarda da önemli gelişmeler oldu” (Onay, 2006: 41-48).

Resim 7. Dmitri Şostakoviç (1906 – 1975) (Besteci)



Kaynak: (www.dr.com.tr)

Dmitri Şostakoviç'in “ben müzisyenim, yani; ben yerkürenin bütün halklarına hitap eden ortak bir dile sahip bir sanatın biçimlerini temsil ediyorum. Müzik dili, herkese her zaman ortak bir dil olarak kalacaktır” sözleri müziğin ne denli uluslararası sosyal bir güç olduğunun çok açık ve güzel bir ifadesidir. Yine Şostakoviç, “Çaykovski, Glinka, Mozart, Verdi ve Musorgski gibi bestecilerin operaları, ateşi insan zihninden hiçbir zaman sönmeyen hümanizmin ölümsüz düşüncelerinin izlerini taşır. Özgür insanın kardeşçe birliği, Beethoven tarafından 9. Senfonide üstün bir deha ile sembolize edilmiştir” demektedir (Onay, 2006: 41). Tüm bu açıklamalar müzik ile sosyal yapı arasındaki bağların ne denli güçlü olduğunun açık ifadeleridir. Sosyal yapı ve müzik birbirlerini etkileyerek gelişimlerini sürdürmektedir.

Tüm bu tespitler ışığında müziğin günümüzdeki sosyal yapılarda, özellikle de modern yaşamdaki yansımalarını kısaca şöyle özetleyebiliriz. Popüler ya da sanatsal yaklaşımlar ile üretilen müzik,

etkileşim içinde olunan tüm uluslararası alanı kapsar. Günümüz modern toplumlarının müzikal yansımaları, eğitim ile elde edilen birikim kullanılarak ya da çoğunlukla ciddi bir müzik eğitime gerek duyulmadan çok çeşitli kolay ulaşılabilir iletişim araçları kanalıyla ortaya çıkar. Müzik üreticisi, yaşadığı toplumun ve dönemin benimsenerek öne çıkardığı değerleri arasından bağ kurduğu konuları işler ve sunar. Aynı toplum içinde dahi müzik üreticileri, farklı bir birikim elde edebilir ve aynı konuları çok farklı yorumlayabilirler. Kırdan ya da kentte yaşayan müzik üreticileri; yaşadıkları çevrenin dinamikleri içindeki toplumsal olayları, bireysel ilişkileri, uyumsuz ve değişik bir bakış açısı ile işleyebilirler. Aşktan, felaketlerden, acıdan, sevinçten çok farklı etkilenebilirler ve çok farklı sonuçlar çıkarabilirler. Bu farklılık, her kültürel katmanın kendi anlayışı ya da donanımındaki büyük çelişkilerden doğar. Bir müzik üreticisinin kültürel birikimi ile ortaya koyduğu müzik ürünü arasında doğrudan ve oldukça güçlü bir bağ vardır. Bir toplumun müzikal nabzı, bu bağ içinden atar. Kısaca ifade etmek gerekirse ortaya çıkan müzik ürünü, oluştuğu yerin ve oluşturanın kültürel birikimini yansıtır.

Küreselleşme yerel kimlikleri doğrudan etkilemekte, toplumlar kendilerini sorgulayıp analiz etmekte ve böylece bir değişim, dönüşüm içine girerek yeniden yapılanmaya çalışmaktadırlar. Sınırların ortadan kalkması, hedeflerde ve ortak paydalarda buluşmalar, daha benzer alanlarda insanların kendilerini ifade etmelerini sağlamaya başlamıştır. Giderek artan bir ivmeyle ortaya çıkan bu durum, çok daha yüksek oranda bir benzeşmeye de yol açmakta ve müzikal farklılıkları da ortadan kaldırmaktadır. Küreselleşme ile ortaya çıkan benzeşme ve aynı bireylerin kendi alanlarında yerel kimliklerine tutunma çabaları, çelişik bir durum da ortaya çıkarmaktadır. Ancak tüm bunlara karşın yaşanmakta olan kaotik yapı içinde bireyler, müzik üreterek ya da dinleyerek kendilerini ifade etmeye çalışmaktadırlar. Ortaya çıkan yeni ve farklı müzikler, yeni ve farklı sosyal yapıların oluşmasına neden olabilmektedir. Biraz daha ileri gidersek toplumsal yapı ile uyumlu sosyal doku ile toplum dışı ya da uyumsuz sosyal dokuların oluştuğunu görebiliriz. Bu iki yapı, kendi içinde de çok daha farklı yapılara bölündüğü de aşikardır. İkinci kategoride yer alan toplum dışı olarak ifade edilen kesim, müzikleri ile modern yaşama karşı direnişi sağlamaya çalıştıkları yönünde bir yorum da yapılabilir. Özellikle sosyo-ekonomik yaşamın zorlukları, müzik yoluyla aşılmaya ve rahatlamaya çalışılma yönünde bir çabanın oluşmasına da neden olmaktadır. Günümüzde yaşanmakta olan küreselleşmenin, bir direniş

kültürünü de ortaya çıkardığını ve müziğin de bu anlayışın bir sembolü olduğunu söyleyebiliriz. Müzik, modern dünyanın ortaya çıkardığı sosyolojik yapıda önemli bir işlev gördüğü yadsınamaz bir gerçek olarak ortaya çıkmaktadır.

SONUÇ

İlk insandan başlayarak seslerin insan hayatında önemli bir yeri olduğunu söylemek mümkündür. Bu husus özellikle insanlar arası iletişimde kendini göstermektedir. Nitekim “konuşma” olarak nitelendirilen iletişim faaliyetinde de temel unsur seslerdir. Ancak insanın zaman içinde, fizyolojik özelliklerine uygun olarak, sesleri farklı melodilerle kullandığı gözlenmiştir. Bu durum dünyaya gelen bebeğin belirli bir melodiyle ağlamasından başlayıp canı yanan bir insanın çıkardığı iniltilere varıncaya kadar kendini insana dair her alanda göstermektedir. İnsanların acılarını melodilerle anlatması, keyifli olduklarında ya da üzüldüklerinde belirli şekilde mırıldanmaları da müziğin insan yaşamındaki yerini göstermesi açısından önemlidir. Bunlarla ek olarak edebiyat tarihi incelendiği zaman sözlü kültürel aktarımın ya da sözlü edebiyatın kimi yerlerde melodik şekilde ilerlediği görülmektedir. Bu bağlamda insan için müziğin, var oluştan gelen bir zorunluluk ya da insanın ayrılmaz bir parçası olduğu söylenebilir.

İnsanlık tarihi ile eşit bir tarihe sahip olduğunu söyleyebileceğimiz müzik geçmişinin, insanla bu denli iç içe olması ve kadim bir yapıya sahip olmasına rağmen XX. yüzyıla kadar insan üzerindeki etkisi açısından çok da ele alınmayan bir olgu olduğu da görülmektedir. Nitekim müziğin insan ve toplum üzerindeki etkileri ile ilgili çalışmalar ilk olarak XX. yüzyılda ciddi anlamda ifade edilmeye başlanmış ve müziğin sosyolojik bir yönü olduğuna dair vurgular yapılmıştır. Ancak bu hususun gelinen yüzyıldan ziyade bu yüzyılda yaşanan olaylarla birlikte ele alınmasının daha sağlıklı olacağı kanaatindeyiz.

Özellikle XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren dünyada siyasi, ekonomik, sosyal yapılarda oldukça hızlı bir değişim görülmektedir. Görülen bu değişimler pek çok alanı etkilemiş ve bu alanlar içinde müzik de artık toplumsal bir olgu olarak değerlendirilerek sosyoloji biliminin içinde müzik sosyolojisi olarak yer almaya başlamıştır. Bu yeni yapı toplumların müzik kültürü ile ilgili olarak yapılan sosyolojik analizleri, kültürel değerlendirmeleri,

toplumların müzik tercihlerini incelemekle birlikte göç, cinsiyet, aile vb. pek çok yapıda da yaşanan değişimlerin neler olduğunu ortaya koyma amacını taşımaktadır. Yapılan araştırmalar hem bahsedilen yapıların müzik üzerindeki etkilerini hem de müziğin bu yapılar üzerindeki etkilerini ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır. Kuşkusuz, toplumun müzik ile olan teması; toplumsal değişimin, kültür bozumunun, kültürleşmenin veya yeni sosyal yapıların ortaya çıkışının ipuçlarını sosyolojik bakış açısının derinlemesine incelemesine sunmaktadır.

Müzik sosyolojisi Türkiye açısından değerlendirildiğinde, dünya genelinde üzerinde durulan konuların genel manada Türkiye açısından da geçerli olduğu görülmektedir. Bu bağlamda incelenen temel yapılar aynı olsa da Türkiye’de Anadolu Rock ve Arabesk olarak adlandırılan müzik türlerinin farklılıkları açısından dikkat çekmektedir. Türkiye’de görülen bu farklılık esasında müzik sosyolojisinin var olma sebeplerini aydınlatan bir husus olarak görülmelidir. Nitekim Türk veya Anadolu topraklarına has olan müzik türlerinin ortaya çıkması toplumların müzikle iç içe olduğu ve müziğin de toplumdan ne derece etkilendiğinin en büyük göstergelerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Müzik sosyolojisinin ortaya çıkışı bu alanda yapılan çalışmalar toplumsal etkiler vb. açıdan değerlendirildiğinde oldukça faydalı sonuçlar ortaya koyan bir bilim alanı olarak görülebilir. Bununla birlikte bu alanı geliştirebilme amacıyla Türkiye açısından Anadolu coğrafyasında kaybolmaya yüz tutan müzik türlerinin tespit edilmesi, enstrümanların bulunması ve toplumların bunları hangi amaçlarla hangi dönemlerde kullandıklarına dair çalışmaların yapılması bu bilim dalının geliştirilebilmesi açısından büyük bir öneme sahiptir.

Ayrıca bu konuda yapılacak olan çalışmalarla elde edilecek veriler yalnızca müzik ve toplum ilişkisini ortaya koyma açısından değil, Türk toplumunun tarihsel süreçteki serüveninin önemli bir kısmını aydınlatması açısından değerlendirildiğinde konunun ne denli büyük bir öneme sahip olduğunu anlamak mümkün olacaktır. Bu noktada müzik sosyolojisi açısından Türk toplumunun büyük bir önemi olduğunu vurgulamakta da yarar vardır. Nitekim oldukça köklü bir geçmişe sahip olan ve pek çok coğrafyada hakimiyet süren Türklerin müzik anlamında hangi aşamalardan geçtiğinin anlaşılması dünya müzik kültürüne Türklerin etkisinin ortaya konulabilmesi ve Türklerin müzikten ne derece etkilendiğinin anlaşılabilmesi açısından önemlidir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (1979). *Dialectics of Enlightenment*, Londra: Verso.
- Becker, H. (1997). *Art Worlds*, Berkeley: University of California.
- Birekul, M. (2015). *Popüler Kültür ve Müzikte Anlamın Kaybı*, Akademik İncelemeler Dergisi, 10 (1), 155 – 180.
- Cengiz, R. (2011). *Sosyolojik Bir Olgu Olarak Müzik (Tokat Örneği)*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 4 (18).
- Elbaş, O. (2011). *Türkiye’de Müzik Kültürü*, T.C. Başbakanlık Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Işıктаş, B. (2017). *Müzik Sosyolojisi (Sosyomüzikoloji) Evreninde Tarihsel Perspektifler ve Georg Simmel*, İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi, 38 (1) , 31-65
- Onay, Y. (2006). *Müzik Üzerine Tartışmalar*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Oskay, Ü. (1995). *Müzik ve Yabancılaşma (Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma)*, İstanbul: Der Yayınları.
- Sağır, A. ve Öztürk, B. (2015). *Sosyolojik Bağlamda Müzik ve Kimlik: Karabük Üniversitesi Örneği*, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8 (2).
- Turley, A. C. (2001). *Max Weber And The Sociology of Music*, Sociological Forum, 16 (4).
- <https://ozgunresimler.com/sanat/bedri-rahmi-eyuboglu-resimleri/>
Erişim Tarihi: 27.11.2020
- <https://www.e-skop.com/skopbulten/simmelin-toplum-kuraminda-ve-edward-hopperin-resimlerinde-kent-tasavvuru/3625> Erişim Tarihi: 27.11.2020
- <https://www.geidai.ac.jp/labs/koizumi/english/award.html> Erişim Tarihi: 27.11.2020
- https://t2.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTeyumwcEiXk3AZZnQRlhVAqzJCyEH2osNBCN5V8lqRo0egs2_BskxiNVYe8gm
Erişim Tarihi: 27.11.2020
- <https://kitap.ykykultur.com.tr/yazarlar/theodor-w-adorno> Erişim Tarihi: 27.11.2020

<https://artuk.org/discover/artworks/rutland-boughton-18781960-12067>
1 Erişim Tarihi: 27.11.2020

<https://www.dr.com.tr/yazar/dmitri-shostakovich/s=122648> Erişim
Tarihi: 27.11.2020

**MEHTER MÜZİĞİNE AVRUPALI BAKIŞI VE
MEHTERANIN KLASİK BATI MÜZİĞİ ÜZERİNDEKİ
ETKİLERİ**

*European Look at Mehteran the Influence of Turkish Traditional
Music on European Classical Music*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.34

Samir MİRZAYEV¹

Özet

Araştırmanın amacı Avrupalı'nın Mehter müziğine bakışını, Mehteran'ın Klasik Batı müziği üzerindeki etkisini incelemektir. Kapsamı müzik alanı ile sınırlıdır. Yöntem olarak, çoğunlukla Orta ve Doğu Avrupa kaynaklarının (kitaplar, tezler, notalar, siteler) taranıp incelenmesi seçilmiştir. Nitel araştırma yöntemi kapsamında kaynakların 5/1 kısmı yerel kaynaklara ayrılmıştır.

Osmanlı'nın Avrupa'da zafer kazandığı tüm savaşlarında orduya eşlik eden, Türk askerini coşturarak düşman askerlerine psikolojik baskı yapan Mehteran orkestraları Avrupalının gözündeki Osmanlı'nın ta kendisi idi. Bu orkestralar özellikle gürültülü vurmali çalgıları ile ün kazanmıştı. Osmanlı'nın bir tehlike olarak görülmemeye başladığı tarihlerden itibaren Avrupa'nın aristokrasi (soylu) çevrelerinde, kültür ve sanat alanında Oryantalizme (saraylarda "Yeniçeri orkestraları", sanat eserlerinde Doğu motifleri) merak artmıştı. Ünlü bestecilerin opera eserlerinde Osmanlı temasıyla beraber enstrümantal müzikte de mehteran izleri (özellikle popüler ritmik "Türk Marşları"nda) görülmeye başlamıştı. Makaledeki bu ve diğer bulguların ışığında, mehteranın birkaç vurmali çalgısının akabinde senfoni orkestralarında yer alması, Osmanlı-Batı etkileşiminin müzik alanındaki doğal sonucu gibi kabul edilebilir.

Anahtar Kelimeler: *Osmanlı Dönemi Müziği, Mehter Müziği, Klasik Batı Müziği, Türk Marşı, Vurmali Çalgılar.*

Abstract

The purpose of the research is to study the influence of Mehter military music on classical music. This research was conducted as part of classical music, and were generally studied Central and Eastern European sources.

The Ottoman Empire had its own military orchestras, called Mehter. They accompanied the Ottoman army during military campaigns in Europe. Mehter military music bands are considered to be the earliest known example

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya Devlet Konservatuvarı
rimasveozrim@yahoo.com

of military orchestras in the world. Mostly including percussion instruments, the Mehter bands had a powerful sound and a scary effect on their European enemies. Ottoman military music had a strong influence on European composers, too. Composers of the 17th-18th centuries composed many operas and music works based on the Ottoman theme. After the 18th century, some Mehter percussion instruments began to be used in symphony orchestras.

Keywords: *Turkish Tradicional Music, Turkish Military Music, Mehter Orchestra, Marchia Alla Turca, Ottoman Music.*

GİRİŞ

Problem Durumu

Yüzyıllar boyu etkileşim içinde olan Türk ve Avrupa kültürleri, sözsüz ki, birbirinden yararlanmaktadırlar. Bu etkileşimler sadece savaş alanında değil, sanat alanında da boy göstermektedirler. Önce Osmanlı, sonra da Cumhuriyet Dönemi kültürü Avrupa'nın barok, klasik, romantik ve çağdaş dönemleri kültürleri ile sıkı bağlarla bağlanmışlardır. Sanatın her bir alanında bu bağların izlerini göre bilmekteyiz. Yapılan araştırmada müzik alanındaki bu etkileşimler, özellikle Osmanlı dönemi mehter müziğinin klasik Batı müziği üzerindeki etkileri incelenmektedir.

Alt Problemler

1. Mehteran orkestrasının tarihinin ve içeriğinin kısa analizi.
2. Avrupalı'nın Mehteran'a ve Osmanlıya olan bakışının incelenmesi.
3. Mehter müziğinin Avrupa kültürü üzerinde etkileri.

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı Avrupalının Türk Mehter müziğine bakış açısını ve Mehteran'ın Avrupa'da Klasik Batı müzik sanatı üzerindeki etkisinin izlerini incelemektir.

Araştırmanın Önemi

Yaygın fikrin aksine olarak, sadece Avrupa sanatı Türk sanatını ve kültürünü etkilemekte değil, Türk kültürü, sanatı ve

gelenekleri de Avrupa kültürünü ve özellikle müzik sanatını etkilemektedir. Bu etkilerin izlerini öne çıkarmak,

1. Toplumsal psikoloji açısından,
2. Multikültürel yaklaşımlar açısından,
3. Kültüroloji ve Etnografi açısından da önemlidir.

Sınırlılıklar

Bu araştırma 20.11.2019-12.06.2020 tarihleri arasında yapılmıştır. İncelenen kaynaklara: kitap, nota, site, müzik eseri ve bulgulara bu tarihler arasında ulaşılmıştır.

Tanımlar

Yeniçeri müziği, kös, çorbacıbaşı, Türk marşı serisi, Türk müzik enstrümanları.

YÖNTEM

Bu çalışmada, Avrupalı (Orta ve Doğu) bakış açısını anlamak adına özellikle yabancı kaynakların incelenmesine özen gösterilmiştir. Bu kaynaklarda mehter müziğinin anlatımı incelenmiş ve Klasik Batı Müziği (özellikle Opera ve yorumculuk) tarihindeki Türk temalı eserler taranarak, bulguların analizi yapılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Türk geleneksel müziği içinde önemli tarihi pozisyonu olan Mehter Müziği, aynı zamanda Türk kültürel kimliğinin de simgelerinden biridir. Mehteran yüzyıllarla Osmanlı ordusunun ayrılmaz bir hissesi olarak Türk devletçiliğinin de bir simgesidir. Mehteran Orkestrası eski bir Türk askeri geleneği olmakla beraber, aynı zamanda dünyanın en eski Askeri Bandosu sayılmaktadır (www.turkelpress.com). Daha XIII yüzyılda Selçuklu Sultanı Key-Kubat tarafından ilk Osmanlı Sultanı I Osman'a mehter takımı hediye edildiği söylenilir (<https://journeying.ru/parad-voennogo-orkestrayanichar.html>). Bundan başka, Evliya Çelebi, XVII yüzyılın ortasında

Osmanlı sarayında mehter takımı hakkında bilgi vermektedir (Öztuna, 2006: 41). Burada 300 sanatkarın günde üç defa nöbet vurmasından bahsediliyor. Ayrıca nöbetlerin sarayda belli zamanlarda vurulduğu da biliniyor ki, “nöbet” (nevbet) kelimesi de bazen o belirli zamanların adına dönüşüyordu (Öztuna, 2006: 40). Bu gelenek asırlardır devam ederek Türk insanı tarafından benimsenmiştir. Çünkü Ögel’in de yazdığı gibi, Türk insanı eski ordu gelenekleri ve zaferlerle gurur duymaktadır (1984: 412). Yalnız bu konuya meşhur alim ve müzisyen de olan Moldovya prensi Dimitri Kantemir’in (Kantemiroğlu) kendi “Osmanlı Hanedanının Yükselişi ve Çöküşü” (Historia incrementorum atque decrementorum Aulae Ottomanicae) eserinde hiç yer vermemesi dikkat çekiyor (Gusterin [Густерин], 2008: 2-13). Oysaki, Kantemiroğlu’nun uzun bir süre İstanbul’da (eserlerinde Konstantinopolis diye anlatıyordu) kaldığı ve sarayda müzisyen olarak da performans göstererek, dinlendiği söyleniyor (Kantemir [Дмитрий Кантемир], 2020).

Başka kaynaklara göre ise mehter müziğinin daha eski tarihi vardır. Kaşgarlı Mahmut’un (1008-1105) “Divanü-Lugati’t-Türk” eserinde hükümdarların karşısında müzik icra eden takımlardan bahsedildiği söyleniyor. Burada “Tuğ” ve “Kuburge” kelimeleri kullanılıyor ki, bunlara Orhun Yazıtlarında da rast gelmek mümkündür (Antipova [Антипова], 2012: 1). Sultan Key-Kubat tarafından Osman Gazi’ye orkestrayla beraber verilen Sancak, Tuğ, Büyük davul ve Nakkare gibi hükümdarlık simgelerini “Emirlik alameti” de hatırlarsak, o zamanlardan bu bandoların Sancak ve Tuğ taşıyıcısı olarak, hükümdarlık simgesi seviyesine kadar yükseldiği anlaşılmaktadır (www.turkelpress.com). Bu bulgular Mehteranın dünyanın en eski askeri bandosu olduğu iddiasını desteklemekte ve onun bir Devlet simgesi kadar kıymetli olduğunu göstermektedir.

Mehter takımlarında birkaç geleneksel çalgı grupları kullanılmaktadır: Kös (çok büyük davul, at üzerinde taşınıyordu, genelde en arkada geliyordu), Nakkare, Bas-davul, Boru, Zurna, Zil. Bundan başka Çevgenler (okuyanlar, şarkı söyleyenler) da vardır. Dört tip enstrümandan bahsediliyor ki, bunlardan ilki tahta (çalpara, çevgen...), ikincisi metal (ziller...), üçüncüsü deri kaplamalı vurmali sazlar (def, nakkare...) ve sonuncusu da pişmiş kil/seramikten (kaseler vb.) yapılmış vurmalilardır (Nogmanov [Ногманов], 2018). Her çalgıdan aynı sayıda olması gerekiyor ki, buna altı veya yedi, dokuz katlı Mehter takımı deniyor. Padişahın mehter takımının on iki katlı olduğu söyleniyor. İcra düzeni yürüyüşler ve savaşlarda ordunun başında saf şeklinde yürüyerek, normal zamanlarda ise yarımay

biçimde durarak oluyordu. Bazı icracılar ayakta durur, bazıları bağdaş kurarak yerde oturuyor olurdu (Tanrıkorur, 2003: 21). Takımın başındaki komutana Çorbacıbaşı deniyordu. Bazı kaynaklar bunun nedeninin savaşlarda mehter takımının seyyar mutfağın etrafında daire şeklinde durarak çaldığından dolayı olduğunu varsaymaktadır (Gorbunova [Горбунова], 2018: 118). Sancağın da her zaman mehter takımının yanında olduğundan bir savaş yalnız mehter takımının mahvedilmesinden sonra kaybedilmiş sanılıyordu (Nogmanov [Ногманов], 2018). Yukarıda anlatılan bulguların ışığında Mehteran'ın var olduğu birkaç asır içinde hep Osmanlı Devleti'nin bir simgesi gibi görüldüğü anlaşılmaktadır. Törensiz dizilişte mehterin çıkardığı bayrak renkleri de: kırmızı, beyaz ve yeşil (Devletçilik, Özgürlük ve İslam) olarak devleti simgelemekte idi (Antipova, [АНТИПОВА] 2012: 2). Başka dış kaynaklarda bunların açıklaması biraz farklıdır: Kırmızı-ateş (kan), Beyaz- kutsallık (onur) ve Yeşil- İslam (Gorbunova [Горбунова], 2018: 72-73).

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Mehter takımları Avrupa ve Rusya kaynaklarında “Yeniçeri orkestrası” gibi anlatılmaktadır (Antipova [АНТИПОВА], 2012: 1). Bu takımlar Osmanlı ordusuna savaşlarda eşlik eder, düşmana gürültülü müziği ile psikoloji baskı uyguluyor, Osmanlı askerlerini ise coşturuyordu. Mehter takımları aynı zamanda kuşatılmış şehirlerin surları altında da durup çalıyordu ki, bu da şehirlileri dehşete düşürmek için yapılıyordu. Davul, nakkare, boru ve zil gibi yüksek ses çıkaran çalgılar kuşatma zamanları korku saçıyor, surların altında dehşet verici vahşilerin durduğu fikrini yayıp, kentleri teslim olmaya zorluyordu. Aslında, Mehteran ve mehter müziği bir Avrupalı için Osmanlı'nın ta kendisiydi. Osmanlı'nın Avrupa'da zaferleri sürdükçe, mehter marşının müziği altında şehirler teslim oldukça, sıradan Avrupalının bu müziğe karşı ilk beslediği his buydu: korku (www.turkelpress.com). Bunu Mehteranın Avrupa Sanatına nüfus etmesinin ilk periyodu gibi kabul edebiliriz. Bu periyot Osmanlı'nın Orta Avrupa'daki zaferlerinin bittiği XVII yy. ortalarına kadar sürdü.

Sonralar, yani Osmanlı'nın artık Avrupa için tehlike arz ettiği dönem bittiğinde, bu müzik birçok Avrupa ülkesinde bir moda trendine çevrildi. XVIII yüzyılın ortalarında özellikle Petersburg, Viyana ve Paris'te bir Türk modası vardı (Antipova [АНТИПОВА], 2012: 2). Buraya birçok şey dahil idi: kahve, giysiler (kostümler), lale, müzik, kokular, danslar, takılar, enstrümanlar...

Bu moda trendi özellikle saraylarda rağbet görüyordu ve hatta saraylardaki bazı asiller kendi oyuncak “Yeniçeri orkestralarını” kurmuşlardı. Bu konuda örnek olarak Rus İmparatoriçesi I Elizaveta’nın (1709-1762) sarayındaki orkestrayı hatırlaya biliriz. Saray ehlinin başlattığı modaya uyan I Elizaveta saray orkestrasının şefi Shnurpfeyl’in teklifiyle İstanbul’da “Yeniçeri müziğini” öğrenmek için 15 müzisyen görevlendiriyor (<https://yilmazsoy.livejournal.com>). Bir müddet sonra Petersburg’a dönen müzisyenler kendileri ile enstrüman ve kostümler de getiriyorlar ve İmparatoriçe’nin kendi sarayında neredeyse gerçek Mehter takımını oluşturuyorlar. Bu akınların başında Lehistan, devamında Rusya, Avusturya, Prusya ve İngiltere vardı (Tanrıkorur, 2003: 26).

Bundan başka bazı komutanlar kendi yanlarında farklı milletlerden birer yaver tarzı özel “Yeniçeriler” de tutmaya başladılar ki, bunlar da hem koruma hem de yardımcı (uşak) görevini üstleniyordu (<https://journeying.ru/parad-voennogo-orkestra-yanichar.html>). Artık Avrupalı kültüründe Osmanlıdan korkma periyotu bitmiş, yeni bir periyot-taklit etme periyotu başlamıştı. Bunu her yerde, günlük yaşamda da sanatta da görmek mümkün idi. Doğal olarak bu taklitler çoğu zaman gerçeklikten uzak, bazen abartılı oluyordular.

Avrupalılar aslında Şark’tan (Doğudan) gelen barbarlığın yanı sıra bütün kostümlerin, baharat ve kokuların, kahve, dans ve müziklerin, büyücülü-ıfritli-perili masalların hepsinin Osmanlıdan geldiğini varsayıyorlardı ve bunun hepsine genel olarak “Oryantalizm” adını vermişlerdi. Sonralar buraya mistisizm ve felsefe de dahil oldu. Bütün bunların güzel doğası, ılık denizleri, gaddar padişahları olan ülkelerde var olduğu düşünülüyor ve bu düşler şair, ressam ve müzikçilerin hayallerini süslüyordu (Konen [Конен], 1975: 397). Şark temasında kurulan hayaller birçok sanat adamının yarattığı eserlere konu olmuştur. Yalnız, bütün bu eserlerdeki çeşitli ülkeler hayal edilen Osmanlı gibi biri-birine benziyordu. Özellikle biz bunu müzikte duyabiliriz. Örneğin, Alman besteci Handel’in “Julius Sezar” operasındaki Mısır ezgileri, “Xerxes” operasındaki Persia’dan (şimdiki İran) veya “Alessandro”daki Hindistan’dan pek fazla farklı duyulmamaktadır (Kirillina [Кириллина], 1996: 46).

Bütün bunlara rağmen Avrupa’nın “çok gürültülü ve barbarca” diye nitelendirdiği mehter müziği XVII- XVIII yüzyıllarda Klasik Batı Müziğine ilham kaynağı olmuş ve birçok güzel eserin yazılmasına vesile olmuştur.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Osmanlı ve mehter müziğinin çok çalgılı, yalnız tek sesli (unison) olarak icra edildiği kaynaklarca vurgulansa da (Nogmanov [Ногманов], 2018) bu müziğin çoksesli Klasik Batı Müziğini etkilediği açıktır. Özellikle bu etkiyi Opera tarihinde gözlemlemekteyiz. İlk Türk motifleri XVII yy. Fransız operalarında, özellikle Jean-Baptiste Lully'nin eserlerinde görülüyor. 1670'te bestelenmiş olan “Le Bourgeois gentilhomme” “Kibarlık Budalası” müzikal-bale oyununun “Türk Seremonisi” sahnesinde (Lully, 2014: 61-79) o zamanlar Avrupa'yu sarmış “Türk modasının” izlerini açıkça göre biliriz. İlk dönem eserlerinde Osmanlıları bazen komik, bazen de gaddar gösteriyorlardı, yalnız onlara eşlik eden müzik çoğu zaman gürültülü, ritmik ve ihtişamlı olmalıydı. Burada özellikle davullar, ziller ve triangolo'lar olmazsa-olmazdı. Bu enstrümanların klasik müzik orkestralarına geçişi de zaten uzun sürmedi. Senfoni orkestralarındaki “Büyük davul” anlamındaki “Grand Cassa”nın yukarıda bahsedilen “Kös” adlı mehter çalgısının halefi olduğu bu anlamda çok açıktır. Birçok ünlü besteci, içinde Türk konusu geçen ve bu gürültülü vurmali çalgıların da kullanıldığı eserler yazdılar ki, bunların içinde dünyaca ünlü Chrisfoph Willibald Glück, Cesar Franck, George Frideric Handel, Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Alexander Borodin de var (Grout, 2003). Ch.W. Gluck'un “İphigenie en Tauride” (1779) operasında İskitlerin vahşi ruhunu anlatmak için yukarıda bahsedilen enstrümanlar dışında üflemeli çalgılardan “piccolo”-flüt de kullanılmıştı ki, bu da o zamanlar için “yeniçeri tipli” müziğin ta kendisi demek oluyordu. Besteci bundan biraz daha farklı- komik Türk imajını da 1772-de bestelediği “Die Pilger von Mekka” (Mekkedden gelen hacılar) operasında kullanıyor (Glück, 1891).

Ritmik, gürültülü, vurmali çalgıları bol olan, hatta bazen barbarca duyulan mehter tarzı “Yeniçeri müziği” örnekleri XVII-XX y.y. müzik literatüründe çok fazladır. Burada örnek olarak, Johann Wolfgang Franck'ın “Kara Mustafa”, G.F. Handel'in “Tamerlano”, Mozart'ın “Zaide” ve “Die Entführung aus dem Serail” (Saraydan Kız Kaçırma (Druskin [Друскин], 2020)), A. Borodin “Prens İgor” operalarından, J. Haydn “Askeri Senfoni”sinden (N94) bazı bölümleri, Beethoven “Athens Ruins” (Atena Harabeleri) sahne oyunundan meşhur “Türk marşı”nı (Beethoven, 1864: 1) vb. gösterebiliriz. Lakin bunların içinde belki de en ünlü eser sadece bir solo enstrüman-piyano için bestelenmiş olan Mozart'ın op. 331 A-Dur Sonatının “Alla Turca” final bölümüdür (Mozart, 1893: 155). Bu meşhur eser

fragmanını ritmik açıdan incelemeğe çalışalım: Bölümün sol el eşlikleri (temsili olarak: Vuruş-sus, Vuruş-sus / Vuruş-Vuruş-Vuruş-sus) Mehter Müziği ritminin klasik müzikteki temsili bir örneğidir. Bölümde ana temanın eşliğine dikkat edersek, armonik-ritmik planın böyle olduğunu görürüz: a / a / a, a / a // e / e / e, e / a //. Armonik plan ileride değişse de (tonik ve dominant akkora subdominant akkor da eklenmiştir), ritim büyük ölçüde değişmemektedir: A/ A/ A,A/ D/ A/ E// A/ A/ A,A/ D/ A/ E.E/ A// A/ A/ A,A/ A//. Dikkat edersek, eserin ritmik planının Mehter marşlarının ritmine (temsili: Düm-tek, Düm-tek, Düm-Düm-Düm-tek) çok benzediğini göreceğiz. Genellikle Batı Müziğinde bu tip marşlar iki dörtlük ölçüde yazılmış olup, bol vurmali çalgılar eşliğinde seslendirilmektedirler.

Mehter müziğinin etkisi altında Avrupa’da sadece eserler yazılmamıştır. Klasik Batı Müziği enstrümanlarının gelişimi de etkilenmiştir. Piyano kendi gelişim sürecinde bir tuşlu-vurmali çalgı olarak, değişik modifikasyonlara sahip olmuştur. Bu gelişim içinde özellikle bizim konuya dikkat çeken pedalların gelişimidir. Farklı dönemlerde piyano üreticileri pedallara farklı fonksiyonlar tanımlarlar. Pedal sayıları da sürekli değişmiştir. Farklı modellerin ikiden altıya kadar pedalı ola biliyordu. Pedallar vasıtasıyla çeşitli ses efektleri “una çorda”, “basson”, “sostenuto”, “tre corde” vb.), üreten piyano modifikasyonları bilinmektedir (Gültek, 2007: 402). Bu modifikasyonlar içinde özellikle birisi- davul ve zil sesleri de vere bilen bir çalgıydı. Bu efektler piyano pedallarını icra sırasında basarak elde edilirdi. Enstrüman özellikle “Yeniçeri müziği” tipli eserleri icra etmek için kullanılıyordu (Antipova [Антипова], 2012: 2-5). Avrupa’da Türk modası bittikten sonra piyanonun bu modeli de üretilmez oldu.

Önceleri sadece barbar veya komik Osmanlı imajları yaratmak için kullanılan, özellikle Kös, ziller, üçgen gibi vurmali çalgılarsa zaman geçtikçe Klasik Batı Müziği orkestralarının ayrılmaz hissesi oldular.

SONUÇ

Mehter takımı ve müziği dünya kültür mirasının bir hissesi olup, Osmanlı tarihinin ayrılmaz bir parçasıdır. Barok dönemi öncesi ve sonrasında Mehteran Avrupa insanı ve sanatçısının gözünde Osmanlı Devleti’nin simgesi olarak görülmüş, sembolik olarak sanat eserlerinde taklit edilmiş ve kullanılmıştır. Bu dönemlerde besteciler

yaratmış oldukları eserlerinde – özellikle operalar ve sahne oyunları “Singspiel” başta olmak üzere, senfoniler ve solo (piyano) eserlerinde de bu sembolü, onun ses efektlerini ve ritimlerini ele alarak, ölümsüz sanat eserleri yaratmışlar. Bunun yanı sıra, Mehteran vurmali çalgılarından bazıları klasik Senfoni orkestrası ekibinde (Kös – “Grand Cassa”, ziller – “piatti”, üçgen – “triangolo”, tiz seslerde temsili olarak “piccolo”- flüt) yer alarak, ilerideki dönemlerde bu orkestraların olmazsa olmazına dönüşmüşler. Osmanlı – Batı etkileşimi Klasik Batı Müziği alanında sözsüz başarıyla sonuçlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Antipova, N. A. (2012). Yanıçarskaya Muzika i Teatr Lyulli. Tavriyski Studii. Mistetstvoznavstvo, N2. Rejim Dostupu: [Антипова Н. А. Янычарская музыка и театр Люлли / Таврійські студії. Мистецтвознавство. - № 2.- Режим доступу] <http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm> Erişim Tarihi: 02.05.2012. Rusca.
- Beethoven, L. (1864). Marchia alla Turca. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- Kantemir, D. (2020). [Дмитрий Кантемир]. <http://www.moldovenii.md/ru/people/845>. Erişim Tarihi: 28.03.2020. Rusca.
- Druskin, M. (2020). *Opera Motsarta “Pohişenie Iz Seralya”* [Друскин М. Опера Моцарта “Похищение из сералья”]. www.belcanto.ru/seral.html. Erişim Tarihi: 04.04.2020.
- Glück, Ch. (1891). *Les Pelerins de la Mesque*. Paris: Gustave Legouix. Fransızca.
- Gorbunova, M. Yu. (2018). Voenny Orkestr Mexter v Kontekste Turetskoy Traditsionnoy Kulturi, Moskva, MGU. Doktora tezi. [Горбунова М.Ю. Военный Оркестр Мехтер в Контексте Турецкой Традиционной Культуры. Москва, МГУ] Rusca.
- Grout D. J. & Williams H. W. (2003). *A Short History of Opera*. New-York: Columbia University Press. İngilizce.
- Gusterin, P. V. (2008). Perviy Rossiyskiy Vostokoved Dmitriy Kantemir. Moskova: Vostochnaya Kniga. [Густерин П.В.

- Первый российский востоковед Дмитрий Кантемир. Москва. Восточная книга]. Rusca.
- Gültek, B. (2007). *Piyano Bir Çalgının Biyografisi*. Ankara: Epilog Yayınları.
- Kirillina, L. (1996). [Кириллина Л.]. *Klassiçeskiy Stil V Muzike XVIII -Naçala XIX v.: Samosoznanie Epoi I Muzikalnaya Praktika. – Moskva, MGK. [Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX в.: Самосознание эпохи и музыкальная практика. – Москва, МГК.] Rusca.*
- Konen, V. D. (1975). *Etyudi O Zarubejnoj Muzike*. Moskva, Muzika (Konen V. D. (1975). Этюды о зарубежной музыке. – Москва, Музыка). Rusca.
- Lully, J. B. (2014). *Le Bourgeois Gentilhomme*. Bordeaux. Edition Nicolas Steaux. Fransızca.
- Mozart, W. A. (1893). *Nineteen Sonatas*. New-York: G. Schirmer 1304. İngilizce.
- Nogmanov, B. (2018). “İh nraı”: muzika v Osmanskoy İmperii. (Ногманов Б. (2018) [Их нравы”: музыка в Османской империи]. Rusca. <https://realnoevremya.ru/articles/111371-muzyka-v-osmanskoy-imperii> Erişim Tarihi: 02.07.2020.
- Ögel, M. B. (1984). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. VII: Türklerde Ordu, Ordugâh ve Otağ-Devlet ve Aile Disiplininin Temelleri. Ankara.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Musikisi-Akademik Klasik Türk San’at Musikisinin Ansiklopedik Sözlüğü*. (II cilt). Ankara: Orient Yayınları.
- Parad V. O. Y. [Парад военного оркестра янычар] (2020). <https://journeying.ru/parad-voennogo-orkestra-yanichar.html>. Erişim Tarihi: 10.05.2020.
- Soedinenie, M. (2013). [Соединение Мехтеран]. <http://www.turkelpress.com/?p=13430> Erişim Tarihi: 24.04.2020.
- Tanrıkorur, Ç. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Voenniy M. Çast P. & Voenniy O. M. (2012). [Военный Музей.
Часть Первая. Военный Оркестр Мехтер]
<https://yilmazsoy.livejournal.com/146105.html>. Erişim
Tarihi: 14.04.2020.

**MÜZİKLE İLGİLİ UYGULAMALARIN İDEOLOJİSİ VE
PROFESYONEL TÜRK HALK MÜZİĞİ SANATÇISI:
YARATICI DÜRTÜYÜ GÜÇLENDİRME**

*The Ideology of Musical Practice and the Professional Turkish Folk
Musician: Tempering the Creative Impulse (*)*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.35

Aşkın ÇELİK¹

Türk Halk Müziği kültürü, son elli yılda dikkate değer bir gelişim göstermiştir. Geçmişte kültürel olarak aynı görülen birbirinden farklı kırsal toplum çevrelerinin halk müziği ağızları, modern, seküler ve şehirleşmiş toplum içinde, son derece görünür ve profesyonel bir imaj geliştirmiştir. Sayıları gittikçe artan, yetenekli, kurumsal olarak eğitilmiş halk müziği uzmanları şehir çevresinde, statüsü artan bölgesel müzik biçimlerinin anlatımını güçlendirip, projelendirilmesine destek olmaktadır. Bu gelenekler, devlet kontrollü radyo ve televizyon programları, ticari kayıt ve eğlence endüstrileri yoluyla desteklenmektedir.

Türk tarihindeki bazı gelişmeleri kısaca gözden geçirmek, kentleşen halk müziği kültürünün günümüzdeki statüsüne katkıda bulunan faktörleri yeni yönelimlerini ve halk müziği sistemlerinin temellerini bozmadan, dağınıklığını düzenleyen, yeniden ortaya koyan profesyonel müzisyenleri anlamak için çok yardımcı olacaktır. Örneğin 70 yıl kadar önce Kemal Atatürk ve arkadaşlarının, yeni bir ulusal devlet yapısı olarak laik Türkiye Cumhuriyeti'nde gerçekleştirdikleri, sosyal değişiklikleri sağlayacak ve kuracak olan ideolojik seferberlik ve kurumsal reformlar temel bir dönüm noktası olmuştur. Atatürk'ün ideolojik devriminin temel amacı, Batı uygarlığı ile Türk değerlerinin harmanlanmasıyla bütünleşmiş bir toplum yaratmaktı (Spencer: 653). Atatürk'ün bu devrimci kavram ve teorilerinin ilham kaynağı, Orta Asya köklerine inerek milli kimlik

¹ Türkçeye çeviren; Doç. Dr., Kafkas Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, a_celik36@hotmail.com

(*) Bu makale Irene MARKOFF tarafından "University of Texas Press, Asian Music Vol. 22, No. 1, Autumn, 1990 - Winter, 1991, 129-145" İngilizce yayımlanan bir makedir.

ideolojisi ve Osmanlı Saray çevresi ile halkın büyük çoğunluğu arasındaki kültürel bölünmenin ortadan kaldırılmasını savunan sosyal kuramcı olan Ziya Gökalp'ti (ö.1925) (Bu çalışmadaki fikirlerin çoğu yazarın “Müzik Teorisi, Performans ve Türkiye’de Çağdaş Bağlama Sanatçısı Washington Üniversitesi 1986 isimli doktora çalışmasından derlenmiştir). Fars ve Arap etkisindeki yüksek sanat edebiyatı ve müziğinin, Osmanlı yönetici sınıfınca çok sevilmesine karşılık, Gökalp ve onun genç, milliyetçi, entelektüel çevresi “Jön Türkler“ yeni milli bir kültür oluşturmanın ilk adımlarından birinin bozulmamış Türk halk kültürünün köklerine, efsanelerine, atasözlerine, destanlarına ve şiirine dokunmak olduğuna inandılar. Böyle etkileyici bir kültür için birincil kaynak Anadolu aşkırlarında bulunuyordu. Halk seçkinleri ve kahramanlar olarak görülen bu kişilerin yaşayan geleneklerinde Türk ideali somutlaşmıştır (Berkes: 85).

Halk kültürüne değer vermesi ve folklor araştırmalarında aktif olmasına rağmen Gökalp’in ana stratejilerinden biri, gerçek bir milli kültürün sağlamaştırılmasında Avrupa sanat müziği sisteminden ödünç alınan ilkelerle geleneksel halk müziğini sentezleyerek şekillendirilmiş bir ulusal Türk müziği oluşturmaktı. Gökalp’e göre:

“Bu nedenle Milli müziğimiz, Batı müziği ve halk müziğinin sentezinden doğacaktır. Halk müziğimiz, melodileriyle zengin bir ezgi hazinesi sunacaktır. Onları batı tekniklerine göre toplayıp düzenleyerek ulusal ve modern bir müzik inşa edebiliriz. . . . Bu amacı hayata geçirmek bestecilerimizin görevidir.” (Berkes: 300-301)

Kemalist hükümet, Gökalp’in kastettiği yeni ulusal müziğin ortaya çıkışını hızlandırmak için mantıksal ve pratik düzenlemeler uyguladı. 1923’te İstanbul Müzik Konservatuvarı müfredatına Batı Müziği eklendi ve 1924’de yeni kurulmuş olan Ankara Müzik Konservatuvarı’nda çalışmanın ana odağı oldu (Ankara Müzik Konservatuvarı (Musiki Muallim Mektebi), müzik öğretmeni yetiştirmek üzere 1936’da açılan Devlet Ankara Müzik konservatuvarının öncü okuluydu.). 3 yıl sonra İstanbul ve Ankara Konservatuvarından genç yetenekler devlet bursu ile yurtdışında okumak, eğitim almak üzere görevlendirildiler. Heyette “Beş“ (Türk Beşleri) olarak bilinen besteci grubundan Adnan Saygun ve Ulvi Cemal Erkin de vardı (Adnan Saygun Türkiye’de araştırma yürüttüğü zaman Béla Bartok ile yakın çalışma yürüttü. Saygun, Yunus Emre Oratoryosu, Kerem ve Köroğlu operaları ile çok tanınan bir bestecidir.). Saygun ve Erkin eğitimlerini tamamladıktan sonra yurda döndüklerinde, geleneksel kültürden onlar için kullanılabilir

hammaddeleri düzenlenmeye ve onları Batının işlevsel armonisiyle yeniden şekillendirmeye başladılar. İki besteci, ayrıca 1926-1929 arasında İstanbul Belediye Konservatuarı, 1936-1952 arasında Ankara Devlet Konservatuarınca desteklenen ve organize edilen halk müziği koleksiyonu için geniş çaplı araştırma-derleme gezilerinde yer aldılar (Ülkütaşır, 1973) (İstanbul Konservatuarının gezileri: 850 kayıt, Ankara Konservatuarının seferleri 10.000 kayıt ürünü verdi (Ülkütaşır: 31, 82).

Halk müziği uzmanı ve araştırma ekibinin üyesi olan Muzaffer Sarısözen, Ankara Devlet Konservatuarı arşivinden sorumluydu ve bu süre boyunca alan çalışmaları süresince yapılan birçok ses kaydının transkripsiyonunu yaptı. Bu notalar daha sonra, Sarısözen tarafından günümüzün en popüler programlarından biri olmaya devam eden “Yurttan Sesler” devlet radyosu programının haftalık yayınları için müzisyen yetiştirmek amacıyla kullanıldı (Kayabalı ve Arslanoğlu: 44).

1937’de Devlet Radyosunun kurulması ile halk müziği geleneğinin daha geniş halk kitlelerine yayılması, devlet için bir öncelik oldu. Sonrasında –bir yetenek avcısı gibi- görev yapan Sarısözen tarafından olağanüstü yetenek sergileyen yöresel sanatçılar işe alındı. Seçilen sanatçılar Sarısözen’in vesayeti altına yerleştirildi ve yöresel repertuar ve biçimlerin yanı sıra içinde solfej, kulak eğitimi, dikte, şarkı yorumu, enstrüman ve vokal tekniklerinin olduğu titiz bir programa tabi tutuldular (Bugün Ankara, İzmir, İstanbul ve Erzurum devlet radyolarında görev alan umut vadeden aday müzisyenlere pozisyon yaratmak için her yıl yarışmalarına fırsat veriliyor. Sınavı başarıyla geçenler stajyer sanatçı olarak kabul edilirler ve onlardan kendilerini memur sanatçı aşamasına çıkaracak diğer sınavı geçmek için hazırlanmaları beklenir. Kadrolu sanatçılar emekli olmadan yerleşik sanatçılar için çok az sıklıkla kadro açığı oluşmaktadır. Radyo korolarında –topluluklarında- kullanılan halk çalgıları: farklı ölçülerde bağlama- saz ailesi: çift göbekli tar, kabak kemane, mey ve farklı ölçülerde zilli ya da zilsiz tef.).

Bugün Halk Müziği sanatçıları birçok konservatuvarda, özel müzik okullarında, Halk Sanatları kulüpleri ve derneklerinde, ülkenin büyük kentlerindeki devlet kontrollü radyo kanallarında yetiştirilebilmektedir (1976’da o zamana kadar olmayan Geleneksel Halk ve Sanat Müzikleri çalışmaları için İstanbul’da ilk devlet konservatuarı (Türk Musikisi Devlet Konservatuarı) kuruldu. O tarihe kadar Halk müziğinin resmi eğitimi 1930-31 yıllarında tüm

Türkiye’de yaygınlaşan devlet destekli eğitim kurumları “Halk Evleri”nde yapılan eğitimle sınırlıydı (Karpat: 274). Bu eğitim onları ulusal radyo-televizyon, kaset ve plak şirketleri, gece kulüpleri, eğlence ve konserler, festival ve özel toplantılar gibi serbest çalışma ya da tam zamanlı sanatçılar olarak hazırlamaya yardımcı olur. Onlar ayrıca okullarda, konservatuvarlarda, özel müzik stüdyolarında, amatör müzik kulüplerinde öğretmen ya da yönetici, yayıncı, yazar ve akademisyen olarak çalışmalarını için yetiştirilirler.

Halk müziği bugün Türk toplumunda saygın bir müzik gücü olarak kendine bir yer buldu, ancak iki çelişkili zorlukla karşı karşıyadır. Toplumun geniş kesimi (kamu görevlileri, eğitimciler, gazeteciler, iş adamları ve aynı zamanda sanatçılar) ve halk müziği kurumu üyeleri kırsal kökenlerinden çok uzaklaşmış gibi görünen kentsel profesyonel performansların son durumu hakkındaki endişelerini dile getirdiler (Halk müziği kurum ve yaygın camia ve üyelerinin çoğu, kurumsal olarak eğitim almış müzisyenlerin bölgesel performans pratiklerinin kayıt değerlendirmelerinin sadeleştirilmesi ile elde edilen müzik notasyonlarından faydalanıyorlar. Bu notasyonlar sadece sıklıkla vokal melodileri temsil ederken enstrüman eşliği boyutu eksiktir. Bu nedenle enstrümantal üslubun saf notasyonu, orjinal performansın doğru-gerçek temsilini oluşturabilecek sağlıklı detaylardan yoksundur). Büyüyerek topluma nüfuz eden bu ideolojik söylemin merkezinde, halk müziği repertuarının geleneksel aktarımındaki değişiklikler ve devam eden kentleşme sürecinde icracıların yetkinleşmesiyle etkisi azalan otantik müziğin yöresel biçimlerini kaybetme korkusu vardır.

Müzik uzmanları, şehirli sanatçıların müzikal farkındalığının, iletişim, medya, kayıt ve eğlence endüstrisine maruz kalarak genişlediğini kabul etmektedirler. Sonuç olarak bu tür aydınlanmış sanatçıların bunu deneme istekleri, özellikle de yaratıcılık potansiyelleri varsa, artacaktır. Sanatçılar, o zaman yöresel tavır ve üsluplarını, yöresel teknikleri, icra biçimlerini terk etmeyi seçebilir, daha kişisel, Pantürkist bir biçim geliştirebilirler.

Türk toplumunun kendisi için kurduğu kimlik sürdürme mücadelesini etkileyen önemli bir faktör de halkın çeşitli kesimlerinin ilgisiyle rekabet etme ihtiyacından doğan, gerçek bir ulusal Türk müziği idealini gerçekleştirdiğini iddia eden, Arap-Türk karışımı bir müzik olup arabesk olarak adlandırılan yeni bir popüler müziğin tercih edilmesidir. Arabesk, Türkiye’nin kentlerindeki gecekonduarda marjinal bir yaşam sürdüren kentli göçmenlerin karşı kültürüne hitap

eden, yozlaşmış müzik olarak yorumlandı. Bu türün sözleri, yabancılaşma, kadere boyun eğme, sevdiklerinden ayrılma ve karşılıksız aşk temalarıyla yerlerinden edilmiş köylülere ve diğerlerine hitap etmektedir. Bu “yabancı kültür eserinin” sadece halk müziği camiası için değil, Kemalist ideolojinin ruhu için de tehdit oluşturması anlaşılabilir (Stokes, 1989:27). Nitekim Arabesk’in hükümet ve şehir aydınları için yarattığı şiddetli entelektüel kriz, 1988 yılının Haziran ayında Ankara’da Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın sponsorluğunda düzenlenen Birinci Müzik Kongresi’nde sunulan bildirimlere de yansımıştır. Kongrede sıklıkla ortaya atılan önemli bir açıklama, Atatürk’ün “müzik devrimi”nin tam anlamıyla başarılı olmadığı şeklindeydi. Gökalp’in sözünü ettiği, Türk toplumundaki kültürel boşluğun önerilen yeni ulusal füzyon (kaynaştırılmış) müziğiyle değil, ağırlıklı olarak yabancı Doğunun ideallerini ve estetiğini bünyesinde barındıran bir tür nefret edilen arabesk ile doldurulmuş olması ile bu, başarısızlık olarak gösterilebilir (Kültür ve Turizm Bakanlığı 1988 baskısındaki bir bölüme kongreden bildirimleri bastı (Birinci Müzik Kongresi Bildirileri Ankara Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, 1988).

Halk müziği camiası, yukarıda özetlenen ideolojik sorunlar karşısında, kendini gerçek bir Orta Asya Türk kültür geçmişinin sembolü olan bir kale olarak hizmet etmek zorunda hissetmektedir. Halk Müziği Topluluğu, geleneksel müzik tarzının, icrasının korunmasına değer verir ve Türk Halk müziği mirasının Batı sanat müziği sisteminin unsurları ile sentezine yönelik yoğun çabaları destekleyen görüşlere karşı çıkar. Bu korumacı duruş, halk müziği sisteminin temellerini tahrifattan kaçınır ancak müziksel akranların / dönem müzisyenlerinin, patronların ve halkın talep ve beklentilerini karşılamak için halk müziği icrasının mevcut görünümünün güçlendirilmesi ve canlandırılmasını destekler. Arabeski olduğu kadar Türk sanat müziği ve popüler müziği de etkileyen Batı sistemi içine emilen ve onunla bütünleşen yeni halk müziği tezahürlerinin ortaya çıkışına Türk Toplumunun şahitlik ettiği bir gerçektir. Halk müziği camiası, kendini ayrı bir alan olarak değerlendirir, ancak kendisine ve müzikal performans için kendi karşılıklı davranış beklentilerine cevap veren etnik bir bölgeden farklı değildir. Ortaya çıkan etik kodu geleneğe bağlılık ideolojisini (gelenek, görenek) somutlaştırır, bireyciliğe (yorum, yorumlama) ve kabul edilebilir yeniliklere izin verir.

Bu bağlılık özgün yöresel tavrı ve üslubu yeniden oluşturma taahhüdünde kendini göstermektedir (Müzik uzmanlarının kendi

performans değerlendirmeleri çerçevesinde kullandıkları terim ve kavramların detayı yazarın etnik müzik yapmaya estetik ve algısal bir yaklaşımla ilgili makalesinde bulunur (Markoff, 1987).

Bu tür yönelimleri teoride, rekabetçi ruhu, esnekliği ve motivasyonu engelleyen kuralcı bir değer sisteminin parçası olarak yorumlayabiliriz (Bellah: 1; Kağıtçıbaşı: 9). Bununla birlikte, pratikte sanatsal yeterlilik tolere edilebilir ve beklenen davranış normlarından sapan özgün yenilik oluşumlarına şahitlik edilebilir.

İcra Çalışmalarında Etik ve Değer Yönelimleri

Türkiye’de solo icrada her halk müziği uzmanı, yöresel repertuarından idealize edilmiş bir modeli canlandırma sürecine girmektedir. Geçmişte bu repertuar, babadan oğula ya da ustadan çırağa sözlü olarak aktarılırdı. Bugün bu aktarımın ortamı halk müziğinin notalı versiyonu veya mahalli sanatçılar ya da kent sanatçıları tarafından bant veya gramofonla (plak anlamında) yeniden üretimidir. Sanatçılar herkesin varyantlar üreterek yorum çeşitliliğini artırdığı konusunda hemfikirdirler. Bununla birlikte, bilinen bir kaynağın her bir yorumunda sergilenen özgünlük veya beceri derecesi büyük ölçüde farklılık gösterebilir–çünkü her sanatçı kendi sanatçılığının ve ustalığının yöresel müzikal değişkenlerini empoze eder. Öyleyse, çoğu müzisyen tarafından kişisel tarzın bilinen yöresel kaynaktan sapmaması gerektiğine inanıldığı için, yaratıcı sürecin merkezinde uzlaşma vardır. Aksi takdirde, bir müzik icrası uydurma olarak görülür özgün bulunmaz ve kabul edilmez.

Bu nedenle, otantik ve dolayısıyla kabul edilebilir bir performansın değerlendirilmesi için önemli bir kriter, ayırt edici yöresel melodik ve ritmik düzenlemeleri, tonal sistemleri, perde sapmalarını, süsleme araçlarını ve dışavurumcu kendine özgü özellikleri çağrıştıran becerisidir. Her müzisyenin, sürekli değişen kolektif kimliğiyle özümsemiş yeni yorumlamalar yoluyla sürekli yenilenmelerinin desteklenmesiyle yalnızca yöresel prototiplerin çok yönlü varlığına katkıda bulunduğu inandırıyor. Örneğin batıdaki anlamı kompozisyon olan “beste” terimi, Halk müziği camiasında aşağılayıcı imalar içerir. Belirli bir icranın eleştirisinde bu tür bir değer yargısının kullanılması, sanatçının "yaratıcılık" veya "bestecilik" üstlendiğini ve bilinen herhangi bir modelle ilgili olmayan yeni materyaller oluşturduğunu gösterir. Daha sonra, bu tür uydurma davranışlarda bulunan kahramanın aşırı derecede yaratıcı denemelere

kapıldığına ve bazı yönlerden topluluk etiğine (örf), sadakat yeminlerine ihanet ettiğine inanılır.

Yöresel üslup kuralları, icra teknikleri ve şive/ağızlardaki gerçek yeterliliğin yöresel ilişki ve kimlikle eş anlamlı olduğuna inanılır. Sanatçıların aslında kırsal kesimde köy halkıyla birlikte yetişmeleri tercih edilir. O zaman performansları, repertuarını icra ettikleri yöresel tarz ve yerli malzemeyle özdeşleşecek ve bu nedenle doğru üslup (tavır) olarak değerlendirmeyi hak edecektir (Genel anlamda, tavırlı, belirli bir folklor çalışması için vokal üretim tarzları, ağız ya da çalgı tarzları ve teknikleri kullanma anlamına gelir. Terim, belirli bir bölge kimliğini sergileyen performansa övgüde bulunmak gibi kullanır). Sanatçılar, ancak yöresel repertuarın bileşenlerinin bütünü, biçimlerini, anlamını içselleştirdikleri zaman performansları garantili bir güvenilirlik ve kabul görecektir. Aşırı bilgi karmaşasında yorumun kalitesi ve özgünlüğünün kaybolduğu düşünüldüğünden, yöresel repertuarda uzmanlaşmanın nafile bir çaba olduğu düşünülür. Benzer görüşler, Ankara merkezli radyo sanatçısı ve orkestra şefi Mustafa Özgül'ün şu sözleriyle açıkça ifade edilmektedir:

“Bir sanatçı, kendi bölgesini okursa yöresine bir şey verebilir. Tüm yörelere zorlanırsa fayda yerine zararı olur” (Özgül: 101).

Yukarıdaki ifade; sanatçıların yöresel melodilerin yapılarına ve üslup özelliklerine aşina olurlarsa (yörenin ezgi yapısını iyi bilmek), yöre halkıyla aynı deneyimleri paylaşmayı başardıkları için (halkın çektiği derdi yaşamak) onların yaşantıları ve ruhuna hitap edebilirlerse, icralarının halk tarafından kabul edileceğine işaret eder. O zaman dinleyen insanlar esere ait yöresel lezzeti, kokuyu ve bütün yöresel kimliği hemen tanıyacaklardır (Bu çalışmada seçilen Türkçe terim ve ifadelerin çoğu, görüşme yapılan sanatçıları en iyi temsil edeceği ve bütün tartışmaların ötesinde geçerliliği olabilmesi için uygun olacağı düşünülen terim ve ifadelerdir).

Günümüz Türkiye'sinde, yöresel bağlılıkla ilgili bu tür idealist görüşlere uymak zordur. Pek çok genç eğitimli sanatçı kentte doğmuş ve taşradaki kırsal yaşama çok az maruz kalmıştır. Bu kişiler, kitlesel tüketim amacıyla belgelenmiş, ve transkripsiyonu yapılarak notaya alınmış Pantürkçü repertuardan standart parçalar ve türküler öğrenmişlerdir. Bununla birlikte, öğrenciler profesyonel olmaya karar verirlerse, icra yeteneklerine ve yaratıcı eğilimlerine uyan bir veya daha fazla yöreye bağlı eserler seçme eğilimindedirler. O zaman yerel sanatçıların eski ve güncel kayıtlarını dinleyerek ve hatta onların ilgi

alanlarını gözlemlemek ve özgün icralarını kaydetmek için bir alan çalışmasıyla repertuara hakim olmaları beklenir. Son zamanlarda yöresel müziğin kökleşmiş biçimlerinin tanıtılması, yetenekli yöresel sanatçıların radyo ve televizyon yayınlarında öne çıkarılması ve resmi resital ve konserlere dahil edilmesi çabaları yoğunlaşmıştır.

Bir müzik icrasının genel etkisi ve sonraki değerlendirmesi, sanatçının geleneksel kaynakları kullanırken sanatsal yeterliliğini sürdürme (yorum) derecesine veya orijinalliğe bağlıdır. Bir sanatçı bana, herkesin icra sırasında yorumla meşgul olduğunu, ancak bunun aşırılığının "yozlaşmış bir müzik yapımına" yol açtığını, geleneksel tavır değişikliklerinde bir tür "ölü sanata" dönüştüğünü söyledi (Meyer: 71).

Birçok kentli sanatçı yorumlarının, icralarının "doğru, düzgün" olarak kabul edilebilmesi için aşağıdaki geniş yönergeler üzerinde hemfikir görünmektedirler: (1) Belirli bir kaynak ya da model ile tanımlanabilir Halk müziği yorumlarının malzemesini yaratmak, (2) bir yöredeki üslup, yorum kurallarını başka bir yöredeki müzik envanterinin yapısına eklememek, (3) bir yöreden müzikal fikirlerin, cümlelerin, motiflerin veya benzerlerinin ödünç alınmasına ve bunları tamamen farklı, alakasız bir yörenin müzik türlerine yamanarak eklenmesine direnmek; (4) melodik çizginin temel hatlarının bozulmaması için aşırı süslemeden, bezemeden kaçınmak; (5) Tanıdık olmayan bir yörenin müzik repertuarını öğrenirken, belirli türlerin nasıl gerçekleştirilmesi gerektiğine ilişkin bireysel yorumları denemeden önce bölgesel uzmanların ya da bölgesel icracıların kayıtlarını dinlemek (Görüşmelerin büyük bir kısmı, bağlama sanatçıları ile yürütüldü. Türkiye'nin ulusal halk sazı bağlama, kırsal halk tabaka kültürünü ifade etmesiyle güçlü bir biçimde tanımlanan Türk varlığının olduğu kadar bir Orta Asya geçmişinin de sembolüdür. Bağlama, uzun-saplı, perdeli, teknesi olan (armutsu biçimli)lutlar içinde yer alır, büyüklük olarak küçükten itibaren küçük (cura), orta (tambura) daha büyüğü (bağlama) son olarak da topluluklarda bir bas olarak da işlev gören ve Kuzeydoğu Anadolu aşıklarının tercihi olan, büyük divan saz olarak sıralanır).

Aslında, geleneksel müzik repertuarlarının çoğu versiyonu, yöresel kaynakların öğelerini karıştırıp birleştiren, süsleyen ve değiştiren, ancak "temel melodik tasarımı koruyan" ince değişikliklerdir (Herzog, 1965: 169). İcralar geleneksel yapıdan önemli ölçüde farklı olduğunda, orijinal veya yenilikçi nitelikleri açısından eleştirilebilmektedir. Özgünlük, otantik modellerden

çıkartılan eski malzemelerin (yeni fikirlerin tanıtılmasının aksine) benzersiz yorumlarıyla ilgili olduğundan daha ılımlı ve daha az tehdit edici bir yenilik biçimi olarak görülmektedir.

Bu Batı “inovasyon“ kavramı ve onun Türk Halk Müziği kültüründeki yaklaşık karşılığı olan “yenilik“ ile ilgili konuşmak için uygun bir zamandır (Yeni Redhouse Türkçe-İngilizce Sözlük (İstanbul: Redhouse Press 1968) yenilikçi novelty ya da innovation yenilik, yeni çıkmış şey olarak uydurma terimden ki bu terim invention-türetmek-uydurma-made up uyduruk yalan olarak tanımlanır ve olumsuz çağrışımlar taşır-tanımlar.). Türkçede yenilik, yeni karakterinden dolayı “yorum ortaya çıkarıcı” (Barnett: 19) "müsaade edilebilir davranış sınırları içindeki varyasyonlar" (King: 168) olarak yorumlanabilir. Bu tanım, Türk geleneksel bağlamında kabul edilebilir bir özgünlük veya yeni varyasyon biçimini ima etse de, yeniliğe diğer müzik kültürlerinde olduğu gibi “üstün değer” verilmemektedir (Nettl: 33).

Türk halk müziği icracıları, "bir dereceye kadar yaratıcılığı temsil eden, ancak öncülleri olan; birbirlerinden türetilen ve bazı açılardan bir şeylerin yeniden birleşimi olan" yeniliklere değer veriyor (Barnett: 9). Eğer bir müzisyen, unsurların büyük çoğunluğunun az ya da geçmişte bir devamlılığı olmadığı yeni bir şey (Murdock) üretmeye girişirse inovasyon uydurma-uyduruk-atmasyon, canbazlık ya da abartmalar olarak sayılır ve dolayısıyla sorgulanır ve kabul görmez.

Örneğin, bağlama virtüözü Musa Eroğlu ve Arif Sağ gibi sanatçılar, sadelikten ve aşırılıktan kaçmak, monotonluktan kurtulmak için yeniden oluşturdukları müzikal modellerle deneme yapmak için kendilerini motive ederler. Bu sanatçılar, diğerleri gibi, daha zengin ve ifade gücü yüksek ürünler yaratarak kendi enstrümanlarının potansiyelini tam olarak keşfetmek istiyorlar. Aynı zamanda, diğer akranlarının arasından sıyrılmalarını sağlayacak gerçekten yeni bir şey yaratmak isteyebilirler. O zaman çabalarını daha belirgin ve daha gelişmiş olan kişisel tarzlarını geliştirmeye odaklayabilirler (Bu Türkçe terimler İstanbul’da Sağ ile (1982 ve 1983)ve Ankara’da Eroğlu ile (1982 ve 1983)yapılan derinlemesine görüşmelerden temin edilmiştir).

Pek çok yerleşik sanatçı için yeniliğin, değişen nitelikteki güdüsüyle birlikte sanatçının kişisel yaratıcı potansiyeli tarafından harekete geçirilen bir sürekliliğin parçası olduğunu iddia etmek artık mümkündür. Bu güdülere örnek olarak prestij için rakiplerle rekabet etmek; statü ve tanınma için rekabet; zor bir projenin üstesinden

gelmek; akıllılık, beceri ve yeni bir fikre özel haklar için övgü istemek; taklit edilme isteği; hatta memnuniyetsizlik veya rahatsızlık verilebilir (Barnett). Örneğin, yenilikçi süreçte bağlama (uzun saplı, mızraplı, hareketli perde bağları olan türk ulusal halk sazı) sanatçıları, onun mevcut biçiminden niteliksel olarak farklı yeni boyutlarla zenginleştirmek için kompozisyon teknikleri ve belirli bir yöresel prototipe kombinasyonlar yapma, ekleme yapma, süsleme gibi detaylandırılmış araçlar uygularlar (Barnett: 7).

Halk müziği uzman ve üstatlarının radikal yeniliklerden hayal kırıklığına uğramalarına rağmen kendi meslektaşlarının kültürel zorlamalarını hükümsüz kılmayı göze alan belirli bir sayıda insan var. Bu başına buyruk sanatçılar, kendi kabiliyetleri için yeni denemelere girişirken genellikle daha önce denenmemiş teknikler konusunda (Barnett: 152). Bu yaratıcı kişilerin bazıları Yılmaz İpek, Ali Ekber Çiçek, Arif Sağ ve Yavuz Top gibi albümleri olan tanınmış radyo sanatçılarıdır (Çiçek, Sağ ve Top, Doğu Anadolu Alevi topluluğunda doğmuşlardır. Çiçek ve Top Erzincan bölgesinden, Sağ Erzurum bölgesindedir. Aleviler aykırıdırlar, şii inancı ile alakalı topluluklar Orta ve Doğu Anadolu'da olduğu kadar Trakya ve Ege'de de bulunurlar. Kutsal soydan gelen kutsal erkekler tarafından da yönetilirler ve derviş düzeni Bektaşilikle bağlantılıdır. Alevi aşıkları, 13. Yüzyıla kadar izi sürülebilen ana dilde mistik bir şiirin mirasçılarıdır. Alevi tarihi ve kültürünün geniş kapsamlı açıklaması Markoff (1986) ve Andrews ve Markoff (1987) 'da bulunabilir). Bu icracıların hepsi de usta bağlama virtüözleridir.

Bu icracılardan Çiçek, yerli repertuarın yeniden biçimlendirilmesi için yeni yaklaşımlar denerken kompozisyon çalışmasına ilk girenlerden biriydi. 1965 yılında ses ve bağlama için mükemmel bir kompozisyon olan Haydar'ı yarattı. 18. yüzyılın mistik şiirinden esinlenen "Haydar", Çiçek'in manevi değerleri müzik yoluyla aktarmaya yönelik çabalarının bir örneğidir. O, deneyim ve doğaçlama yoluyla tasarlandı, ancak yeniden çalışma ve tekrarlanan icralar sayesinde, çok az varyasyonla tekrar tekrar yeniden üretilen sabit bir forma kristalize oldu. Eser, bir sanatçının, toplumun kendisinden beklentilerini aşmak, "başka hiç kimsenin ustalaşamayacağı kadar zor olacak bir şey üretmek için sanatsal ve ifade potansiyeli keşfetme ihtiyacının yenilikçi, ancak radikal olmayan bir ifadesidir. " Burada Çiçek, yenilikçi mızrap tekniklerinin, değişen ölçü ve üst üste dizilmiş akor benzeri konfigürasyonların yarattığı gerilim anlarının ostinato ritim ile birlikte hareket ettirildiği karmaşık bir doku yaratmayı başardı ("Haydar Türk Sufi Müziği"balbümünden dinlenebilir.

Anadolu Halk Sazı (Lyricord Stereo LLST 7342) ve Türkiye. Bektaşî Müziği. Achik (222) Şarkıları (Türküleri) Ali Ekber Çiçek (Müzik Atlası – Unesco Koleksiyonu, EMI 3C064-18568).

Çiçek'in mistik İslam ile olan bağı, ince virtüözlüğü ve çok yönlülüğü Türkiye'nin dört bir yanındaki genç öğrenciler ve sanatçılar tarafından taklit edilen genç nesil profesyonel bağlama sanatçılarından biri olan Arif Sağ tarafından paylaşılmıştır. Sağ, standart bağlama repertuarını yeniden şekillendirmeye yönelik yaratıcı yaklaşımlarında gerçekten tutarlı olmuştur. 1982 yılında Ankara oyun havası "Yandım Şeker" i İstanbul Şan tiyatrosunda solo bir konserde seslendirdiğinde, hoş olmayan tepkiler aldı. Dinleyiciler arasındaki birçok müzisyen, parçanın belirli bir bölümünde başlayan ve gelişen müzikal pasajın alışılmadık doğası karşısında şok oldular. Sağ, parçayı, ardışık işleme, adım adım kromatik iniş-çıkış hareketleri kullanma biçiminde icra etti. Bu alışılmadık pasajın gösterdiği gibi, icat sevgisi birçok yönden yaratıcı enerjinin zenginliği ve aynı zamanda sanatçının ifade ettiği gibi yeni bir düşünür ve yeni bir müzik "okulunun" (ekol) lideri olarak ün geliştirme arzusundan kaynaklanıyordu (Arif Sağ'ın "Yandım Şeker oyun havası" yorumu "İşte Bağlama, İşte Arif Sağ" CD'sinde bulunabilir. (Hakan Label) Bu CD sanatçının 1982 solo resitalinden seçkileri içermektedir).

Sağ ve Çiçek'ten farklı olarak İzmir kökenli Yılmaz İpek, kendi teknik yeterliliği ve özgünlüğünü, yerel bağlama repertuarından daha fazla Batı Avrupa gitar literatürüne yakın bestelerle kanıtlamayı seçmiştir. Son olarak Yavuz Top, bazı sınırlı müdahalelerle geleneksel ses ve bağlama repertuarını Batının kullanışlı armonisinde kaynaştırarak bir adım ileri gitmiştir. Akranları tarafından radikal bir yenilikçi olarak seçilen Top, deneysel atılımlarında yılmadan devam etmektedir. Top, "Ötme Bülbül Ötme" aranjmanında yeni melodik unsurlar ekleyerek sürekli iki partide icra eden karma bir koronun imkanlarını, hem Türk hem de Batı enstrümanları içeren bir enstrümantal toplulukla birleştirmiştir. Enstrümantal açılış, özellikle vurucudur ve dinamik bir ritim kurgusuyla bu müzik arka planda devam ederken, koro, 16. Yüzyıl şairi Pir Sultan Abdal'ın eserini söylemeye başlar (Top'un "Ötme Bülbül Ötme" düzenlemesi Deyişler isimli kayıttan görülür. Sembol plak tarafından birkaç yıl önce çıkarıldı.). Top, halk müziği icra çalışmaları yaklaşımlarda temel değişiklikler tesis etmek için motive olan eğitimli, profesyonel genç kuşağa ilham kaynağı olmuştur. Birçok farklı bölümde çalınan enstrümanlar için halk repertuarlarında birkaç icra örneği olmasına rağmen önemli bir çabanın dışı vurdugu henüz gözlenmemiştir.

SONUÇ

Bu makalenin amacı, Türk halk müziği camiasında çağdaş icra pratiğinin son haliyle ilgili olarak gözlemlenen güncel eğilimleri ve bu eğilimlerin bugün Türkiye'deki halk müziği kültürünün imajını ve kimliğini nasıl etkilediğini saptamaktır. Uzun bir zaman boyunca yaptığım araştırmam, seçkin sanatçılar, eğitimciler, yöneticiler ve bilim adamlarından oluşan bir topluluğun, birkaç istisna dışında, yerli halk müziği geleneklerinin diatonik ton sistemi, Batı işlevsel armonisi gibi Batı'dan gelen teknikler ve uygulamalarla Batı sanat müziği sentezine karşı olduğunu ortaya çıkardı. Aslında, Türk sanat müziği makam ve performans uygulamalarından bazı özellikleri ödünç alma ve işbirliği yapma yönünde büyüyen bir eğilim olabilir.

Profesyonel sanatçılar, müzikal üstdillerini ve müzikal ortamlarıyla ilgili müzikal fikir ve teknikleri repertuarlarını genişletmiş olsalar da, aşırı yenilikçi davranışlarla geleneğin sınırlarını aşmamayı tercih etmektedirler. Onlar, geleneksel envanterin yeniden şekillendirilmesinde, üslup, melodi, ritimler ve yöresel müzik pratiğinin temel unsurlarını korumayı seçmektedirler. Sanatçılar, icralarını kırsal bir kaynakla özdeşleştirmekten gurur duymaya devam etmekte, ancak bu önemli gaye genellikle şöhret ve popülerlik arzusu olan bazı kişilerin karşı konulmaz güdülerini tarafından hafifletilmektedir. Halk müziği sanatçılarının geleneksel stratejileri norm, radikal müzikal davranış, daha muhafazakar normların istisnalarıdır. Günümüzde, profesyonel sanatçılar yenilikçi teknikleri ve tavırları, derin köklere sahip yerel bir icra geleneğinin dokusuna ustaca entegre etme geleneğini sürdürmektedirler.

York Üniversitesi, Kanada

TEŞEKKÜR

Yazar, Türkiye'deki Amerikan Araştırmaları Enstitüsü, Sosyal Bilimler Araştırma Kurulu ve o olmaksızın kaleme alınmayacak olan doktora tezi için Türk çalışmaları Enstitüsüne (1981-1983) sağladıkları destekleri minnetle kabul eder. Çalışma, Ankara, İstanbul, İzmir Devlet Radyoları; Kültür ve Turizm Bakanlığı Folklor Araştırma Enstitüsü, İstanbul Devlet Müzik Konservatuvarı ve İstanbul Belediyesi Müzik Konservatuvarı'na (şimdi İstanbul Üniversitesi'ne bağlı olan) sayısız yönetici ve müzisyenlerin büyük destek ve işbirliği olmaksızın tamamlayamazdım. Aşağıdaki sanatçı ve uzmanlara her zaman teşekkür borçlu olacağım: Nida Tüfekçi Adnan Ataman,

Mustafa Hisarlı, Yücel Paşmakçı, Mehmet Özbek, Mazlum Kılıçkıran, Nail Tan, Kamil Toygar, Sabri Uysal, Yaşar Doruk, Mansur Kaymak, Orhan Dağlı, Ahmet Gazi Ayhan, Yılmaz İpek, Özay Gönlüm, Rifat Balaban, Ali Ekber Çiçek, Suat Işıklı, Aşık Ali Metin, Ahmet Günday, Arif Sağ, Musa Eroğlu, Muhlis Akarsu, Yavuz Top, Ramazan Güngör, Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Cemile Cevher, Necmettin Palacı ve birçokları.

KAYNAKÇA

- Andrews, W. & Markoff, I. (1987). Poetry, the Arts, and Group Ethos in the Ideology of the Ottoman Empire. (Osmanlı İmparatorluğu İdeolojisinde Şiir, Sanat ve Grup Değerleri). *Edebiyat 1* (1), 28-70.
- Barnett, H. C. (1953). *Innovation. The Basis of Culture Change*. (Yenilik. Kültür Değişiminin Temeli). New York: McGraw Hill.
- Bellah, R. (1958). Religious Aspects of Modernization in Japan and Turkey. (Japonya ve Türkiye'de Modernleşmenin Dinsel Yönleri). *The American Journal of Sociology*, 64, 1-5.
- Berkes, N. (Ed.). (1981). *Turkish Nationalism and Western Civilization - Selected Essays of Ziya Gökalp*. (Türk Ulusalçılığı ve Batı Uygarlığı - Ziya Gökalp'in Seçme Yazıları). Connecticut: Greenwood Press.
- Herzog, G. (1965). Stability and Form in Traditional and Cultivated Music. (Geleneksel ve Sanat Müziğinde Sabitlik ve Form). (Ed. Alan Dundes). *In The Study of Folklore*, Englewood Cliffs: Prentice Hall. pp. 169-174.
- Kağıtçıbaşı, Ç. (Ed.). (1982). *Sex Roles, Family and Community in Turkey*. (Cinsiyet Roller, Türkiye'de Aile ve Topluluk). Bloomington: Indiana University Turkish Studies.
- Kayabali, İ. & Arslanoğlu, C. (1983). Türk Milli Musikisi. *In Milli Eğitim ve Kültür 5* (24), 1-95.
- King, A. R. (1980). Innovation, Creativity and Performance. (Yenilik, Yaratıcılık ve İcra). *In The Ethnography of Musical Performance*, (Ed. by Marcia Herndon and Norma McLeod). Norwood: Norwood Editions. pp. 167-180.

- Markoff, I. (1986a). Musical Theory, Performance, and the Professional Bağlama Specialist in Turkey. (Türkiye'de Müzik Teorisi, İcrası ve Profesyonel Bağlama Uzmanlığı). (Ph.D. Dissertation). University of Washington.
- Markoff, I. (1986b). The Role of Expressive Culture in the Demystification of a Secret Sect of Islam: The Case of the Alevis of Turkey. (Gizli bir İslam Tarikatının Gizeminden Arındırılmasında İfade Edici Kültürün Rolü: Türkiye'deki Alevi Durumu). *World of Music*, 28 (3), 42-56.
- Markoff, I. (1987). The Ethics of Music-Making and the Turkish Bağlama Specialist: An Aesthetic/Cognitive Approach. (Türk Bağlama Uzmanlığı ve Müzik Yapmanın Etiği: Bir Estetik/Bilişsel Yaklaşım). *In vol.3 of papers published from the Third International Folklore Congress*, İzmir, Turkey (1986). Ankara: Ministry of Culture and Tourism, pp. 147-161.
- Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology*. (Etnomüzikoloji Çalışması). Urbana: University of Illinois Press.
- Özgül, M. (1982). Türkülerimizin İcrası ve Yorumu. *Türk Halk Müziği ve Oyunları*, 1 (3), 100-101.
- Stokes, M. (1989). Music, Fate and State: Turkey's Arabesk Debate. (Müzik, Kader ve Devlet: Türkiye'nin Arabesk Tartışması). *Middle East Report*, 19 (5), 27-30.
- Ülkütaşır, M. Ş. (1973). *Türkiyede Folklor ve Etnografya Çalışmaları*. (Folklore and Ethnography Studies in Turkey). Ankara: Başbakanlık Basımevi.

**MANAVGAT TAŞAĞIL MAHALLESİNDE TESPİT EDİLEN
KINA TÜRKÜLERİNİN SÖZEL VE MÜZİKAL
ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ (*)**

*Investigation of the Verbal and Musical Features of Henna Folk
Songs Retained in the Manavgat Taşağıl District*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.36

Çiğdem YÖNTEM¹

Özet

Anadolu'da geçmişten günümüze devamlılığını sürdüren kına yakma geleneğinin tarihi antik devirlere dayanmaktadır. Hem dinsel hem de geleneksel bir uygulama olan kına yakma geleneği adanmışlığı ve teslimiyeti temsil eden kültürel bir olgudur. Kültürümüzde önemli bir yere sahip olan bu gelenek, daha çok geçiş evrelerinden biri olan “evlenme” de karşımıza çıkmaktadır. Evlenecek olan kıza veya bazı yörelerde erkeğe de kına yakılırken yörenin dokusundan izler taşıyan kına türkülleri seslendirilir.

Kına türkülerinde bazen gelini ağlatmak bazen eğlendirmek amacıyla söylenen ayrılık, sıla özlemi, geline öğüt, teselli, evlenecek olan kızın annesine veda, gideceği evle ilgili dilek ve temenniler, gelinin duygu ve düşüncelerini içeren sözler bulunmaktadır. Bu türküler icra edilen yöreye göre farklılık gösteren ezgi ve söz yapısına sahiptir. Günümüzde bu türküler bazı yörelerde teknolojinin de etkisiyle giderek azalmakta ve kaybolmaya yüz tutmaktadır.

Bu kapsamda zamanla azalan kültür unsurların kayıt altına alınıp gelecek nesillere aktarılması bu unsurların kaybolmaması açısından önem taşımaktadır. Manavgat Taşağıl Mahallesiinde Tespit edilen Kına Türkülerinin Sözel ve Müzikal Özelliklerinin İncelenmesi adlı çalışmada, kına türkülleri kayıt altına alınıp müzikal ve sözel açıdan analiz edilmiştir. Alan araştırması, sözel ve müzikal analiz yöntemlerinin kullanıldığı araştırma söz konusu mahallede kaynak kişiler ile görüşmeler sonucu tespit edilen 5 adet kına türküsü ile sınırlandırılmıştır. Ayrıca kültür unsurlarının kaybolmaması ve geleceğe aktarılması amacıyla yapılan araştırmanın, toplum mirasına, bilimsel değerlendirmeler sonucunda katkı sağlaması bakımından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: *Manavgat, Taşağıl, Kına Türkülleri, Analiz.*

¹ Müzik Öğretmeni, palacigdem01@gmail.com

(*) Bu makale Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde tamamlanan “Manavgat Taşağıl Mahallesi Müzik Pratikleri” adlı yüksek lisans tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

Abstract

The history of henna tradition, which has been continuing from pastt opresent in Anatolia, dates back to ancient times. Thetradition of applying henna, both a religiousand a traditional practice, is a cultural phenom on that represents dedication and submission. This tradition, which has an important place in our culture, appears more in the transition phase, at the marriage phase. While henna is applied to the girl to be married or to a man in some regions, henna folk songs bearing traces of the local texture are sung.

In henna folk songs, there are words containing separation, longing for the bride, advice to the bride, consolation, farewell to the mother of the girl who will marry, wishes and requests about the house she will go to, and the feelings and thoughts of the bride. These folk songs have a structure of melody and words that differ according to the region performed. Today, these folk songs are decreasing and disappearing in some regions also with the effect of technology.

In this context, it is important to record the cultural elements that diminish over time and transfer them to future generations in order not to lose these elements. In the study called Investigation of the Verbal and Musical Features of Henna Folk Songs Retained in Manavgat Taşağıl District, henna folk songs were recorded and analyzed in terms of musical and verbal. The field study, in which verbal and musical analysis methods were used, was limited to 5 henna folk songs, which were determined as a result of interviews with source people in the neighborhood. In addition, it is important that there search carried out in order not to lose cultural elements and transfer them to the future, contributes to the community heritage as a result of scientifice valuations.

Keywords: *Manavgat, Taşağıl, Henna Folk Songs, Analysis.*

GİRİŞ

Toplumların geçmişten günümüze sürdürdükleri gelenek, görenek, örf ve adetleri, inançları, günlük hayatta karşılaştıkları durumlardaki tutum ve davranışları, maddi ve manevi değerleri kendi kültürünü oluşturmaktadır. Bu değerler toplumların bir mirası gibi nesilden nesile aktarılmaktadır. “Kültür belirli bir toplumun karakterini meydana getiren fikirler, bilgiler, inançlar, teknik mahsulleri, davranış ve tavır tipleri sistemidir. Kültürün saklanması ve kazanılması biyolojik değil sosyal bir süreçtir.” (Ülken, 1969: 185).

Anadolu’da devamlılığını sürdüren, birçok gelenek görenek örf, adet ve inançları da içinde barındıran kültürel değerlerden biri de kına törenleridir. Bu törenlerde uygulanan kına yakma geleneği, tarihsel süreci antik devirlere dayanan, adanmışlığı temsil eden hem

dinsel hem de geleneksel bir ritüeldir. Dinsel bir uygulama olarak da gerçekleştirilen bu ritüele ilişkin Yardımcı,

“Kına yakma âdetinin İbrahim Peygamber’in oğlu İsmail’i kurban ederken bir kınalı koçun gelmesi, Allah tarafından İsmail’in yerine bu koçun kurban edilmesinin istenmesi nedeniyle adak için kurban kesimi geleneği doğmuştur. İbrahim Peygamber’in oğlu İsmail’i kurban için süsleyip sürmelemesi gibi gelen koçun da süslenmiş, boyanmış olmasından dolayı kurbanlıkların süslenmesi ve kırmızı boya sürülmesi gelenek haline gelmiştir (2009: 1) ifadelerini kullanmaktadır.”

Kına, evlenecek olan kadına veya bazı yörelerde erkeğe de yakılan ve geçiş evrelerinden olan evlenme evresinin önemli uygulamalarındandır. Anadolu’da kına aynı zamanda askere giden kişiyi vatana, kesilecek olan koçu Allah’a, evlenen kişiyi yuvasına adamak amacıyla yakılır. Bu ritüel genellikle şans, bereket ve huzur getirmesi amacıyla gerçekleştirilir ve teslimiyeti ifade eder. Tanrıbuyurdu kına yakma geleneğini şu şekilde dile getirmektedir:

“Kültürümüzde renk verici özelliğinden dolayı elleri, ayakları, saç ve sakalları renklendirip süslemek, aynı zamanda tedavi etmek maksadıyla kullanılan kınanın, kötülüklerden korunmak üzere mutluluk, şans ve bereket tılsımı olarak kullanıldığı bilinmektedir. Kınanın, dinimizde de kabul gören yönü, onu zihinlerde koruyucu bir maddi kültür ögesi, şans getiren bir unsur olarak şekillendirirken, ona girilen için hayırla sonuçlanması adına uygulanan koruyucu bir tılsım misyonu da yüklemiştir. Kınanın kültürümüzdeki önemi, büyük ölçüde ‘adanmışlığı’ ifade eden sembolik bir vasıf kazanmasından ileri gelmektedir” (2016: 102-115).

Kına Türküleri

Düğün gelenekleri içerisinde gerçekleştirilen kına törenlerinde, kınanın yakım esnasında bazen gelini ağlatmak bazen de eğlendirmek amacıyla kına türküleri seslendirilir. Bu türkülerde genellikle kadınlar tarafından söylenen ayrılık, sıla özlemi, geline öğüt, teselli, evlenecek olan kızın annesine veda, gideceği evle ilgili dilek ve temenniler, gelinin duygu ve düşüncelerini içeren sözler bulunmaktadır. “Kına türkülerinin içeriği ötekilere göre daha belirgindir. Uzak diyarlara göçme gibi, ayrılık gibi konuları içerir. Erkek kına havalarında bulunmasına karşın bunlar genellikle kadın ağzı türkülerdir” (Karadeniz, 2010: 63). “Kına yakma, kına gecesi, gelin alma gibi düğün törenlerinde söylenen türkülerde kızın ana-baba

ocağından ayrılması, ananın üzüntüsü kızına öğüdü gibi konular ve duygular işlenir (Büyükyıldız, 2015: 185). “Gelinin eline kına yakılırken, onun duygularını dile getiren ve onu teselli etme amacıyla okunan türkülerdir” (Özbek, 2014: 112).

Kına türküleri de diğer türkü türleri gibi icra ortamına göre farklılık gösteren ezgi ve söz yapısına sahiptir. “Asıl işlevi gelini ağlatmak olan bu türkülerin her biri, halkımızın evlilik felsefesini ve dünya görüşünü anlatır. Ayrıca söylenen her kına türküsünün bir icra ortamı, icra biçimi, kendine özgü yapısı, konusu ve ezgisi vardır (Yılmaz, 2010: 79).

Taşağıl Mahallesi Kına Töreni

Taşağıl Manavgat ilçesine 22 km, Antalya ili merkezine 55 km uzaklıkta bulunan bir mahalledir. Taşağıl’ın tarihi 1500’lü yıllara dayanmaktadır. Cumhuriyet’in ilanından sonra Antalya il olmuş ve Taşağıl Manavgat kazasına bağlı bir nahiye olarak kayıtlara geçmiştir. 1940 yılında yapılan nüfus sayımında ise Taşağıl bucak olarak kayıtlara geçmiştir. Geçmişten günümüze kaza, bucak, belde gibi yerleşim yeri kavramlarıyla adlandırılan Taşağıl, 31.03.2014 tarihinde 6360 sayılı Büyükşehir Kanunu ile belde statüsünden Manavgat’a bağlı mahalle konumuna gelmiştir.

Mahallenin kültürel kimlikleri incelendiğinde Manavlar ve Yörükler olmak üzere iki farklı etnik kimlik karşımıza çıkmaktadır. Yörede Manavlar merkezde konumlanan genellikle geçimini sebze ve meyvecilikten sağlayan yerli halk olarak bilinmektedir. Ayrıca Manav ismine, geçim kaynaklarından olan sebze, meyve yetiştiriciliğinin kaynaklık ettiğini dile getirmektedirler.

Tespit edilen diğer etnik kimlik ise Yörüklerdir. Yörükler, Anadolu’da yaşayan ve göçebe hayat tarzını benimseyen Türkmen gruplardır.

Söz konusu mahallede geçmişten günümüze azalarak devam eden kına gelenekleri bulunmaktadır. Alanda yapılan görüşmelerde bu geleneklerin azalmasının temel sebebinin mahallede açılan düğün salonunun olduğu ifade edilmiştir. Buna ek olarak turizmin etkisiyle otellerde yapılan düğünler, kullanılan çalgılardaki değişimler (bağlama yerine org,davul yerine bateri vb.) kına geleneklerini olumsuz yönde etkilemektedirler.

Yörede kına töreni genellikle kadınlar arasında yapılmaktadır. Kına gelinin ellerine yakılırken yöreye ait ezgiler seslendirilir. Ellerine yakılan kınadan törene gelen herkese ellerine yakması için dağıtılır. Gelinin başına bekâr bir arkadaşıyla beraber al yazma örtülür ve gelin ağlatılır. Anadolu da önemli bir ritüel olan bu törende gelini eğlendirmek amacıyla bayan bir arkadaşı erkek kılığını girip törendeki diğer kadınları da güldürmek amacıyla oyunlar oynar. Bu eğlence sırasında, çalışmada tespit edilen 5 adet kına türküsü ve yöreye ait olmayan farklı türkülerde seslendirilmektedir.

Teknolojinin, turizmin ve düşünlerin salon ortamında gerçekleştirilmesinin sonucunda kına türkülerinin kaybolmaya yüz tutması ve zamanla uğradığı değişim bu çalışmanın problem durumunu oluşturmaktadır. Manavgat Taşağıl Mahallesinde tespit edilen kına türkülerinin müzikal ve sözel analizi nasıldır? Şeklinde problem cümlesi oluşturulmuş ve aşağıdaki alt problemler çerçevesinde sorulara yanıt aranmaya çalışılmıştır.

- 1) Tespit edilen kına türkülerinin sözel analizi nasıldır?
- 2) Tespit edilen ezgilerin ses genişlikleri, usul yapıları, ses dizileri, metronom hız değerleri nelerdir?

Çalışma, Manavgat Taşağıl Mahallesinde tespit edilen kına türküleri ile sınırlandırılmıştır. Derlenen türkülerin kayıt altına alınarak analiz edilmesi ve gelecek nesillere aktarılması amaçlanmaktadır. Kayıt altına alınan türkülerin müzikal ve sözel bakımdan analiz edilmesi, toplum mirasına bilimsel değerlendirmeler sonucunda katkı sağlayacağı açısından önemlidir.

Bu araştırmada yöreyi tanıyan kaynak kişilerle görüşmeler yapılmış ve alan araştırması yöntemi kullanılmıştır. Ayrıca türküler notaya alınıp müzikal analize tabi tutulmuştur.

Alan çalışması, araştırmacının “alan” olarak tanımladığı yerde görerek, duyarak, gözlemleyerek, katılarak bilgi edinmesi ve böylece eylemlerin, sözel ifadelerin, kısaca topluluğu saran tüm olay ve olguların anlamlarına vakıf olma çabasıdır (Karahasanoğlu ve Yavuz, 2015: 59).

Müzikal analizin tanımıyla ilgili farklı görüşler oluşmuştur. Bunlar arasında “formal[set] teoride müziğin içkinleşmesi” (Dipert ve Whelden, 1978, s. 50), “icra için talimat”(Cone, 1960, s. 174) , “bir kişinin parçaları betimleme yolu” (Hanninen, 2004, s. 181) müzik teorisinde “bilgiyi üretme yolu” (McCreless, 1997,s.294) yer alır (Türkmen, 2020: ders notları).

Tespit Edilen Türkülerin Sözel ve Müzikal Özellikleri

Alanda kaynak kişiler ile görüşmeler sonucunda 5 adet kına türküsü tespit edilmiş ve kayıt altına alınmıştır. Bu türküler sözel analiz kapsamında, nazım birimi, uyak düzeni ve hece ölçüsü, müzikal analiz kapsamında ise makam dizisi, usul yapısı, metronom hız değerleri açısından analiz edilmiştir.

Taşağı Mahaltesinde tespit edilen 5 adet kına türküsünün sözel ve müzikal özellikleri aşağıda verilen tablolarda yer almaktadır.

Tablo 1. “Biz Giderken Ekinimiz Büyüdü” Adlı Türküye İlişkin Sözel Özellikler

Nazım Birimi	Hece Ölçüsü	Uyak Düzeni
Bentleri dörtlülle kurulan kavuştaksız türkü	8’li hece ölçüsü kalıbı	Uyak düzeninde kararlılık olmadığı görülmektedir.

“Biz Giderken Ekinimiz Büyüdü” Adlı Türküde Kullanılan Ses Dizisi



Tablo 2. “Biz Giderken Ekinimiz Büyüdü” Adlı Türkünün Müzikal Özellikleri

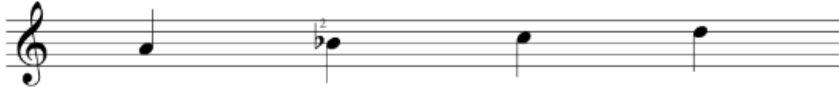
Karar Sesi	Güçlü Sesi	Usulü	Ses Genişliği	Metronom Hızı
La	Re	4/4	La -mi arası 5 sestem oluşmaktadır.	q=110

Yukarıdaki 2 tabloya bakıldığında “Biz Giderken Ekinimiz Büyüdü” adlı türkünün 8’li hece ölçüsünde, bentleri dörtlülle kurulan kavuştaksız, uyak düzeninde kararlılık olmayan bir türkü olduğu ve ses dizisinde si \flat aldığı, karar sesinin la, güçlü sesinin ise re olduğu, usulünün 4/4’lük ve ses genişliğinin la-mi arası 5 sestem oluştuğu görülmektedir.

Tablo 3. “Çattılar Çatğı Daşını” Adlı Türküye İlişkin Sözel Özellikler

Nazım Birimi	Hece Ölçüsü	Uyak Düzeni
Bentleri dörtlükle kurulan kavuşaksız türkü	8’li hece ölçüsü kalıbı	aaaa/bcdc

“Çattılar Çatğı Daşını” Adlı Türküde Kullanılan Ses Dizisi



Tablo 4. “Çattılar Çatğı Daşını” Adlı Türküye İlişkin Müzikal Özellikler

Karar Sesi	Güçlü Sesi	Usulü	Ses Genişliği	Metronom Hızı
La	Re	9/16	La -re arası 4 sestem oluşmaktadır.	x=300

Yukarıdaki 2 tabloya bakıldığında “Çattılar Çatğı Daşını” adlı türkünün 8’li hece ölçüsünde, bentleri dörtlükle kurulan kavuşaksız, aaaa/bcdc uyak düzeninde bir türkü olduğu ve ses dizisinde si ² aldığı, karar sesinin la, güçlü sesinin ise re olduğu, usulünün 9/16’lık ve ses genişliğinin la-re arası 4 sestem oluştuğu görülmektedir.

Tablo 5. “Geline Bakın Geline” Adlı Türküye İlişkin Sözel Özellikler

Nazım Birimi	Hece Ölçüsü	Uyak Düzeni
Bentleri üçlükle kurulan kavuşakları 2 dize olan türkü	8’li hece ölçüsü kalıbı	aaabb/ccc bb/ dddbb

“Geline Bakın Geline” Adlı Türküde Kullanılan Ses Dizisi



Tablo 6. “Geline Bakın Geline” Adlı Türküye İlişkin Müzikal Özellikler

Karar Sesi	Güçlü Sesi	Usulü	Ses Genişliği	Metronom Hızı
La	Re	9/16	La -sol arası 7 sestem oluşmaktadır.	x=110

Yukarıdaki 2 tabloya bakıldığında “Geline Bakın Geline” adlı türkünün 8’li hece ölçüsünde, bentleri üçlülle kurulan kavuştakları 2 dize olan, aaabb/ccc bb/ dddbb ve uyak düzeninde bir türkü olduğu ve ses dizisinde si \flat ve fa \sharp aldığı, karar sesinin la, güçlü sesinin ise re olduğu, usulünün 9/16’lık ve ses genişliğinin la-sol arası 7 sestem olduğu görülmektedir.

Tablo 7. “Sarı Yazma Yakışır Mı” Adlı Türküye İlişkin Sözel Özellikler

Nazım Birimi	Hece Ölçüsü	Uyak Düzeni
Bendi dörtlülle kurulan kavuştaksız türkü	14’lü hece ölçüsü kalıbı	abba

“Sarı Yazma Yakışır Mı” Adlı Türküde Kullanılan Ses Dizisi



Tablo 8. “Sarı Yazma Yakışır Mı” Adlı Türküye İlişkin Müzikal Özellikler

Karar Sesi	Güçlü Sesi	Usulü	Ses Genişliği	Metronom Hızı
La	Re	4/4	La - fa arası 6 sestem oluşmaktadır.	q=200

Yukarıdaki 2 tabloya bakıldığında “Sarı Yazma Yakışır Mı” adlı türkünün 14’lü hece ölçüsünde, bentleri dörtlülle kurulan kavuştaksız, abba uyak düzeninde bir türkü olduğu ve ses dizisinde si \flat aldığı, karar sesinin la, güçlü sesinin ise re olduğu, usulünün 4/4’lük ve ses genişliğinin la-fa arası 6 sestem olduğu görülmektedir.

Tablo 9. “Hopladı Getti Eşiği” Adlı Türküye İlişkin Sözel Özellikler

Nazım Birimi	Hece Ölçüsü	Uyak Düzeni
Bentleri beyitle kurulan kavuştaksız türkü	7’li ve 8’li hece ölçüsü kalıbı	aa/bb/ cb

“Hopladı Getti Eşiği” Adlı Türküde Kullanılan Ses Dizisi



Tablo 10. “Hopladı Getti Eşiği” Adlı Türküye İlişkin Müzikal Özellikler

Karar Sesi	Güçlü Sesi	Usulü	Ses Genişliği	Metronom Hızı
La	Re	5/8	La -sol arası 7 sestem oluşmaktadır.	e = 200

Yukarıdaki 2 tabloya bakıldığında “Hopladı Getti Eşiği” adlı türkünün 7’li ve 8’li hece ölçüsünde, bentleri beyitle kurulan kavuştaksız, aa/bb/cbuyak düzeninde bir türkü olduğu ve ses dizisinde si \flat aldığı, karar sesinin la, güçlü sesinin ise re olduğu, usulünün 5/8’lik ve ses genişliğinin la-sol arası 7 sestem oluştuğu görülmektedir.

Nota 1.

Yöresi:

Manavgat/Taşağül

Kimden Alındığı:

Fatma Arı

Süre:

♩ = 110

Derleyen:

Çiğdem Yöntem

Derleme Tarihi:

01.08.2018

Notaya Alan:

Çiğdem Yöntem

BİZ GİDERKEN EKİNİMİZ BÜYÜDÜ

Biz gi der ken e ki ni miz Bü yü dü ba lam
bü yü dü ba lam bü yü dü
Gö rü nü yor an nen gi lin Sö ğü dü ba lam
sö ğü dü ba lam sö ğü dü

Biz giderken ekinimiz
Büyüdü balam büyüdü
Görünüyor annengilin
Söğüdü balam söğüdü

Bu muydu mahallelerin
Yığıdı balam yığıdı
Ayrandır deli gönül
Ayrana balam ayrana

Kız vermezler gocalinin
Bayram'a anam bayrama
Ayrandır deli gönül
Ayrana balam ayrana

Nota 2.

Yöresi:

Manavgat/Taşağül

Kimden Ahırdığı:

Behiye Yılmaz

Süre:

 = 300

Derleyen:

Çiğdem Yöntem

Derleme Tarihi:

03.07.2018

Notaya Alan:

Çiğdem Yöntem

ÇATTILAR ÇATGI DAŞINI



Çat tı lar çat gı da şı nı Bi şı rin dü ğün a şı nı

5
Çığ rın oğ lan gar da şı nı Çek sin a tı nın ba şı nı

Çattılar çatgi daşını
Bişirin düğün aşını
Çığrın oğlan gardaşını
Çeksin atının başını

Ara hacı biçim biçim
Anam ağlar benim için
Neden ağlan anacığım
Bu ayrılık bizim için

Nota 3.

Yöresi:

Manavgat/Taşagül

Kimden Alındığı:

Fatma Arı

Süre:

♩ = 110

Derleyen:

Çiğdem Yöntem

Derleme Tarihi:

01.08.2018

Notaya Alan:

Çiğdem Yöntem

GELİNE BAKIN GELİNE

Ge li ne ba kın ge li ne
ge li ne ba kın ge li ne
Kı na lar ya
kın e li ne Yağ lık lar
so kun e li ne
Da ya na maz a na ca ğı
Ay rı düş tü sı la cı yı

Geline bakın geline
Kınalar yakın eline
Yağlıklar sokun eline
Dayanamaz anacığ
Ayrı düştü silacıyı

Hopladı getti eşiğ
Sofrada kaldı gaşığı
Gızlar evin yakışığı
Dayanamaz anacığ
Ayrı düştü silacıyı

Bir incecik çay bulanır
Bulanır da dört dolanır
Analar besler el gürlenir
Dayanamaz anacığ
Ayrı düştü silacıyı

Nota 4.

Yöresi:
Manavgat/Taşagül
Kimden Alındığı:
Fatma Arı
Süre:

SARI YAZMA YAKIŞIR MI

Derleyen:
Çiğdem Yöntem
Derleme Tarihi:
01.08.2018
Notaya Alan:
Çiğdem Yöntem

♩ = 200

Sarı yaz ma ya kı şır mı gü ze le gü ze le

5 Ben ö lü yom sen ya ri ni ta ze le vay ge lin

9 Bu gü zel lik sa na be la ge ti rir vay ge lin

13 Ö lü rüm ah tı mı koy mam bu ra ya bu ra ya

Sarı yazma yakışır mı güzele güzele
Ben ölüyom sen yarini tazele vay gelin
Bu güzellik sana bela getirir vay gelin
Ölürüm ahtımı koymam buraya buraya

Nota 5.

Yöresi:

Manavgat/Taşagül

Kimden Alındığı:

Saadet Aydın

Süre:

♩ = 200

Derleyen:

Çiğdem Yöntem

Derleme Tarihi:

04.07.2018

Notaya Alan:

Çiğdem Yöntem

HOPLADI GETTİ EŞİĞİ

Hop la dı get ti e ş i ğ i

5 Sof ra da gal dı ga ş ı ğ ı

9 Gı na yı ge tir a nam

13 Goy nun da ya tır a nam

17 Bu ge ce mi sa fi rim

21 Goy nun da ya tır a nam

Hopladi getti eşiği
Sofrada kaldı gaşığı

Gınayı getir anam
Goynunda yatır anam

Bu gece misafirim
Goynunda yatır anam

SONUÇ

Manavgat Taşağıl Mahallesinde yapılan bu araştırmada tespit edilen 5 adet kına türküsünün sözel ve müzikal açıdan özellikleri incelenmiştir. Sözel değerlendirme kapsamında, 2 adet bentleri dörtlükle kurulan kavuştaksız türkü, bir adet bentleri üçlükle kurulan kavuştakları 2 dize olan türkü, bir adet bendi dörtlükle kurulan kavuştaksız türkü, bir adet bentleri beyitle kurulan kavuştaksız türkü, tespit edilmiştir. Derlenen türküler genellikle 8’li hece ölçüsü kalıbıyla oluşmaktadır ve uyak düzenleri arasında bir benzerliğe rastlanmamıştır.

Müzikal değerlendirme kapsamında 5 adet kına türküsünün karar seslerinin la, güçlü seslerinin ise re olduğu gözlenmektedir. Usul yapısı bakımından incelendiğinde 2 adet 9/16 bir iki adet 4/4 ve bir adet 5/8’lik usul tespit edilmiştir. Türkülerin ses genişliği değerlendirildiğinde 2 adet 7 sestem, bir adet 5 sestem, bir adet 4 sestem ve bir adet 6 sestem oluştuğuna rastlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Büyükyıldız, H. Z. (2015). *Türk Halk Müziği*, İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.
- Karadeniz, B. (2010). *Türkülere Giriş*, (1.Baskı). İstanbul: Kara Mavi Yayınları.
- Karahasanoğlu, S. ve Yavuz, E. D. (2015). *Müzikte Araştırma Yöntemleri*, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları: 7, İstanbul: Cenkler Matbaacılık.
- Özbek, M. (2014). *Türk Halk Müziği El Kitabı 1 Terim Sözlüğü*, (2.baskı), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Tanrıbuyurdu, G. (2016), “Klasik Türk Şiirinde Bir Sembol Dili Olarak Kına”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 2, 102-115.
- Türkmen, U. (2020). *Araştırma Teknikleri Ders Notları*.
- Ülken, H. Z. (1969). *Sosyoloji Sözlüğü*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Yardımcı, M. (04.02.2009). *Geleneksel Kültürümüzde ve Aşıkların Dilinde Kına*.01.11.2020,http://turkoloji.cu.edu.tr/makale_sistem/tumview.php?id=4473.

Yılmaz, M. (2010). *Türkiye’de Kına Yakma Geleneği ve Kına Türküleri*. (Yüksek Lisans Tezi), Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.

**KONSERVATUVARLARDA VERİLMEKTE OLAN SES
EĞİTİMİNİN MÜZİK TÜRLERİ AÇISINDAN
DEĞERLENDİRİLMESİ**

*Evaluation of Voice Training Given at Conservatories in terms of
Music Types*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.37

Kerem AKSEN¹

Özet

Ses eğitimi derslerinde bireylere konuşma ya da şarkı söylemede sesleriyle ilgili anatomik yapı, kas ve organları kullanabilmeleri için gerekli çalışmalar uygulanmaktadır. Ses eğitimi, konuşma, şarkı söyleme ve repertuar eğitimi, şan-ses tekniği ve toplu ses eğitimi çalışmalarını da barındırmaktadır. Konservatuvarlarda verilmekte olan ses eğitimi kurumların amaçları doğrultusunda verdikleri eğitimi özelleştirebilmektedir. Ses eğitimi alanında yapılmakta olan araştırma ve çalışmalar bu alanda çalışanlara yol gösterici ve destekleyici olanaklar sunmakta, farklı türdeki eğitim çalışmalarını da sorgulamaya zemin hazırlamaktadır. Bu araştırmanın amacı konservatuvarlarda verilen ses eğitiminin farklı müzik türleri için yeterli olup olmadığına yönelik eğitimci görüşlerini ortaya koymaktır. Araştırmada veriler; alanlarında uzman ses eğitimcileriyle birebir yapılan görüşmeler sonucunda elde edilmiştir. Çalışmanın ses eğitimcilerine ve bu alanda eğitim almak isteyen öğrencilere alanın gereklerini ve özelliklerini ortaya koyması ve yol göstermesi arzu edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik Türü, Ses Eğitimi, Şan-Ses Tekniği.

Abstract

In voice training lessons, the required exercises are given to individuals to teach them how to use the anatomical structure, muscles and organs in speaking or singing about their voices. In addition to these, voice training involves the activities of speaking, singing and repertoire training, vocal-voice techniques and group voice training as well. Voice training given in conservatories can privatize the training provided by institutions in line with their purposes. The researches and studies carried out in the area of voice training present people in this area opportunities which are guiding and supportive, while they lay the groundwork for questioning different types of activities which are presented. The purpose of this study is to present views of educators on whether voice training given at conservatories is sufficient for different types of music. The data of the study were collected through one to one interviews done with voice trainers who are experts in their area. It is

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı. keremaksen@hotmail.com

desired for the study to present the requirements and characteristics of this area and guide voice trainers and students who wish to receive education in this area.

Keywords: *Music Type, Voice Training, Vocal-Voice Technique.*

GİRİŞ

Ses eğitimi konuşma ve şarkı söylemede sesin doğru, etkili ve güzel kullanabilmesi için gereken davranışların kazandırıldığı bir özel eğitim alanıdır (Töreyn, 2008: 82). Sesin kullanım amacı, genel, amatör veya mesleki olmak üzere kişilerin hedefleri doğrultusunda belirlenmektedir. Ses eğitimi şarkı söyleme, şan ve toplu ses eğitimi (koro) gibi alt ses eğitimi basamaklarını barındırarak müzik eğitimi veren kurumlarda şan eğitimi, ses eğitimi, bireysel söyleme, bireysel ses eğitimi, koro, toplu söyleme ve konuşma eğitimi gibi isimlerle farklılık göstermektedir (Kekeç, 2006: 53). Konservatuvarların sahne sanatları bölümünde mesleki amaçlarla verilmekte olan ses eğitimi, şan dersi olarak müfredatta yer almaktadır. Bu eğitimle kişilerin seslerinin ileri seviyede dayanıklılık kazanması amaçlanmaktadır (Şahin, 2019: 272). Ses eğitiminde sese ileri teknik ve yöntem uygulanabilmesi için sesin mutasyon dönemini tamamlamış olması gerekmektedir. Kişinin bu yöntem ve tekniklere uygun fiziksel ve anatomik yapıya ve kaliteli bir ses materyaline sahip olması beklenmektedir (Çevik, 2006: 646). Ses eğitimi dersi kapsamında verilen eğitim, öğrencilerin ses çıkarmaya yarayan organlarının anatomik yapısını da sanatsal kaygı içerisinde en doğru şekilde kullanabilmeleri için gerekli çalışmaları kapsadığı düşünülebilir.

Olca Kolçak'a göre ses eğitimi yöntemleri kişiden kişiye, öğretmenden öğretmene değişebilen soyut bir eğitim şeklidir (Akt. Toker, 2015: 15). Bu yüzden imaj ve metaforlar ses eğitiminde önemli bir yere sahiptir (Şahin, 2019: 277). Bir ses eğitimcisi öğrencinin sesine dokunamasa da şancının enstrümanı bedeni olarak varsayıldığında teorik bilgilerin yanı sıra anatomik olarak sesin ve nefesin oluşumunu da iyi bilmesi gerekmektedir. Şan pedagojisinin temelinde yatan sorun soyut kavramlarla tekniğin aktarımıdır (Baker, 2016: 1).

Ses eğitimi ancak soyut yargılar ve denemeler yolu ile öğretilbildiğinden dolayı çeşitli yöntem ve teknikler geliştirilmiştir. Bu öğretiler sırasında, ulusal ekollerde söz sahibi

olan: Alman, Fransız, İngiliz ve İtalyan ekolleri arasında farklı yaklaşımlar gözlemlenmektedir (Şenkibar, 1999: 3).

Şenkibar bu gözlemleri şu şekilde ifade etmektedir;

“İtalya’da Bel Canto (güzel şarkı söyleme), Fransa’da declamasyon (söz söyleme, konuşma sanatı), Almanya’da sesin sözle bağlantılı olarak en doğru şekilde okunması esasına dayanan şan tekniği tarih boyunca çeşitli evrimlere uğrayarak gelişmiştir. Ses eğitiminin tarihi gelişimine baktığımızda “şarkı söyleme sanatı” demek olan şan, müzikte ilk sistemleştirilen sanat dallarındandır” (1999: 3).

Ses eğitimi kapsayan ve ses eğitimi ile paralel ilerleyen şan pedagojisi sanat ve bilimin ışığında ses eğitimi konu alan bir disiplindir. Şarkı söylemenin tanımlanması, öğretilmesi, nasıl olduğu, çalıştığı ve düzgün şarkı söyleme tekniğinin nasıl hayata geçirileceği gibi konuları temel problem olarak almaktadır. Şan pedagojisi şarkı söyleme işini geniş bir yelpazede ele alarak; farklı türlere ya da tarihsel dönemlere ait şarkıların sanatsal olarak yorumlanması ve vokal üretim sırasındaki fizyolojik süreçlerin anlaşılmasını da kapsamaktadır (Özkut, 2015: 53). Ses eğitimi sesi daha iyi kullanmayı amaçladığı ama bunun da ötesinde asıl amacın şarkı söylemek olduğu görülmektedir. Ses eğitiminin amacının şarkıları seslendirirken dinleyicilerin beğenisini kazanmak ve bu eserlerdeki duygusal bütünlüğün gerektiği gibi ifade edilebilmesi biçiminde anlaşılmaktadır. Bir diğer deyişle amaç, seslendirilen eserlerin yorum gücünün yükseltilmesidir.

Tarihsel süreç içerisinde kültürel farklılıklar ve yaşam koşulları, değerler insanların şarkı söyleyiş biçimleri üzerinde etkili olmuştur. Bu da tür farklılıklarının ortaya çıkmasına ve ifade biçimlerinin değişmesine yol açmıştır. Müziğin birçok türü vardır ve tarihsel süreç içerisinde müziğin gelişmesiyle birlikte müzik türleri de gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Bir çalgı aleti olarak düşünülen insan sesi de bu türlerin içerisinde özel bir yer almıştır. Dinlerin bile insan sesine verdikleri önem ve yükledikleri kutsiyet farklı karakterleri olan bütün müzik türlerine yansımış birçok müzik türünde insan sesi kullanılmıştır. Şarkı evrenseldir ve hayata dair pek çok konuyu kapsamaktadır. Şarkı türleri insanların ve toplumların duygu ve düşünceleri doğrultusunda doğmuştur (Ender, 2014: 1). Şarkı türlerinin çeşitlilik göstermesi farklı seslendirme üsluplarının ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Seslendirilen şarkılardaki ifade gücünü geliştirmek ses eğitimi veren kişiler açısından önem kazanmaktadır. Ses eğitimcilerinin bu türlerin eğitimi verirken ortaya koydukları

yaklaşım, özellikle birçok müzik türünün ve seslendirme üslubunun farklılaştığı günümüzde incelenmeye değer bir konu olarak görülmüştür. Buna dayalı olarak farklı müzik türlerine yönelik verilen ses eğitiminin ne şekilde olacağı tartışma konusu olduğu düşünülmektedir. Bazı görüşler verilen eğitimin öğrencinin anatomik özelliklerini dikkate almak üzere tasarlanması gerektiğini savunurken diğer görüşler müzik türünün de etkili olduğu ve bazı müzik türlerinde ses eğitimi almanın gerekli olmadığı yönündedir. Bu durum ses eğitimi vermekte olan uzmanların konu hakkındaki görüşlerinin neler olduğunu bilme ihtiyacını ortaya çıkarmıştır.

Araştırma, ses eğitimcilerini ve bu alanda eğitim almak isteyen öğrencileri seslerini kullandıkları müzik türüne uygun ses eğitimi almaları yolunda bilgilendirmesi, uzmanların müzik türlerine yönelik ses eğitimi konusundaki görüşlerinin tespit edilmesi ve bu açıdan yapılması gereken çalışmalar hakkında ilgilileri bilgilendirmesi açısından önem taşımaktadır. Buradan yola çıkılarak yapılan bu araştırma, konservatuvarlardaki ses eğitiminin müzik türleri açısından değerlendirilmesi, konservatuvarlarda görev yapmakta olan ve ses eğitimi veren uzmanların konservatuvarlarda verilen ses eğitiminin her müzik türü için yeterli olup olmadığına ilişkin görüşlerini irdelemek amacıyla yapılmıştır.

YÖNTEM

Araştırmada, konservatuvarlarda verilmekte olan ses eğitimi derslerinin çeşitli müzik türleri açısından uygun olup olmadığını belirlemek, ses eğitiminin müzik türlerine göre özelleşmesinin gerekip gerekmediğini ortaya koymak, kullanılmakta olan yöntem ve tekniklerin her sesin müzik türü için uygun olup olmadığı ve insan sesinin kullanıldığı her müzik türü için ses eğitiminin gerekli olup olmadığına ilişkin uzman görüşleri alınmıştır. Görüşme soruları, araştırmanın yürütülmesinde görüşlerine başvuru uzmanların “konservatuvarlarda verilmekte olan ses eğitimi müzik türleri açısından” değerlendirmeleri amacıyla uzmanların kullandıkları ses eğitimi yöntem ve tekniklerinin neler olduğu, bu yöntem ve tekniklerin her öğrenci ve her müzik türüne uygun olup olmadığı alt problemlerine dayalı olarak ve özellikle kullanılan yöntemlerin müzik türlerini kapsayıcı özellikte olup olmadığını anlamak üzere hazırlanmıştır. Alan uzmanlarından yardım alınarak sorular düzenlenmiş, bazı sorularda değişiklikler yapılmıştır. Araştırma, betimsel araştırma yöntemlerine göre yürütülmüştür ve görüşme

yoluyla veriler toplanmıştır. Bu nedenle araştırmadan elde edilen bulgular geneli temsil etmemektedir ve araştırma kapsamında kullanılan sorular için geçerlik ve güvenilirlik hesaplamasına ihtiyaç duyulmamıştır. Araştırmada, görüşlerine başvuru uzmanların konservatuvarlarda sahne sanatları alanında ses eğitimi dersi veriyor olmaları, lisansüstü eğitim almış olmaları, farklı müzik türlerinde sesini kullanan öğrencilerle çalışmış olmaları dikkate alınmıştır. Daha sonra elde edilen veriler işlenerek sonuçlar ortaya konmuştur. Araştırma, çalışılan grubun küçük bir grup olması ve evreni temsil niteliği taşıması nedeniyle çalışma evreni ve örnekleme açısından, “2018-2019 öğretim yılında sahne sanatları bölümünde ses eğitimi vermekte olan uzmanlar ve Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Başkent Üniversitesi, Ankara Üniversitesi ve Okan Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümünde ses eğitimi vermekte olan uzmanlar olarak belirlenmiştir.

Araştırma uzmanlara yöneltilen 14 soru çerçevesinde yürütülmüştür. Konservatuvarlarda ses eğitimi vermekte olan 5 uzman ile görüşmeler yapılmıştır. Uzmanlardan biri Başkent Üniversitesi, 2 kişi Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Afyon Kocatepe Üniversitesi’nde görev yapmakta aynı zamanda İstanbul Devlet Operası sanatçısı ve Haliç Üniversitesi Konservatuvarında Öğretim Elemanı olarak çalışmaktadır. Uzmanlar lisansüstü ve doktora düzeyinde eğitim almışlardır. Buradan araştırmaya katılan uzmanların mesleki açıdan tecrübeli ve farklı müzik türlerini tanıyan ve bu müzik türlerini mesleki yaşamlarında kullanan bireylerle çalıştıkları anlaşılmaktadır.

Tablo 1. Ses Eğitimi Alanında Görüşleri Alınan Uzmanlara İlişkin Demografik Bilgiler

Cinsiyet	Kadın	4
	Erkek	1
Yaş	45-50	1
	35-40	3
	75	1
Eğitim Durumu	Lisansüstü	1
	Doktora	4

Araştırmaya dahil olan uzmanların biri erkek, dördü kadındır. Ortalama yaş aralığı orta yaş ve üzeridir. Doktora eğitimine devam etmekte olan uzman da bulunmaktadır ancak mezuniyet esas alınmıştır (Tablo 1).

Tablo 2. Ses Eğitimi Alanında Görüşleri Alınan Uzmanların Görev Süreleri Ve Çalışma Alanlarına İlişkin Bilgiler

1. Uzman	10 yıl	Ses eğitmeni
2. Uzman	25 yıl	Ses eğitmeni
3. Uzman	10 yıl	Ses eğitmeni ve opera sanatçısı
4. Uzman	4 yıl	Ses eğitmeni ve opera sanatçısı
5. Uzman	8 yıl	Ses eğitmeni

Araştırmaya katılan uzmanlardan ikisi 10 yıl ve üzeri diğeri 25 yıl başka bir uzman 8 ve 4 yılı aşkın süredir halen çalıştıkları kurumda görev yapmakta, iki uzmanın ses eğitmenliği yanında opera sanatçısıdır (Tablo 2).

BULGULAR VE YORUM

Araştırma, problem cümlesi "Konservatuvarlarda verilen ses eğitimi dersleri her müzik türü için yeterli midir?" sorusu çerçevesinde ele alınmış ve alt problemler yoluyla uzman görüşlerine baş vurulmuştur. Bu kapsamda ele alınan alt problemlere ilişkin uzman görüşleri ise şöyledir:

Tablo 3. “Vermekte olduğunuz ses eğitimi hangi müzik türlerine yönelik uyguluyorsunuz?” sorusuna ilişkin uzman görüşleri

1. Uzman	Şan, popüler müzik, diksiyon bazen de Türk sanat ve halk müziği
2. Uzman	Çoksesli müzik eğitimi (opera)
3. Uzman	Opera
4. Uzman	Okulda, Opera ve Klasik müzik eserleri için uyguluyorum. Okul dışında farklı müzik türlerinde şarkı söyleyen öğrencilerim mevcut, onlarda da aynı eğitimi uyguluyorum.
5. Uzman	Konservatuvarımızda T.H.M., T.S.M., Müzik Bölümü ve Sahne Sanatları Bölümü tek bir çatı altında birleşmişlerdir. T.H.M bölümü ses eğitimi dersleri ile Opera A.S.D. şan eğitimi derslerini veriyorum. Bunlar haricinde dışarıdan gelen öğretmenler ve din görevlileri ve pop müzik söylemek isteyenler için de ses koçluğu görevimi yani temel ses eğitiminin yanında ses terapisi de dahil karma çalışmalar yapıyorum.

Uzmanların vermekte oldukları ses eğitimi hangi müzik türlerine uyguladıkları sorulduğunda, şan, popüler müzik, Türk Sanat

ve Halk Müzikleri, Opera eğitimi verdikleri ve bu alanlara uyguladıkları anlaşılmaktadır.

Tablo 4. “Vermekte Olduğunuz Ses Eğitiminde Genel Olarak Hangi Yöntem Ve Teknikleri Kullanıyorsunuz?” Sorusuna İlişkin Uzman Görüşleri

1. Uzman	Temel yöntem olarak Bel Canto tekniklerini kullanıyorum. Dört ana kural olarak, nefes desteği, rezonans, legato ve anlaşılabilir artikülasyon uygulamalarını çalıştırıyorum.
2. Uzman	Bel Canto Tekniği
3. Uzman	Zaman içinde hocalarımdan öğrendiğim ve kendim de tecrübe ettiğim, en sağlıklı, az eforla çok verim alınabilecek, sesin en dolaysız yoldan, doğalını koruyarak tınladığı yöntemleri kullanıyorum. Bu yöntem ve teknikleri yazı dilinden ziyade uygulamalı olarak ifade etmenin ve göstermenin daha doğru olduğunu düşünüyorum.
4. Uzman	Birebir ses egzersizleri ve nefes egzersizleri kullanıyorum.
5. Uzman	Tek bir teknik kullandığımı söyleyemem. Zaten her bireyin anatomik özelliklerine uygun karma çalışmaların yapılmasını daha doğru buluyorum. Opera- şan için elbette Bel-canto ve Cuperto teknikleri uygulanmalı, Appoggio ve Passagio algısı öğrenciye ilk sene kazandırılmalıdır. Bunların dışında Belt tekniği, ses terapisi egzersizleri ve Alexandre tekniği de ihtiyaca göre kullandığım tekniklerdir.

Uzmanların, genel olarak hangi yöntem ve teknikleri kullandıkları sorusuna, üç kişi Bel Canto tekniği kullandıklarını belirtmiş, bir uzman hocalarından gördüklerini uygulamaya devam ettiklerini söylemiş, biri de ses ve nefes egzersizleri yaptığını anlatmış, bir diğeri de ihtiyaca göre Belt ve Alexandre tekniklerini kullandığını belirtmiştir.

Tablo 5. “Kullanmakta Olduğunuz Bu Yöntem Ve Teknikleri Geliştirici Araştırma Ve Çalışmalarda Bulunuyor Musunuz?” Sorusuna İlişkin Uzman Görüşleri

1. Uzman	Evet, konuyla ilgili araştırma geliştirme çalışmaları yapıyorum.
2. Uzman	Evet
3. Uzman	Şan sanatı her zaman gelişmeye açık bir sanattır. Bir hayat bile çoğunlukla bu sanatı öğrenmek için yeterli olmayabilir. Kendi şarkıcılığım üzerinde de öğrencilerim üzerinde de farklı bakış açıları yakalamak için elimden geldiğince uluslararası şarkıcıları, eğitim programlarını ve kayıtları takip ederim.
4. Uzman	Evet, güncel kalmak için her türlü araştırmayı yapıyorum
5. Uzman	Evet, sadece şan pedagojisi bile başlı başına bir deryadır. Gelen öğrencilerin imajinasyonundan tutun da fiziksel ve psikolojik özellikleri çok farklı ve çeşitlidir. Dolayısıyla onlara ulaşabilmek adına şan pedagogları sadece teknik değil her alanda kendini geliştirmek mecburiyetindedirler. Ülkemizde Profesyonel Performans Eğitimi maalesef eksik olan alanımızdır. Bu alan şan pedagoglarının, ses öğretmenlerinin, ses koçlarının ve ses terapistlerinin kendi imkanları doğrultusunda ve kendi araştırmaları doğrultusunda kendi kendilerini geliştirmeleri ile gerçekleşmektedir. Ben de kendi adıma akademik çalışmalardan fırsat buldukça Master-Class ve yurtdışı çalışmaları, yazılmış yeni araştırmalar aracılığı ile alanımı genişletmeye çalışıyorum.

Uzmanların kullanmakta oldukları yöntem ve teknikleri geliştirmeye yönelik araştırma ve çalışmalarda bulunup bulunmadıkları sorulduğunda, hem kendilerini hem de öğrencileri güncel tutmak adına farklı kaynaklardan yararlandıklarını belirtmişlerdir.

Tablo 6. “Kullanmakta Olduğunuz Bu Yöntem Ve Tekniklerin Her Öğrenci İçin Uygun Olduğunu Düşünüyor Musunuz?” Sorusuna İlişkin Uzman Görüşleri

1. Uzman	Ses eğitiminde belirli temel uygulamalar olmasına rağmen, her öğrenciye aynı uygulamaları, öğrencinin yapısına göre değiştirerek yaptırıyorum. Bunun, her öğrencinin anlayışının, hissedişinin, refleks yapılarının ve bazı kişilik özelliklerinin farklı olmasından kaynaklandığını söyleyebilirim.
2. Uzman	Evet, her öğrenci için farklılık gösterse de Bel Canto şan eğitiminin temel taşıdır.
3. Uzman	Opera şarkıcılığında, hatta genel olarak şarkıcılıkta bazı ortak noktalar vardır ki bu ortak noktalar matematik kuralları gibidir ve her şarkıcının bu ortak noktaları bilerek şarkı söylemesi gerekir. Fakat insan anatomisi her bireyde farklılıklar gösterir. Dolayısıyla her öğrenci gibi her şarkıcı da kendine özgü fiziksel özelliklere sahiptir. Yine her şarkıcının imajinasyonu ve algı seçiciliği de farklıdır. Karşımızdaki kişiyi zaman içinde iyi gözlemlemeli ve genel değerlerle bu algı farklarını iyi sentezleyerek her kişiye ayrı ayrı yollar bulabilmeliyiz diye düşünüyorum.
4. Uzman	Evet düşünüyorum, fakat bireysel farklılıklara ve ses türlerine göre ses egzersizleri değişmektedir.
5. Uzman	Kullanılan yöntem ve teknikler farklı olsa da ulaşılmak istenilen sonuç tektir. Bilimselliği herkesçe ve her yerde kabul edilen, kişinin materyalleri ve algısı doğrultusunda verilen ve İtalyanların Chiaroscuro dedikleri ses kalitesi her alan için gereklidir. Ben de bunu elde etmek adına bölümü ne olursa olsun öğrencilerimde çeşitli yöntem ve karma tekniklerle seste Chiaroscuro'yu elde etmeye çalışıyorum.

Uzmanların, kullanmakta oldukları yöntem ve tekniklerin her öğrenci için uygun olup olmadığı sorulduğunda, her birey için farklılık gösteren alıştırmaların çeşitliliğine yönelik uygulamalar yaptığını anlatmıştır. Genel olarak uzmanların ortak noktalar ve temel ilkelere göre hareket ettikleri, bireysel farklılıkları dikkate aldıkları görülmektedir.

Tablo 7. “Kullanmakta Olduğunuz Bu Yöntem Ve Tekniklerin Her Müzik Türünde Ses Eğitimi Vermek İçin Uygun Olduğunu Düşünüyor Musunuz?” Sorusuna İlişkin Uzman Görüşleri

1. Uzman	Evet kesinlikle uygun olduğunu düşünüyorum.
2. Uzman	Genellikle opera için uygundur.
3. Uzman	Bu yöntem ve teknikler her tür müzikte ortak noktaları barındırıyorlar. Temel ortak değerleri her şarkıcı bilmeli fakat üzerine her müzik türüne özel bazı tavır farkları da ayrıca çalışabilmelidir.
4. Uzman	Evet uygundu
5. Uzman	Evet az önce de bahsettiğim gibi her müzik türünde Chiaroscuro ses kalitesi, olması gereken ana sonuçtur. Chiaro yani açık, zil gibi çınlayan anlamında olup sesin rezonasyon bölgelerinde tınlaması, Scuro ise derin, karanlık anlamında sesin kubbe dediğimiz küçük dilimizin olduğu alanda diğer bir deyişle bebeklerin “ınga” dedikleri, öksürdüğümüz ya da horladığımız alanda bulunması demektir. Chiaroscuro ise bu ikisinin birleşimi sonucu sesin daha parlak, net, armoniklerinin daha fazla ve sağlık açısından en doğru olan kalitesidir. Bu ses kalitesini elde eden kişiler her müzik türünü seslendirebilmek adına temel bir pozisyon yaratmış olurlar.

Uzmanların, kullanmakta oldukları yöntem ve tekniklerin her müzik türünde ses eğitimi vermek için uygun olup olmadığı sorulduğunda, genel olarak uygun olduğu cevabı alınmıştır. Uzmanlardan biri, her müzik türünde Chiaroscuro ses kalitesinin, olması gereken ana sonuç olduğunu belirtmiştir.

Bu görüşlere dayalı olarak, kullanmakta oldukları yöntem ve tekniklerin her müzik türü için uygun olabileceği düşüncesinde oldukları, temel bir pozisyon elde edildiğinde bunun her müzik türünü seslendirebilme yolunda gerekli olan ses kalitesini elde etmelerine yardımcı olacağı görüşünde oldukları anlaşılmıştır.

Tablo 8. “Kullanmakta Olduğunuz Bu Yöntem Ve Tekniklerin Öğrencilerinize Olan Katkıları Nelerdir?” Sorusuna İlişkin Uzman Görüşleri

1. Uzman	Hangi müzik türünde olursa olsun, bu eğitimi alan öğrenci, daha rahat şarkı söylemeyi başarıyor, daha sanatsal değeri olan bir ses tonu kullanabiliyor ve eserleri yorumlayabiliyor.
2. Uzman	Öncelikle iyi bir teknik kazanmak, tüm vücut ve nefes ile şarkı söyleyebilmek, stile uygun elastikiyeti kazanmak ve doğru müzik cümlesi oluşturabilmek.
3. Uzman	Bu yöntem ve tekniklerle öncelikle öğrencilerin şans eseri değil bilinçli bir şekilde güzel ses çıkarmasını ve şarkı söylemesini hedefliyorum. Bilgi ile şarkı söylemek kişiyi heyecandan, stresten uzaklaştırır ve gerçek performansına yaklaştırır.
4. Uzman	Daha yüksek bir volümde, doğru entonasyonla, ses aralığı genişlemiş olarak şarkı söylüyorlar.
5. Uzman	Ses eğitiminin genel hedefi öğrencinin materyali doğrultusunda ses alanlarını genişletmek ve bu alanları uzun yıllar sağlıklı bir şekilde kullanabilme becerisini kazandırmaktır. Sonuç, bilinçli şarkı söyleyebilmektir. Hedeflerimizden biri de bilinçli şarkı söyleme ile sahne korkusunu öğrencilerde yok etmektir.

Uzmanların, kullanmakta oldukları yöntem ve tekniklerin öğrencilere olan katkıları sorulduğunda, genel olarak “bilinçli şarkı söyleme” konusu üzerinde önemle durdukları görülmüştür. Bilinçli şarkı söylemenin öğrencilerin sahne korkularını yenmelerinde etkili olduğunu vurguladıkları, uzun yıllar materyallerini sağlıklı bir şekilde kullanabilmelerine imkan sağladığı görüşü dikkati çekmektedir. Ayrıca kullanılan yöntem ve tekniklerin uzun çalışmalar ve tecrübeler ışığında ortaya çıkmış olduğu, hangi müzik türünde olursa olsun bu eğitimi alanların daha rahat şarkı söyledikleri belirtilmektedir. Bu görüşlere dayalı olarak, uzmanların kullanmakta oldukları yöntem ve tekniklerin öğrencilerine daha sağlıklı bir ses ve rahat bir şarkı söyleme fırsatı sunduğu, bilinçli şarkı söylediklerinde daha formda olacakları ve iyi bir yorum elde edebilecekleri söylenebilir.

Tablo 9. “Kullanmakta Olduğunuz Bu Yöntem Ve Teknikler Türk Halk Müziği Ve Türk Sanat Müziği İçin Yararlı Olduğunu Düşünüyor Musunuz?” Sorusuna İlişkin Uzman Görüşleri

1. Uzman	Evet bu müzik türlerinde söyleyen şarkıcılarla yaptığım çalışmalardan olumlu sonuçlar aldım. Aslında, Türk Sanat ve dini müziğimizin geçmişine bakınca, gazelhanlar, şarkıcılar, mevlithanlar ve hafızların eserleri dikkat çekici bir kalitede bir ekol ifade eden bir ses tekniği ile icra ettiklerini o zamandan kalan kayıtlardan anlıyoruz. Günümüzde bu güzel ses kullanma geleneği dini müziğimizde sürdürülmekte olduğuna şahit oluyoruz. Fakat aynı geleneğin Türk Sanat Müziği şarkıcılığında sürdürüldüğünü artık görmüyoruz.
2. Uzman	Bel Canto tekniği Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği için uygun olmayabilir.
3. Uzman	Elbette yararlıdır. Fakat üzerine bu müzik türüne ait tavır farkları da çalışılmalıdır.
4. Uzman	Evet yararlıdır. Ses kalitesi, volümü artar ve ses aralığı genişler.
5. Uzman	Evet elbette yararlıdır. Chiaroscuro ses kalitesi her bölüm ve ses için elde edilmesi gereken sonuçtur.

Uzmanların, kullanmakta oldukları yöntem ve tekniklerin Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği için de yararlı olduğunu vurguladıkları görülmektedir. Bu farklı türlerde mesleğini icra eden sanatçılarla da çalıştıklarını belirten uzmanlar, kullandıkları yöntemlerin bu türlerde de etkili olacağını belirtmektedirler. Bununla birlikte tavır ve stil farklarının da çalışılması gerektiği görüşü dikkati çekmektedir.

Bu görüşlere dayalı olarak, uzmanların kullandıkları yöntem ve tekniklerin her müzik türü için uygun olmakla birlikte tavır özelliklerinin de dikkate alınmasının yararlı olacağı fikrinde oldukları anlaşılmaktadır.

Tablo 10. “Kullanmakta Olduğunuz Bu Yöntem ve Teknikler Popüler Müzik Veya Diğer Müzik Türlerinde Seslerini Kullanan Bireyler İçin Yararlı Olabilir Mi?” Sorusuna İlişkin Uzman Görüşleri

1. Uzman	Evet, kesinlikle yararlı olur.
2. Uzman	Popüler müzik ve diğer müzik türlerinde yararlı olabilir.
3. Uzman	Evet önceki sorularda ayrıntısı ile yanıtladığımı düşünüyorum.
4. Uzman	Evet yararlıdır. Ses kalitesi, volümü artar ve ses aralığı genişler.
5. Uzman	Popüler müzik ve diğer müzik türlerinde doğru ses kalitesi elde edildikten sonra farklı teknikler kullanılmalıdır. Örneğin müzikal çalışmalarını için Belt tekniğigibi.

Uzmanların, kullanmakta oldukları yöntem ve teknikler popüler müzik veya diğer müzik türlerinde seslerini kullanan bireyler için yararlı olup olmadığı sorulduğunda, yine benzer görüşler ortaya koydukları görülmektedir.

Tablo 11. “Kullanmakta Olduğunuz Bu Yöntem ve Teknikler Öğrencilerin Seslendirdikleri Müzik Türüne Göre Bireysel İhtiyaçlarını Karşılacak Şekilde Değiştiriyor Musunuz? Buna Yönelik Yaptığınız Çalışmalar Nelerdir? Sorusuna İlişkin Uzman Görüşleri

1. Uzman	Evet, gerçekten her öğrenciye her egzersizi aynen uygulamak pek olumlu sonuç vermiyor. Geçen yüzyıl içinde bu konu da pedagoglar tarafından ele alınmış ve her öğrencinin sesine ve yapısına göre eğitim verilmesi önerilmiştir.
2. Uzman	Vokallerdeki genel kullanım asla değişmez ama öğrencinin vücut ve ses yapısına göre ufak tefek değişiklikler uygulanabilir.
3. Uzman	Her öğrencinin algısı, dikkati eğilimleri, fiziksel ve ruhsal özellikleri, yetenek düzeyi farklıdır. Yaptığım derslerde elimden geldiğince öğrencilerimi önce insan olarak tanımayı hedeflerim. Uygulayacağım yolu da onları iyi tanıdıktan sonra üzerlerine adapte etmeye çalışırım.
4. Uzman	Evet değiştiriyorum. Bireysel farklılıklar ve ses türlerinin ayrışması (sop-bariton vs gibi) nedeniyle farklı ses egzersizleri gerektiriyor. Fakat nefes herkes için aynıdır.
5. Uzman	Evet değiştiriyorum.

Uzmanların, kullanmakta oldukları yöntem ve tekniklerin öğrencilerin seslendirdikleri müzik türüne göre bireysel ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde değişebildiğini, öğrencinin yeteneği, algısı ve

bireysel özellikleri doğrultusundaki çalışmaların kişiye uygun olarak farklılıklar göstereceği belirtilmiştir. Her bir öğrencinin bireysel farklılıklarının bulunduğu ve bu farklılıkların ses eğitimi verilirken dikkate alınması gerektiği vurgulanmaktadır.

Tablo 12. “Vermekte Olduğunuz Eğitim, Müzik Türünü Dikkate Aldığınızda Materyal, Repertuar, Ses Egzersizleri ve Açısından Farklılık Gösteriyor Mu?” Sorusuna İlişkin Uzman Görüşleri

1. Uzman	Evet, doğal olarak en azından repertuar ve egzersizler farklılık gösteriyor.
2. Uzman	Farklılık göstermez.
3. Uzman	Opera eğitimi çok uzun vadeli, sabır isteyen, kapsamlı ve geniş kaynaklarla beslenmesi gereken bir eğitim dalı. Opera öğrencilerimin her biri kendine ait ses karakterlerine, limitine, algı ve yetenek düzeyine sahip. Kesinlikle her ses tipine göre farklı materyaller egzersizler ve repertuar seçmek zorundayız.
4. Uzman	Evet mutlaka farklılaşır materyal ve repertuar açısından, fakat ses egzersizleri genel olarak aynıdır. Egzersizler de bireysel ihtiyaçlara göre farklılaşabilir.
5. Uzman	Ses eğitiminde doğru ses kalitesini elde etmek için farklı egzersizler ve repertuar ileri aşamada verilebilir ancak temel olarak ben concone- vaccai ve ariaanticheleri her bölüm ve ses türü için kullanıyor ve yararını görüyorum. Ayrıca temel ses egzersizlerini de (örn. ses terapilerinde kullanılan) dudak trilleri vb. her bölüm ve ses için kullanıyorum.

Vermekte olduğunuz eğitim, müzik türünü dikkate aldığınızda materyal, repertuar, ses egzersizleri ve açısından farklılık gösteriyor mu?” sorusuna temel çalışmaların aynı olabileceğini başlangıç repertuarının kullanılabilmesi ancak yine kişiye göre egzersizlerin uygulamada değişebileceği belirtilmiştir.

Tablo 13. Uzmanların Belirtmek İstedikleri Diğer Görüşler

1. Uzman	-
2. Uzman	Konservatuvarlarda verilen ses eğitimi temel bir eğitimidir, diğer müzik türlerine olumlu etkide bulunur.
3. Uzman	Hangi müzik türünde şarkı söylerseniz söyleyin şarkıcılığın sizin için hayatınızı kolaylaştıracak ortak noktalarını bilmeniz uzun bir şarkıcılık kariyerinizin olmasına vesile olacaktır. Konservatuvarlarda verilen ses eğitimi benim branşımda opera şarkıcısı yetiştirmeye yönelik olsa da bu müzik türüne yönelik şarkıcılık için güçlü bir temel atar.
4. Uzman	Doğru ses eğitimi sesi kullanmada rahatlık ve uzmanlık sağlayacağı için, nefes kullanımını ve ses aralığını artıracığı için her türlü müzik türünde şarkı söyleyenler için faydalıdır. Gerçekte olan sesin doğal halini(doğuştan gelen kolaylıklar ve öznellikler) bozmadan eğitmek ve geliştirmektir. Bu yapılabilirse her türlü müzik türünde aynı ses eğitimi mümkündür.
5. Uzman	Ülkemizde daha önce de belirttiğim profesyonel performans eğitimciliği ile ilgili bölümlerin, kürsülerin açılması, tüm ses öğretmenlerinin toplanarak temel standartların belirlenmesi en büyük temennimdir.

Uzmanlar konservatuvarlardaki ses eğitiminin güçlü bir temel eğitim olduğunu diğer müzik türlerine olumlu etkisi olacağını belirtmişlerdir. Bu görüşlere dayalı olarak, ses eğitiminin temel prensiplerinin sesin kullanımına yönelik olduğu ve sesi kullanmada sağlanan rahatlık ve uzmanlığın sesini mesleki gerekler doğrultusunda kullanan herkes için yarar sağlayacağı söylenebilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bir şarkıcının öncelikle hassas bir kulağa sahip olması beklenir. Tınıyı diyafram desteğiyle verip vermediğini ayırt edebilmelidir. Bununla birlikte ses rengine uygun olarak geliştirici ses egzersizleri uygulanmalıdır. Uygulanan egzersizler eğitimcinin bilgi ve tecrübesi dahilinde çeşitlenebilir. Özellikle şan eğitimi başlangıcından en ileri düzeyine kadar zorlu bir süreçtir ve bu süreçte öğrencilerin yetenek ve çalışma alışkanlıklarının yanı sıra, eğitimcilerin özellikleri, öğrencilerinin seslerini kullanma biçimlerini tahlil edebilme becerilerinin bulunması gibi pek çok niteliğe sahip olmaları gerekmektedir.

Ayaz ve Nayir (2017) müzik eğitimi verilen akademik kurumlarda ses eğitiminin uzman görüşleri doğrultusunda değerlendirilmesi üzerine yapmış oldukları çalışmada, uzmanlar ses eğitim derslerinde, ana dilde okutulacak eserlerin fazla olmayışı ve bu alanda kısıtlı çalışmalar yapılmasının büyük bir eksiklik olduğunu düşünmektedirler. Uzmanlar Türk Müziği Bölümleri'nde ses eğitimi birçok okulda Batı müziği şan tekniği yardımıyla yapılmasının, Türk Müziği'nde kullanılmasının uygun olmadığını düşünmektedir. Ancak araştırmamızda uzmanlar bunun tam tersi görüşü savduklarını, şan eğitiminin her müzik türüne uygun olduğunu belirtmişlerdir. Savcı (2020) Türk Müziği Konservatuvarlarında ses eğitimi anlayışının incelenmesi üzerine yapmış olduğu çalışmada ise, opera şarkıcılığını geliştirmek için kullanılan ses eğitimi yöntemlerinin doğru ses üretimi ve Türk Müziği icra beklentilerine uygun olarak kullanılmasının doğru olacağını ifade ederek araştırmamızın sonucunu desteklemektedir.

Araştırmamızda görüşü alınan uzmanlar ses eğitimi derslerinde Bel Canto tekniği kullandıklarını belirtmişlerdir. Ayaz ve Nayir (2017) ve Acar (2014) da yapmış olduğu çalışmalarda görüşme yapılan uzmanların ses eğitimi derslerinde Bel Canto tekniğini kullandıklarını belirtmişlerdir (Tablo 4). Araştırmamızın bulguları bu çalışmaların bulgularıyla benzerlik göstermektedir.

Savcı (2020) Türk Müziği Konservatuvarlarında ses eğitimi anlayışının incelenmesi üzerine yapmış olduğu çalışmada uzman görüşleri neticesinde Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi ve Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi'nde tüm öğrencilere ortak bir ses eğitimi programı, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde ise kişiye özel bir ses eğitimi programı uygulandığı sonucuna varmıştır. Acar (2014) Türkiye'de ses eğitiminin gelişimi ve uzman görüşleri ile değerlendirilmesi üzerine yapmış olduğu çalışmada ise uzman görüşlerinde yer alan cevaplar neticesinde şan tekniğinin Türk Müziği'nde kullanılmasının uygun olmadığı düşüncesini desteklemişlerdir. Yapmış olduğumuz araştırmada ise uzmanların görüşleri neticesinde uygulanan teknik ve yöntemlerin kişinin algısına ve yeteneğine göre değişiklik gösterebileceği sonucuna varılmıştır (Tablo 11).

Savcı (2020) araştırmasındaki uzman görüşleri neticesinde öğrencinin derse hazırlayan bedensel gevşeme ve nefes egzersizlerinin yapılmasının öğrencinin icra performansı ve ses sağlığı bakımından oldukça önemli olduğunu belirtmiştir. Yapmış olduğumuz çalışmadaki ise uzman görüşleri bu araştırmayı destekler niteliktedir. Ancak

uzman görüşlerine göre egzersizlerin uygulanmasında kişiye göre değişiklik gösterebileceği belirtilmiştir (Tablo 12).

Acar (2014) Türkiye’de ses eğitiminin gelişimi ve uzman görüşleri ile değerlendirilmesi üzerine yapmış olduğu çalışmada, uzman görüşleri neticesinde müzik eğitimcileri yetiştiren eğitim kurumlarında ses eğitimi dersleri İtalyanca methodlarla yürütülmeye çalışılmış, bu durumun müzik öğretmeni açısından bir amaç oluşturması ile birlikte Türk diline ve müziğine dayalı ulusal söyleme biçiminin gelişmesini engellediğinin düşünüldüğünü belirtmiştir. Ancak yapmış olduğumuz çalışmada ise uzmanlar, ses eğitimi derslerinde kullanmakta oldukları yöntem ve tekniklerin hem kendilerini hem de öğrencileri güncel tutmak adına farklı ve yabancı kaynakların kullanılması görüşünü savunmaktadırlar (Tablo 5).

Sonuç olarak; konservatuvarlarda verilmekte olan ses eğitimi her müzik türü için temel alışkanlıkların edinilmesinde ve sesin bireysel niteliklerinin geliştirilmesinde etkili yöntem ve teknikleri kapsamaktadır. Tüm ses eğitimi çalışmalarının kişiye uygun olarak yapıldığı ve doğal tını elde etmek amacıyla uygulandığı gözlemlenmiştir. Gelişen çağla birlikte ses eğitiminin de uzmanlar tarafından güncel tutulduğu araştırmaya ve yeniliğe açık olduğu söylenmiştir. İnsan ses doğasının sınırları içinde uygulanan şan tekniğinin diğer müzik türlerine, her bir türün kendine ait söyleme stilleriyle harmanlanarak uygulanabileceği belirtilmiştir. Ayrıca tüm öğretiler şarkıcıların performanslarını kolaylaştırmak, ses ve nefes koordinasyonunu güçlendirmek amacıyla olduğu tespit edilmiştir.

İnsan sesinin gözle görülemeyen, hayal gücü yoluyla ses çıkarabilen bir enstrüman olduğu düşünülebilir. Bu yüzden ses, enstrümanlar arasında nefesli bir çalgı olarak betimlendiğinde diyaframa alınan nefes, rezonans bölgeleri ve artikülasyonun bir bütün olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Şarkı söyleme sırasında sesi oluşturan organların rahat kullanılabilmesi için kişinin anatomisini, fizyolojisini ve nefesle olan ilişkisini çok iyi bilmesi önerilebilir. Kurumlara ses eğitimi dersinin yanı sıra ses sağlığı dersi eklenebilir. Anatomik ve fizyolojik yapıların ses sağlığı açısından önemine dikkat çekmek için ders içerikleri görsel, işitsel ve yazılı materyallerle zenginleştirilebilir. Yerli ve yabancı kaynakların yanı sıra kulak burun boğaz uzmanları ve foniatristlerin desteğine başvurulabilir.

KAYNAKÇA

- Acar, N. (2014). *Türkiye’de Ses Eğitiminin (Şan) Gelişimi ve Uzman Görüşleri ile Değerlendirilmesi*. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- Ayaz, N. ve Nayir, A. (2017). Müzik Eğitimi Verilen Akademik Kurumlarda Ses Eğitiminin Uzman Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi. *Sanat Eğitim Dergisi*, 5 (2), 157-185.
- Baker, C. P. (2016). *Gesture as a Means of Transferring Singing Technique from Master to Apprentice: Towards a Practical Pedogogy*. XXIV. Annual NEWZATS Professional Development Conference, 14-16 July 2016, New Plymouth, New Zealand, ss. 1-13.
- Çevik, S. (2006). *Müzik Öğretmenliği Eğitiminde Ses Eğitimi Alan Derslerinin Müzik Öğretmenliği Yeterlikleri Yönünden Değerlendirilmesi*. İçinde; Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildiri Kitabı, 26-28 Nisan 2006, Denizli, Türkiye, ss. 641-657.
- Ender Ç. (2014). *Şarkı Söyleme Sanatının Teknik Açından İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.
- Kekeç D. Y. (2006). Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında Uygulanan Bireysel Ses Eğitimi Derslerinde Türk Müziğine Dayalı Ezgilerin Kullanımına İlişkin Bir Araştırma. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2, 51-67.
- Özkut, B. (2015). *Türkiye’deki Opera/Şan Eğitiminde Başlangıç Düzeyi Ses Eğitimi Yaklaşımları*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon.
- Savcı, H. (2020). *Türk Müziği Konservatuvarlarında Ses Eğitimi Anlayışının İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Şahin, E. (2019). Konservatuvarların Sahne Sanatları Tiyatro Bölümü Şan Derslerinde Kullanılan Kinestetik Metaforların Öğrencilerin Postür ve Solunumlarına Etkisi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7 (93), 271-288.
- Şenkibar, Z. F. (1999). *Türkiye’de Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümlerinde Bireysel Söyleme Derslerinde Öğretilen*

Eserlerin Antolojisi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Pamukkale Üniversitesi, Denizli.

Toker, S. (2015). *Heinrich Panofka'nın "Vocal A.B.C. First Lesson in Singing" Adlı Metodunun İncelenmesi.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ordu Üniversitesi, Ordu.

Töreyin, A. M. (2008). *Ses Eğitimi* (1. Baskı), Ankara: Sözkese Matbaacılık.

**ROBERT SCHUMANN ÖRNEĞİNDE DUYGU DURUM
BOZUKLUKLARININ YARATMA SÜRECİNE
YANSIMALARI**

*Reflections of Emotional Disorders to the Creation Process in the
Example of Robert Schumann*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.38

**Zeynep Simge ACUNAZ EYTEMİZ¹
Ebru GÜNER CANBEY²**

Özet

Robert Schumann, Romantik Dönemin özellikle piyano ve lied dağarına sayısız müzik eseri kazandıran bir besteci olmasının yanı sıra, yaşadığı duygu durum değişikliklerinin eserlerinin yaratılış süreçlerine olan etkileri ile müzik tarihinin hem yaratıları hem kişiliği hem de özel yaşantısı ile ilginç kişiliklerinden biridir. Ailesinde yaşanan erken ölümler, ergenlik çağından itibaren sergilediği depresif tavırları tetiklemiştir. Yirmi yaşında hukuk eğitimini yarıda bırakarak konser piyanisti olmaya karar vermesinin ardından elinin sakatlanması, hassas olan ruhsal yapısını daha da olumsuz yönde etkilemiştir.

Müzik yaşantısındaki sarsıcı oluşumlar özel hayatını da etkilemiş, “sinirsel yorgunluk” olarak da açıklanabilen nevrasteni krizlerine eşi Clara Schumann büyük destek olmuştur. Evliliklerinin en mutlu dönemi, Schumann’ın en üretken dönemini de temsil etmektedir. 1840-1841 yılı içinde bir yılda yirmi yedi yeni eser yazarken, yaşadığı rahatsızlıkların arttığı 1844-1845 yıllarında yalnızca beş eserini bitirebilmiş olması duygu durumundaki değişkenlerin bestecinin yaşantısına olan etkisini açıkça ortaya koymaktadır. Zamanla artan hastalığına paralel yarattığı değişik karakterler, bu karakterler arasındaki çatışmalar bazen sanrılar şeklinde eserlerinde de gözlemlenebilir hale gelmiştir.

Bu çalışmada, duygu durum bozukluklarının yaratıcılıkla ilişkilendirildiği bilimsel araştırmalar kapsamında Schumann’ın yaşadığı psikolojik rahatsızlıklar ve duygu durumuna ait bilgi ve bulguların eserlerine yansımaları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Robert Schumann, Clara Schumann, Romantik Dönem, Romantik Dönem Müziği.

¹ Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı, zeynep.simge@gmail.com

² Prof., Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı, ebru.guner@deu.edu.tr

Abstract

In addition to being a composer who contributed countless musical works to the especially repertoire of piano and lied of the Romantic Period, Robert Schumann is one of the interesting personalities of the music history with both his creations, personality, and special life, with the effects of his mood changes on the creation processes of his works. Premature deaths in his family have triggered his depressive attitudes since adolescence. His hand injury after he left his law education at the age of twenty and decided to become a concert pianist, further negatively affected his already sensitive mental structure.

The shocking developments in his musical life also affected his private life, and his wife Clara Schumann was a great support to the neurasthenia crises, which can also be explained as "nervous fatigue". The happiest period of their marriage also represents Schumann's most productive period. The fact that he was able to finish only five works in 1844-1845, while he was writing twenty seven new works in a year in 1840-1841, shows the effect of mood variables on the composer's life. In parallel with his increasing illness, the different characters he created, and the conflicts between these characters became observable in his works, sometimes in the form of hallucinations.

In this study, within the scope of scientific studies that associate mood disorders with creativity, the reflections of the psychological disorders and emotional state of Schumann on his works were examined.

Keywords: Robert Schumann, Clara Schumann, Romantic Era, Romantik Era Music.

GİRİŞ

Sanatın, dinleyici ve izleyiciye, hayatın gerçeklerinden geçici olarak uzaklaşma imkânı sunarak huzur verdiği fikri genel olarak kabul edilse de bu durum özellikle sanatçılar için her zaman geçerli olmayabilir.

Sanat akılla, fikirle yürütülüyor görünse de sanatın esas kahramanı ruh olarak görülebilir. Sanatçılar, dinleyici-izleyiciden farklı olarak, sanat eserini yönlendiren kişilerdir. Eserlerine olumlu-olumsuz psikolojik durumlarını yansıtırken, aynı zamanda izleyici-dinleyicinin ruh halini de sanat eseri aracılığıyla yönlendirmiş olurlar. (Ayaydın, 2020: 10). Sanatçı, yol gösterici, yönlendiren olabilir ve bu özellikleriyle sanatçı diğer bireylere göre daha farklı bir görev üstlenir.

Sanatsal yaratıcılıkla ruhsal karmaşa sanatçı mizacının ayrılmaz bir parçası olarak görülmektedir. Bu da sanatçının hayata

karşı diğer insanlardan daha duyarlı olması ile ilgilidir (Çelik, 2010: 49).

Yaratıcılık ve duygu durum bozuklukları arasındaki bağlantı, özellikle sanat alanında sıklıkla karşımıza çıkan ve tartışılan bir konudur. Yaratıcı süreç, psikopatoloji ile de ilişkilendirilmiştir ve bilindiği üzere, tanınmış yaratıcı kişilerin birçoğu duygu durum bozukluklarına sahiptir ve çoğu bipolardır (Maçkalı, Gülöksüz ve Oral, 2013: 53). Ernest Hemingway, Winston Churchill, Theodore Roosevelt, Vincent Van Gogh ve Martin Luther bunlara örnek gösterilebilir (Andreasen, 2008: 254). Van Gogh, kısa yaşamı boyunca etkili olan ve 37 yaşındaki intiharına da etkisi olduğuna inanılan duygu durum bozukluğuna rağmen üç yüzden fazla eser üretmiştir. Martin Luther, yoğun çaresizlik dönemlerine maruz kalmış ancak bu dönemlerin hemen ardından olağan üstü enerjik dönemler yaşamıştır. *Doksan Beş Tez*'inin beklenmedik bir biçimde Protestan Reformu'nu başlatmasının ardından, Martin Luther, konumunu savunmak adına teolojik alanda yazılar yazmaya devam etmiştir (Pickering, 1974: 251). Yaratıcılık ve duygu durum bozuklukları üzerine yapılan çalışmalar, genel olarak belirli alanlardaki önemli kişiler üzerine odaklanmıştır.

Yaratıcılık ve delilik arasında iddia edilen ilişki birçokları tarafından kabul edilmesine rağmen, bu ilişkiyi akıl hastalığının romantize edilmiş hali ve orijinal çalışma için gerekli olan hayal gücü ve mizaç çeşitliliğinin yanlış anlaşılması olarak görüp reddedenler de bulunmaktadır. Duygu durum bozukluklarına sahip olan yaratıcı bireylerin bu durumdan olumlu etkilenmelerine karşıt, yıkıcı ve yaratıcılığı olumsuz etkileyen örnekler de oldukça fazladır (Acunaz Eytemiz, 2020: 2). Bu tartışma kaçınılmaz olarak devam edecektir ancak Kyaga vd. tarafından geniş bir kitle üzerinde yürütülmüş çalışmanın sonuçları, akıl hastalıklarının, özellikle de bipolar kişilik bozukluğunun, yaratıcı bireylerde oldukça etkili olduğuna dair kanıtlar sunmaktadır (2011: 3-6). Ayrıca, depresyonun bazı bireylerde yaratıcı kapasiteyi de artırabileceği öne sürülmüştür. Örneğin Sir George Pickering (1974), depresyonda olan yaratıcı bir insanın, fikirlerin gelişebileceği bir kuluçka döneminde olabileceğini, kişinin depresyon dönemini çok yaratıcı bir dönemin izleyebileceğini ifade ederken, Virginia Woolf, Marcel Proust, Charles Darwin, Florence Nightingale ve Mary Baker Eddy'yi örnek olarak göstermiştir. Bu örnekler birer anekdotur (Pickering, 1974: 251).

Araştırmacılar, akıl hastalıkları ile yaratıcılığın ailesel kalıtımının varlığını da göstermişlerdir. İzlandalı araştırmacılar, psikozu olan bireylerin yanı sıra birinci dereceden akrabalarının da, genel nüfusa oranla sanatsal ve entelektüel uğraşlarda daha fazla rol aldıklarını ortaya koymuşlardır (Karsson, 1970: 180). Harvard'lı araştırmacılar, sıradan bireyler üzerinde yaptıkları bir araştırmada, bipolar ve siklotimik bozuklukları (ruhsal durumun kronik olarak mutlulukla mutsuzluk arasında değişmesi) olan bireylerin ve normal birinci dereceden akrabalarının, kontrol grubundaki diğer kişilere göre daha yüksek yaratıcılık puanına sahip olduklarını belirtmişlerdir (Richards vd., 1988: 281-288).

Yaratıcı sanat dallarıyla uğraşan bireylerin mental problemlere sahip olmalarıyla ortaya koymuş oldukları eserlere elbette müzik alanını da dahil etmek gerekir. Trethowan (1977) 60 bestecinin yaşamlarını incelemiş, 30 bestecinin melankolik mizaçlı olduğunu, bu kişiler arasında en çok ve en belirgin şekilde duygu durum bozukluğu görüldüğünü ifade etmiştir (Akt. Maçkalı vd., 2013: 53). Bu bağlamda Romantik Dönem bestecilerinden Schumann'ın ortaya koyduğu eserler ve duygu durum bozukluklarının yaratma sürecine yansımaları araştırılmıştır.

Robert Schumann ve Duygu Durum Bozuklukları

8 Haziran 1810'da doğan Robert Schumann, Romantik dönem müziğine özellikle piyano için yazdığı kısa parçalar ve anlatımcı şarkılarıyla büyük katkı sağlamıştır.

Sanayi Devrimi sonrasında Avrupa toplumunda görülen rasyonelleşme ve şehirleşmeye tepki olarak doğan Romantik hareket, müzikte kendini kişisel ifade ve doğa aşkı temalarıyla göstermiştir. Kronolojik olarak, Romantik Dönem, Klasik Dönemin ardından gelmektedir. Müzikte Romantik Dönem (1810-1920), dinleyicinin zekasından çok duygularına hitap eden bir dönem olarak ifade edilebilir (Collisson vd., 2016: 144). Romantizm, Klasik dönem anlayışına tepki olarak Avrupa'da gelişmiş, bireysel özgürlük, gerçek olmayanın araştırıldığı, duyguların anlatımına ve öznelliğe yönelen bir akımdır (Clark vd., 2001: 455). Saray baskısı altında güçlük çeken Klasik Dönem bestecilerinin aksine, bu dönemde, besteciler, duyguları ön plana alarak, çoğunlukla özgürce eser yaratma olanağı bulmuşlardır.

Romantik dönemi anlamaya Ludwig van Beethoven (1770-1827) ile başlamak gerekir. Beethoven'ın geleceği şekillendirebilen eşsiz yaratı gücü pek çok yeniliği müzik sanatına kazandırmıştır.

Beethoven'ın kişiselliği öne çıkararak, sipariş olmaksızın yazma geleneğini başlatması Romantik dönem bestecilerine ilham olmuştur. Eserlerinin seslendirilme-sahnelenme kaygısından uzaklaşan besteciler, sanatı işlevsellik mecburiyeti olmaksızın ele alabilmiş, herhangi bir patrona bağlı çalışmak durumunda olmamalarının da etkisiyle, özgürce yaratabilmişlerdir. Kendini ifade alanında farklı arayışlara giren Romantik dönem bestecilerini Beethoven etkisinden başlayıp Wagner'in eserlerine uzanan süreçte değerlendirdiğimizde, edebi yapıtlara ve yazarlara duyulan ilgi, yazar ve şairlerle kurulan diyalogların eserlerdeki yansımaları da dikkat çeken bir diğer önemli noktadır (Kutluk, 2020: 51-52). Beethoven'ın hikayeci anlatım tarzı Liszt'e Senfonik Şiir stilinde ilham olmuştur. Berlioz'un *Symphonie Fantastique* adlı eserinin sağladığı katkının yanı sıra, bu stilin oluşmasında Beethoven etkisini de yadsınamamak gereklidir.

Müzik stillerinin de evrildiği Romantik dönem özellikle virtüözlerin devridir. Kendi de virtüöz olan çoğu dönem bestecisi bu avantajı kullanarak yazdıkları eserler ile daha fazla dinleyiciyi konserlere çekmeyi başarmışlardır (Burrows vd., 2012: 121).

Müzik hayatına konser piyanisti olma hayalleriyle başlayan Schumann ise, beklenenin aksine müzisyen bir aileden gelmemiştir. On altı yaşındayken önce babasının ölümü ve aynı ay içinde ablasının intiharı dışında sıradan bir çocukluk geçirmiş olduğu söylenebilir (Ostwald, 1985: 21). 1828'de hukuk öğrencisi olarak Leipzig Üniversitesi'ne kaydolmuş, oradan Heidelberg Üniversitesi'ne geçmiştir. 1830'da hukuk eğitiminden vazgeçerek müzisyen olmaya karar vermiş ve Leipzig'e geri dönmüştür. Annesi tarafından, istikrarlı bir yaşam sürdürebilmek için yeterli yeteneğe sahip olmadığı düşünülen Schumann buna rağmen Friedrich Wieck ile müzik eğitimine başlamıştır. Yirmi yaşında piyano çalmaya başlayan Schumann, kısa süre sonra sağ elinde meydana gelen sakatlık sonucu konser piyanisti olma hayallerine veda etmiştir (Selanik, 1996: 174-175). Bu talihsiz olayın ardından enerjisini beste yapmaya ve müzik üzerine yazılar yazmaya adanmıştır (Boran ve Şenürkmez, 2015: 186). 1834'te çıkarmaya başladığı *Yeni Müzik Dergisi*'ne (Neue Zeitschrift für Musik) yazdığı yazılarla da müziğe hizmet eden Schumann, bu sayede tanınırlığını daha da artırmıştır (Machlis ve Forney, 2003:

355). Bu dergide yazdığı eleştiri ve deneme yazıları ile dönemin önemli bestecilerinin çoğu müziğinin tanınmasına vesile olmuştur (Boran ve Şenürkmez, 2015: 186).

Hocası Friedrich Wieck ile yaptığı piyano dersleri esnasında tanıştığı F. Wieck'in piyanoda oldukça başarılı kızı Clara'ya zaman içinde âşık olmuş, Clara tarafından da karşılık bulan bu aşk maalesef F. Wieck tarafından onaylanmamıştır (Tuzkaya, 2013: 14-15). Clara ile evlenemediği dönemde sınırları yıpranan Schumann, F. Wieck'i ikna edebilmek için bir de felsefe doktorası almış, 1840 yılında Clara'yla evlenmesinin ardından, aynı yıl içinde, Clara'ya adadığı *Dichterliebe* (Şairin Aşkı) ve *Frauenliebe und Leben* (Bir Kadının Hayatı ve Aşkı) başlığını taşıyan, iki ciltte topladığı, yüzden fazla lied bestelemiştir (Boran ve Şenürkmez, 2015: 183).

Alman lied geleneği çerçevesinde yeni bir şarkı türü olan, anlatımcı şarkılar Romantik dönemde ortaya çıkmıştır. Uzun şiirler üzerine geliştirilen bu şarkılar dönemin müzik-edebiyat ilişkisine katkı sağlamıştır. Özellikle Goethe, Heine, Rückert gibi edebiyatçılar, Alman lied bestecilerini önemli ölçüde etkilemişlerdir. Schubert, lied geleneğinin öncü bestecilerindendir ve Goethe'nin *Erlkönig* (Ölüm Meleği- Azrail) şiirinden esinlendiği aynı adlı eseri dönemin en ünlü liedleri'nden bir tanesidir (Boran ve Şenürkmez, 2015: 181-183). Heine'nin şiirlerinden ilham alan Schumann'ın *Dichterliebe* (Şairin Aşkı) adlı şarkı dizisi ise yukarıda da belirtildiği üzere dönemin anlatımcı şarkılarına bir diğer örnektir (Burrows vd., 2012: 135).

Bestecilerin değişen hayalleri müziği etkilediği gibi orkestra yapısını da değiştirmiştir. Romantik Dönem orkestrası bu bağlamda çalgıların yapısı ve teknik gelişimleri ile birlikte özellikle dönemin sonuna doğru sayısal olarak da çoğalarak yüzlerce kişiden oluşan bir hale dönüşmüştür.

“Orkestranın karşısında öyle bir hava yakalıyorum ki önümde kanlı düşmanlarım bile dursa onlara yön verip hükmedebilirim, onları kuşatabilir veya geri püskürtebilirim” (Collisson vd., 2019: 169) ifadesinde bulunan Schumann ise, senfoniye orijinallik ve tazelik katarak büyük beğeni toplamasının yanı sıra, eserlerinde kullandığı edebi referanslar, programatik başlıklarla Romantik ruhun oluşmasına katkıda bulunmuştur (Collisson vd., 2019: 169).

1843 yılında Leipzig Konservatuvarı'nı kuran Mendelssohn, Schumann'a piyano ve kompozisyon öğretmenliği teklifinde bulunmuş fakat Schumann yeniden “sinirsel yorgunluk” olarak da

açıklanabilen nevrasteni krizlerinin başlaması sebebiyle Dresden'e dönmüştür. Brahms'la tanışıp dostluk kurduğu Düsseldorf'ta müzik direktörlüğü yaparken yine, yaşadığı periyodik depresyonlar sebebiyle, buradaki görevini de sonlandırmak zorunda kalmıştır. Bu dönemde işitmeyle ilgili olan halüsinasyonları artmış, aralıksız olarak duyduğu anormal seslerden şikayetçi olmaya başlamıştır (Machlis ve Forney, 2003: 356). Ayrıca, yakalandığı frengi (sifiliz) hastalığı hayatı boyunca fiziksel acı çekmesine neden olmuştur (Izbicki, 2017: 2). Zaman içinde yaşadığı bu sıkıntılar artmış ve onu intihara sürüklemiştir.

Aşırı duyarlı bir psikolojik yapıya sahip olan Schumann, zaman zaman nevrasteni krizleri geçirirken, böyle zamanlarda, eşi Clara ona destek olmuştur. Clara iyi bir piyanist ve besteci olmasının yanı sıra, Schumann'a sağladığı destekle iyi bir eş olarak da anılmaktadır (Selanik, 1996: 175-176). Çiftin bu birliktelikten sekiz çocukları dünyaya gelmiştir (Tuzkaya, 2013: 15).

Brahms, Schumann ve Chopin'in eserlerini ustalıkla yorumlamış olan Clara Schumann, Romantik Dönemin başlıca bestecileri arasında yer almaktadır. 6 yaşından itibaren babası onu Leipzig'teki birçok orkestra konserine götürmüş ve 1830-1838 yılları arasında Dresden, Berlin, Hamburg, Paris ve Viyana'daki hemen hemen her konseri dinlemesi için büyük çaba harcamıştır (www.encyclopedia.com).

Clara Wieck, 11 yaşındayken, babası Friedrich Wieck'in müzik çevresine katılmış ve zamanla, babasının öğrencisi olan Schumann'ın sağ kolu olarak onun birçok eserini seslendirmiştir. Schumann, Clara Wieck'e, müziğini önce Leipzig, Dresden, Viyana ve Paris'teki duayenlere, sonra da daha geniş bir kitleye tanıtma sorumluluğunu emanet etmiştir. Bu paylaşım sadece müzikle sınırlı kalmamış, babasının isteksizliğine karşın Schumann'la evlenen Clara, eşinin duygu durum bozuklukları sebebiyle çok büyük zorluklar yaşamıştır. Ancak buna rağmen, Schumann'ın bestelerini düzenlemiş, piyano eserlerinin prömiyerlerini gerçekleştirmiş ve tüm dünyada aranan bir hoca olmuştur (Machlis ve Forney, 2003: 375-376).

Robert Schumann ve Nörosifiliz

Schumann'ın depresif yapısı ergenlik döneminde kendini göstermeye başlamıştır. Yaşamı boyunca halisünasyonlarla baş etmek zorunda kalmış, uyku verici ve rahatlatıcı ilaçlar kullanmıştır.

Schumann'ın zihinsel ve fiziksel semptomları nörosifiliz olarak tanımlanmıştır (Izbicki, 2017: 7-8).

Treponema pallidum bakterisinin neden olduğu bir beyin veya omurilik enfeksiyonu olan nörosifiliz, genellikle kronik ve tedavi edilmeyen sifiliz hastalarında görülmektedir. Kişilik değişiklikleri, depresyon, mani, psikoz, deliryum ve demans başta olmak üzere, birçok psikiyatrik bozuklukla benzerlik göstermektedir. Bu sebeple tanı koyulması oldukça zor bir hastalıktır. Bunun yanında, antibiyotik kullanımı nörosifilizin doğal gidişini değiştirmekte, hastalığın farklı klinik görünümünde ortaya çıkmasına neden olabilmektedir. Baş ağrısı, zayıf konsantrasyon, zihin karışıklığı, sinirlilik, depresyon, sinirlilik, bunaklık, ayak parmakları, ayak ya da bacaklarda uyuşma, anormal yürüyüş, psikoz, nöbetler, boyun sertliği, titreme, görme bozuklukları ve kas güçsüzlüğü hastalığın belirtileri ve semptomları arasındadır (Tiryaki vd., 2005: 100-103).

Schumann'ın bahsi geçen bu semptomların birçoğunu yaşamının orta ve ileri dönemlerinde günlüğüne kaydettiği bilinmektedir. Bu semptomlar yaşamının sonlarına doğru daha sık ve yoğun olarak baş göstermiştir. Schumann, yaşadığı sıkıntılar sebebiyle üretken döneminin sonuna yaklaştığını hissetmiştir. Sifiliz sebebiyle öldüğü düşünülen Schubert ile karşılaştığımızda da, Schumann'ın şikayetlerindeki farklılıkların nörosifilizi işaret ettiği düşünülmektedir (Wasielwski, 1871: 81).

Ayrıca Kay Redfield Jamison “Ateşe Dokunanlar; Manik-Depresif Hastalığı ve Sanatsal Mizaç” adlı kitabında, Schumann'la oldukça fazla ilgilenmiştir. Kitapta bahsi geçen, Schumann'ın kendisinin veya en yakınlarının kaleme aldıkları ve söylediklerinden yola çıkılarak Schumann'ın bazen manik depresif hastalıktan veya bipolar bozukluktan muzdarip olduğu oldukça açık olarak ifade edilmiştir (Jamison, 1996: 217).

“On sekizinci yaş gününden hemen önce yazdığı: “Tedirgindim fakat beni neyin tedirgin ettiğini bilmiyordum. Bana öyle geliyor ki, bir gün delireceğim.” cümleleri yaşadığı ilk şiddetli anksiyete atağının tanımıdır. “Kalbim iğrenç bir şekilde çarpıyor ve solgunlaşıyorum ... Hala hayatta olup olmadığını bilmiyordum. Sık sık ölmüş gibi hissediyorum.” cümleleri, yaşadığı duygu durum bozukluklarının bir diğer örneğidir. “Aklımı kaybediyor gibiyim. Aklım vardı ama onu kaybettiğimi düşünüyordum. Aslında delirmiştin.” cümlelerinde yine yaşadığı çalkantılı duygular ortaya konulmuştur. Bu cümleden önce Schumann parkta oturmuş,

mutlulukla bülbül seslerini dinlemektedirken, aynı gün içinde Leipzig yolunda bir anda depresifleşmiş ve hislerini bu karmaşık satırlarla ifade etmiştir (Ostwald, 1985: 36).

Schumann'ın Duygu Durum Bozukluklarının Yaratma Sürecine Yansımaları

1854 yılında Schumann, Ren Nehri'nde intihar teşebbüsünde bulunmuş ancak bir balıkçı tarafından kurtarılmıştır. Tekrar bir girişimde bulunduğu da yine engellenmiştir. Bu olayın birkaç gün sonrasında ise kendisi Eendenich Akıl Hastanesi'ne başvurmuş ve ölümüne kadar orada kalmıştır (Steinberg, 2015: 244).

Hayatını bir akıl hastanesinde noktlayan Schumann'ın normale göre farklı çalışan zihninin bestelerine mutlaka tesir ettiği düşünülmektedir; adlar, tarihler ve kendi yarattığı şifreleri notalarla harmanlayarak şaşırtıcı bir müzikal fantezi dünyası yarattığı bilinmektedir. Çocuklarına bile küçük azizlerin isimlerini veren bestecinin, çocuklarından beşinin ismi Emil, Ferdinand, Elise, Felix ve Eugene'dir (Sams, 1967: 131-134). Bestelerin ardında yatan zihni anlamak adına Schuman'ın kendisini nasıl tarif ettiği oldukça önemlidir.

İkili bir doğaya sahip olan Schumann, her şeyi isimlendirme merakı nedeniyle, aktif ve pasif olarak nitelendirdiği kendi kişiliğini de *Florestan* ve *Eusebius* olarak adlandırmıştır. *Eusebius*, hayalperest, şairane, melankolik ve sakin, *Florestan* ise sabırsız, vahşi, eleştirel ve ateşlidir. Schumann bu karakterleri yaratırken yazar Richter'in *Flegeljahre* romanındaki *Walt* ve *Vult* kardeşlerden etkilenmiştir. Bu iki karakterin yanında, *Filistinliler*'e karşı bitmek bilmeyen zihinsel mücadelesinde David olarak ünlüdür (Sams, 1967: 131-134).

Schumann, müzikte tutucu olduğuna inandığı kişilere *Filistinliler*, onlarla savaştan, içinde Berlioz, Mendelssohn, Liszt gibi bestecilerin de bulunduğu gruba ise *Dauidsbundler* (Davud'un dostları) adını vermiş ve bu ismi eserlerinde de kullanmıştır. *Carnaval Op.9* başlıklı süiti, *Dauidsbundler Marşı* ile son bulur. Op.6 numaralı piyano parçasının ismi ise *Dauidsbundler Dansı*'dır (Selanik, 1996: 175).

Schumann'ın Aralık 1834'te bestelemeye başlayıp 1835'te tamamladığı *Carnaval Op.9*, dinleyicide, yüzeyde düzensiz görünen, farklı sesler ve ruh hallerinden oluşan bir kaleydoskop izlenimi

biraktırmaktadır. Amerikalı piyanist Jon Nakamatsu (1968-) tarafından 'organize kaos' ifadesiyle tanımlanmıştır (www.morissenegor.com). Eserde, müziğin şifresinin anahtarını veren, icra edilmesi amaçlanmayan *Sfenksler* başlıklı bir bölüm bulunmaktadır. Danslar ve karakter tasvirlerinden oluşan ve bu tasvirler arası hızlı geçişleriyle, icra esnasında büyük dikkat gerektiren *Carnaval Op.9*'un 5. bölümü *Eusebius*, Schumann'ın kendisinin içe dönük, bastırılmış, hayalperest tarafını temsil etmesi dolayısıyla önemlidir. Bir sonraki bölümde ise Schumann'ın ateşli ve aceleci yanını temsil eden *Florestan* ile karşılaşırız. Schumann'ın kendi yaşantısından birçok yansımanın bulunduğu bu eserin son bölümünde ise, yukarıda da belirtildiği üzere Romantik estetiğin amacını ilerleten hayali bir Schumann toplumu olan *Davidsbundler*'in *Filistinliler*'e karşı yürüyüşü ele alınmıştır. Bu eser, Schumann'ın ikili doğasını ve hayal dünyasında yarattığı öğeleri dışa vurduğu, bir takım simgelerle, kendince önemli konulara gönderme yapması bakımından önemlidir.

Ayrıca Schumann'ın yazdığı mektuplarda Clara için kişilik zıtlıklarını belirten *Ambrosia* ve *Beda* şeklinde iki isim kullandığı da görülmektedir (Sams, 1967: 131-134).

Schumann bir gün ansızın yatağından kalkarak *Ghost Variations* (Hayalet Varyasyonları) eserini yazmıştır. Daha önce bestelediği iki eserinde de yer alan ve çok benzer olan ruh temasını (spirit theme) ilk kez bulduğunu söyleyerek hatta bu temanın kendisine Schubert veya Mendelssohn'un hayaleti tarafından uykusunda dikte ettirildiğini iddia etmiştir. Eserin, bestecinin halüsinasyonunun bir sonucu olarak ortaya çıktığını bilmek (<https://interlude.hk>) duygu durum bozukluklarının müzik sanatındaki yaratılara etkisini anlamaya dair bir ipucu niteliğindedir.

SONUÇ

Duygu durum bozukluklarının bazı yaratıcı bireyler üzerinde olumlu etkileri olmasına karşın, bu rahatsızlıkları sebebiyle yaratıcılığı veya üretkenliği olumsuz yönde etkilenen örnekler de oldukça fazladır (Acunaz Eytemiz, 2020: 2).

Bu çalışmada Robert Schumann'ın duygu durum bozukluklarının bestecinin yaratma sürecine olumlu-olumsuz yansımaları incelenmiştir.

Schumann'ın mutlu olduğu dönemde yaratıcılığının arttığı söylenebilir. Sorunlarının hafiflediği ve mutlu hissettiği dönemlerde daha üretken olduğu bilinmektedir. Örneğin, Clara ile evli olduğu 1840 ve 1841 yılları arasındaki bir yıl içinde yirmi yedi yeni eser yazdığı bilinmektedir. Buna karşılık, sağlığının bozulmaya başladığı 1841'den 1845'e kadar yalnızca beş bestesini tamamıyla bitirebilmiştir (Machlis ve Forney, 2003: 355).

Carnaval op.9, Ghost Variations örneklerinde olduğu gibi, bestecilerin duygu durum bozukluklarını, yaşadıkları buhranları net bir şekilde yansıttıkları eserleri mevcuttur. Schumann'ın *Ghost Variations* adlı eserinde daha önce eserlerinde kullandığı bir temayı ilk defa duyduğunu iddia ederek bu temanın ona Schubert veya Mendelssohn'un hayaleti tarafından tarafından rüyasında dikte ettirildiğini iddia etmesi bu alandaki çarpıcı örneklerdendir (<https://interlude.hk>).

Carnaval op.9 örneğinde ise Schumann'ın ikili doğası *Florestan* ve *Eusebius*'un yanı sıra, hayali ordusu *Davidsbundler* de yer almaktadır.

Freud sanatçıyı içe dönük ve nevroza yakın bir kişi olarak değerlendirmiştir (1999: 430). Eğer yaratıcılık nevrozla tetikleniyorsa, nevroz geçince sanatçı yaratamayacak mıdır? (May, 2019: 63). İyi, uyumlu insanlardan sanatçı çıkmadığı doğru mudur? Yaşanan duygu durum bozukluklarının bazı sanatçıların yaratıcılığı üstünde olumlu bir etkisi olduğu görülse de, Schumann örneğinde gördüğümüz gibi sanat ve müzik tarihindeki tüm yapıtların böyle bir dürtü güdümüyle yaratıldığı söylenemez. Bu çalışma biyografi temelli çıkarımlar ile yaratıcılık ve duygu durum bozukluğu arasında bir ilişki olabilirliğinin tanımlayıcı bulgularına yer vererek yapılacak diğer bilimsel araştırmalar ile geliştirilmesini önermektedir.

KAYNAKÇA

- Acunaz Eytemiz, Z. S. (2020). *Romantik Dönem Bestecilerinin Kişisel Dönüşüm Olasılıklarına Etken Olan Sebeplerin İncelenmesi ve Dönemin Müziğine Yansıması*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Andreasen, N. C. (2008). Challenges in Studying Creativity. *Dialogues in Clinical Neuroscience*, 10 (2), 251–255.

- Ayaydın, A. (2020). Psikoloji ve Sanat Etkileşimi Üzerine. *Bilim, Eğitim, Sanat ve Teknoloji (BEST) Dergisi*, 4(1), 8–12.
- Boran, İ. ve Şenürkmez, K. Y. (2015). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Burrows, J., Wiffen, C., Ainsley, R., Barker, D., Lutchmayer, K., Hewett, I., Wilson, A., Vallois, N., Russell, A. V. A., Nex, J., Langham-Smith, R., Thompson, S., Rees, S. ve Weeks, M. (2012). *The Complete Classical Music Guide*. Great Britain. Dorling Kindersley Limited.
- Clark, D., Staines, J., Buckley, J., Thomas, G., Blackmore, R., Kimberley, N., Kimberley, Nick, Boyden, M., Nice, D., Panetta, F., Wrigley, M., Harding, S., Jameson, M., Morris, F. J. ve Witherden, B. (2001). *Classical Music: The Rough Guide*. (J. Staines, Ed.). Rough Guides Ltd.
- Collisson, S., Chilingirian, L., O'Donovan, M., Hall, G., Hayes, M., Lankester, M., Lutchmayer, K., MCGowan, K., Ogano, K., Rashbrook, S., Reitz, C. L., Rutherford- Johnson, T., Shirley, H. ve Derham, K. (2019). *Klasik Müzik Kitabı*, (T. Göbekçin, Çev.). (1. Baskı). Alfa Yayınları.
- Çelik, F. (2010). *Sanatçılarda İki Uçlu Bozukluk ve Alkol Kullanım Bozuklukları*. (Uzmanlık Tezi). Mersin Üniversitesi, Mersin.
- Freud S. (1999). *Sanat ve Edebiyat*. (E Kapkın, AT Kapkın, Çev.). (1. Baskı). İstanbul: Payel Yayınevi.
- <https://interlude.hk/schumanns-final-piece-ghost-variations/> Erişim Tarihi: 09.11.2020.
- <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/schumann-clara-1819-1896> Erişim Tarihi: 08.11.2020
- <https://www.morissenegor.com/musicalconversations/schumann-carnaval-1835/> (Erişim Tarihi: 22.12.2020).
- Izbicki, P. (2017). (04.11.2020) Robert Schumann's Illness and Its Effect on His Music. https://www.researchgate.net/publication/312161780_Robert_Schumanns_Illness_and_Its_Effect_on_His_Music.

- Jamison, K.R. (1996). *Touched with Fire: Manic- depressive Illness and the Artistic Temperament*. Free Press.
- Karsson, J. L. (1970). Genetic Association of Giftedness and Creativity with Schizophrenia. *Hereditas*, 177 (82), 66.
- Kutluk, F. (2020). *Beethoven*. İstanbul: H20 Kitap
- Kyaga, S., Lichtenstein, P., Boman, M., Hultman, C., Långström ve N. ve Landén, M. (2011). Creativity and Mental Disorder: Family Study of 300 000 People with Severe Mental Disorder. *British Journal of Psychiatry*, 199 (5), 373–379. <https://doi.org/10.1192/bjp.bp.110.085316>.
- Machlis, F. ve Forney, K. (2003). *The Enjoyment of Music* (Ninth Ed). W.W. Norton & Company.
- Maçkalı, Z., Gülöksüz, S. ve Oral, T. (2013). Yaratıcılık ve İki Uçlu Bozukluk. *Türk Psikiyatri Dergisi*, 24.
- May, R. (2019). *Yaratma Cesareti*. (A. Oysal, Çev.), (5. Baskı). Metis Yayıncılık Ltd.
- Ostwald, P. F. (1985). *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius*. Boston: Northeastern University Press.
- Pickering, G. (1974). *Creative Malady*. New York: Oxford University Press.
- Richards, R., Kinney, D. K., Lunde, I., Benet, M. ve Merzel, A. P. (1988). Creativity in manic–depressives, cyclothymes, their normal relatives, and control subjects. *J Abnorm Psychol*, 281(8), 97.
- Sams, E. (1967). (05.11.2020). Why Florestan and Eusebius? *The Musical Times*, Feb. 1967 (131-134). The Estate of Eric Sams. <http://ericsams.org/index.php/on-music/essays/on-schumann/104-why-florestan-and-eusebius>.
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Doruk Yayınları.
- Steinberg, R. (2015). Robert Schumann in the psychiatric hospital at Endenich. In *Progress in Brain Research* (Vol. 216, pp. 233–275). <https://doi.org/10.1016/bs.pbr.2014.11.009>

- Tiryaki, A., Kandemir, G., Aktepe, E., Ak, İ. (2005). Farklı Klinik Görünümlerle Başvuran İki Nörosifilis Olgusu. *Klinik Psikiyatri*, 8, 100–104.
- Tuzkaya, G. (2013). *R. Schumann'ın Hayatı ve Yaratıcılığı, Op.54 Piyano Konçertosunun İncelenmesi*. (Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Wasielwski, W. J. V. (1871). *Life of Robert Schumann*. (A. L. Alger, Çev.). Boston: Oliver Ditson

**MEHTER, BORU-TRAMPET VE BANDO ASKERİ MÜZİK
BESTELERİYLE EŞSİZ BİR ASKER BESTEKÂR:
FETHİ SAZÇALAN**

*A Unique Soldier Composer with His Janissary, Pipe-Tambourin
and Marching Band Military Music Compositions: Fethi Sazçalan*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.39

Erhan TEKİN¹

Özet

Askeri müzik tarihi, kurumları ve bestecileri hakkında akademik araştırma sayısı oldukça yetersizdir. Mehter, bando ve boru-trampet takımları için eserleri törenlerde ve konserlerde icra edilen ve beğeniyle dinlenen asker besteci Fethi Sazçalan'ın biyografisi ve besteleri hakkında bugüne kadar yayınlanmış hiç bir kaynak bulunamadı. Selanik göçmeni olarak anavatana gelen ve Cumhuriyet sonrası Askeri Mızıka Gedikli Mektebi'nde eğitim gören Sazçalan, bir er olarak başladığı askerli görevinden gedikli başçavuş rütbesinde iken istifa ederek ordudan ayrıldı. Daha sonra sivil memur olarak ordu birliklerinde görev aldı ve boru-trampet için iki kitap ve on dört tören marşı, bando için dokuz adet marş ve bir adet peşrev ve mehter takımları için de dört adet marş besteledi. Sazçalan, bando ve boru ezgilerini fanfar stili içerisinde birleştiren tarzı, zengin melodik motifler, farklı armoni tekniği ve ensturmantasyon stili, marş formunu oldukça serbest ve zengin bir tarzda kullanan eşsiz bir yetenek ile sıra dışı besteleme teknikleriyle ön plana çıkan asker bir bestecidir. Zor ve kısıtlı imkanlarla aldığı eğitime rağmen farklı alanlarda yaptığı bestelerin sayısı ve besteleme teknikleriyle diğer bestecilerden çok farklı bir yönü ve yeteneğe sahip olduğu görüldü. Besteleriyle hem geleneksel Türk sanat müziği ve mehter müziğinin yanı sıra modern çoksesli Türk müziğine de çok katkı sağladı. Literatür taraması, arşiv kaynakları ve kişisel görüşmeler yöntemiyle yapılan bu akademik çalışmada, bugüne kadar hiçbir kaynaktan yer almayan Fethi Sazçalan'ın ilk defa biyografisi ve tüm eserleri incelenerek ele alındı.

Anahtar Kelimeler: *Fethi Sazçalan, Boru-Trampet, Marş, Bando, Mehter.*

Abstract

The number of academic studies on the history of military music, its institutions, and composers is insufficient. There is no published source on the biography and compositions of Fethi Sazçalan, a military composer in the field of military music. Sazçalan, who came as a Thessaloniki immigrant and

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Antakya Devlet Konservatuvarı, erhantekin@mku.edu.tr

studied at the Military Mızika Warrant School after the Republic, resigned from his military service, which he started as a soldier, and left the army when he was a warrant sergeant. Later, he served in the army units as a civil servant and composed two books and fourteen ceremonial marches for the trumpet, nine marches for the marching band, and a pesrev (ouverture) and four marches for mehter bands (janissary band). Sazçalan was a military composer who stands out with his style combining marching band and pipe melodies in a fanfar style, rich motifs, different harmony technique and instrumentation, a unique skill that uses the march form freely, and extraordinary composition techniques. Despite the difficult and limited education he received, it was observed that he had a very different aspect and talent than other composers with the number of compositions he made in different fields and composition techniques. With this academic study conducted with the method of literature review, archive sources and personal interviews, Fethi Sazçalan's biography and all his works have been examined and published for the first time.

Keywords: *Fethi Sazçalan, Boru-Trampet, Marsh, Band, Mehter.*

GİRİŞ

Müzikoloji, kısaca müzik bilgisini keşfetmek ve sistemli bir hale getirmek demektir. Sistematik ve tarihsel olmak üzere birbirini tamamlayan iki alt bölüme ayrılır. Tarihi araştırmaların sistematik dayanakları olduğu gibi sistematik incelemelerinde tarihi referansları olabilmektedir (Haydon, 1941: 1-9). Batı sanat müziği tarihi ve teorisi, türler, çalgılar, müzik felsefesi, müzik estetiği ve müzik eleştirisi gibi alanlara ek olarak besteci biyografileri de tarihsel müzikolojinin en temel öğeleri arasında sayılır. Tarihsel müzikolojinin en temel yöntemi olan tarihsel yöntem prensipleri bu alanlarda kullanılmaktadır (Dönmez, 2019: 203). Askeri müzik tarihi araştırmaları ve asker bestekârlar alanında akademik çalışma ve araştırmaların çok az sayıda olduğu kaynaklarda ifade edilmektedir (Tekin, 2019a: 347). Askeri müzik tarihinde şu ana kadar hala hiç çalışılmayan konular ele alındığı zaman bu ifadenin doğruluğu kanıtlanmaktadır. Askeri müzik tarihi çalışmalarında önemli bir kaynak olan biyografi çalışmaları da (Tekin, 2019b: 225) az çalışılan konular arasındadır. Besteciler hakkında biyografi çalışmaları ve bu bestecilerin eserleri hakkında çalışmalar yapmak müzik tarihi açısından müziksel tarihin kaynakları olarak gelecekte önem kazanacağı kesindir.

Akademik olarak bu çalışmada boru-trampet, bando ve mehter takımlarında besteleri sürekli icra edilen ve beğeniyle dinlenen asker besteci Fethi Sazçalan incelenecektir. Bugüne kadar askeri müzik tarihi, marşlar ve asker bestekârlar hakkında yazılan hiçbir kaynaktan

ve çalışmada biyografisine ve tüm eserleri hakkında bir bilgiye ulaşamadı. Boru-trampet takımları için ilk defa iki kitap yazan Sazçalan, aynı zamanda 14 adet boru marşı besteledi. Bando için on adet bestesi olan Sazçalan, mehter takımları için de dört adet marş besteledi. Boru-trampet, Batı müzik sanatı ve Türk müzik sanatı hakkında bir bilgiye sahip olan Sazçalan sıradışı ve eşsiz bir bestecilik yeteneğine de sahiptir. Besteleriyle Cumhuriyet sonrası boru-trampet alanında ilk profesyonel çalışmalarıyla öne çıkarken, hem geleneksel mehter hem de Batı tarzı askeri bando için beste yapabilen çok nadir bestecilerden birisidir.

Askeri müzik ve besteciler hakkında yazılan birçok kaynakta Sazçalan hakkında hiçbir biyografi çalışması yapılmadığı tespit edildi. Askeri müzik ve marşlar hakkında önemli bir kaynak olan *Türk Marşları* adlı kaynakta sadece on dört adet boru marşı liste halinde verilmektedir (Üngör, 1965: 60). Asker besteciler hakkında yazılan kaynaklardan: Asker Ressamlar, Besteciler, Sinema, Tiyatro Sanatçıları ve Asker Kazanında Yiyen Sanatçılar (Çiloğlu, 2002); Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar (Oransay, 1965) ve 2018 yılında yayımlanan Milli Savunma Üniversitesi Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu tarafından yapılan Türk Askeri Bandolar Tarihi adlı kitapta da Fethi Sazçalan hakkında en küçük bir bilgi bulunmamaktadır.

Bu çalışmada araştırma yöntemi olarak; Fethi Sazçalan hakkında bilgi toplamak ve araştırma yapmak amacıyla temel araştırma yöntemi olan literatür taramasının yanı sıra bilgi derlemesi yapıldı. Bu nedenle besteci biyografi, otobiyografi, bibliyografya ve başvuru niteliğindeki tüm kaynaklar taranmış, askeri müzik tarihi ve konuları ile ilgili kitap, makale, tez ve internet kaynaklarından yararlanılmıştır. Ayrıca, Kara Kuvvetleri Komutanlığı Personel Daire Emeklilik Şube'de şahsi dosyasında araştırma izniyle bilgi alındı, çocukları ve diğer kaynak kişilerle yapılan görüşmeler sonucu hayatı ve eserleri hakkında bugüne kadar hiçbir yerde yayınlanmayan bilgiler elde edildi.

Hayatı

Kaynak kişi olarak Fethi Sazçalan'ın büyük oğlu Orhan Sazçalan'dan elde edinilen sözlü bilgilere göre babası Fethi Sazçalan'ın babası Mehmet Ali ve amcası iki kardeş Diyarbakır'dan Selanik'e askerlik görevi için gönderilmişlerdi. Burada esir düşen iki

kardeş uzun süre esaret altında kalmış ve esaret bittikten sonra Selanik'te kalarak yerleşen iki kardeş, burada evlenmeye karar vermişler. Kardeşlerden biri Mehmet Ali'nin oğlu Fethi 15.11.1917'de (hicri 1333) Selanik'te doğdu. İlk öğrenimini burada tamamladı. Atatürk'ün ilk öğretmeni Fuat Atabay kendisine yardım ettiği için mübadele döneminde Türkiye'ye geldi ve pek kesin olmamakla birlikte Sazçalan soyadını kendisi tarafından tercih edildiği ifade edilmektedir. Kardeşi ve annesi daha önceki "Açtı" soyadını kullanmışlardı. İstanbul Cibali Mahallesi nüfusuna kayıtlı görünen Fethi Sazçalan nüfus kayıtlarında doğum yeri İstanbul olarak görülmektedir (KK 1: Orhan Sazçalan).

Şekil 1. Anne Fatma Açtı, Fethi Sazçalan, Atatürk'ün İlkokul Öğretmenlerinden Fuat Atabay, Kardeşi Bahattin Açtı



Kaynak: (Orhan Sazçalan Arşivi)

Kara Kuvvetleri Komutanlığı Personel Daire Başkanlığı Personel Yönetim Bilgi Sistemi'nde bulunan şahsi dosyasında elde edilen bilgilere göre terfi ve görev safahatı şöyledir: 15.06.1935'de on sekiz yaşında er olarak askere gitti. 16.04.1936-30.07.1936 tarihleri arasında er olarak görev yaptığı zaman 32'nci Piyade Alayı 2'nci Tabur 7'nci Bölük Komutanlığı görev yeriydi. 01.06.1936'da onbaşı rütbesine terfi etti. 29.07.1937'de Gedikli Erbaş Okulu'na kayıt yaptırdı. İki aylık eğitim süresi sonunda 01.10.1937'de gedikli çavuş rütbesine terfi etti.

Şekil 2. Gedikli Çavuş Rütbesinde Fethi Sazçalan



Kaynak: (Orhan Sazçalan Arşivi)

27.11.1939'da gedikli üstçavuş rütbesine terfi eden Sazçalan, 28.11.1943'de de gedikli başçavuş rütbesine terfi etti. Onbaşılık rütbesinden gedikli üstçavuş rütbesine terfi edinceye kadar 30.07.1936-15.12.1939 tarihleri arasında 8'inci Tümen Komutanlığı Mızıka Bölüğü'nde görev yaptı. 15.12.1939-25.12.1945 tarihleri arasında 4'üncü Kolordu 22'nci Tümen Mızıka Bölüğü emrinde görev yaptı. Bu birlikte görevli iken 8 yıllık mecburi hizmet yükümlülüğünü müteakip 13 Ağustos 1945'de istifa ederek Türk Silahlı Kuvvetleri'den ayrıldı. Aynı yıl 24 Aralık 1945 tarihinde Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası'nda sivil memur olarak görev aldı ve bu görevinden de 30 Ağustos 1946 tarihinde istifa ederek ayrıldı (07 Kasım 2014 tarihli KKK belgesi).

Şekil 3. Gedikli Üstçavuş Rütbesinde Fethi Sazçalan



İstifa ettikten sonra tahmini olarak 1953, 54, ve 55 yıllarında Hatay İskenderun Dörtyol veya Reyhanlı ilçelerinde kaymakamlık görevinde bulundu (KK 1: Orhan Sazçalan)

Daha sonra kesin olarak hangi yıllarda başladığı bilinmemekle birlikte Genelkurmay Harp Dairesi Müzik Uzmanı olarak görev yaptı. Bu görevinde uzun yıllar devam ettiği kaynak kişilerin ifadesinde anlaşılmaktadır. 1949 doğumlu büyük oğlu Orhan Sazçalan 1960'lı yıllarda bu göreve devam ettiğini ve daha sonra aynı görev dahilinde Askeri Müze Mehteran Bölüğü'nde sivil memur olarak devam ettiğini ifade etmektedir (KK 1: Orhan Sazçalan). 1969'da askerlik görevini Askeri Müze Mehteran Bölüğü'nde yapan Halil Deniz ile yapılan görüşmeye göre Sazçalan'ın İstanbul Harbiye Askeri Müze Mehteran Bölüğü'nde görev yaptığı tespit edildi. Deniz, Mehterbaşı Bando Kıdemli Başçavuş Hüsamettin Görgün ile birlikte Fethi Sazçalan 1969'da Mehteran Bölüğü için er seçimi görevine Bornova'ya geldiklerini ve burada yapılan mülakat Halil Deniz'in kendisinin seçildiğini ifade etmekteydi (KK 2: Halil Deniz).

Şekil 4. Sivil memur olarak Mehteran Bölüğü personeli Fethi Sazçalan



Kaynak: (Orhan Sazçalan Arşivi)

Eserleri: Mesleki kitapları ve boru-trampet, bando ve mehter takımları için besteleri

Eserleri incelendiği zaman,, almış olduğu eğitime göre Sazçalan çok yetenekli ve kendi kendini yetiştiren otodidaktik bir kişiliğe sahip olduğu görülmektedir. Boru-trampet, bando ve mehter takımları için yaptığı besteler göz önüne alınırsa bestecilik alanında çok farklı bir yeteneğe sahip olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü boru-trampet için çalışmalar ve besteler yapmak için boru grubu çalgılar ve davul, trampet ve zil gibi ritim çalgılar hakkında iyi bir bilgiye sahip olmak gerektir. Bu çalgıların icrası ve çalgıların müzikal açıdan özelliklerinin iyi bilinmesi gerekir. Bando takımları için beste yapabilmek için güçlü bir ilham kaynağına sahip olmanın yanı sıra bando çalgıları enstrumantasyon bilgisine, çoksesli düzenlemeler için kuvvetli bir armoni ve orkestrasyon bilgisine sahip olunması gerekir. Ayrıca Türk müziğinin bir alt dalı olan mehter müziği alanında mehter takımlarına beste yapabilmek için de iyi bir makam ve usul ve hatta sözlü eserler için güçlü bir edebi yeteneğe ve prozodi bilgisine sahip olmak gerekir. Bu üç farklı alanda eserler ve besteler yapan Sazçalan mesleki alandaki yeterliliğini ve yeteneğini ortaya koymuştur.

Askeri bandolar, 1826'da başlayan müzikte Batılılaşma ve modernleşme sonucu çoksesli müziğin en önemli göstergeleridir.

Bandolar hakkında yazılan kaynaklarda buna vurgu yapılmaktadır. Askeri ve sivil bandolar Cumhuriyet dönemi yeni kültür politikalarında çoksesli Batı müzik kültürünün tanıtılması yönünde önemli rol oynadılar (Türkmen vd., 2018: 8). Batı tarzı modern askeri bando müzik kültürünün geliştirilmesi ve yaygınlaştırılmasında asker bestecilerin katkısı çok büyüktür. Fethi Sazçalan, Cumhuriyet sonrası modern Türk askeri müzik kurumlarında yetişmiş bir askeri bandocu olarak, Atatürk'ün Cumhuriyet ile birlikte modern Türk müzik inkılabına askeri müzik alanında yaptığı çalışmalarla büyük katkı sağladığı değerlendirilmektedir.

Sazçalan'ın müzik alanında hangi kurumda ve ne zaman hangi dersleri alarak yetiştiği hakkında kesin bilgi ve belge bulunmamaktadır. Bazı kaynaklarda elde ettiğimiz bilgi ve resimler sayesinde çıkarımlar yapılarak bu konuya açıklık getirilmeye çalışılacaktır. Sazçalan'ın yetiştiği dönemlerde askeri müzik eğitimi hakkında Gazimihal önemli bilgiler vermektedir. Cumhuriyet sonrası ordu bandolarına icracı eleman yetiştirilmesi için Ankara İhvari (Hazırlama) Küçük Zabit Mektebi kuruldu. Sadi Korman ve yanında tahta ve bakır sazlardan iki muzika gediklisi ile birlikte 1930'da ilkokul muadili bir eğitim sürecine başladı. Bu okulda öğrenciler öğlene kadar okul dersleri, öğlenden sonra tümen bandolarında kullanılan çalgıların eğitimi ile birlikte müzik teorisi, müzik okuması ve imlası (solfej-dikte) görüyorlardı. Her öğrenci gün boyu ancak üç saat gibi yetersiz bir müzik eğitimi alabiliyordu. Gece etütlerle birlikte müzik eğitimi alan askerlik görevinde tezkere bırakanlar, Riyaseti Cumhur Bandosu'nda 10 ay staj gördükten sonra muzika gediklisi olabiliyordu (Gazimihal, 1955: 168). Mızıka Gedikli Sınıfı Okulu 1930'da ve Mızıka Gedikli Erbaş Hazırlama Okulu'da 1939'da kuruldu (Tekin, 2019: 350). Sazçalan'ın bu okullarda eğitim alma ihtimali yüksektir ama bu konuda kesin bir belge ve bilgiye rastlanılmadı.

Şekil 5. 1933 Ankara İhvari Küçük Zabitler Mektebi mezunları

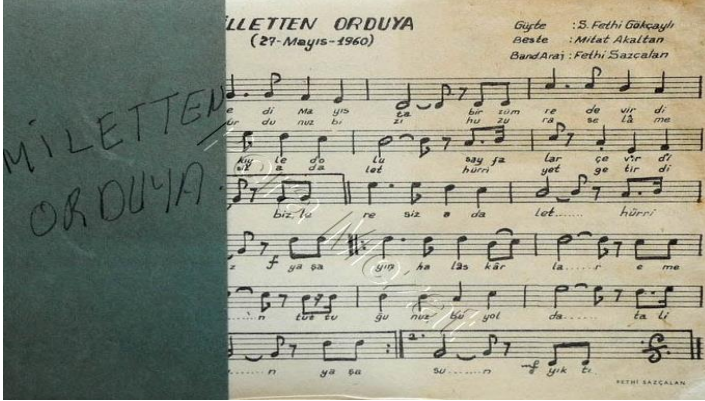


Kaynak: (Gazimihal: 1955: 167)

Yukarıdaki 1933 yılına ait fotoğrafı analiz edersek, Fethi Sazçalan'ın fotoğraflarındaki kıyafetlerle gösterdiği benzerlik ve Kara Kuvvetleri dosyasında elde edilen bilgilere göre Ankara İhvari Küçük Zabitler Mektebi'nde yetiştiği anlaşılmaktadır. Bu zor şartlarda bu kadar kısıtlı imkânlarla aldığı müzik eğitimine karşılık yaptığı besteler ve çalışmalarla karşılaştırıldığı zaman Sazçalan'ın üstün bir yeteneğe sahip olduğu ortaya çıkmaktadır.

Bestelerinin yanı sıra orkestrasyon ve bando düzenleme ve aranje çalışmaları yapan Sazçalan, iyi derecede nota yazabilme yeteneğine de sahipti. Tarihleri kesin olmamakla birlikte KKK Armoni Mızıkası Bandosu'nda görev yaptığı dönemde birçok eserin tüm bando çalgılarına ait notalarını yazdı. Birçok eserin sağ alt köşesinde "Fethi Sazçalan" yazısı veya imzası bulunmaktadır. Bando aranjeleri de yaptığı aşağıda nota kaynağında sağ alt köşede anlaşılmaktadır.

Şekil 6. Milleten Orduya 27 Mayıs 1960 Marş, Beste: Mitat Akaltan, Güfte: S. Fethi Gökçaylı, Aranje: Fethi Sazçalan, Nota Yazımı: Fethi Sazçalan



Kaynak: (<https://www.peramezat.com>)

Bando repertuarında bulunan birçok marş ve diğer eserlerin sağ alt köşesinde nota yazımını yapan notist adı bulunmaktadır. Nota yazımında bir gelenektir. Fethi Sazçalan da notist olarak kendi el yazısı ile notasını yazdığı eserlerin sağ alt köşesine ad ve soyadını imza yerine yazmaktaydı. Güzel ve seri bir nota yazma tekniğine sahipti.

Boru-Trampet Eserleri ve Besteleri

Boru ve trampet takımları Batı Avrupa askeri müzik kültürüne dayalı bir topluluktur. Osmanlı Devleti'nde 1826'da Yeniçeri Ocağı ile birlikte geleneksel askeri müzik topluluğu olan mehter takımlarının varlığına da son verildi. Siyasi, askeri ve sosyal alanlarda başlayan yenilikler doğrultusunda kurulan yeni ordu için yürüyüşleri düzenlesin diye bir boru takımı kuruldu. Kaynaklarda bu boru takımının Muzika-i Hümayun'un temelini oluşturduğu ifade edilmekteydi (Say, 2003: 509). *Ata Tarihi*'ne göre Mr. Manguel ve boru-trampet takımı ile ilk bando oluşturulmuştu (Gazimihal, 1955: 46). Yine bir başka kaynakta ilk boru-trampet hakkında şu ifade edilmektedir: "Takiyüddin ise 1838-1839 yılından evvel askeri musika'nın yanı sıra "Tranpete Düdük Badosu" adı verilen bir bandonun olduğunu ve bu takımın sultan tarafından belirtilen tarihte lağv edildiğini yazar" (aktaran: Toker, 2016: 262). Bu kayıtlar ve kaynaklar bize Türk kültüründe modern Batı müzik sanatının resmi olarak Osmanlı askeri müzik

kurumları ile nasıl kurulduğunu göstermektedir. Kültür tarihimizde boru-trampet takımları Batı müzik sanatının ilk örnekleri olması açısından Batılılaşmanın ilk örneği olarak önemli bir yere sahiptir. Daha sonraları Cumhuriyet dönemi dâhil bandolardan başka askeri birliklerde boru-trampet takımları teşkil edilerek tören geçişi ve eğitimlerde istifade edildi. Elimizde bulunan kayıtlara göre Cumhuriyet sonrası boru-trampet alanında çalışmaları ve besteleriyle Sazçalan önemli bir yere sahiptir. Bu konuda yazdığı kitaplar boru-trampet takımlarında eğitim-öğretim kaynağı ve yönergesi olarak kullanıldı ve marşları da törenlerde icra edildi.

Fethi Sazçalan'ın, Türk askeri müzik kültüründe en önemli farkı mehter, bando ve boru-trampet gibi üç farklı alanda besteleri olan muhtemelen tek bestecidir denilebilir. Öğüt (2002), daha önceleri icra edilen Fransız boru ezgilerinin yerine Sazçalan tarafından bestelenen boru-trampet marşları ile birlikte davul ve zil çalgılarının onun tarafından takımlara eklendiğini ifade etmektedir. Sazçalan'ın boru-trampet alanında yapmış olduğu yenilikler ve kitap çalışmalarının yanı sıra birçok yürüyüş marşı da bestelediği tespit edildi. Boru ve trampet için yürüyüş marşları Üngör'ün Türk Marşları eserinde geçmektedir:

1. *Asker Geçiyor Marşı*
2. *Barış Marşı*
3. *Boru ve Trampet Sesleri Marşı*
4. *Geçiş Marşı*
5. *Geçit Marşı*
6. *Marş Final*
7. *Savaş marşı*
8. *Tâdat Marşı*
9. *Tören Marşı*
10. *Trampet Havası Marşı*
11. *Yurt Marşı*
12. *Yürüyüş Marşı*
13. *Vatan Yollarında Marşı*
14. *Zafer Dönüşü Marşı* (1965: 60).

Boru-trampet takımları için önemli çalışmalarda bulunan Sazçalan'ın yayımlanmış kitapları şunlardır: 1960 basımlı *Boru ve Trampet Marşları Albümü* ve 1966 basımlı *Silahlı Kuvvetler Boru ve Trampet Marşları Albümü*. 1966'da Sazçalan tarafından yazılan ve derlenen bu kitapta Askeri Muzikalar Tarihi, Boru-trampet-davul-zil enstrüman tarihçeleri, tören marşları, boru sinyalleri, muhtelif yürüyüş

marşları ve askeri birliklerde kıta hizmetlerinde kullanılan 32 adet boru sinyali bulunmaktadır. Sivil, askeri ve yabancı devlet büyüklerini karşılamak için altı adet boru sinyalleri bulunmaktadır. Kaynakta boru-trampet için geçen muhtelif yürüyüş marşları şunlardır:

1. Silahlı Kuvvetler Marşı
2. Kara Yaya Birlikleri Marşı
3. Deniz Yaya Birlikleri Marşı
4. Hava Yaya Birlikleri Marşı
5. Jandarma Birlikleri Marşı
6. Zırhlı Birlikler Marşı
7. Muhafız Alayı Marşı
8. Garnizon Komutanlığı Marşı
9. 30 Ağustos Zaferi Marşı
10. Tugay Marşı
11. Askeri Okullar Marşı
12. İzçiler Marşı
13. Vatan Yollarında Marşı
14. Kunuri Savaşı Marşı
15. Edinburg Yollarında Marşı
16. Trablusgarp Sahillerinde Marşı
17. Tunus Caddelerinde
18. Cibraltı Topçu Garnizonu Marşı
19. Gösteri Yürüyüşü Marşı-slow marş
20. Tempo Marşı- Trampet havası
21. Suvari Marşı- Galop

Tarihi Marşlar:

1. 1 No'lu Marş
2. 2 No'lu Marş
3. 3 No'lu Marş
4. 4 No'lu Marş

Boru-trampet takımları için polka ve valsler:

1. 1 No'lu Polka
2. 2 No'lu Polka
3. Boru Valsi
4. Süvari Valsi
5. Ateş Valsi

Tören Marşları:

1. Sancak-Bayrak Töreni Marşı

2. Devlet Büyüklerini veya Komutanları Karşılama Marşı
3. Tören Açma Üvertürü
4. Saygı Duruşu ve Selamlama
5. Cenaze Töreni Marşı
6. Merasim geçişi Marşı

Cumhuriyet döneminde tümen ve daha üst askeri birliklerde bandolar görev yaparken, Alay birliklerinde boru-trampet takımları tören hizmetlerini yapmaktaydı. 1954’de yapılan düzenlemelerle boru-trampet takımları bando kadrolarında da yer almaya başladı. Bu durum bando ve boru-trampet takımlarının birlikte törenlere çıkmasına ve repertuarında bu yönden gelişmesine neden oldu. 1955’de boru-trampet takımlarına katılan davul-zil enstrümanları takımının icra faaliyetlerini arttırdı. Kitapta yer alan marşlar ve sinyaller Sazçalan tarafından düzenlenmiştir (Sazçalan, 1966).

Şekil 7. Sancak, Bayrak Tören Marşı

1

SANCAK, BAYRAK TÖREN MARŞI

YAZAN: FETHİ SAZÇALAN

Temp. ♩ = 96

♩ = 112.....

Boru:

Trampet:

Davul-Zil:

Dikkat

Rahat

-104

-104

NOT: 1. Marş başlangıcından önce boru ile "Dikkat" işareti verilir.
2. Marş icra edildikten sonra boru işaretiyle "Rahat"a geçilir.

Kaynak: (Sazçalan, 1966)

Sazçalan tarafından bestelenen boru-trampet ve bando eserleri içerisinde aynı isimde olanlar bulunmaktadır. Sazçalan bando ve boru trampet takımı birlikte icra yaptığı zaman bu eserleri icra etmektedir.

Eserlerin bazıları aynı veya farklı olup olmadığını tespit edebilmek için tüm eserlerin notalarının karşılaştırılması gerekmektedir. Kaynaklarda ve arşivlerde tüm notalara ulaşılamadığı için bu durum tespiti yapılamamaktadır.

Askeri Bandolar İçin Bestelenen Eserleri

Fethi Sazçalan, askeri bandolar için yaptığı bestelerin sayısı, melodik yapısı, enstrumantasyon ve armonileme teknikleri göz önüne alınarak değerlendirildiği zaman sıra dışı yetenekli bir besteci olduğu anlaşılmaktadır. Çoğunluğu marş formunda olan eserleri beğeniyle resmi günlerde ve törenlerde sıklıkla icra edilmektedir. KKK Armoni Müzikası Bando arşiv ve repertuvar kayıtlarında şu ana kadar tespit edilen eserleri şunlardır:

1. *30 Ağustos Zaferi Marşı*
2. *Başkent Marşı*
3. *Kıbrıs Türk Alayı Marşı*
4. *Komutanı Karşılama Marşı*
5. *Mevlana Peşrevi*
6. *Muhafız Alayı Marşı*
7. *Orduya Veda Marşı*
8. *Süvari Marşı*
9. *Vatan Yollarında Marşı*
10. *Zafer Geçidi Marşı*

Selimiye Askeri Bando hakkında yapılan tez çalışmasında, repertuvarda kayıtlı eserlerin listesinde *Cezayir Marşı* ve *Ertuğrul Şehitleri Marşı* bestecisi Fethi Sazçalan olarak kaydedilmiştir (Karaarslan, 2009: 32). Fakat repertuvarda kayıtlı eserlerin nota kâğıtları incelendiği zaman eserlerin sağ alt köşesinde Fethi Sazçalan adı yazılı olduğu görüldü. Bando geleneğinde sağ alt köşede yazılı isimler aslında eserin bestecisi değil, eseri bando çalgıları için notayı yazan notistin adı yazılıdır. Armoni Müzikası repertuarı ve marşlar hakkında yazılı kaynaklarda bu eserlerin Fethi Sazçalan'a ait olduğuna dair hiçbir bilgiye rastlanılmadı.

Marşlardaki ezgi yapısı, zengin motifler ve cümleler, form yapısı açısından değerlendirildiği zaman çok başarılı olduğu görülmektedir. Ayrıca marş formunu çok serbest bir biçimde çok farklı şekillerde kullanarak marş formuna bir zenginlik kazandırmıştır. Marşlarında, özellikle boruları ya da boru ezgilerini giriş bölümünde veya ara bölümlerde, trio girişlerinde kullanarak hemen hemen hiçbir

bestecide rastlamadığımız kendine özgü bir marş besteleme tarzı yaratmıştır. Aslında “fanfar stili” diye tanımlanabilir bir besteleme tekniği kullanılmış. Boru ezgilerini bando çalgıları ile bando ezgileriyle iç içe veya soru-cevap stilinde çok başarılı bir şekilde kaynaştırmıştır. Bu farklı özelliği daha önceleri boru-trampet takımları için yaptığı profesyonel çalışmalar ve bestelerden gelmektedir. Marşlarda bir, iki veya üç bölümlü şarkı formunu kullanarak yapıyı oluşturmuştur. Enstrumantasyon olarak çoğu zaman Fa korno çalgıları yerine mib alto çalgısını I-II-III parti olarak kullanmış. Klasik armoni tarzı çoğunlukla majör ve minör akorlar halinde dörtlü parti olarak armonileme yapıldığı, kadanslarda I-IV-V-I veya I-V-I tarzı tam kadans, mükemmel kadans, dönüm aralarında yarım kadans tekniği, bas ezgileri bölümü hariç birinci ve trio bölümlerinde saksafon, bariton ve küçük bas grubunu kontrapuntal bir yapıyla kontrşan ezgide kullanarak armonik yapıyı daha da zenginleştirmiştir. Bando marşları çoğunlukla sol ayakta bitecek şekilde bestelenir, yani tek vuruşlarda biter ama Sazçalan birkaç eserinde sağ ayakta bitirerek çok farklı bir stil kullanmıştır. Çalgıları I-II ve bazen III parti şeklinde yazarak her çalgı grubunu kendi içerisinde armonik yapı içerisinde kullanmakta. Ayrıca bando için peşrev formunda çoksesli bestesi de şu ana kadar hiçbir bestecide görülmemiş bir örnektir.

Bestecilik, bando yöneticiliği, armoni ve orkestrasyon dersleri almadığı halde son derece başarılı marşlar bestelemesi, eserlerin armonize edilmesi ve enstrumantasyonunu kendisi tarafından yapılması müzik alanındaki başarısını ve üstün yeteneğinin bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir.

En çok icra edilen ve form olarak farklı olan *30 Ağustos Zaferi Marşı*: 2/4'lük, form yapısı olarak klasik marş formundan oldukça farklı bir yapıya sahiptir. Katlı triolu şarkı formuna benzetilebilir. Motif ve cümlelerdeki melodi zenginliği oldukça çok, boru-trampet ve bando ezgileri soru cevap şeklinde sıralanmış triolu bir marştır. Giriş: 16 ölçü boru ezgisi, boru tipi çalgılar; 1.Bölüm: 16 ölçü dönüşlü, bando çalgıları; 2. Bölüm: 8 ölçü dönüşlü boru ezgisi; 3. Bölüm 16 ölçü dönüşlü bas ezgisi ve Trio: giriş: 4 ölçü boru ezgisi + 40 (24+16) ölçü bando çalgıları kontrapuntal ezgi birlikte.

Şekil 8. 30 Ağustos Zaferi Marşı

Bb Clarinette I

Felhi SAĞCALAN

Kaynak: (KKK Armoni Mızıkası Arşivi)

Başkent Marşı: 2/4'lük, üç bölümlü şarkı formunda, trio bölümü yok

Giriş: 4 ölçü

1. Bölüm: 16 ölçü dönüşlü, bariton ve saksafon grubu kontrapuntal eşlikli
2. Bölüm: 16 ölçü dönüşlü
3. Bölüm: 16 ölçü dönüşlü

Şekil 9. Başkent Marşı

Bb Clarinette Solo

Fethi SAZÇALAN

Kaynak: (KKK Armoni Mızıkası Arşivi)

Şekil 10. Kıbrıs Türk Alayı Marşı

Beste : Fethi SAZÇALAN

Bb Trumpet 1

Kaynak: (KKK Armoni Mızıkası)

Şekil 11. Kıbrıs Türk Alayı Marşı Şan Partisi

BESTE : Fethi SAZÇALAN

YE ŞİL A DA ŞAN LI YAV RU VA TAN SA NA FE
DA OL SUN BİN LER CE CAN BAK Tİ Rİ YOR DAĞ LAR YE RİN
DEN SE LAM LAR VAR SA NA Yİ Ğİ T LE RİN DEN A LA
YI MIZ HE P KA H RA MAN ŞAN CA ĞI MIZ ŞE REF VE
ŞAN GÖL GE SİN DE HÜ R O LA ÇAK KAL BI
MİZ DE Kİ VA TAN

Kaynak: (Marşlar Albümü, 1990: 40).

Söz: Yzb. Burhanettin Bigalı

Yeşil ada, şanlı yavru vatan
Sana feda olsun binlerce can
Bak titriyor dağlar yerinden,
Selamlar var sana yiğitlerden
Heybetinle ün saldın her yana
Zaferler saklıyor tarih sana
Önde ay yıldızlı sancağı
Çok yaşa var ol sen Kıbrıs Alayı
NAKARAT
Alayımız hep kahraman

Sancağımız şeref ve şan
Gölgesinde hür olacak
Kalbimizdeki vatan

Kıbrıs Türk Alayı Marşı, bando düzenlemesi ve sözlü marş olarak iki partisi de bulunmaktadır. Bu marşta söz ezgisi, klarnet, flüt grubu varyasyon ezgi ve boru ezgileri birlikte kullanılarak farklı bir stilde bestelenmiştir.

Şekil 12. Orduya Veda Marşı

Klarinet Sib. I Yazan: Fethi Saçgalan

The musical score is for the Klarinet Sib. I part of the Orduya Veda Marşı. It is written in 2/4 time and B-flat major. The score consists of six staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often with grace notes. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. A 'Trio' section is indicated in the fifth measure. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Kaynak: (KKK Armoni Mızıkası Arşivi)

Şekil 13. Muhafız Alayı Marşı

MUHAFIZ ALAYI MARŞI

Söz ve Müzik :

Fethi SAZÇALAN

Klarinet Sib.I:

Kaynak: (KKK Armoni Mızıkası Arşivi)

Orduya Veda Marşı, Sazçalan'ın kendisi için besteleme ihtimali yüksektir. Erken yaşlarda ve rütbede istifa ederek ayrıldığı için bu konudaki duygularının bir ifadesi olarak bu marşı bestelediği tahmin edilmektedir. *Muhafız Alayı Marşı*, form olarak şu ana kadar hiçbir bestecide görülmeyen 12 ölçü dönüşlü giriş müziği ile başlamaktadır. 16 ölçü ikinci bölüm dönüşsüz ve trio yerine 16 ölçü dönüşlü üçüncü bölüm ve 16 ölçü dönüşsüz dördüncü bölüm ile marş son bulmaktadır. Bu formda bestelenmiş çok nadir eserlerden birisidir.

Şekil 14. Mevlana Peşrevi

The image shows a handwritten musical score for "Mevlana Peşrevi". The score is written on aged paper and includes a clarinet part and a vocal line. The clarinet part is in the key of C major and 2/4 time, marked "Lento". The vocal line is in the same key and time, with lyrics in Turkish. The score is signed by Adnan Özdeniz and dated 24-5-945. The lyrics are: "Cürkiyenin medarı iftiharı / değerli pehlivan Adnan hey ağabeyime / hediye olsun". The score is marked with "Solo p", "Rak...", "pp", and "Rit...". The instrument is identified as "I - sib. Klarinet".

Kaynak: (KKK Armoni Mızıkası Arşivi)

Mevlana Peşrevi, bando repertuarında nadir buluna bir formda bestelenmiştir. Klasik peşrev formunda hane ve teslim şeklinde bir yapıya sahip değildir. Bu peşrevi Sazçalan, deniz bandolarında görev yapan pehlivan, büyük bas icracısı ve askeri bando şeflerinden Adnan Özdeniz'e adadığını kendi el yazısıyla eserin altına

not düşmüştür. Ayrıca bu not bilgisinde 1945 Mayıs ayında gedikli başçavuş rütbesiyle görevde olduğu anlaşılmaktadır.

Şekil 15. Zafer Geçiti Marşı

Bb Clarinette solo & 1

1
A f

15

23
f

34
B mf tr...

43
tr..... tr..... tr... tr... tr..... C TRIO.

50
mf

67

75
ff

83

90
mf

97

105

Kaynak: (KKK Armoni Müzikası Arşivi)

Şekil 16. Komutan Karşılama Marşı

KOMUTAN'I KARŞILAMA MARŞI

Solo Klarinet Sib.

Mizik: Fethi Sazçalan

Porular

Temp. Çok çabuk

Fethi Sazçalan

Şekil 17. Süvari Marşı

Bb Clarinette solo & 1

1

A ff

7

13

B p

26

36

p

46

c f

55

65

f

72

Kaynak: (KKK Armoni Müziği Arşivi)

Mehter Takımları İçin Besteleri

Genelkurmay Harp Tarihi Dairesi müzik uzmanı olarak görev yaparken İstanbul Harbiye Askeri Müze Mehteran Bölüğü'nde de görev yapan Sazçalan, mehter takımları için de üç adet beste yaptı. Rast makamında ve Türk müziği sofyan usûlünde bestelediği marşlar mehter repertuarında en çok sevilen eserler arasındadır. Akılda kalıcı

basit ve sade ezgilerle yazılan marşların güfteleri de Sazçalan tarafından yazıldığı tahmin edilmektedir. Yapılan araştırmalarda güftelerin kesin olarak kime ait olduğu tespit edilemedi. Sazçalan'ın mehter besteleri şunlardır:

1. Tuna Boyu Marşı
2. Fatih Marşı
3. Devlet Marşı
4. Çanakkale Marşı

Şekil 18. Tuna Boyu Marşı

Tuna Boyu Marşı

Rast - Sofyan. Fethi Sarıalan.

Aranagme

SON.
/ Lu me li yi tit

re ti yor bay tar ba ça or du muz Pi re re den

kar pat lar dan bir çığ gi bi a ça rız a ça rız

Ai ru pa yi şan la sar du bay rız bay rız gur du muz

Tu na lar dan vis tül ler den çağ la ya rız co ça rız

2/ Vah sesteri dalga dalga hüneri susturdu
Şan ve şeref dalgasını kırıncıya her şeye
Dosta dostu, fakat her an dımına kan kusturdu
Türk Askeri, hayat seşu yılların bu âleme

3/ Güzel Tuna, ey buradan abdest alan yığıller
Türk Askeri, silâh çattı yine eski vatanda
Ey vaktiyle bu illerde kılıç çalan şehitler
Öcünü zü bırakmadık o yüz yıllık dâimanda

Kaynak: (Askeri Müze Mehteran Birliği Repertuarı)

Şekil 19. Fatih Marşı

Fatih Marşı

Rast - Sofyan Fethi Saçgalar.....

Aranagme

SON

Yü rü ler ka ba ric göster de dam la Ule te ri say gıy la dur da selâmla

Bir hu şü i çin de dü le gül ban ke Se le ri yor ta rih bu ses o yan ke

Sen böyle yürür ken tuğ la sancak la Tür kü sa vaş la ru ge li yor de la ge li yor de la

1	Yürükler kabarcık, gösterde damla	2	Asırlar boyunca, şınladı sevhâd
Henzeri saygıyla, durdu selâmla	Dağüstün buldu, Hemen, Belgrad		
Bir huşu içinde düle gülbanke	Duyarak bakışın gözler, görüyor		
Selâmlıyor tarih, bu ses o yanke	Fatih, Tepeköy'den şehre giriyor		

Nakarat Sen, böyle yürürken tuğla sancakla
Türk'ün savaşları, geliyor akla

Kaynak: (Askeri Müze Mehteran Birliği Repertuarı)

Şekil 20. Devlet Marşı

DEVLET MARŞI

...Rast - Sofyan..... Fethi Sarçalar.....
Söz= Şinasi

Aranâğme

Askerlerin kuvvetli silâhi, Orduların etse sefer yol gösterir an-ı zafer.

Devlet bulur feyz-ü feldâ, Mansur olur her bir nefes.

kıy ver küçâ Türk devleti sen çok yaşa sen çok yaşa

Aranâğme

Ordu la rın et se se fer yol gösterir an-ı zafer Mansur olur

her bir nefes dâğ manka lur bî ta bi fer

1	Askerlerin hazır silâhi Kuvvetlenir sultân-ı salân Devlet bulur feyz-ü feldâ Meşhur olur bu istilâ	2	Orduların etse sefer yol gösterir an-ı zafer Mansur olur her bir nefes Pilişucun kâkur bitâb-ı fer
---	---	---	---

Nakarât Askerlerin kıyver-küçâ
Türk Devleti, sen çok yaşa

Kaynak: (Askeri Müze Mehteran Birliği Repertuarı)

Devlet Marşı güfte yazarı için kaynakta Şinasi yazmaktadır. Fakat Şinasi hakkında ve böyle bir şiiri olup olmadığı hakkında her hangi bir kayda rastlanılmadı.

Şekil 21. Çanakkale Marşı

T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı
İstanbul Tarihi Türk Müziği Top.

ÇANAKKALE MARŞI
(RAST)

Sofyan

Fethi SAZÇALAN



Intro (Giriş Sazı)

Aranâğme

Ey Çanakkale senin namın yükselecek ve tın
Bu mukaddes toprak için and içmiş tir ordu muz
Sen demâzî sende âti ey mukaddes şanlı yer

Âlemede tan oldu kahramanca gayretin
Canfe da olsun uğrun da ey mübarek yurdu muz
Sen de târih sende şan sen de asil temiz kan

Çiğnedi ezdi düşmanı
Vermez hiç bir zerre ni
Sen de şemsi gâlibi yet

kahre di ci savle tin
kal sa da son fer di miz
sen de meh tâ bî za fer

Bin ya şa Türk askeri şanlı ordu sen bin ya şa

Bin ya şa Türk milleti zaferle rin le bin ya şa SON

Kaynak: (Askeri Müze Mehteran Birliği)

SONUÇ

Askeri müzik alanında mehter, boru-trampet ve bando takımları için çok sayıda eserleri olan Sazçalan, bir asker besteci olarak oldukça üretken bir bandocudur. Bandolar için 10 adet, mehter

takımları için 4, boru-trampet tören marşları 6, muhtelif yürüyüş marşları 24, boru-trampet marşları 14, boru sinyalleri 38, tarihi boru marşları 4, boru-trampet takımları için pek rastlanılmayan polka 2 ve vals formunda 3 adet eser bestelemiştir. Bu kadar üretken bir besteci hakkında bugüne kadar hiçbir yayın veya akademik çalışma bulunmaması bu çalışmanın önemini arttırmaktadır.

Askerliğe er olarak başlayıp, onbaşı, gedikli çavuş, üstçavuş ve başçavuş rütbesi ile ayrılmış sivil memur olarak askeri müzik kurumlarında görev yapan Sazçalan, son derece başarılı çalışmaları ve besteleriyle sıra dışı üstün bir yeteneğe sahip olduğu görülmektedir. Boru-trampet, bando ve mehter için beste yapan belki de dünyada tek bestecidir denilebilir. Böyle farklı, eşsiz sıradışı bir besteci hakkında seksen yıldır iki satırlık bir bilgi bulunmaması, Türk müzik kültürü alanında Türk müzik bilim ve müzikoloji çalışmalarının ne kadar yetersiz olduğunun bir göstergesidir. Ayrıca askeri marş besteleriyle Amerikalı besteci John Philip Sousa (1854-1932) dünyaca tanınıyor ve eserleri tüm askeri bandolarda çalınıyor. Türk askeri bando tarihinde Sousa kadar yetenekli ve besteleri olan Halit Recep Arman, Halil Çolakoğlu ve Fethi Sazçalan gibi birçok asker bestecilerimizin eserleri Avrupa ve Amerikan bandoları tarafından ne zaman ve nasıl icra edilecek ve tanınacaktır?

KAYNAKÇA

- Çiloğlu, İ. (2002), *Asker Ressamlar, Besteciler, Sinema, Tiyatro Sanatçıları ve Asker Kazanında Yiyen Sanatçılar*, İstanbul: Yayıncılık Matbacılık.
- Dönmez, B. M. (2019), *Etnomüzikolojinin Temel Kavramları*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1955), *Türk Askeri Muzikalar Tarihi*, İstanbul: Maarif Matbaası.
- Haydon, G. (1941), *Introduction to Musicology*, North Carolina: The University of North Carolina Press.
- <https://www.peramezat.com/urun/milletten-orduya-27-mayis-1960-gucte-sfethi-gokcayli-beste-mitat-akaltan>, Erişim Tarihi: 10.11.2020

Karaarslan, İ. (2009). *Selimiye Askeri Bandosu'nun Tarihsel Gelişimi ve Günümüzdeki Önemi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.

Marşlar Albümü. (1990). K. K. Basımevi, KKYY: 15-2

Oransay, G. (1965). *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar*, Ankara: Küğ Yayınları.

Öğüt, A. (2002). Askeri Bandolar Tarihi. *Musiqi Dunyası*, http://www.musiqi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=145, Erişim Tarihi: 10.11.2020

Say, A. (2003), *Müzik Tarihi* (5.Basım), Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sazçalan, F. (1966). *Silahlı Kuvvetleri Boru ve Trampet Marşları Albümü*, Ankara: Genkur Yayınları.

Tekin, E. (2019a). Askeri Bado Geleneğinde Yetişen Mümtaz Bir Asker Besteci: Bando Kıdemli Başçavuş Metin Yılmaz, *Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler III*, Konya: Eğitim Yayınevi

Tekin, E. (2019b). Modern Türk Askeri Bandoculuğunun Son Kuşak Bestecilerinden Halil Çolakoğlu, *Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler II*, Konya: Eğitim Yayınevi.

Toker, H. (2016). *Elhan-ı Aziz Sultan Abdül Aziz Devrinde Sarayda Müsikî*, Ankara: TBMM Basımevi.

Türkmen, U., Yılmaz, H. ve Adar, Ç. (2018). *Dinar Bandosu*, Afyonkarahisar: Sena Matbaacılık.

Üngör, E. (1965). *Türk Marşları*, Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları

07 Kasım 2014 tarihli Belge: T.C. Genelkurmay Başkanlığı Kara Kuvvetleri Komutanlığı PER: 22282378-1040-932-14/Per. İşl. D. Em. Ş. Em. Arş. Ks. 309959/1231243845 sayılı belge talebi konulu belge

KK (Kaynak Kişiler)

KK 1: Orhan Sazçalan, 1949 doğumlu, ortaokul terk, esnaf, emekli, Görüşme Tarihi ve Yeri: 21.05.2020, Manisa (telefon görüşmesi).

KK 2: Halil Deniz, esnaf, müzisyen, Görüşme Tarihi ve Yeri: 8 Kasım 2020, Keşan (telefon görüşmesi).

**PİYANO EĞİTİMİNDE POLİRİTMİK ÇALMA VE
DİNAMİKLERİN UYGULANMASININ GELİŞİMİNE
YÖNELİK BİR ÇALIŞMA ÖNERİSİ: EROLGRAF**

*Erolgraf: A Study Proposal On The Development Of Polyrhythmic
Playing And Application Of Dynamics In Piano Education*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.40

Özgün COŞKUNER¹

Özet

Piyano eğitimi uzun ve sabır gerektiren bir süreçtir. Bu süreçte teknik ve müzikal gelişimin sağlanması amaçlanmaktadır. Süreç içerisinde teknik gelişimin sağlanması ve yaşanan problemlerin ortadan kaldırılmasında çeşitli egzersiz ve etütler önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmada piyano eğitiminde sağ ve sol el koordinasyonunun geliştirilmesine yönelik ritmik bağımsızlık ve dinamiklerin uygulanması üzerine Erolgraf notasyon sisteminin kullanılmasına yönelik inceleme yapılmıştır. Araştırmanın dayanak noktasını oluşturan Erolgraf grafik notasyon sistemi; Soundpainting dilinin Amerika'lı besteci Etienne Rolin tarafından grafik notasyona dönüştürülmüş halidir. Çalışma, poliritmik çalabilme ve dinamikleri uygulayabilme konularında yeni bir çalışma önerisi getirdiği için dikkate değer bir çalışma olup önem taşımaktadır. Araştırmada, veriler kaynak tarama yolu ile ele edilmiştir. Araştırmada, Erolgraf grafik notasyon sisteminin piyano eğitiminde poliritmik çalma becerisinin geliştirilmesinde ve dinamiklerin doğru bir şekilde uygulanmasında etkili ve yeni bir çalışma yöntemi sunduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Piyano Eğitimi, Sağ El- Sol El Koordinasyonu, Erolgraf, Grafik Notasyon.

Abstract

Piano education is a long and patience process. In this process, it is aimed to provide technical and musical development. Various exercises and studies play an important role in ensuring technical development and eliminating the problems experienced during the process. In this study, an investigation was made on the use of the Erolgraf notation system on the use of rhythmic independence and application of dynamics for improving right and left hand coordination in piano education. The Erolgraf graphic notation system that forms the basis of the research; It is the soundpainting language transformed into graphic notation by American composer Etienne Rolin. The study is a remarkable study and it is important because it offers a new study

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı, ozguncoskuner@gmail.com

proposal in terms of playing polythmic and applying dynamics. In the research, the data were handled through source scanning. At the end of the research, it was concluded that the Erolgraf graphic notation system offers an effective and new method of study in piano education, in the development of polythmic playing skills and in the correct application of dynamics.

Keywords: Piano Education, Right Hand- Left Hand Coordination, Erolgraph, Graphic Notation.

GİRİŞ

Piyano, geçmişten günümüze yüksek ifade gücü ve repertuarının zenginliğiyle en popüler çalgılardan biri olmakla beraber, müzik eğitiminin de vazgeçilmez bir alanını oluşturmaktadır.

“Piyano, tuşlu çalgılar ailesine ait günümüzde en çok bilinen ve kullanılan bir çalgıdır. Yüzyıllar içerisinde bugünkü şekline kavuşan piyano çalgısı, ister amatör ister profesyonel olsun, müzisyenliğin her düzeyi için en verimli çalgı olduğu kabul edilmektedir. Ses sınırının geniş olması, herhangi bir parçayı eşiklendirmede, çok seslendirmede, orkestral ve koral eserlerin düzenlemeleri ve kulak eğitimi için en uygun çalgı olması, piyanonun müzik eğitimine en elverişli çalgı olmasını sağlamaktadır” (Coşkuner, 2020: 9).

Eyüpoğlu, piyanodaki teknik problemleri parmakların güçsüzlüğü, zayıf parmakların bağımsızlığı ve eşitliği, el hafifliği ve çevikliği, el ve bilek pozisyonunun doğru duruşu, el açılımının gelişimi ve oktav pozisyonu, elin çapraz ve ters yönlerde hareketlerindeki pozisyonların gelişimi, bağlı ve polifonik çalmanın yetkinleştirilmesi, parmakların tını eşitliği, siyah tuşlarda kontrol ve rahatlık, çift notalarda beraberlik ve seçkinlik, akor çalınışının yetkinleştirilmesi, birinci parmak geçiş pozisyonlarında hafiflik, pedal kullanımı, sağ ve sol elin aynı hız ve esnekliğe ulaşması, ritmik bağımsızlık olarak ifade etmektedir (2016: 14-15).

Huseynova ve diğerleri, piyano icrasında farklı anahtarlarda çalmayı ve çoklu ritme sahip olan melodilerin çalınımını karmaşık görevler olarak değerlendirmekte ve bu psiko-motor becerilerin gerçekleştirilmesinin çocukların beyinlerinde veri işleme gelişimine fayda sağladığını belirtmişlerdir (2019: 323). Işıkdemir ise, “5-6 Yaş Çocukların Piyano Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar Ve Eğitimci Görüşleri” adlı yüksek lisans tezinde, piyano eğitimcilerinin nota öğretimi ile ilgili yaşanan sorunlar için çocukların notaların adları ve yerlerini öğrenmekte zorluk çektiklerini belirtmiştir (2019: 42). Teknik problemlerden sağ el-sol el koordinasyonuna ilişkin problemlerin ortadan kaldırılmasında ve geliştirilmesinde faydalı

olabileceği düşünölen yöntemlerden birinin de Erolgraf olabileceği varsayılmaktadır. Erolgraf, Soundpainting işaret dilinin Etienne Rolin tarafından grafik notasyona çevrilmiş halidir. Erolgraftan bahsetmeden önce Soundpainting’den bahsetmek yerinde olacaktır.

Soundpainting, Walter Thompson tarafından, 1974 yılında New York’ta müzisyenler, dansçılar, aktörler, şairler ve görsel sanatçılar için yaratılmış çok disiplinli eş zamanlı kompozisyon işaret dilidir. Genellikle grubun önünde duran Soundpainter (besteci), el ve vücut hareketlerini kullanarak, grup tarafından icra edilmek üzere belirli ve/veya rastlamsal materyalleri işaret eder. Soundpainter icracıların cevaplarını (response) geliştirir, onları bestenin içerisine göre biçimlendirir ve şekillendirir ve daha sonra, bir başka seri işaret ve cümle (phrase) belirler ve parça kompozisyon sürecine devam eder (Thompson: 2015: 4).

Genel olarak Soundpainting performansı, donanımlı bir Soundpainter’ın kompozisyonu doğrultusunda ses şiddeti, ses perdesi, tempo gibi müziğin temel unsurları betimleyen ve ses materyalini gösteren bir dizi söz dizimi ile başlar. Zamanla topluluk; dili öğrenip, akıcılık kazandıkça daha karmaşık işaretleri yorumlayabilirler (Coşkuner, 2018: 142). Bir sahne sanatı olan Soundpainting yaygın olarak kullanılan performans sanatının yanı sıra müzik eğitiminde de kullanılmaktadır. Dilin yaratıcısı Harris ve Thompson, “Soundpainting: A language of creativity for music educators” adlı kitabında; Amerika Birleşik Devletleri’nde her yıl Ulusal Müzik Eğitimcileri Birliği tarafından birçok müzik eğitimi kitabı yayımlandığını, son yıllarda yayımlanan kitapların özellikle yaratıcılıkla ilgili olduğunu vurgulamaktadır (2017: 4). Bunun yanı sıra, müzik eğitiminde yaşanan ortak sorunun caz müziği dışındaki herhangi bir türde yaşanan doğaçlama ve yaratıcılık eksikliği olduğunu belirtmektedir. Thompson, Soundpainting’in bu sorunlara bir çözüm getirdiğinden bahsetmekte ve herhangi bir tarzda olmaksızın her icracıya dilin uygun olduğunu; Soundpainting’in gözü korkutuculuktan uzak, interaktif, öğrenciler ve şefler için müzikal yaratımı keşfedici bir fırsat olduğunu ifade etmektedir. Thompson, Soundpainting’in öğrencilerin yeteneklerine bakılmaksızın, her öğrencinin kendi yeteneği dâhilinde herhangi bir müzik topluluğunda icra edebilme olanağı tanıdığına dikkat çekmekte ve özellikle aşağıdaki konularda müzik eğitiminde etkili olacağını belirtmiştir:

Doğaçlama

Yaratıcılık

Kompozisyon

İşbirliği

Ses kaynaklarının keşfi ve deneyimlenmesi

Doğru dinleme

İfadeli, dışavurumcu icranın gelişimi

Anda müzikal karar verebilme

Estetik değer ve gelişimi

Teori çalışmaları

Topluluk çalışmaları

Müzikal iletişim becerileri

Müzik eğitimi programı içerisinde hedeflenen amaçların öğretilmesi Soundpainting yolu ile mümkün olabilmektedir. Nota değerleri, dinamikler, tempo değişimleri, basit ve bileşik ölçüler gibi birçok konunun öğretimi Soundpainting yolu ile gerçekleştirilebilmektedir. Örneğin, volüm kontrol çubuğu (volume fader) kullanılarak, istenilen dinamiğin reel olarak hem önceden belirlenmesi, hem de icra içerisinde tayin edilmesi mümkün olmaktadır. Öğrencilerin söyleyecekleri bir şarkı veya okul çalgıları ile icra edecekleri bir parçada müzikal dinamiklerin öğretimi, Soundpainter'ın kolunu volüm kontrol çubuğunun üzerinde yukarı-aşağı hareket ettirmesi ile sağlanabilir. Hatta bu şekilde bir öğretimin, kağıt üzerinde yazan ve öğrenciler tarafından soyut olarak algılanan p, f, veya pp, ff, gibi dinamiklerin cevaplanmasına göre daha etkili olacağı düşünülmektedir (Bilgin ve Coşkun, 2017: 98).

Erolgraf (Erolgraph's), grafik notasyon sistemi, Soundpainting işaret dilinde bulunan jestlerin Amerikalı besteci ve eğitimci Etienne Rolin tarafından grafik notasyona dönüştürülmüş şeklidir. Rolin, çığır açan bu çalışmasının kompozisyona iyi bir temel oluşturacağını, bunun yanı sıra sistemin eğitimde de kullanılabileceğini belirtmektedir (2016: 4).

Şekil 1. Erolgraf Notasyon Sisteminde Kullanılan Grafiklerden Bazıları

Uzun, sürekli ses / Long Tone	Noktalama / Pointillism	Değiştirme / Change	Artırarak değiştirme / Change add	Eksilterek değiştirme / Change add
		C	C⁺	C⁻
1 zamanlı / 1 beat	2 zamanlı / 2 beats	3 zamanlı / 3 beats	4 zamanlı / 4 beats	5 zamanlı veya daha fazla / 5 beats or more
Ritmik Döngü / Minimalism	Farklı icra teknikleri / Extended techniques	Doğaçlama / Improvise	Yanmı/Tam ses aşağı/ yukarı / Pitch up/ down	Kaydırma / Glissando
Çarpma / Hit	Arpej / Arpeggio	Sessizlik / Silence	Teklemek / Stab Freeze	Donup kalmak / Freeze

Problem

Piyano eğitiminde sağ el-sol el koordinasyonunun geliştirilmesinde Erolgraf notasyon sistemi etkili midir?

Alt Problemler

1- Piyano eğitiminde poliritmik çalabilme davranışının gelişmesinde Erolgraf notasyon sistemi etkili midir?

2- Piyano eğitiminde dinamiklerin uygulanmasında Erolgraf notasyon sistemi etkili midir?

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırma, Erolgraf grafik notasyon sisteminin piyano eğitiminde poliritmik çalma ve dinamiklerin uygulanışını geliştirmeye yönelik önerilerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışma, piyano eğitiminde poliritmik çalma becerisinin geliştirilmesi ve dinamiklerin etkili bir şekilde uygulanmasının gelişimi için ortaya koyduğu yenilikten dolayı önem taşımaktadır.

Tanımlar

Minimalizm: Soundpainting işaret dilinin bir jesti olan minimalizm, ritmik döngü anlamına gelmektedir. İcracılar belirtilen süre içerisinde seçecekleri ses materyalleri ile istedikleri gibi bir döngü yaratırlar.

Poliritm: Çok ritimlilik.

YÖNTEM

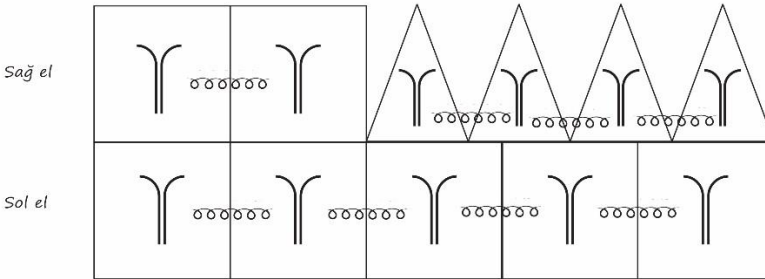
Araştırma betimsel bir çalışmadır. Nitel bilgiler kaynak tarama yolu ile elde edilmiştir.

BULGULAR VE YORUM

Piyano eğitiminde grafik notasyon kullanımı poliritmin (ritmik bağımsızlık) geliştirilmesinde etkili midir? Alt problemine ilişkin bulgular ve yorum.

Erolgraf notasyon sisteminde ritim unsurunun kullanıldığı birden fazla jest bulunmaktadır. Çarpma (hit), minimalizm, konuşma (speak), uzun ses (long tone) bunlardan sadece birkaçıdır. Esasında, ölçü içerisinde kullanılan herhangi bir ses materyalinin kompozisyonda ritmik unsurun bir parçası olduğunu düşünebiliriz.

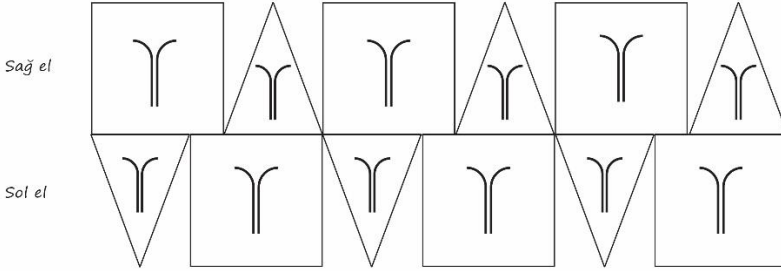
Şekil 2. Poliritm Örneği



Şekil 2’de, farklı zaman kalıpları içerisinde minimalizm kullanılarak ritmik çeşitlilik yaratılmaya çalışıldığı görülmektedir. Grafikte görülmekte olan kareler 4 zamanı, üçgenler ise 3 zamanı ifade etmektedir. Sağ el 2 ölçü boyunca 4 zamanlı bir ritmik döngü oluştururken, sol el 5 de 4 zamanlı bir ritmik döngüye başlar. Sağ el,

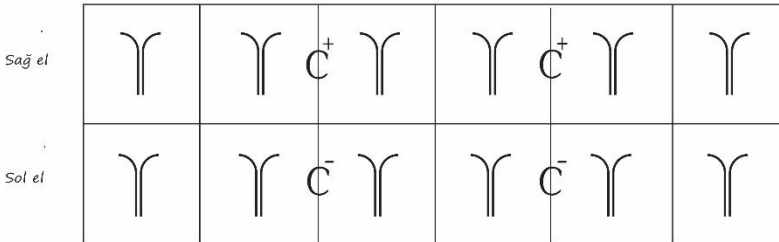
3. ölçüde 3 zamanlı bir ritmik döngüye geçerken, sol el ise başladığı 4 zamanlı döngüye devam etmektedir. Her iki elin 4 zaman içerisinde başladığı ritmik yapı 3. ölçüde değişmektedir. 4 vuruş ile birlikte 3 vuruşluk yapı üst üste binerek poliritim (çoklu ritim) oluşturmaktadır.

Şekil 3. Poliritim Örneği 2



Şekil 3'te 4 zamanlı ve 3 zamanlı yapıların kullanıldığı görülmektedir. İlk ölçüde sağ el 4 zamanlı bir ritmik yapı oluştururken, sol el 3 zamanlı bir yapıda ilerlemektedir. Sağ el 4 zamanlı yapıyı tamamladıktan sonra 3 zamanlı yapıya, sol el ise 3 zamanlı yapıyı tamamladıktan sonra 4 zamanlı bir yapıya geçmektedir. Her iki el de 7. vuruşlardan sonra tekrar bir turu tamamlamaktadır. Ancak, icracı her ölçüde yeni bir ritmik döngüyü rastlamsal olarak yaratacağından dolayı, aynı müzik veya ritmik örgünün duyulması tamamen çok zor bir ihtimaldir. Bu çalışmada da 3 ve 4 zamanlı ölçülerin üst üste gelmesiyle kullanılan poliritimden söz edebiliriz.

Şekil 4. Poliritim Örneği 3

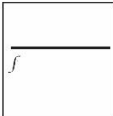

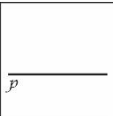

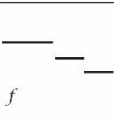

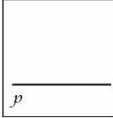







Şekil 4'te hem sağ elde, hem de sol elde 4 zamanlı zaman kullanılmıştır. İlk 2 ölçülerde her iki el de rastlamsal olarak seçmiş olduğu bir ritmik döngüyü icra etmeye başlar. Eller, birinci ölçüde ne yapıyorsa 2. ölçüde de aynı şeyi çalar. 3. ölçülere geçilirken

değiştirme işareti görülmektedir. Buradaki değiştirme ritmik örgünün tamamen değiştirilmesi değil, örgü içerisinde bulunan nota veya darp sayılarının artırılıp, eksiltilmesidir. Sağ el 3. ve 5. ölçülere geçerken icra etmekte olduğu ritmik örgüye yeni bir nota daha eklerken, sol el ise bu ölçülere geçerken icra etmek olduğu örgülerden nota eksiltmektedir. Bu çalışmada da ritmik zenginlikten, dolayısıyla bir poliritimden söz edebiliriz.

Piyano eğitiminde grafik notasyon kullanımı dinamiklerin uygulanmasının geliştirilmesinde etkili midir? Alt problemine ilişkin bulgular ve yorum.

Şekil 5. Dinamiklerin Kullanımına İlişkin Egzersiz 1

Sağ el						
Sol el						

Şekil 5'te *forte* (*f*) ve *piano* (*p*)'nun kullanımına ilişkin bir örnek görülmektedir. Burada 4 zamanlı yapıda uzun ses kullanımı verilmiştir. Ölçü boyunca devam eden çizgiler 4 vuruş, ölçünün yarısı kadar süren çizgiler 2 vuruş ve bir ölçüde kısa kısa gösterilen çizgiler ise 1 vuruşluk nota değerlerini ifade etmektedir. İlk iki ölçüde sağ el uzun sesi *forte* olarak icra ederken, sol el ise *piano* olarak icra etmektedir. 3. ve 4. ölçülerde ise sağ el *piano*, sol el *forte* dinamiklere geçiş yapmaktadır. 5. ve 6. ölçülerde ise tekrar sağ el *forte*, sol el ise *piano* dinamiklerine geri dönmektedir. Burada 4 vuruşluk uzun ses icra eden elin eşlik durumunda, hareketli ölçülerin ise solo durumunda olduğunu düşünebiliriz. Tıpkı önceki egzersizler gibi burada da belirtilen çizgiler rastlamsal olarak icra edilmektedir.

Şekil 6. Dinamiklerin Kullanımına İlişkin Egzersiz 2

Sağ el						
Sol el						

Şekil 6’da, dinamiklerin kullanımına ilişkin bir başka örnekte, yine 4 zamanlı yapıda kısa çarpma sesler (hit) ve uzun sesler (long tone) kullanılmıştır. Özellikle sağ elde kısa çarpma seslerin yoğunluğu göze çarpmaktadır. Sağ eli solo, sol eli de eşlik olarak düşünebiliriz. Sağ eldeki notalarda çarpma seslerin büyüklük ve küçüklükleri dikkat çekmektedir. Bu örnekte, notaların ebatları sesin şiddetini ifade etmektedir. Sağ elin icra edeceği 3. ölçüde tiz notadan pes notaya inen birer vuruşluk notaları *p*, *mf*, *f*, *ff* olarak düşünebiliriz. Bu *crescendoyu* notaların küçükten büyüğe doğru genişlemesinden anlayabiliriz. Aynı şekilde sol elin 4. ölçüsündeki birer vuruşluk notalar oldukça büyük yazıldığı için bu dinamikleri *forte* olarak değerlendirebiliriz. Her iki elin 6. ve son ölçülerindeki tek bir nota oldukça küçük yazıldığı için *piano* nüansını ifade etmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Birinci alt probleme ilişkin elde edilen bulgulara göre; Soundpainting işaret dilinde bulunan minimalizm jesti Erolgraf grafik notasyon sistemi içerisinde de ritmik döngü olarak kullanılmaktadır. Yukarıda minimalizm kullanılan örneklerde ritmik çalışmaların iki şekilde yapılacağı sonucuna varılmıştır. Bunların ilki, belli bir zaman içerisinde seçilen ritmik döngü devam ederken yeni bir zaman verilen yeni bir ritmik döngü yaratılması; diğeri ise yine belirli bir zaman içerisinde ritmik döngü icra edilirken, ritmik döngünün darp-nota sayılarının artırılıp azaltılmasıyla gerçekleştirilen ritmik çeşitlilik. Her ikisinde de sağ ve sol elin seçeceği ritmik-melodik örgü rastlamsal olacağından dolayı öğrenciler/ icracılar notayı doğru çalma kaygısı yaşamadan sadece o an seçmiş oldukları örgüye, poliritim üzerine odaklanacaklardır. Coşkuner (2019), koro eğitiminde uygulamış olduğu Soundpainting yaklaşımı sonunda, ritmik beraberlik ve

dinamiklerin öğrencilere Soundpainting yoluyla aktarıldığını ve bu dilin iyi bir pekiştirici görevi gördüğünü ifade etmektedir. Her ne kadar yapılan çalışma kâğıt üzerinde olmasa da kullanılan dil aynıdır ve bu araştırmanın kazanımlarıyla paralellik göstermektedir. Piyano çalan bir öğrenci/icracının geleneksel nota ile yazılmış herhangi bir notayı icra ederken dikkat etmesi gereken birden fazla unsur bulunmaktadır. Notanın doğru çalınması, nüanslar, süslemeler vb. Bu nedenle icracının dikkatini vereceği tek bir uyarı, icracının dikkatini verdiği sorunu-konuyu daha hızlı ve etkili olarak öğrenmesini sağlayabilir.

İkinci alt probleme ilişkin elde edilen bulgulara göre; Erolgraf grafik notasyon yöntemi ile dinamiklerin çalışılması iki farklı yolla gerçekleşmektedir. İlki, verilen zaman içerisinde, seçilen ses materyalinin altına *p, mf, f* gibi bildiğimiz işaretleri yazmak; diğeri ise, yine verilen zaman içerisinde seçilen materyalin boyutlarını büyük ya da küçük göstermek. Yine bu uygulamada da verilen ses materyalinde icracının seçeceği sesler rastlamsal olacağından (hata yapma şansı bulunmadığından) icracı sadece dinamiklere odaklanarak öğrenmeyi daha hızlı gerçekleştirecektir.

Elde edilen sonuçlar ışığında şu önerilerde bulunulmuştur;

Poliritim çalışmalarında Erolgraf notasyon sistemi öğrencinin düzeyine göre düzenlenerek destekleyici bir etüt niteliğinde piyano eğitimde kullanılabilir.

Dinamiklerin öğretimi/ uygulanması konusunda Erolgraf notasyon sistemi öğrenciye kazandırılmak istenen hedefler doğrultusunda destekleyici bir araç olarak kullanılabilir.

KAYNAKÇA

- Bilgin, Y. ve Coşkun, S. (2017). Soundpainting Uygulamalarının Öğrencilerin Özgüveni Üzerindeki Etkileri. *Educational Research And Reviews*. 12 (4), 92-110.
- Coşkun, Ö. (2020). *Mithat Fenmen'in Sanat Yaşamı ve Piyano Eğitimine Katkıları Üzerine Bir Araştırma*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar.
- Coşkun, S. (2018). Perceptions of Audience on Soundpainting Performance. *Journal of Educational and Training Studies*, 6, 142-147.

- Coşkuner, S. (2019). Koro Eğitimi ve Performansında Soundpainting Yaklaşımı. *SDÜ Art-e. 23 (12)*, 157-166.
- Eyüpoğlu, E. B. (2016). *F. Chopin'in Op.10 No.2 Kromatik Etüdünün Piyano Tekniğine Etkileri*. (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Harris, M., Thompson, W. (2017). *Soundpainting A Language of Creativity For Music Educators*. SPing Books.
- Huseynova, E., Eğilmez, H. O. ve Engur, D. (2019). "Effect Of Piano Education On The Attention Skills of 7-12 Year Old Children". *Educational Research And Reviews. 14 (10)*, 327-339.
- Işıkdemir, T. (2019). *5-6 Yaş Çocukların Piyano Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar ve Eğitimci Görüşleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Pamukkale Üniversitesi, Denizli.
- Rolin, E. (2016). *Erolgraph's- Graphic Palettes as a Composition Tool*. Bordeaux: Question de Tampéraments.
- Thompson, W. (2015) *Soundpainting Workbook I*. New York.

**DAVID POPPER'İN CONCERT-ETUDE OP. 55 NO. 2
ESERİNİN İNCELENMESİ VE ESERİN İCRA SÜRECİNDE
KARŞILAŞILABİLECEK SORUNLARA YÖNELİK ÇÖZÜM
ÖNERİLERİ**

*An Analysis of David Popper's Concert-Etude Op. 55 No. 2 and
Proposed Solutions for Problems Encountered During Execution*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.41

Selin NARDEMİR¹

Özet

David Popper, viyolonsel tekniğinin gelişiminde oldukça önemli bir rolü olan bestecidir. Eserleri ve etütleri, hem viyolonsel eğitiminde yaygın olarak kullanılmakta hem de profesyonel sahnelerde icra edilmektedir. İlgili literatür incelendiğinde besteci ile ilgili Türkçe olarak yayınlanmış bilimsel nitelikli çalışmaların oldukça sınırlı olduğu görülmektedir. Bu çalışmada, Popper'in viyolonselciler tarafından en çok seslendirilen eserlerinden biri olan Concert-Etude parçası ile ilgili çalışma yöntemleri ve eserdeki müzikal ve teknik detaylar incelenmiştir. Aynı zamanda eseri iyi bir şekilde yorumlayabilmek için gerekli olan bazı ek çalışmalara pedagojik açıdan da değinilmiş ve bu çalışmalarda Popper'in konser parçalarını geliştirmeye yarayan etütlerinin önemi üzerinde durulmuştur. Çalışmanın amacı, özellikle Concert-Etude parçasında kullanılan teknik uygulamaları açıklayıcı bir şekilde incelemek ve bu parçayı çalışacak olan müzisyenlerin daha yüksek bir teknik düzeye ulaşmalarına yardımcı olmaktır. Bu araştırma sonucunda anlatılan bilgilerin öncelikle Concert-Etude parçası ve Popper'in diğer konser parçalarına oldukça önemli ve aydınlatıcı bir bakış açısı sunacağı düşünüülerek bu eserleri yorumlayacak olan viyolonselcilere ışık tutacağı ve yol göstereceği umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Popper, Analiz, Concert-Etude.

Abstract

David Popper is a cellist and composer, who played a crucial role in the development of the violoncello technique. His works and etudes are both extensively used in teaching violoncello and performed in professional stages. A review of the relevant literature results in a limited number of scientific studies on the composer as published in Turkish. In this study, an

¹ Sanatta Yeterlik Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dahı, sln.nardemir@gmail.com

analysis of exercise methods for Popper's Concert-Etude, one of the most performed etudes by cellists, as well as musical and technical aspects in the etude has been conducted. In addition, some additional works as required for satisfactory interpretation of the etude were discussed in terms of pedagogical aspects and the importance of the etudes contained in such works and useful for improved performance of Popper's concert pieces was emphasized. The primary objective of this study is to provide a descriptive analysis of the technical applications used in Concert-Etude and help musicians planning to practice this etude achieve a more advanced technical level. The information described in this study is considered to provide essential and illustrative perspective especially on Concert-Etude as well as other concert pieces of Popper, and it is expected that such information will light the way and lead cellists who plan to interpret the Popper's aforesaid etude.

Keywords: Popper, Analysis, Concert-Etude.

GİRİŞ

Keman ailesinin bir üyesi olan viyolonsel, ilk kez 16. yüzyılda ortaya çıkmış olup orkestra ve oda müziğinde eşlik enstrümanı olarak yer almıştır. 17. yüzyılda evrimini tamamlayarak önemli değişikliklere uğraması sonucu solo eserlerde bestecilerin sıkça tercih ettiği bir enstrümana dönüşmüştür.

Sonraları Dresden Viyolonsel Okulu olarak adlandırılacak bir grup viyolonselci, viyolonsel virtüöz çalgılar arasına girmesinin öncülüğünü yapmıştır (Venturini, 2009: 1).

Viyolonsel tamamen bir eşlik çalgısı olmaktan kurtuluşu 18. yüzyılda başlamış ve Dresden Ekolünün baş isimlerinden olan Bernhard Romberg (1767-1841), Friedrich Dotzauer (1783-1816), Friedrich Kummer (1797-1879), Julius Goltermann (1825-1876) ve David Popper'in dahil olduğu Dresden Ekolü olarak bilinen viyolonselciler sayesinde olmuştur (Allan Eames, 2013: 1).

Romberg, Alman viyolonsel ekolünün ilk temsilcisi olup Dresden okulunu kuran viyolonsel sanatçılarının eğitmeniydi. Yukarıda ismi geçen viyolonsel sanatçıları ve onların öğrencilerinin, sağ ve sol el tekniğine katkıları sonucu viyolonselde zor tekniklerin ve müzikal pasajların daha kolay icra edilebilmesi mümkün hale gelmiştir. Bu geliştirmeler sonucunda romantik ve çağdaş dönem bestecilerinin sıklıkla tercih ettiği viyolonsel, solist eserlerin icrasında kullanılan bir çalgı haline gelmiştir.

Dresden ekolünün dördüncü kuşak temsilcilerinden olan Goltermann'ın öğrencisi David Popper, müzik dünyasının önemli bir bestecisi, viyolonsel sanatçısı ve eğitmeni olup ismini oldukça iyi bir şekilde duyurmuş müzisyen olarak bilinmektedir.

Stephen De'ak'ın Popper hakkında yazdığı ve viyolonsel edebiyatı için çok değerli olan kitabında da belirtildiği gibi Popper'in kompozisyonları viyolonsel çalanlar arasında oldukça yaygın bir ilgi ile sürdürülmekteydi. Bu kişiler arasında öğrenciler, öğretmenler ve onun çağdaş virtüöz meslektaşları vardı (De'ak, 1980: 16).

Müzisyen bir aileden gelen David Popper, 16 Haziran 1843 yılında Çekoslovakya'nın Prag şehrinde dünyaya geldi ve babası Angelus Popper'in iki sinagogda koro şefi olarak görev aldığı bir Yahudi cemaatinde büyüdü.

Müziğe ilk olarak piyano dersleriyle başlayan Popper, altı yaşına geldiğinde ise keman çalışmalarına başlayarak müzik derslerine devam etti. Popper, ailesinin yönlendirmesiyle Prag Konservatuarı'nın seçmelerine katılarak viyolonsel eğitimine başladı. (Hagel, 2012: 9).

Dönemin en önemli virtüözlerinden biri olan Julius Goltermann ile çalışmaya başlayan Popper, 1855-1861 yılları arasında Prag konservatuarında eğitimini sürdürdü. Goltermann, Almanya'da modern viyolonsel eğitiminin en iyi öğretmenlerinden biri olan Bernhard Romberg'in (1767-1841) ve Dresden'de Friedrich August Kummer'in (1797-1879) öğrencisiydi.

Popper, 18 yaşında konservatuvardan mezun olduktan sonra 19. yüzyılın en ünlü orkestra şeflerinden biri olan Hans von Bülow'un önerisi üzerine Löwenberg Kraliyet Orkestrası'nda baş viyolonsel yardımcısı görevine getirildi ve bir yıl sonra da orkestranın baş viyolonsel sanatçısı oldu (Hagel, 2012: 9).

1864 yılında ise besteci Robert Volkmann, Popper'den La minör, Op. 33 isimli viyolonsel konçertosunun ilk icrasını yapmasını teklif etti. Ardından Berlin Filarmoni Orkestrası ile eserin ilk icrasını gerçekleştiren Popper, 1868 yılında da solo viyolonsel sanatçısı olarak Viyana'da Kraliyet Operası'na girdi ve burada çalışmaya devam ederken Hellmesberger Kuarteti'ne dahil oldu (Hagel, 2012: 10).

Daha sonra Liszt'in öğrencisi olan eşi piyanist Sophie Mentor ile birlikte Avrupa'da çeşitli konserler vererek bu dönemde Schumann ve Haydn tarafından bestelenmiş konçertoların ilk icralarını gerçekleştirdi. 1886 yılında ise Budapeşte'de bulunan Macar Akademisi'nde profesör olarak göreve başladı ve Jenő Hubay ile Budapeşte Yaylı Çalgılar Kuarteti'ni kurdu (Hagel, 2012: 10).

7 Ağustos 1913 yılında Viyana yakınlarındaki Baden'de hayatını kaybeden sanatçı, yaşamı boyunca viyolonsel için pek çok eser besteledi.

Özellikle, viyolonsel için yazdığı dört konçertosu, üç viyolonsel için bir ağıtı, yaylı çalgılar dörtlüsü için yazdığı bir eseri, iki viyolonsel için bir süiti ile Saint Saens ve Schumann tarafından bestelenen konçertoları dışında birkaç konçerto için kadansı bulunmaktadır (Hagel, 2012: 10).

Ayrıca viyolonsel repertuarı için son derece önemli olan etütleri ve konser parçaları ile birlikte altmış sekiz tane salon müziği ve karakter parçaları da bulunmaktadır. Popper'in transkripsiyonlarını, Leopold Auer (Gavotte Re Majör, Op. 23 No: 2), Jascha Heifetz (Spinning Song, Concert-Etude) ve Emile Sauret (Elfentanz) yapmıştır (De'ak, 1980: 273-274).

Müzikte virtüözlük gerektiren eserlerin daha iyi icra edilebilmesi için öncelikle eseri seslendirecek kişinin enstrüman üzerindeki teknik becerilerini ve hakimiyetini geliştirmesi oldukça önemlidir. Dresden okulu temsilcileri sağlamış oldukları gelişimleri çeşitli etüt ve egzersiz kitaplarında paylaşmışlardır. Bu kitapların çalışılması solo viyolonsel eserlerinin icrası sırasında oluşabilecek sorunların çözümüne katkı sağlayacaktır.

Günümüz viyolonselcilerinin önemli bir bölümü erken dönem veya üniversite çalışmalarında Dresden Okulu'ndan bir etüt çalmaktadır. Tunca (2003)'ün "Amerikan Kolejleri ve Üniversitelerinde Viyolonsel Hocalarının En Sık Kullandıkları Etüt Kitapları" başlıklı çalışmasında, 1'den 11'e kadar değer verilmesi istendiğinde - en sık kullanılan- David Popper 1.97 ile listenin en başında bulunmaktadır (Venturini, 2009: 2).

Bu çalışmada Concert-Etude parçası için Hohe Schule des Violoncellospiels op. 73 etüt kitabındaki 9, 13, 29 ve 34 numaralı parçaların viyolonsel icrasına katkıları araştırılmıştır. Dolayısıyla bu

makale içerisinde hem söz konusu eser için etüt önerileri sunulmakta hem de Louis Potter'ın ve Stephen Shumway'ın eseri yorumlama konusunda öğretmen ve öğrencinin esere yaklaşım şekilleri üzerindeki fikirleri gözlemlenmiştir.

Bu makalede Popper'in viyolonselde ustalık gerektiren ve sıkça icra edilen Concert-Etude isimli eseri üzerinde detaylı bir inceleme yapılmakta ve çalışma önerileri sunulmaktadır. Aynı zamanda pedagojik bir yaklaşım bağlamında eser için gerekli olan çalışma yöntemlerinin önemi hakkında bilgi verilmekte, eserin icrası sürecinde oluşabilecek sorunlar tespit edilmekte ve bu sorunlara çözüm önerileri getirilmektedir. Ayrıca tempo başlıklarının esere etkileri ve pedagojik açıdan çeşitli yaklaşımlar gözlemlenerek eserin icrasına sağlanabilecek katkıların araştırılması da çalışmanın amaçları arasında yer almaktadır. Ülkemizde viyolonsel alanına ilişkin analiz ve öneri temelli çalışmalar (Güler, Berki ve Çilden 2006; Aydın, 2006; Orhan ve Çınardal, 2015; Özişler ve Orhan, 2017; Onat ve Orhan, 2017; Kethüda ve Orhan, 2019...) bulunmakla beraber Popper "Concert-Etude" özelinde çalışma bulunmamaktadır.

Problem Cümlesi

Concert-Etude Op. 55 No. 2 Eserinin İncelenmesi ve Eserin İcra Sürecinde Karşılaşılabilecek Sorunlara Yönelik Çözüm Önerileri Nelerdir?

Bu problemin çözümüne yönelik olarak çalışmada cevap aranacak sorular:

Alt Problemler

1. Eserin müzikal ve teknik açıdan incelenmesi ve oluşabilecek sorunlara yönelik çözüm önerileri nelerdir?
2. Popper'in eserlerinde kullandığı tempolara yaklaşımlar ve Concert-Etude eseri üzerindeki etkileri nasıldır?
3. Popper'in Concert-Etude eserine pedagojik açıdan yaklaşımlar nasıldır?

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

David Popper'in Concert-Etude Op. 55 No. 2 eserinin incelendiği bu araştırma, nitel araştırma modelinde olup durum saptamaya yönelik betimsel bir çalışmadır. "Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir" (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 45).

Verilerin Toplanması

Araştırmada veri toplama aracı olarak doküman inceleme kullanılmıştır. "Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Nitel araştırmalarda doküman incelemesi tek başına bir veri toplama yöntemi olabileceği gibi diğer veri toplama yöntemleri ile birlikte de kullanılabilir" (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 217).

Verilerin Analizi

Araştırmanın verilerinin analizinde ise betimsel analiz kullanılmıştır. Verilerin olduğu gibi gösterildiği, betimlendiği, resmedildiği, anlatıldığı bir irdelemedir. Yani ayrıntılı ve kuramcıya dayalı bir araştırma söz konusu değildir (Sönmez ve Alacapınar, 2013: 244).

BULGULAR VE YORUM

Tanımlar

Çalışma İçerisinde Kullanılan Müzik Terimleri

Legato: İtalyanca bir terim olan legato kelimesi, bağlı anlamına gelmektedir. Özellikle yaylı çalgılarda tek bir yay hareketi ile notaların çalınması anlamına gelmektedir.

Staccato: İtalyanca bir terimdir ve müzikte notanın kısa ve güçlü bir şekilde çalınmasını ifade eder.

Detache: İtalyanca bir terimdir. Notaların birbirinden ayrı yay hareketleriyle çalınmasını ifade eder. Bu anlamda çalınan notalar arasında kesintinin oluşmamasına dikkat edilmesi gerekmektedir.

Crescendo: İtalyanca bir terimdir. Müzikte sesin kademeli olarak artırılmasını ifade etmektedir.

Decrescendo: İtalyanca bir terimdir. Müzikte sesin gittikçe azalmasını ifade eder.

Auftakt: Almanca bir dans ve müzik terimidir. Eksik ölçü ve giriş anlamlarına gelmektedir. *Espressivo:* İtalyanca bir müzik terimidir. Parçanın ifadeli ve duygulu bir şekilde çalınmasını ifade eder.

Diminuendo: Sesin gittikçe hafifletilerek çalınması anlamına gelmektedir.

Mordent: Fransızca bir kelimedir. Mordan şeklinde de ifade edilebilir. Çarpma yapılacak notanın bir üstündeki veya bir altındaki nota ile süslenilerek çalınmasını ifade eder.

Presto: İtalyanca bir terimdir. Müzikte temponun çok hızlı bir şekilde uygulanması anlamına gelmektedir.

Sostenuto: İtalyanca müzik ve dans terimi olarak kullanılmaktadır. Bir müzik cümlesinin veya eserin bağlı ve tutularak çalınmasını ifade etmektedir.

Moderato: İtalyanca bir terimdir. Müzikte temponun orta hızda uygulanması anlamına gelmektedir.

Grazioso: İtalyanca müzik ve dans terimidir. Zarif ve ince anlamlarına gelmektedir.

Andante maestoso: İtalyanca bir terimdir. Yürük bir tempoda görkemli ve haşmetli bir ifade kullanılması anlamına gelmektedir.

Allegro grazioso: İtalyanca bir terimdir. Hızlı bir tempoda sevimli ve zarif bir ifade kullanılması anlamına gelmektedir.

Fermata: Müzikte durak ve uzatma yapılmasını, notanın belirtilenden daha uzun bir şekilde çalınmasını ifade etmektedir.

Meno mosso: Müzik cümlesinin bir önceki tempodan daha yavaş çalınması anlamına gelmektedir.

Ritardando: Müzikte notanın genişletilmesini ve değerinden daha uzun bir şekilde çalınmasını ifade etmektedir.

A tempo: Müzikte, eserin ana tempoya dönüş yapmasını ifade etmektedir.

Piu mosso: Bir müzik cümlesinin biraz daha hızlandırılarak çalınmasını ifade etmektedir.

Accelerando: Temponun kademeli bir şekilde hızlandırılması anlamına gelmektedir.

Poco a poco: İtalyanca bir müzik temposu olarak kullanılmakta, yavaş yavaş anlamına gelmektedir.

Eserin Müzikal ve Teknik Açidan İncelenmesi ve Oluşabilecek Sorunlara Yönelik Çözüm Önerileri

Popper, Op. 55 kapsamında iki parça bestelemiştir; Spinning Song ve Julius Klengel (1859-1933)'e adanan Concert-Etude. Bu parçalar yaklaşık olarak 1887 yılında yayınlanmıştır (De'ak, 1980: 314). Concert-Etude, pek çok yarışma ve konserde seslendirilen, icracıların teknik sınırlarını zorlayan bir eserdir. Eser, viyolonselın tiz bölgelerinde ilerleyen tek sesli melodik yürüyüşler, çift sesler ve baş parmak pozisyonunun oldukça sık bir şekilde kullanıldığı teknik pasajlar içermektedir. Özellikle üçlü, altılı ve oktavlar ile ilerleyen pasajların yanında kromatik çıkışlar gözlemlenmektedir. Ayrıca Concert-Etude parçası içerisinde sağ el tekniği için oldukça önemli olan legato ve staccato teknikleri yoğun bir şekilde kullanılmaktadır.

Şekil 1. Concert-Etude Op. 55 No. 2 1-9. Ölçüler (Viyolonsel) David Popper Op. 55 No. 2 (1813-1913)



Concert-Etude parçası altı sekizlik bir tartımda, Allegro hızında ve mi bemol majör tonunda bestelenmiştir. 1. ve 7. ölçü arasında viyolonselın dördüncü ve beşinci bölgesi kullanılmaktadır. Özellikle bu ölçülerde sol el pozisyonunun doğru bir şekilde yerleştirilebilmesi için parçanın ana tonu olan mi bemol majörde inici ve çıkıcı bir gamın çalışılması son derece etkili olacaktır. Böylece sol

el parmak değişimleri daha net ve aktif bir şekilde hareket edebilecektir. Ayrıca bu ölçüler boyunca staccato tekniği kullanılmaktadır. Bu sebeple sağ el tekniğinde dikkat edilmesi gereken en önemli nokta yayın her notadan sonra bilek ve kol yardımı ile zıplatılarak kullanılmasıdır. Böylece tüm notalar daha rahat icra edilebilecektir. 2. ölçünün dördüncü vuruşundaki aksan için sağ kol dirsek yardımı ile birinci parmaktan yaya baskı verilmesi gerekmektedir. Pozisyon geçişleri için nota üzerinde yazılan parmak numaralarının kullanılması uygun olacaktır.

Çift sesler parçanın çalışmasında son derece önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle 8. ölçüdeki ilk çift sesin entonasyonu için birinci ve ikinci parmağın tam, baş ve birinci parmağın yarım aralık olacak şekilde basılması sol el kalıplarının daha iyi yerleşebilmesi için önemlidir. Ancak çift seslerde dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardan biri sol el pozisyonunun doğru bir açı ve yükseklik ile tutulmasıdır. Ayrıca çift seslerin entonasyonu için notaların her telde ayrı bir şekilde çalışması ve ilave bir çalışma şekli olarak pasaj içerisinde kullanılan sağ el tekniklerine yoğunlaşmak gerekmektedir. Bunun için öncelikle çift ses ile ilerleyen tüm ölçüler boş tel kullanılarak yalnızca sağ bilek ve kola odaklanılarak çalışmalıdır. Çift sesler arasındaki geçişler için sol elin daha serbest bir şekilde tutularak bilekten yuvarlanması burada önemli bir yere sahiptir.

Concert-Etude eseri boyunca sağ ve sol el koordinasyonunu zorlayan pozisyonlar bulunmaktadır. Aşağıda belirtmiş olduğum egzersizler sıkça karşılaşılan teknik pasajların daha kolay bir şekilde icra edilebilmesi için oluşturulmuş çalışmalardır.

Şekil 2. Concert-Etude Op. 55 No. 2 1-9. Ölçüler İçin Detache Yay Çalışması



1. ve 8. ölçüler için yukarıda gösterilen ek çalışma, detache yay çalışması için oldukça önemlidir. (Şekil 2) Böylece hem alt hem de üst sesler entonasyon açısından doğru bir şekilde çalışılabilecektir. Özellikle baş ve üçüncü parmak pozisyonu arasındaki mesafenin yerleştirilebilmesi için örnek olarak bu şekilde çalışmalar yapılması gerekmektedir. Ayrıca ikinci ölçünün sonunda crescendo en üst seviyeye ulaşmaktadır. Bu sebeple legato çalışması içerisinde ilk

ölçüden itibaren yayın genişletilerek kullanılması, pasajların hem teknik hem de müzik ile beraber çalışılmasına yardımcı olacaktır.

Şekil 3. Concert-Etude Op. 55 No. 2 1-9. Ölçüler İçin Birinci Legato Yay Çalışması



Şekil 4. Concert-Etude Op. 55 No. 2 1-9. Ölçüler İçin İkinci Legato Yay Çalışması



Şekil 5. Concert-Etude Op. 55 No. 2 1-9. Ölçüler İçin Üçüncü Legato Yay Çalışması



Yukarıda gösterilen üç ayrı detache yay çalışması parçanın ilk ölçülerinden farklı bir yay stili sunmaktadır (Şekil 3-4-5). Ancak eserin zor ve önemli pasajlarının daha net bir şekilde ortaya çıkarılabilmesi için pasajların farklı yaylarda çalışılması parçanın yorumunun ve tekniğinin olgunlaşabilmesine oldukça katkı sağlayacaktır. Bu anlamda üçüncü şekilde her üçleme ve dördüncü şekilde iki üçleme tek bir bağda örnek olarak gösterilmekte, beşinci şekilde ise iki ölçünün aynı bağ içerisinde çalışılması gerekmektedir. Böylece sol el geçişleri esnasında yay için sağ elde önemli bir farkındalık geliştirilerek parçanın girişindeki staccato notaların olması gerekenden daha kısa bir şekilde duyulması önlenmiş olacaktır.

Şekil 6. Concert-Etude Op. 55 No. 2 1-9. Ölçüler İçin Staccato Yay Çalışması

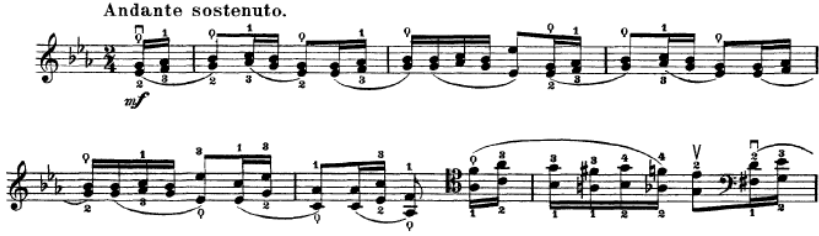


Şekil 6'da parçanın ana karakteri olan staccato tekniğinde çıkıcı bir gam çalışması gösterilmektedir. Bu örnekte de bir önceki örnekler gibi sesler tek tek crescendo yapılarak çalışılmalıdır. Ancak bu ölçüler boyunca yayın özellikle zıplatılarak kullanılması dikkat edilmesi gereken en önemli unsurdur. Ayrıca ayrı bir staccato çalışması olarak birinci ve dördüncü vuruşun başına aksan verilerek ek bir çalışma yapılabilir. Böylece çekerek ve iterek gelen üçlemelerin farklı yönlerde hissedilebilmesi kolaylaşacaktır.

Buna ek olarak David Popper'in Hohe Schule des Violoncellospiels kitabındaki ileri seviyeli etütleri viyolonsel eğitiminde önemli bir yere sahiptir. Birçok okulun viyolonsel müfredatında bulunan bu etütler Popper'in konser parçalarının icrasını son derece geliştirecek teknik ve müzikal çalışmalar içermektedir.

Çalışmanın ana konusu olan Concert-Etude parçasında, çift sesli üçlemelerden oluşan staccato ve legato tekniği sıklıkla kullanıldığından, Hohe Schule kitabının 9, 13, 29 ve 34 numaralı etütlerindeki çift sesli üçlemelerin bağlı bir şekilde çalışılması sağ ve sol el tekniğinin gelişiminde oldukça önemlidir. Böylece Popper'in parçalarında kullandığı karakterleri ve teknikleri daha iyi bir şekilde özümseyebilmek mümkün olacaktır. Özellikle aşağıda örnek olarak gösterilen 9 numaralı etüt, iki dörtlük bir tempoda olmasına rağmen bir vuruşta bağlı üç nota içeren (triole) pek çok pasaj içermektedir ve aynı zamanda Concert-Etude parçası için oldukça yardımcı bir çalışma sağlayacaktır. (Şekil 7) Her iki parçanın da üçlü forma sahip olmasının yanı sıra özellikle etüt içerisinde kullanılan çeşitli ritimler, yay çalım teknikleri ve sol el teknikleri parçanın hızlı bir şekilde yorumlanabilmesi için önemli bir ek çalışma oluşturacaktır.

Şekil 7. Hohe Schule des Violoncellospiels Op. 73 No. 9 1-6. Ölçüler



Hohe Schule etüt kitabının 9 numaralı parçası, Concert-Etude parçası için oldukça verimli bir çalışma sağlayacaktır. (Şekil 7) Tonal olarak mi bemol majör olan etüt, eser ile aynı tonda olmasının yanı sıra iki zamanlı bir ritme sahiptir. Concert-Etude parçası ise altı sekizlik bir ritimde ve aynı şekilde iki zamanlı olarak yürüdüğünden bu etüdün çalışılması teknik olarak yararlı bir ek çalışma sağlayacaktır. Ayrıca hem etüdün hem de parçanın çift sesler ile ilerlemesi ve melodinin viyolonsel dördüncü bölgesinde başlaması ise bir diğer benzerlikleri arasında yer almaktadır. Bu sebeple Popper'in konser parçalarının aynı özelliklere ve karakterlere yakın etütleri ile beraber çalışılması oldukça önemlidir. Ayrıca baş parmak pozisyonunun yerleştirilebilmesi açısından etüdün öncelikle detache bir şekilde çalışılması daha iyi olacaktır. İlave olarak çift sesli üçlemeler için Hohe Schule etüt kitabındaki 29 numaralı etüdün çalışılması ise hem tek hem de çift sesli üçlemeler için önem taşımaktadır. (Şekil 8)

Şekil 8. Hohe Schule des Violoncellospiels Op. 73 No. 29 36-42. Ölçüler



22. ölçüden itibaren parçanın ilk ölçülerinde kullanılan melodi bu kez sol bemol majör tonundan gelmektedir. (Şekil 9) Bu sebeple sol el pozisyonları için bu ölçülerde aynı şekilde öncelikle üst parti daha sonra alt parti tek tek çalışılmalıdır. Ayrıca bu çalışma pasaj içerisindeki melodik yürüyüşe hakim olabilmek açısından oldukça önemlidir. Özellikle üçlemelerin birinci ve dördüncü vuruşunda sağ

bileğe dikkat edilmesi gerekmektedir. Bu anlamda birinci vuruşta bileğin aşağıda dördüncü vuruşta ise yukarıda kullanılması çekme ve itme kuvvetleri arasındaki farkın daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmasına yardımcı olacaktır.

Şekil 9. Concert-Etude Op. 55 No. 2 20-28. Ölçüler



Yukarıda gösterilen pasajlar (Şekil 8) için Şekil 7’de belirtilmiş olan Popper’in Hohe Schule etüt kitabından yararlanılarak çalışmaların desteklenmesi faydalı olacaktır. Bu anlamda 13 numaralı etüt altı sekizlik bir tempoda, çift sesli üçlemeler ile ilerlediğinden Şekil 9 için yararlı bir ek çalışma sağlayacaktır. Ayrıca Popper’in en çok çalınan eserlerinden biri olan “Elfentanz” parçasında olduğu gibi, yukarıda örnek olarak gösterilen Concert-Etude parçasının 22. ve 27. ölçüleri arasında da birçok staccato pasaj görülmektedir. Bu anlamda staccato olarak ilerleyen pasajların çalım hızları her esere göre farklılık gösterse de özellikle sağ elin hafif bir şekilde kullanılması teknik olarak oldukça önemlidir. Staccato pasajlar için Araboğlu (2011)’in “Viyolonselde Yay Tutuş Tekniği ve Temel Yay Teknikleri: Legato, Detashe, Staccato Ve Spiccato’nun İncelenmesi” adlı tezindeki şu çalışma şekilleri önerilmektedir: Bu zorluğu, çalarken rahatlatmak için yay çalım tekniğinin kalitesi ve karakterini bozmadan, kol, omuzdan hafif aşağı ya da içe doğru çekilerek kısa bir dinlendirme sonrasında tekrar ana pozisyonuna getirilebilir (Araboğlu, 2011: 75).

Şekil 10. Hohe Schule des Violoncellospiels Op. 73 No. 13 1-8. Ölçüler



Hohe Schule etüt kitabının 13 numaralı parçası, Concert-Etude parçası için ikinci bir etüt olarak çalışılabilir. (Şekil 10) Özellikle ilk iki ölçüde oktavlar ile başlayan ve devam eden etüt, Concert-Etude parçası içerisindeki tüm oktav pozisyonları için oldukça etkili bir çalışmadır. Etüdün ve konser parçasının en önemli ortak özellikleri arasında her iki parçanın altı sekizlik bir ritme sahip olması ve legato bir bağ içerisinde sıklıkla baş parmak pozisyonu kullanılmasıdır. Ayrıca etüdün ilk iki ölçüsündeki gibi, Concert-Etude parçasında da aynı bağda gelen birçok üçleme bulunmaktadır. Bu anlamda bir ölçü içerisinde gelen tek veya çift bağların çalışılmasına dair Orhan ve Arıcı (2015)'in aşağıdaki çalışma önerileri tavsiye edilmektedir: Etüdün tamamında bu figür tek bağda yazılmış olduğundan eşit hızda yay kullanılması önerilebilir. Tek yayda her bir notada yayı durdurarak ritmin daha iyi anlaşılması sağlanabilir. Ayrıca bu çalışma ile öğrenci notaların yayın neresine denk geldiğini görsel olarak izleyeceğinden yayın hızını ve zamanını ayarlaması kolaylaşabilir. (Orhan ve Arıcı, 2015: 6).

Şekil 11. Concert-Etude Op. 55 No. 2 34-43. Ölçüler



34. ölçüden itibaren üçüncü ve başparmak pozisyonu ile ilerleyen oktavlar görülmektedir. (Şekil 11) Bu ölçüler boyunca entonasyonun temiz bir şekilde duyulabilmesi için büyük ve küçük aralıkların, pozisyon geçişlerinden önce düşünülerek icra edilmesi son derece önemlidir. Böylece sol el açılırları daha hızlı bir şekilde yerleştirilebilecektir. Bu ölçüler boyunca yay baskısının ve ağırlığının artırılması gerekmektedir. Ancak 38. ölçüde başlayan decrescendo için yayın kademeli olarak küçültülmesi ve yay ağırlığının hafifletilmesine dikkat edilmelidir.

Şekil 12. Concert-Etude Op. 55 No. 2 48-56. Ölçüler



48. ölçünün ikinci yarısından itibaren parçanın tonu değişmektedir ve mi bemol majörden mi majör tonuna geçiş yapılmaktadır. (Şekil 12) Auftakt ile başlayan ve espressivo bir şekilde devam eden bu ölçüler parçanın gelişme bölümünü oluşturmaktadır. Özellikle viyolonsel için dördüncü bölgesinden itibaren tek ses halinde ilerleyen melodik bir çıkış görülmektedir. Legato tekniğinin kullanıldığı bu pasajlarda melodi tizleştikçe yayın genişletilmesine dikkat edilmesi gerekmektedir. 55. ve 56. ölçülerde diminuendo işareti vardır ve ikinci vuruşun ilk notasında mordent bulunmaktadır. Bu sebeple diminuendonun kullanıldığı bu ölçülerde melodinin özellikle yayın orta kısımlarında çalınması oldukça önemlidir.

**Şekil 13. Hohe Schule des Violoncellospiels Op. 73 No. 13 31-48.
Ölçüler**



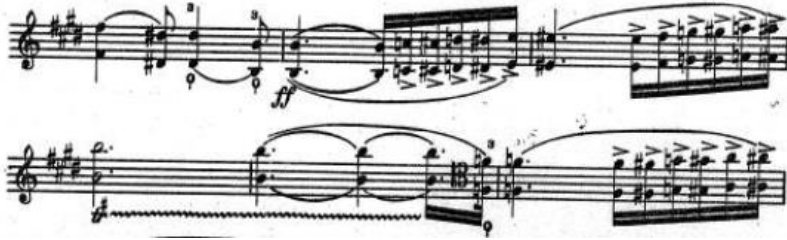
Ayrıca Hohe Schule etüt kitabının 13. parçasının 33. ölçüsünde mi majör tonuna geçiş yapılmakta ve ardından 43. ölçüde mi bemol majör tonuna geri dönmektedir. (Şekil 13) 13 numaralı etüdün hem ton değişimleri hem de kullanılan armonik benzerlikleri Concert-Etude parçasının icrası için oldukça yardımcı bir çalışma sağlayacaktır.

**Şekil 14. Hohe Schule des Violoncellospiels Op. 73 No. 34 1-9.
Ölçüler**



Şekil 11'deki pasajlar için yukarıda gösterilen Popper'in Hohe Schule etüt kitabındaki 34 numaralı etüdün çalışılması, özellikle bağlı çift sesler ve yakın aralıklar için faydalı bir geçiş çalışması sağlayacaktır. (Şekil 14) Concert-Etude eseri gibi altı sekizlik bir tempoda iki zamanlı olarak ilerleyen bu etüdün 1. ve 9. ölçüleri arasında görüldüğü gibi çift seslerin özellikle pes seslerinde birçok yarım ve tam aralıktan oluşan geçişler yapılmaktadır. Bu sebeple Şekil 11'deki örneğin 48. ve 54. ölçüleri arasında sol eldeki melodik yürüyüşün ve legatonun güçlendirilmesine yardımcı olmak için bu etüt hem çift hem de tek sesler halinde çalışılabilir. Ayrıca etüdün özellikle sağ el gelişimine sağladığı katkıları arasında, Orhan ve Arıcı (2015)'in "Viyolonsel Eğitime Yönelik Örnek Bir Etüt Analizi" adlı makalesindeki şu bulguları desteklenmektedir: Çalışılan etüdün sağ el (yay) açısından kazandırdıkları: Legato (bağlı) çalabilme becerisine katkıda bulunur, eşit hızda yay kullanımı öğrenir ve alışkanlık haline getirir, yayın her yerinde (dipte-uçta-ortada) aynı kalitede ses üretir, tel değiştirmelerin kullanıldığı ölçüler için koparılmadan sürekli arşe kullanımı sağlar, arpej çalma becerisi kazanır (Orhan ve Arıcı, 2015: 11).

Şekil 15. Concert-Etude Op. 55 No. 2 72-77. Ölçüler



72. ve 77. ölçüler arasında viyolonsel in oldukça tiz bir bölgesinde ilerleyen baş parmak pozisyonları görülmektedir. (Şekil 15) Bu sebeple oktavların altı sekizlik olarak aşağıda gösterilen örnekteki gibi ayrıca çalışılması gerekmektedir. Böylece tüm çift seslerin entonasyonu daha temiz ve net bir şekilde duyulabilecektir. 73. ölçünün son üç vuruşundaki aksanlar için ise tek bir bağ kullanılmaktadır. Özellikle bu ölçüde her aksan için sağ bilekten yaya ağırlığın verilmesi ve bu ağırlığın birinci parmak ile kontrol edilmesi son derece önemlidir. Aksi halde aksanlar yeterince güçlü duyulamayacak ve çift forte nüansı yeterince seslendirilemeyecektir. Ayrıca 75. ve 76. ölçüdeki oktavlar ölçü boyunca devam eden triller ile birlikte gelmektedir. Özellikle kromatik bir şekilde ilerleyen bu

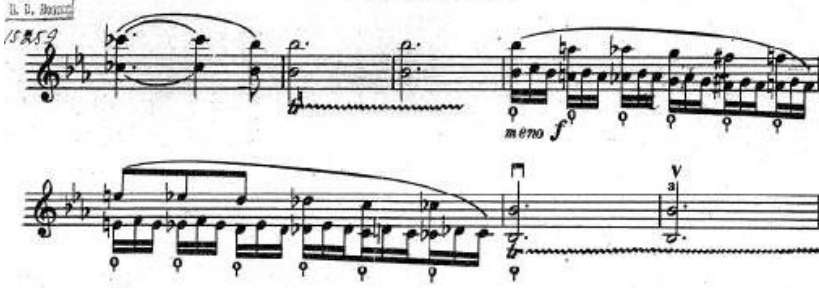
pasajlar için parmakların tiz pozisyonlarda birbirine kademeli olarak yaklaştırılması seslerin temizliği açısından oldukça önemlidir. Buna ilave olarak pozisyon geçişlerinde uygulanması gereken tekniklere ilişkin Aydın ve İşgörür (2019)'un "D. Popper Op. 73 No'lu Viyolonsel Metodunun İçerdiği Sağ El Tekniklerinin İncelenmesi" adlı makalesindeki sol el pozisyon geçişlerine dair çalışma önerileri tavsiye edilmektedir: Pozisyon geçişlerinde sol kol; bir pozisyondan, diğerine hareket ederken; baskıyı azaltır ve yeni pozisyonu hazırlar. Birçok notanın ve dolayısıyla pozisyon değişikliklerinin aynı yay içerisinde bulunmasından dolayı dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta; pozisyon geçişlerinde oluşabilecek istenmeyen seslerin en az düzeyde duyurulmasıdır. Bu geçişler sırasında hem sağ hem de sol el, rahat bir konumda olmalı ve en az baskıyı uygulamalıdır. Bu davranış biçimi, pozisyon geçişi olduğunun anlaşılmasını da en aza indirecektir (Aydın ve İşgörür, 2019: 13).

Şekil 16. Concert-Etude Op. 55 No. 2 74-75. Ölçüler İçin Oktav Çalışması



74. ölçüde kromatik bir şekilde ilerleyen oktavlar (Şekil 15) için notaların üç ayrı tempoda çalışılması sol el pozisyonlarının yerleştirilebilmesi açısından önemlidir. (Şekil 16) Ancak parçanın ana temposu olan Allegro için bu ölçüler boyunca sol elin daha hızlı hareket ettirilmesi ve yayın daha küçük kullanılması gerekmektedir. Bu bağlamda önce sekizlik ardından on altılık olacak şekilde pasajın farklı değerlerde çalışılması verimli olacaktır. Ayrıca farklı bir çalışma olarak iki üçleme birbirine bağlı olacak şekilde de çalışılabilir.

Şekil 17. Concert-Etude Op. 55 No. 2 80-86. Ölçüler



80. ölçüde parçanın ana tonu olan mi bemol majöre geri dönüş yapılmaktadır. (Şekil 17) Özellikle 83. ölçüde baş ve üçüncü parmak aralığının açısına dikkat edilerek çalışılması oldukça önemlidir. Ancak kromatik olarak pesleşen bu üçlemelerin ilk notasında sol elin yarım aralık olacak şekilde geriye doğru kaydırılması gerekmektedir. Çift ses içeren pasajların icrasında dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, iki nota arasındaki aralıkların birbirine olan mesafesini kavramaktır. Bu sebeple çift sesleri doğru bir entonasyon ile çalabilmek için aralıkların majör veya minör olduklarını geçiş yapmadan önce tespit etmek oldukça önemlidir. Ayrıca 83. ve 86. ölçüler arasında kullanılan pus pozisyonu ile ilgili olarak Aydın ve İşgörür (2019)'un D. Popper hakkında yazdığı makalesinden sunduğu tavsiyeler önerilmektedir: Pus pozisyonu içerisinde ele alınması gereken diğer bir konu; bu pozisyon içinde yer alan motiflerde; çalınan ses, pusun bastığı ses değilse; pus üzerinde baskı uygulama zorunluluğu da yoktur. Bu konumda pusun görevi; kendi yerini ve diğer parmaklarla birlikte oluşmuş pus pozisyonunun konumunu korumaktır. Uygulanan baskı; çalınacak olan sese göre sürekli olarak bir parmaktan diğerine taşınır. Bundan dolayı pozisyon içinde her parmağın uyguladığı baskı, gerektiği kadar olmalı ve diğer parmakların uyguladığı baskıyla dengeli bir bütünlük oluşturmalıdır. Dolayısıyla çalınmayacak seslere de, baskı uygulanmaya gerek yoktur (Aydın ve İşgörür, 2019: 14-15).

Popper'in Eserlerinde Kullandığı Tempolara Yaklaşımlar ve Concert-Etude Eseri Üzerindeki Etkileri

Günümüz müzisyenleri, Popper'in etütlerinin en başarılı olanlarının en hızlı çalınanlar olduğunu kabul etse de Popper, tempo önerisinde daha dikkatli olma eğilimi göstermiştir. Bestecinin bütün

çalışmaları arasında yalnızca bir tane Presto (No: 38) ve bir tane Allegro vivace (No: 36) tempo başlığı bulunmaktadır. Daha çok Sostenuto, Moderato ve Grazioso gibi özel tempo başlıklarına rastlanabilir (Hagel, 2012: 21-22). Bu nedenle bestecinin çalışmalarını icra ederken seçilecek olan tempo iyi bir şekilde düşünülmeli ve esere olan stil ve karakter etkisi iyi değerlendirilmelidir. Örnek olarak Popper'in en bilindik konser parçalarının genel tempoları arasında Andante maestoso, Allegretto, Allegro moderato ve Allegro grazioso gibi tempolar kullanılmaktadır.

Özellikle teknik anlamda zorluk gerektiren parçalarda tempoların doğru bir şekilde uygulanması son derece önemlidir. Parça içerisindeki tempo değişimleri arasında daha etkili geçişler yapmak eserin müzikal anlatımını güçlendirecektir. David W. Moore, müzikal unsurların ve tempoların önemi ile ilgili şunları söylemektedir:

“Bu parçaları dinleyicilerin karşısında çalacaksanız; müziğin icrası sırasında bir fermata için veya ölçülerde yazılan esler sırasında durmanızı önerdiği yerler gibi dinamikleri de dikkate almalısınız” (Moore, 2009: 134).

Popper, Concert-Etude isimli eserini Allegro temposunda bestelemiş olup konser parçalarında ve etütlerinde de istediği tempoları oldukça detaylı bir şekilde belirtmektedir. Bu bağlamda, icracının tempo konusunda fazla esnek davranmasına pek de olanak sağlanmamaktadır. Concert-Etude eserinde çeşitli tempolar, müzik terimleri ve dinamik değişimleri kullanılmaktadır. Allegro temposu ile başlayan eserin 83. ölçüsünde meno mosso yapılarak 87. ölçüsünde iki ölçüden oluşan bir ritardando cümlesine geçiş yapılmaktadır. Ardından eser, 89. ölçüde a tempo ile devam ederek 116. ölçüde fermata yapmaktadır. 113. ölçüde ise piu mosso başlangıcı 137. ölçüdeki accelerandoya bağlanmaktadır. Son olarak 140. ölçüden itibaren crescendo ifadesi ile birlikte müzik poco a poco bir tempoda ilerleyerek eserin sonuna kadar yavaşlamadan devam etmektedir. Bu doğrultuda, icracının eser içerisindeki tempo geçişlerine oldukça hassasiyet göstermesi hem eserin yorumunu güçlendirecek hem de Popper'in yazmış olduğu tempolara sadık kalınmış olunacaktır.

Popper'in Concert-Etude Eserine Pedagojik Açından Yaklaşımlar

Popper'in çalışmalarının pedagojik yönlerini tartışan tezler arasında; II-Hee Hwang'ın "A Synthesis of the Advanced Etudes by Dotzauer, Grützmacher, and Popper" (2006), Eduardo Carpinteyro'nun "Pedagogical Aspects in David Popper's Four Cello Concertos" (2007) ve So Youn Park'ın "Effective Practise Methods for David Popper's Virtuositic Pieces and the Relationship Between Selected Pieces and Etudes bulunmaktadır (Allan Eames, 2013: 8). Ancak Park'ın çalışmasında Popper'in icracı, besteci ve bir pedagoğ olarak müziğe katkıları ile beraber ileri seviyeli etütlerinin öğrenilmesinin önemi üzerinde tartışılmaktadır. Bu anlamda Concert-Etude parçası için önerilen ileri seviyeli etütlerin çalışılmasındaki faydalar bu çalışma içerisinde de yer verilmiştir.

Popper'in eserlerinin öğretimine ilişkin önemli bir unsur da her bir parçanın söz konusu parçayı öğrenmek isteyen öğrenciye hangi katkıları sağlayabileceğini bilmektir. Öğretmenin repertuarındaki parçaların sunumu ve seçimi ile bunların öğrencinin kavrayışı, ilgisi veya becerisi doğrultusundaki "ince dengeyi" tutturmak öğretmenin sorumluluğu altındadır (Howard, 1998: 7).

Buradan da anlaşılacağı gibi özellikle Concert-Etude parçası için yapılacak olan teknik ve müzikal bir incelemenin yanında öğrencinin enstrüman üzerindeki hakimiyetine göre eser seçiminin yapılması, eserin icrasının iyi bir şekilde gerçekleştirilebilmesi adına oldukça önemlidir.

Özellikle virtüözlük gerektiren parçalarda performansın daha iyi bir şekilde gerçekleştirilebilmesi için esere bu şekilde bir yaklaşımın sağlanması, pedagojik açıdan son derece önemlidir. Viyolonsel eğitimcisi (pedagoğu) Louis Potter eser seçimi ve icrası ile ilgili şunları eklemektedir.

"Gerçekten işinin ehli olan bir öğretmenin en dikkat çekici özelliği; her bir öğrencinin yeteneğini değerlendirmede ve ilgiyi canlı tutmaya yetecek ölçüde zorlu olan ve öğrencinin gelişim süreci boyunca öğrenciyi düzenli bir dizi aşamadan geçirecek kademeli olarak daha yüksek seviyelerde teknik ve müzikal başarıya götüren doğru materyali seçmede derin bir kavrayışa ve içgüdüye sahip olmasıdır" (Potter, 1995: 41).

Bütün bunlardan bağımsız olarak, öğrencinin kendi icrası hakkındaki duygu ve düşüncelerinin farkında olmak, öğrencinin daha yüksek bir seviyede sanatsal niteliğe ulaşmasına yardımcı olunması bakımından önemlidir (Hagel, 2012: 35). Dolayısıyla eğitmenin, teknik sorunlara çözüm önerileri sunmasının yanı sıra öğrencinin iç dünyasını geliştirecek yöntemler araması, Concert-Etude parçasının müzikal açıdan icrasının daha fazla ön plana çıkmasına yardımcı olacaktır.

Ayrıca Concert-Etude parçası içerisinde teknik ve müzikal açıdan birçok zor pasaj yer almaktadır. Bu sebeple çalışma esnasında özellikle teknik açıdan oluşabilecek bir sıkıntının yeterli bir süre ayrılarak çözülmesi son derece önemlidir. Böylece eser içerisindeki müzikal detaylara daha fazla konsantrasyon sağlanabilecektir. Ancak eserin akıcı bir şekilde duyulabilmesi ve teknik pasajların daha rahat çalınabilmesi için özellikle eser içerisindeki melodiye odaklanmak gerekmektedir. Hagel, bu konuya şu şekilde yaklaşmıştır:

“Nedeni ne olursa olsun, bir parçanın teknik bakımdan zor olan bir bölümüyle karşı karşıya gelindiğinde (özellikle zor olduğu daha önceden defalarca vurgulanmış), sonuç genellikle öğrencinin ilgili tekniği icra etmeye gereğinden fazla odaklanması nedeniyle müziği cümlelendirmeye ve ifade etmeye devam edememesi ve pasajda boğulmasına sebep olmaktadır.” (Hagel, 2012: 35).

Bu anlamda Concert-Etude parçası üzerinde bu şekilde çoklu bir yaklaşımın sergilenmesi eserin icrası için oldukça etkili bir yaklaşım oluşturacaktır.

Son olarak icracı, ilgiyi korumak ve bir bütün olarak ikna edici bir eser ortaya çıkarmak amacıyla her bir cümleyi ifade bakımından çeşitlendirme becerisi göstermelidir (Hagel, 2012: 39). Özellikle Concert-Etude parçası, Popper’in birçok konser parçası gibi oldukça fazla müzikal renge sahiptir. Bu ifade biçimlerini oluşturmada icracının eseri iyi bir şekilde anlaması ve Popper’in eserlerini tanıması esere oldukça zenginlik getirecektir. Ayrıca Popper’in genel olarak belirttiği eser üzerindeki dinamiklerin ve tempo işaretlerinin yanındaki küçük notlar, icracının eser içerisinde daha etkili bir müzikal yol belirlemesine önemli bir katkı sağlayacaktır.

SONUÇ

Bu çalışmada, Popper'in Concert-Etude eseri üzerinde detaylı bir inceleme yapılmış olup karşılaşılabilecek sorunlara çözüm önerileri sunulmuştur. Ayrıca farklı pedagojik yaklaşımların eserin icrası için olumlu katkıları tespit edilmiştir. Çalışmada Popper'in eserlerinde kullandığı tempolar konusu araştırılarak Concert-Etude eserinin icrasına olası katkıları incelenmiştir.

Popper'in diğer konser parçaları gibi Concert-Etude parçası da özellikle zor pasajlar icra etme becerilerini geliştirmede oldukça etkili eserlerinden biri olduğu, etütlerini ve virtüözlük gerektiren parçalarını birbiriyle ilişkili olarak düşünmenin esere farklı bir bakış açısı getirdiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu makale içerisinde Concert-Etude isimli eserin hem teknik hem de müzikal özellikleri incelenmekte ve eserin icrasını kuvvetlendirecek Popper'a ait 9, 13, 29 ve 34 numaralı etütleri örnek olarak incelenmiştir. Bu etütler, yalnızca teknik sorunları çözmek amacıyla değil aynı zamanda müzisyen ile dinleyiciler arasında daha iyi bir iletişim geliştirmeyi amaçlamaktadır. Bu anlamda eser içerisindeki tüm teknik pasajlara, müzikaliteyi ön planda tutacak şekilde yaklaşılması vurgulanmıştır. Özellikle Concert-Etude parçası birçok teknik ve armonik ifadeye sahip pasajlar içermesi nedeniyle eseri yorumlayacak müzisyenlerin, eser dinamiklerini ortaya çıkaran bir yaklaşım ile yoğunlaşmalarının önemi gözlemlenmiştir.

Bu anlamda Popper'in Concert-Etude parçası hem teknik hem de müzikal olarak müzisyenin yaratıcılığını ortaya koymasına olanak vermektedir. Özellikle müziği en iyi ifade etme şekillerden biri olan teknik unsurlara müzisyenin bu açılardan yaklaşabilmesi de esere son derece sanatsal bir bakış açısı kazandıracaktır. Buna bağlı olarak Concert-Etude parçasının viyolonsel repertuarındaki önemi oldukça fazladır. Aynı zamanda esere bu şekilde farklı açılardan yaklaşmak eseri yorumlayacak olan müzisyenler için faydalı olacak ve eserin icrasına etkili bir kimlik kazandıracaktır.

KAYNAKÇA

Allan-Eames, F. (2013). *Techniques in David Popper's Hohe Schule des Violoncello-Spiels, Op. 73, Degree of Bachelor of Music* (Lisans Bitirme Tezi). University of Tasmania, Tazmanya.

- Araboğlu, T. (2011). *Viyolonselde Yay Tutuş Tekniği Ve Temel Yay Teknikleri: Legato, Detashe, Staccato Ve Spiccato'nun İncelenmesi*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Trakya Üniversitesi, Edirne.
- Aydın, B. (2006). *Viyolonsel Eğitiminde Kullanılan D. Popper Op.73 Metodunun İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Aydın, B. ve İşgörür, Ü. (2019). D. Popper Op. 73 No'lu Viyolonsel Metodunun İçerdiği Sağ El Tekniklerinin İncelenmesi. *Kültür-Sanat-Edebiyat-Eğitim ve Mimarlık Üzerine Akademik Araştırmalar*. (1. Baskı) içinde (401-422). Konya: Eğitim Yayınevi.
- Carpinteyro, E. (2007). *Pedagogical Aspects in David Popper's Four Cello Concertos, Doctorate of Musical Arts* (Doktora Tezi). University of Cincinnati, Cincinnati.
- De'ak, S. (1980). *David Popper, (1.Baskı)*. Neptune City: Paganiniana Publications Inc.
- Allan-Eames, F. (2013). *Techniques in David Popper's Hohe Schule des Violoncello-Spiels, Op. 73*, (Lisans Bitirme Tezi) University of Tasmania, Tazmanya.
- Güler, B., Berki, T. ve Çilden, ř. (2006). *Ülkemiz Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Kullanılan Viyolonsel Etüdüleri Üzerine Bir İnceleme*, Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi, Denizli: Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi.
- Hagel, L. (2012). *Expression in Technical Exercises for the Cello: An Artistic Approach to Teaching and Learning the Caprices of Piatti and Etudes of Popper*. (Doktora Tezi). University of Kentucky, Lexington.
- Howard, E. V. A. (1998). "Virtuosity in Teaching" *Journal of Aesthetic Education*, 4, 1-16.
- Hwang, II-H. (2006). *A Synthesis of the Advanced Etudes by Dotzauer, Grützmacher, and Popper, Doctor of Musical Arts* (Doktora Tezi). University of Cincinnati, Cincinnati.
- Kethüda, S. ve Orhan, ř. (2019). Rudolf Matz '54 Kısa Etüt Metodunun Analizi. *Current Debates on Social Sciences Human Studies* 3. (1. Baskı) içinde (41-53). Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

- Moore, D. W. (2009). *Popper: High School of Cello Playing*, American Record Guide 72, no.3 (May/June).
- Onat, A. Y. ve Orhan, Ş. (2017). Sebastian Lee Op.31 Etüt Kitabı 11. Etüdün Teknik Ve Biçimsel Analizi. *Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi*, 3 (2), 118-137.
- Orhan, Ş. ve Arıcı, S. (2015). Viyolonsel Eğitimine Yönelik Örnek bir Etüt Analizi. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 2 (10), 113-124.
- Orhan, Ş. ve Çınardal L. (2015). Goltermann 4.Viyolonsel Konçertosunun 1. Bölümünde Karşılaşılan Güçlüklere Yönelik Çözüm Önerileri. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8 (5), 108-127.
- Özişler E. ve Orhan, Ş. (2017). Sebastian Lee Op.31 Etüt Kitabı Etüt No.16'nın Viyolonsel Eğitimi Açısından İncelenmesi. *Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi*, 3 (2), 179-205.
- Potter, L. (1995). A Tour Through Schroeder's 170 Foundation Studies, Volume One, *American String Teacher*, 2 (45), 41.
- Sönmez, V. ve Alacapınar, F. G. (2013). *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, (1. Baskı) Ankara: Anı Yayıncılık.
- Tunca, O. (2003). *Most Commonly Used Etude Books by Cello Teachers in American Colleges and Universities*. (Doktora Tezi). Florida State University, Tallahassee.
- Venturini, A. (2009). *The Dresden School of Violoncello In The Nineteenth Century*. (Yüksek Lisans Tezi). University of Central Florida, Orlando.
- Yıldırım, A. ve Şimşek H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, (8.Baskı) Ankara: Seçkin Yayıncılık.

**AMATÖR KOROLARDA YER ALAN KADINLARIN
MÜZİKTE KADINA BAKIŞ AÇILARININ
DEĞERLENDİRİLMESİ
(AFYONKARAHİSAR İLİ AKSAM ÖRNEĞİ)**

*Evaluation of Women in Amateur Choirs in Music on Women's
Perspectives (Sample of AKSAM in Afyonkarahisar)*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.42

Safiye YAĞCI¹
Damla GÜDÜCÜ POYRAZ²

Özet

Afyonkarahisarlı işadamı İbrahim Alimoğlu tarafından; Afyonkarahisar ilinde 2011 yılında AKSAM (Alimoğlu Kültür Sanat ve Araştırma Derneği) adıyla kurulan derneğin çatısı altında çeşitli kurslar ve müzik toplulukları bulunmaktadır.

Yapılan bu çalışmada; Aksam Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği amatör korolarında yer alan kadınların müzikte kadına bakış açılarının değerlendirilmesine yönelik, kadınların müziğe karşı tutum ve davranışları, bireysel kazançları ve topluluklara katılmayan kadınların katılmama sebepleri araştırılmıştır.

Koro çalışmalarına katılan toplam 19 kadın üyeden; çalışmaya katılmaya gönüllü olan 9 kadınla yapılan yarı yapılandırılmış görüşmeyle katılımcıların konuya ilişkin fikirleri alınmıştır. Alınan cevaplar doğrultusunda elde edilen veriler değerlendirilerek yorumlanmıştır.

Çalışmanın konu özelinde özgün olduğu ve bu tür çalışmaların alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Amatör korolara katılmayan kadınlara yönelik çözüm önerileri sunması açısından da ayrıca önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Amatör Koro, Müzik.

Abstract

Founded in 2011 by the businessman İbrahim Alimoğlu in Afyonkarahisar province, Aksam (Alimoğlu Culture Art and Research Association) has various courses and music groups.

In this study, the attitudes and behaviours of the women towards the music, the individual gains and the reasons why women are not participating

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, safiyegundoner@hotmail.com

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, dml_gdc@hotmail.com

in the ensembles were investigated in order to evaluate the viewpoint of the women in the amateur choirs of Turkish Art Music and Turkish Folk Music.

Although there were 19 women participating in the choirs, 9 women were reached, who volunteered to answer the questions. These women in the choir were asked to answer the four-item semi-structured interview question. The data obtained in accordance with the answers received were processed with the content analysis technique and the findings were reached.

It is thought that this kind of studies will contribute to the field. It is also important because it is a guiding work for women who can not participate in amateur choirs.

Keywords: *Woman, Amateur Choirs, Music.*

GİRİŞ

Koro kelimesinin geçmişi çok eskiye dayanmaktadır. Farklı seslendirilme biçimleri ile koral icra duygu ve düşüncelerin hep birlikte ve aynı şekilde ifade edildiği bir iletişim biçimi olarak müzik dilinin en etkili anlatım yöntemlerinden biridir.

Uçan, koroyu; çok sayıda insanın kendi sesleriyle, birlikte söz ve şarkı söylemek üzere oluşturdukları müziksel topluluk olarak tanımlanmaktadır (2001: 50). Egüz ise koroları başlangıçta tek sesli şarkılar söyleyen, daha sonraları zaman içerisinde müzik alanındaki gelişmelere bağlı olarak çok sesli şarkılar söyleyen topluluklar olarak ifade etmiştir (1981: 11). Koro müziği sesin her alanda, her şekilde ve durumda işlenebilmesi, çabuk uygulanabilmesi ve çabuk sonuçlar alınabilmesi bakımından diğer müzik uygulamalarına göre daha hızlı ve pratik bir yöntem olarak görülmektedir. Korolar topluma hızlı bir şekilde ulaşarak toplumu yaygın bir şekilde etkileyebilen eğitim modelleridir (Gökçe, 2007: 327). Emnalar, koronun bir toplumun müzik kültürünün yansıtılabilmesi bakımından o toplumun ulusal dil özelliklerini en iyi yansıtan söyleme biçiminin oluşmasına ve gelişmesine ve gelenekselleşmesine katkı sağladığını belirtmiştir (1992: 1). İnsan yaşamında koroların pek çok alanda işleve sahip olduğu bilinmektedir (Türkmen ve Pancar, 2018: 15).

Toplumda, bireysel ve kültürel gelişimine katkı sağlayacağını düşünerek; ekonomik kaygı gözetmeksizin amatör korolara katılan bireyler mevcuttur. Amatör koroların bu bireylere kültürel, sosyal ve bireysel gelişim açısından kazandırdığı olumlu etkileri vardır.

Amatör (Özengen) Korolar

Amatör korolar, genel tabiriyle; boş zamanlarını müzik kültürü ve müzik sanatıyla geliştirmek isteyen amatörlerden oluşan korolar olarak tanımlanmaktadır. Bu korolar TRT, Kültür Bakanlığı, Üniversiteler, Sivil Toplum Kuruluşları veya bazı özel kuruluşların kurmuş oldukları korolardır. Müzik sanatını yeni öğrenenler için bir okul anlamı taşıyan bu korolar bazı konularda bireylere eğitim vererek onların müziksel gelişimine katkı sağlamayı hedeflemektedirler. Ses eğitimi, işitme, müziksel beğeni, müzik kültürü gibi konular korolardaki bireylere verilen eğitim başlıklarının arasında yer almaktadır. Amatör korolar, sanatçı yetiştirmeyi hedeflemezler; onların hedefi toplumun eğitimine bireyler vasıtasıyla katkı sağlayabilmektir (Çevik, 2015: 14). Amatör korolar, asıl mesleği müzik olmayan, her yaştan, her meslekten, yetenekli ve müziğe gönül vermiş bireylerden oluşan korolardır (Egüz, 1981: 13).

Amatör Müzik Toplulukları

Amatör müzik etkinliklerinin toplumsal kimliği korumak, müzik kültürünü yaşatmak ve gelecek nesillere aktarmak, halk ve sanatı buluşturmak gibi pek çok önemli işlevi vardır. Tabii bunların yanı sıra müziksel işlevleri de içinde barındırmaktadır. Amatör müzik toplulukları, çalışmalarını, düzenli bir şekilde gerçekleştirirler. Amatör müzik topluluklarını bazı şekillerde sınıflandırmak mümkündür. Valilik, belediye, üniversite gibi kurumlar tarafından kurulan müzik toplulukları, finansını tamamen gönüllülerin sağladığı müzik toplulukları, özel kurumların çatısı altında kurulan müzik toplulukları bu sınıflandırmaya dâhil edilebilir. Afyonkarahisar'da bütün bu sınıflandırmalara örnek teşkil edebilecek amatör müzik toplulukları mevcuttur ve çalışmalarını sürdürmektedir. Araştırmaya konu olan AKSAM amatör müzik topluluğu, dernek bünyesinde kurulmuş olan bir topluluktur. Konuya ilişkin fikirleri alınan amatör topluluk kesimi kadınlardan oluştuğu için kadın ve müzik açısından da konuya açıklık getirmenin yerinde olacağı düşünülmektedir.

Kadın ve Müzik

Kadın, Türk toplumunda önemli bir yere sahiptir. Gerek aile hayatında gerekse iş hayatında kadınlar çeşitli görevler üstlenmektedir. Bunların yanı sıra tüm alanlarda olduğu gibi müzik

alanında da kadının sanata katkıları, gerek sanata tema olma gerekse sanatın merkezinde onu yapan kişi olma özellikleriyle çok değerlidir.

Türk toplumu ataerkil bir toplum yapısına sahiptir. Bu toplum yapısının fikirleri doğrultusunda kadın ev işleri ile uğraşan, çocuklarıyla ve eşiyle ilgilenen bir birey olarak görülmektedir. Günümüzde halen aile konusunda çoğu yükü kadın yüklenmektedir. Bu durum kadının kendisine zaman ayırmasına, kendisini geliştirmesine fırsat tanımamaktadır. Özellikle Anadolu kadınına yüklenen misyon gereği dış etkenlerin aile içindeki hakimiyeti oldukça fazladır. Bu sebeple kadın baskıcı bir aile yapısı içinde bulunduğundan dolayı sanatsal faaliyetlerde bulunma cesaretini gösterememiştir.

Kadınların geçmiş dönemlerde bazı dini inançlar, toplum önyargıları ve cinsel ayırmadan da kaynaklanan sebeplerden dolayı toplumdaki her alanda olduğu gibi sanat alanında da geri planda kalmışlardır. Bu geride kalmışlığın bir getirisi olarak sanat alanında müziksel yaratıcılıklarını gösterememişlerdir. Zamanla toplumsal koşulların değişmesiyle sanata olan alakaları da artmıştır. Kadın doğasında bulundurduğu yaratıcı özelliğini sanat alanında aldığı eğitimle birleştirerek bu alandaki verimliliğini artırarak sürdürmüştür (Tunçdemir, 2004: 1).

Kadın, 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte pek çok alanda bireysel hak ve özgürlüğüne kavuşmuştur (Kaya, 2002: 49). Bunun neticesinde toplum içerisindeki aktif rolünü artıran kadın; müzik sanatında da kendine önemli bir yer edinmeye başlamıştır. Günümüzde ses ve saz icrâkârlığı, koro şefliği, müzikoloji, bestekârlık alanlarında kadınlar kendilerini göstermeye devam etmektedir.

Amatör Müzik Topluluklarında Kadın

Amatör müzik topluluklarının büyük çoğunluğunu kadınlar oluşturmaktadır. Kadın yapısı gereği naif ve duygusal olmasının yanında sanata yatkınlığıyla koroları tercih etmektedir. Kadının toplumsal yapı içerisinde daha aktif yer alması ve yetenekleri doğrultusunda ön planda olmasında müziğin rolü de önemlidir. Kadın katılmış olduğu amatör müzik topluluklarında, bireysel yönden kendini geliştirmeyi, farklı kültürdeki insanlarla etkileşim halinde olmayı ve bu insanlarla kültürel ve sosyal paylaşımlarını artırmayı hedeflemektedir.

Türk toplumu ataerkil bir yapıya sahip olmasından dolayı kadın içine kapanık ve son derece çekingen bir tavır sergilemektedir. Kadının annelik vasfı göz önünde bulundurulduğunda çocuklarıyla rahatça iletişim kurabilmesi ve onlara gerektiğinde psikolojik yönden de yardımcı olabilmesi beklenmektedir. Korolara katılan kadının çevresiyle etkileşim halinde olduğu ve motivasyonu sanatsal bir kurum tarafından desteklediği düşünülecek olursa aile içi durumlarda da rahatlıkla problemlerin üstesinden gelmesi mümkün görünmektedir.

Yeni dostluklar, arkadaşlıklar ve farklı bir sosyal çevre edinen kadın, koro sayesinde yalnızlığın vermiş olduğu sıkıntıyı paylaşarak atlatacaktır. Psikolojik, sosyolojik ve kültürel açıdan pek çok yarar sağlayan bu toplulukların toplumun kültür seviyesini bireyler aracılığıyla yükselteceği de bir gerçektir.

YÖNTEM

Araştırma, betimsel araştırma yöntemlerine dayalı olarak yürütülmüş nitel bir araştırmadır. Araştırmanın kavramsal çerçevesinde literatür taraması yapılarak amatör müzik toplulukları, kadın ve müzik, amatör müzik topluluklarında kadın gibi başlıklara yer verilmiştir. Araştırmada AKSAM Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği Amatör Topluluklarında yer alan ve araştırmaya katılmaya gönüllü olan dokuz kadına yarı yapılandırılmış görüşmeyle dört soru yöneltilmiş, çeşitli değişkenlere bağlı olarak, konuya ilişkin fikirleri alınmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşmeler hem sabit seçenekli hem de ilgili alanda derinlemesine bilgi almayı hedefleyen görüşmelerdir. Bu görüşmelerin görüşülen kişiye kendini ifade etme imkânı vermesi ve daha derin bilgi sağlanması gibi avantajları mevcuttur (Büyüköztürk vd., 2011: 163). Görüşme yapılan kişilerin verdikleri cevaplara müdahalede bulunulmamış; olumlu veya olumsuz ifadelerden kaçınılmıştır. Yapılan görüşmelerden elde edilen veriler değerlendirilerek yorumlanmıştır. Görüşü alınan kadınların demografik özelliklerine bağlı olarak çıkarımlar yapıldığı için katılımcıların demografik özellikleri Tablo 1’de ayrıca belirtilmiştir.

Araştırma; Afyonkarahisar ilinde halen çalışmalarını yürütmekte olan Aksam Derneği bünyesindeki Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği Amatör Müzik Topluluklarına katılan ve araştırmaya katılmaya gönüllü olan kadın üyeler ve ulaşılabilen yazılı kaynaklarla sınırlandırılmıştır. Amatör korolarda yer alan kadınların,

bir birey olarak toplumsal yapı içerisinde yerini irdelemek amacıyla yapılan bu araştırma; amatör korolarda yer alan kadınların müzikte hemcinslerine bakış açısının belirlenmesi açısından önem taşımaktadır. Araştırma, kadın üyelerin bu toplulukları tercih etmeme sebeplerini, topluluklara katılan kadınların kültürel, sanatsal, toplumsal, sosyolojik açıdan ne tür kazanımlar elde ettiklerini de ortaya koymaktadır.

“Amatör korolarda yer alan kadınların, müzikte kadına bakış açıları nasıldır?” probleminde yola çıkarak; Amatör Türk Müziği Topluluklarında yer alan kadınların sayısı yeterli olup olmamasına, kadınları bu tür korolara teşvik etmek amacıyla neler yapılabileceğine, kadının Türk Müziği Topluluklarında yer almasının kadının sosyal iletişimine ve etkileşimine ne tür katkılar sağladığına, kadının müzikle ilgilenmesini toplumun bir zaman kaybı olarak görüp görmediğine ve kadınların Amatör Türk Müziği Topluluklarına neden katılmak istemediklerine dair cevaplar aranmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Afyonkarahisar ilinde faaliyet gösteren Aksam Derneği bünyesinde Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği Amatör Müzik Toplulukları bulunmaktadır. Bu topluluklarda bulunan ve çalışmaya destek olan dokuz kadın üyeye yarı yapılandırılmış görüşme tekniği uygulanmıştır.

Araştırmaya katılan kadınların demografik özellikleri aşağıdaki tabloda belirtilmiştir.

Tablo 1. Görüşme Yapılan Kadınların Demografik Özellikleri

	Yaş	Eğitim Durumu	Çalışma Durumu	Medenî Hali
K1	50	Lise	Çalışmıyor	Bekâr
K2	45	Lise	Çalışıyor	Evli
K3	47	Lise	Çalışmıyor	Evli
K4	39	Üniversite	Çalışıyor	Evli
K5	34	Üniversite	Çalışıyor	Bekâr
K6	40	Üniversite	Çalışıyor	Bekâr
K7	36	Lise	Çalışmıyor	Evli
K8	30	Lise	Çalışmıyor	Evli
K9	27	Lise	Çalışmıyor	Bekâr

(K: Katılımcı)

Tablo 1 incelendiğinde; katılımcıların 27-50 yaş aralığında olduğu görülmektedir. Bu durum orta yaş ve üzerinin amatör korolara ilgisinin olduğunu gösterir niteliktedir. Katılımcıların eğitim durumuna bakıldığında; 6 kadının lise, 3 kadının üniversite mezunu olduğu görülmektedir. Bu durum ilk veya ortaöğretim mezunlarının bu tür korolara ilgilerinin olmadığı veya bazı sebeplerden korolara katılamadıkları fikrini ortaya çıkarmaktadır. Katılımcılardan 5 kadının çalışmadığı ve 4 kadının çalıştığı verisinden yola çıkılacak olursa korolara katılma konusunda çalışma durumunun herhangi bir engel teşkil etmediği söylenebilir. Katılımcıların medeni durumları göz önüne alındığında sayıların birbirine yakın olduğu görülmektedir.

Araştırmada, “Amatör Türk Müziği Topluluklarında yer alan kadınların sayısı yeterli midir ve teşvik etmek amacıyla neler yapılabilir?” sorusuna verilen cevaplar değerlendirildiğinde genel olarak çalışan ve evli kadınların amatör Türk Müziği Topluluklarında yer alan kadınların sayısını yeterli bulmadıkları, kadınların kendi aralarında daha büyük paylaşımlar daha güzel etkinlikler yapabildikleri fakat koroya katılmak için fırsat ve ortam bulamadıklarını düşündükleri ortaya çıkmıştır. Kadınların Amatör Müzik Topluluklarında etkin hale getirilebilmesi için teşvik edilmeye ihtiyaçlarının olması ve bunun için toplum baskısından ürken, eşinin izin vermediği kadınların da katılabileceği kadın koroları veya sadece kadınlardan oluşan toplulukların kurulması da alınan görüşler arasındadır.

Çalışmayan katılımcıların; kadınların gelir durumları yeterli olmadığı için bu tür aktivitelere finans ayıramadığından bahsetmesi, eğitilmiş ve ekonomik özgürlükleri olsa dâhi eşine veya eşinin ailesine hesap vermek, açıklama yapmak zorunda kalmalarına değinmesi araştırmada açılacak yol açısından değerli görülmektedir. Bu durumu ortadan kaldırmak adına aileleri bir araya toplayarak ortamın güzelliğini gösterme adına çalışmalar yapılması gerektiği de katılımcıların kadınların koroya katılmasını teşvik etmek amacıyla ortaya koyduğu görüşler arasındadır.

Çalışan katılımcıların çoğu, kadınlara uygun olan saatlerin kadınlara göre şekillenmesi ve çalışma saatlerinin ona göre belirlenmesi konusunda fikir beyan etmişlerdir. Akşam saatlerinde olduğu için birçok kadının özellikle ev hanımlarının o saatlerde çocukları ve eşleriyle ilgilenmek durumunda olduklarından veya işten çıkıp gelen kadının bir şekilde evin içinde birtakım işlerle uğraşmak zorunda kaldığı için katılım sağlayamadıklarından bahsetmişlerdir. Bu

durum da özellikle ev hanımlarının neden amatör korolara katılım gösteremediğinin bir sebebi niteliğinde görülebilir.

Araştırmada; “Kadının Türk Müziği Topluluklarında yer alması kadının sosyal iletişimine ve etkileşimine ne tür katkılar sağlamaktadır?” sorusuna verilen cevaplar değerlendirildiğinde genel olarak katılımcıların; kadının Türk Müziği Topluluklarında yer almasının sosyal iletişimine ve etkileşimine çok büyük katkılar sağladığını düşündükleri, kadının bir birey olarak içinde taşıdığı sesi duyurma isteği, kendini dünyaya sanatsal olarak ifade etme derdinin olması, farklı kültürdeki insanlarla tanışarak kültürel birikim sağlaması açısından bu tür koroların önemli olduğu noktasında hemfikir oldukları görülmektedir. Katılımcılar tarafından; kadınların farklı mesleklerde, farklı karakterlerde arkadaş çevresi edinmesi, sürekli kısır döngü şeklinde görüştüğü çevreden uzaklaşma imkanı bulduğu için hayata karşı bakış açısının değişmesi, kadının sosyal yaşamda daha aktif hale gelmesi ve sıkıntılarını kısa süreliğine de olsa arkalarında bırakması amatör koroların kadının sosyal iletişimine ve etkileşimine sağladığı katkılar olarak belirtilmiştir.

Araştırmada “Kadının müzikle ilgilenmesini toplumun önemli bir zaman kaybı olarak görmekte midir?” sorusuna verilen cevaplar değerlendirildiğinde katılımcıların hepsinin maalesef toplumun genel olarak bunu bir zaman kaybı olarak düşündüğünü dile getirdikleri görülmektedir. Katılımcılar, kadınların aile içinde etkin bir role sahip olduğu, anne ve eş olma vasıflarını taşıyan kadının aile içindeki yeri ve önemiyle birlikte bütün yükün kadının omuzlarında olduğunu dile getirmişlerdir. Erkek baskılarının hâkim olduğu baskıcı bir toplumda yaşandığından dolayı kadının yaptığı her davranışın, konuşma, usul ve adâbın kesinlikle toplum tarafından yargılandığını belirtmişlerdir. Kadının müzikle ilgilenmesine bazı toplumlarda hoş gözle bakılmadığından dolayı kadınların sanat tarihinde hak ettikleri yerleri alamadıkları ve karşı cins tarafından yıllar boyunca engellendikleri, bu konuda kadınlara karşı ayrımcılık yapılmaması gerektiği de dile getirilen görüşler arasındadır.

Araştırmada “Kadınların Amatör Türk Müziği Topluluklarına katılmak istemeyişinin sebepleri nelerdir?” sorusuna verilen cevaplar değerlendirildiğinde farklı görüşler sunulmuştur. Katılımcılardan bazıları, başlangıcından bugüne kadar geçen zaman zarfında kadınların müziğin gelişiminin dışında kaldıkları ya da toplumsal düzenin ve egemen güçlerin tercihleri doğrultusunda kendi kararlarını kendilerinin verememesinin sonucu olarak kadınların koroya katılmak

istemeyişlerinin sebeplerini açıklamışlardır. Katılımcıların çoğu bu nedeni toplumsal baskıya dayandırarak; kadınların *eşim ne der eşimin ailesi komşum akrabam ne der* düşüncesinde olup başkalarının düşüncelerinden kaygılandığı için kadınların koroya katılmak istemediklerini dile getirmiştir. Katılımcıların çoğuna göre sebeplerden biri de maddi olanaklar konusunda yetersizlik. Katılımcılar, özellikle eşlerin tutumundan kaynaklı olarak kadının başka ortamlarda bulunmasına karşı çıkmaya, eşin yaptığı psikolojik baskı, kıskançlıklar vs. gibi davranışlardan dolayı kadının cesaretinin kırılmasını da kadınların koroya katılmayı istemeyiş sebepleri arasında belirtmişlerdir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmada katılımcılarla yapılan görüşmelerden elde edilen veriler neticesinde konuya ilişkin bulgulara ulaşılmıştır. Bulgular değerlendirilerek yorumlanmış ve bazı sonuçlar ortaya çıkmıştır. Öncelikle katılımcıların arasında ilköğretim ve ortaöğretim düzeyinde eğitime sahip olan kadınların yer almaması dikkat çekicidir. Buna bağlı olarak eğitim durumunun kadınların amatör müzik topluluklarına katılmak istemeyişlerinde belirli bir etken olarak görülmektedir. Katılımcıların belirttiği görüşler doğrultusunda; toplumumuzda ataerkil bir yapının hâkim olduğu da düşünülecek olursa bu durumun toplum baskısından kaynaklandığı aşikârdır. Aslında günümüzde amatör korolarda kadınların sayısı erkeklerden daha fazladır. Katılımcıların kadın sayısını yetersiz bulmasının hemcinslerini bu alanda çok daha fazla görmek istemelerinden kaynaklandığı düşünülebilir. Amatör müzik topluluklarının bireyin kişisel, kültürel ve sosyal gelişimine ve diğer bireylerle etkileşimine olumlu etkileri vardır. Kadınların bu tür topluluklarda var olması onların hem bireysel gelişimine katkı sağlayacak hem de edindiği yeni çevreyle psikolojik olarak rahatlamalarını sağlayacaktır. Bireysel, kültürel ve sosyal anlamda gelişmesine ivme kazandıran ve psikolojik olarak kendini rahat hissedilen kadın; anne ve eş vasıflarıyla da hem çevresine olumlu yaklaşacak hem de sosyal hayatta daha aktif olmanın verdiği cesaretle aile içerisinde de olumlu davranışlarla rol model olacaktır. Kadının gerek evde gerekse iş hayatında yoğun temposu olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu tür topluluklara vakit ayırmadığı düşünülebilir. Çalışmayan kadınların bazı maddi olanaksızlıklar neticesinde de amatör müzik topluluklarına katılmak istemeyişi görülmektedir. Toplumun kadının müzikle ilgilenmesi

konusuna olumsuz yaklaşması ve kadının yakın çevresi tarafından yargılanması onların bu konudaki cesaretini kırmaktadır. Kadının amatör müzik toplulukları vesilesiyle farklı çevre edinerek farklı kültürlerden insanlarla tanışması onun bakış açısını değiştirebilmektedir. Bu sebeple kadınların amatör müzik topluluklarına teşvik edilerek onların sosyal hayatta daha aktif rol almaları sağlanabilir. Katılımcıların yaş itibariyle orta yaş ve üzerinden oluşması genç kadın yaş grubunun araştırma dâhilinde olan Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği alanlarına ilgi duymadığı düşüncesini de ortaya koymaktadır. Bu açıdan gençlerin de amatör Türk müziği topluluklarına katılımını sağlamak amacıyla lise veya üniversite öğrencilerine yönelik Türk müziği toplulukları oluşturulmalıdır. Eşinin veya çevresinin tutumundan dolayı amatör müzik topluluklarına katılmayan kadınlar için bazı özel kuruluşlar tarafından kadın müzik toplulukları oluşturulması ve finanse edilmesi önerilmektedir. Bu durumun maddi imkânsızlıklardan dolayı korolara katılmayan kadınlar için de fırsat oluşturacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Büyükoztürk, Ş., Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, (9. Baskı), Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Çevik, S. (2015). *Koro Eğitimi ve Yönetimi*, Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Egüz, S. (1981). *Koro Eğitimi Ve Yönetimi*, Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- Emnalar, A. (1992). *Türk Müziğinde Koro*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Gökçe, M. (2007). Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı. Koro Müziğinin Toplumsal İşlevleri Açısından Türkiye Korolar Şenliğinin Kazandırmaları Üzerine Genel Bir Değerlendirme. 38. *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (ICANAS'38) Bildirisi*, 10-15 Eylül Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları. 4. 325-352.
- Kaya, M. (2002). Türk Halk Anlatılarında Kadın. *Toplumbilim*, 15 (1), 49-54.

- Tunçdemir, İ. (2004). Müzik Sanatında Kadın Olgusu, Yaratıcılığı ve Besteciliği. *Yeditepe Üniversitesi G.S.F. Kadın Çalışmalarında Disiplinler arası Buluşma Sempozyum.*, 1-4 Mart, İstanbul.
- Türkmen, E. F. ve Pancar, A. (2018). Koro Eğitiminde Dalcroze Yönteminin Müziksel Algı ve Bilgilenme Öğrenme Alanı Açısından Değerlendirilmesi, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi* 4 (8), 12-35.
- Uçan, Ali. (2001). İnsan, Müzik, Koro ve Koro Eğitiminin Temelleri, *1. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu*. 01-03 Kasım, Ankara, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi. 7-56.