



Ege Üniversitesi

Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı

Dergisi (EKOD)

Ege University
Journal of Turkish Music State Conservatory

Sayı: 12 - Haziran 2018

ISSN: 2146-7765



**EÜ
DEVLET TÜRK MUSİKİSİ
KONSERVATUVARI
DERGİSİ (EKOD)**

*JOURNAL OF EGE UNIVERSITY
TURKISH MUSIC STATE
CONSERVATORY*

Sayı: 12 Yıl: 2018

Yayın Sahibi

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER
(Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Adına)

Editör

Doç. Dr. S. Bahadır TUTU

Editör Yardımcıları

Dr. Öğr. Üyesi Özgen KÜÇÜKGÖKÇE
Öğr. Gör. Dr. Beril ÇAKMAKOĞLU
Arş. Gör. Hande DEVRİM KÜÇÜKEBE

Sekreteryaya

Gül OLDAÇ

Dergi Yayın Kurulu

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER	Ege Üniversitesi
Prof. Sabri YENER	Ordu Üniversitesi
Doç. Dr. Belma KURTIŞOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Cenk GÜRAY	Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. İlhan ERSOY	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Mümtaz Hakan SAKAR	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. S. Bahadır TUTU	Ege Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Füsun AŞKAR	Ege Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Maruf ALASKAN	Ege Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Murat KÜÇÜKEBE	Dokuz Eylül Üniversitesi
Öğr. Gör. Atabey AYDIN	Ege Üniversitesi
Arş. Gör. Atakan DELİGÖZ	Ege Üniversitesi

Dizgi

Ege Üniversitesi Basımevi Müdürlüğü

Basım Yeri

Ege Üniversitesi Basımevi
Bornova-İzmir

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı

Sertifika No: 18679

Basım Tarihi

29.06.2018

Baskı Adedi: 50

Yönetim Yeri

Ege Üniversitesi
Devlet Türk Musikisi Konservatuarı
eudtmk@gmail.com
0 232 388 10 24

Web: <http://konservatuvar.ege.edu.tr>

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı tarafından yılda iki sayı olarak yayımlanan ulusal hakemli dergidir. Dergipark Platformu üyesi olan dergimiz, TR Dizin ulusal veri tabanında taranmaktadır.

EGE ÜNİVERSİTESİ
DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUVARI DERGİSİ
HAKEM VE DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Aida ISLAM	Üsküp Kiril Metodi Üniversitesi (K. Makedonya Cum.)
Prof. Dr. Ayhan EROL	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Berrak TARANÇ	Ege Üniversitesi
Prof. Ece SÖZER	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. F. Reyhan ALTINAY	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. M. Hakan CEVHER	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT	Cumhuriyet Üniversitesi
Prof. Dr. Muzaffer SÜMBÜL	Çukurova Üniversitesi
Prof. Dr. Nergiz ŞAKİRZADE SARI	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Nihal ÖTKEN	İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK	İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Songül KARAHASANOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Serpil MÜRTEZAOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Sabri YENER	Ordu Üniversitesi
Prof. Talia Özlem B. BAYOĞLU	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Abdullah AKAT	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet UTKU	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Ali Cenk GEDİK	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Belma KURTİŞOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Berna KURT KEMALOĞLU	İstanbul Aydın Üniversitesi
Doç. Bülent KURTİŞOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Cenk GÜRAY	Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Ferah ONAT	Yaşar Üniversitesi
Doç. Dr. Gökhan EKİM	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. İlhan ERSOY	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Kürşad GÜLBEBAYAZ	Dicle Üniversitesi
Doç. Dr. Linet ŞAUL	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Martin GREVE	Orient Institut
Doç. Dr. Muvaffak DURANLI	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Mümtaz Hakan SAKAR	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Onur NURCAN	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Ö. Barbaros ÜNLÜ	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Özge GÜLBEBEY USTA	Yaşar Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI	Uludağ Üniversitesi
Doç. Dr. Pınar FEDAKAR	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. S. Bahadır TUTU	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Selami FEDAKAR	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Sema ERKAN	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Sühan İRDEN	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. Türker EROĞLU	Gazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Aslı TUNCAY	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Esin de T. MILLARD	Ege Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Füsun AŞKAR	Ege Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Levent ERGUN	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Maruf ALASKAN	Ege Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ERSAL	Katip Çelebi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa GÜLTEKİN	Gaziantep Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Murat KÜÇÜKEBE	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Münir Nurettin BEKEN	University of California (USA)
Dr. Öğr. Üyesi Özgen KÜÇÜKGÖKÇE	Ege Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Pakize ARIKAN	Katip Çelebi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Yücel AÇIN	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. Beril ÇAKMAKOĞLU	Ege Üniversitesi
Dr. Halil ALTINKÖPRÜ	Ege Üniversitesi
Dr. Mahmut KARAGENÇ	Ege Üniversitesi
Dr. Serap AKDENİZ	Ege Üniversitesi
Dr. Zeynel DEMİR	Ege Üniversitesi

BU SAYININ HAKEMLERİ

Prof. Berrak TARANÇ
Prof. Dr. F. Reyhan ALTINAY
Prof. Dr. M. Hakan CEVHER
Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN
Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK
Prof. Sabri YENER
Doç. Dr. Ahmet UTKU
Doç. Dr. Ali Cenk GEDİK
Doç. Dr. Cenk GÜRAY
Doç. Dr. Ferah ONAT
Doç. Dr. Gökhan EKİM
Doç. Dr. İlhan ERSOY
Doç. Dr. Mümtaz Hakan SAKAR
Doç. Dr. Ö. Barbaros ÜNLÜ
Doç. Dr. Özge GÜLBEY USTA
Doç. Dr. S. Bahadır TUTU
Doç. Dr. Sema ERKAN
Doç. Dr. Sühan İRDEN
Dr. Öğr. Üyesi Esin de T. MILLARD
Dr. Öğr. Üyesi Füsun AŞKAR
Dr. Öğr. Üyesi Levent ERGUN
Dr. Öğr. Üyesi Murat KÜÇÜKEBE
Dr. Öğr. Üyesi Özgen KÜÇÜKGÖKÇE
Dr. Öğr. Üyesi Pakize ARIKAN
Dr. Beril ÇAKMAKOĞLU
Dr. Serap AKDENİZ

İÇİNDEKİLER

YIL: 2018 SAYI:12

ARAŞTIRMA MAKALELERİ

- GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE MAKAM GEÇKİLERİ
Halil ALTINKÖPRÜ..... 1
- SESTEN NOTAYA: SÜZİNÂK İLÂHÎ, “AŞKIN İLE ÂŞIKLAR” ÖRNEĞİ
Cem ÇIRAK 13
- TRADITIONAL FORMS AND GENRES OF TURKISH MUSIC
IN THE CREATIONS OF INTERNATIONAL ART MUSIC
COMPOSERS OF TURKEY
Özge USTA 33
- VİDEO OYUN MÜZİKLERİNİN ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİNİN
DAVRANIŞLARINA ETKİSİNİN İNCELENMESİ
Uğur BAKAN, Mücahit Yalçın ÖZTÜFEKÇİ..... 51
- TÜRKİYE’DE MODERNLEŞME SÜRECİNİN MÜZİĞE YANSIMALARI
BAĞLAMINDA “KLASİK KORO” ÖRNEĞİ
Muattar Demet DOĞRUÖZ..... 69
- İZMİR’DEKİ TÜRK SANAT MÜZİĞİ AMATÖR KOROLARININ İNSAN
YAŞAMINDAKİ YERİ
Fatih COŞKUN..... 83
- ## KİTAP TANITIMLARI
- RAKSTAN OYUNA Türkiye’de Dansın Modern Halleri
Damla TOPALOĞLU..... 93
- İZMİR ZEYBEK OYUNLARI
Yunus Emre KILIÇ 97
- 9/8 ROMAN DANSI Kültür, Kimlik, Dönüşüm ve Yeniden İnşa
Cihan GİREYHAN..... 101
- GİRESUN HALK OYUNLARI -Etnokoreolojik Bir Değerlendirme-
Gökçe Asena ALTINBAY ÇAKIR..... 105

Editörden,

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi'nin (EKOD), TR Dizin tarafından taranmaya başladığı 12. sayısını siz değerli okurlarımıza heyecanla sunmuş bulunmaktayız. Öncelikle dergimizin kuruluşundan bugüne kadar yol almamızda editör, yayın kurulu üyesi, hakem, yazar ve okur olarak katkılarını esirgemeyen herkese teşekkür ederim.

12. sayımızla dergimizin sürekliliği ve gelişmesi adına attığımız adımlara devam etmekteyiz. Bu adımları atarken, bir önceki sayıda olduğu gibi dergi içeriğinin kalitesinin yükselmesi hususundaki özenli yaklaşımımızın bir göstergesi olarak hakemlerimiz arasına yeni isimler eklenmiştir. Diğer taraftan; dergi yayın kurulu, aramıza katılan Prof. Sabri YENER, Doç. Dr. Cenk GÜRAY, Doç. Dr. Belma KURTİŞOĞLU, Doç. Dr. Mümtaz Hakan SAKAR ve Dr. Öğr. Üyesi Murat KÜÇÜKEBE ile daha da güçlenmiştir.

12. sayının “Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Makam Geçkileri” başlıklı ilk makalesi, Dr. Halil ALTINKÖPRÜ tarafından yazılmıştır. Bu makalede; “geçki” uygulamasının Türk sanat müziği geleneğindeki yeri ele alınmış, çeşitli araştırmacıların makam geçkisi tarifleri tartışılmış ve geçkilerin yapıtaşları olduğu belirtilen çeşnilerin bir listesi önerilmiştir. Altinköprü makalesinde; yakın, uzak ve farklı perdelere aktarılmış makamlar arasında bestelediği geçki örneklerine de yer vermiştir.

Bu sayıda yer alan geleneksel Türk sanat müziği alanındaki bir diğer makale, Cem ÇIRAK tarafından yazılmıştır. “Sesten Notaya: Sûzinâk İlâhî, “Aşkın İle Âşıklar” Örneği” başlıklı makalede, sözlü kültür ortamı şartlarında bestelenen eserlerin yazıya aktarıldığı koşullar değerlendirilmiş, bu koşulları nota nüshalarının karşılaştırılması sureti ile gerçekleştirilen metin tamiri işlemlerinde göz önünde bulundurmaya öneren bir yöntem önerilmiştir. Çırak; bu yöntemi başlıkta adını verdiği eser üzerinde uygulamış ve önermesini okuyucuların tartışmasına açmıştır.

Doç. Dr. Özge GÜLBİEY USTA “Türk Uluslararası Sanat Müziği Bestecilerinin Eserlerinde Türk Müziğinin Geleneksel Türleri ve Biçimleri” adlı makalesinde, uluslararası sanat müziği alanında eser veren Türk bestecilerinin eserlerinde geleneksel Türk halk müziği mirasını yoğun olarak işlediklerini, ulusal sanat müziği mirasından ise daha ziyade müzik dokularını değerlendirmeyi tercih ettiklerinin altını çizmiştir. Usta, müzik dokularının yanında geleneksel türlerin de daha yakın bir dönemde besteciler tarafından işlenmeye başladığını vurgulamış ve henüz çok tartışılmayan bu konu hakkında ulaştığı bulguları sunmuştur.

Dr. Öğr. Üyesi Uğur BAKAN ve Mücahit Yalçın ÖZTÜFEKÇİ, bu sayımızda “Video Oyun Müziklerinin Üniversite Öğrencilerinin Davranışlarına Etkisinin İncelenmesi” adlı makaleleri ile yer almışlardır. Video oyunu içerisindeki müziklerin kurgusal dünya ile gerçek dünya arasındaki bütünleşmenin sağlanmasında kilit bir öneme sahip olduğunun belirtildiği makalede, video oyun müziklerinin saldırgan davranış ile bağlantısı incelenmiştir. İnceleme sonucunda, önceki çalışmaların aksine, oyunlarda kullanılan arka plan müziğinin saldırganlık eğiliminin artmasında önemli bir rolünün olmadığı önermesi ortaya konmuştur.

“Türkiye’de Modernleşme Sürecinin Müziğe Yansımaları Bağlamında Klasik Koro Örneği” başlıklı makale, Muattar Demet DOĞRUÖZ’e aittir. Makalede; Türk müzik çevresinde modernleşme çerçevesinde oluşan geleneksel müzik yaşam ortamları ve kurumlarının nasıl yapılandırıldığı incelenmiş, “Klasik Koro” olarak bilinen geleneksel sanat müziği topluluklarının bu süreçteki yeri ve arz ettiği görünüm değerlendirilmiştir.

Türk sanat müziği geleneğinin sayıları son yıllarda artış gösteren diğer bir icra ortamı, Dr. Fatih COŞKUN’un “İzmir’deki Türk Sanat Müziği Amatör Korolarının İnsan Yaşamındaki Yeri” adlı makalesinde ele alınmıştır. Coşkun; makalesinde, konser öncesi provalara ve konserlere katılarak, gözlem, görüşme ve anket yöntemiyle elde edilen verileri paylaşmıştır.

Arzu ÖZTÜRKMEN’e ait *Rakstan Oyuna Türkiye’de Dansın Modern Halleri*, Öcal ÖZBİLGİN’e ait *İzmir Zeybek Oyunları*, Gonca GİRGİN’e ait *9/8 ROMAN DANSI Kültür, Kimlik, Dönüşüm ve Yeniden İcra*, İdris Ersan KÜÇÜK’e ait *Giresun Halk Oyunları -Etnokoreolojik Bir Değerlendirme-* adlı dört kitabın tanıtımı ise dergimizin bu sayısında araştırma makalelerine ek olarak yayımlanmıştır.

12. sayımızın yayımlanmasının ardından yeni sayının hazırlıklarına başlamanın tatlı heyecanı içinde iyi okumalar dilerim.

Doç. Dr. Sıtkı Bahadır TUTU

GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE MAKAM GEÇKİLERİ

Maqam Modulations in Traditional Turkish Art Music

Halil ALTINKÖPRÜ*

ÖZ

Geçmişten günümüze gelen makam ve usul zenginlikleriyle Türk Müziği, dünya müzikleri içerisindeki yerini almıştır. Türk Müziği'nde kullanılan perde dizgesi, makamsal renkliliği daha da arttırmıştır. Bu güne kadar 628 makamın terkip edildiği düşünüldüğünde, geçmişle gelecek arasında sürekli gelişen, zenginleşen bir türden söz etmek yanlış olmaz. Makam zenginliği yanında, 2 den 128 zamanlıya kadar olan usul çeşitliliği de geleneksel Türk sanat müziğine ayrı bir zenginlik katmaktadır. Bir makamın yaşaması ve icracılar tarafından kullanılması için, o makamla ilgili takım bestelenmesi yanında, çok sayıda sözel ve çalgısal eserin bestelenmiş olması gerekir. Besteciler yaklaşık 100 makamda eser bestelemiş olup, yeni terkip edilen makamlar yerine, belirli makamları tercih etmişlerdir. Ancak aynı eser içerisinde, geçki tekniği ile birçok makamı aynı anda kullanmışlardır. Eser dağılımı bakımından çok işlenmemiş veya yok denecek kadar az eser bestelenen makamların çoğu, unutulmaya yüz tutmuştur. Makamlar arası geçki geleneğinin icrada önemli yer tuttuğu, geleneksel müzik icracıları tarafından bilinmekte ve uygulanmaktadır. Taksim, na't, kaside, gazel gibi serbest türler yanında, geleneksel Türk sanat müziğinin sözel ve çalgısal türlerinin çoğunda makamlar arası geçki kullanılmıştır. Ancak geçki öğretimi konusuna ilişkin, birkaç kısa metin dışında yazılı kaynakların olmayışı, makalemizin sorun kısmını teşkil etmektedir. Türk Müziği eserlerinin yer aldığı kaynaklar incelendiğinde, konunun ne kadar ihmal edildiği bir kez daha anlaşılmaktadır. Besteciler eserlerinde ezgisel renkliliği artırarak hünerlerini göstermek için de sıklıkla geçki kullanmışlardır. Bu gelenek, Ahmet Avni Konuk'un 119 makamlı (Fihrist-i Makamat) Rast Kar-Natik'ında olduğu gibi, özellikle kar-ı natık türünde zirveye ulaşmıştır. Geçki konusu besteciler kadar sazenciler arasında da yaygındır. Özellikle taksim formunda sıklıkla geçki kullanılmaktadır. Fasil aralarındaki ara taksim ve geçki taksimleri, Türk Müziği'nde ayrı bir öneme sahiptir. Saz icracıları taksim, ses icracıları da gazel, kaside, na't gibi serbest icra edilen türlerde geçki kullanılarak, hünerlerini göstermişlerdir. Bu gelenek, geçmişe kıyasla az da olsa günümüzde devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Geçki, geleneksel, makam, seyir, taksim.

ABSTRACT

Turkish music has taken its place in the World music thanks to its richness of modal music and the rhythm which came from the past to present day. The pitch system, which has been utilized in Turkish Music has further increased the modal liveliness. Considering the fact that 628 modes have been created in Turkish music, it would not be wrong to discuss about an enriched form, which has constantly been developing between the past and the future. In addition to the abundance of the modes, the variety of tempo styles ranging from 2 to 128 intervals adds a distinctive richness to traditional Turkish music. For a mode to exist and be used by performers, many verbal and instrumental works must be composed, as well as a sequence of compositions. The composers have composed works approximately in 100 modes and have preferred to compose certain modes instead of the recently created ones. In the same work, however; they used the late technique and many of the same authorities at the same time. Most of the modes, which have not been exercised in terms of repertoire, or have been composed scarcely any, has fallen into oblivion. It is known and practiced by traditional musical performers that the tradition of intermodulation takes an important place regarding performance. In addition to spontaneous compositions such as *taksim*, *na't*, *kaside* and *gazel*, modulation among modes has been used in most of the verbal and instrumental genres of traditional Turkish music. However, the absence of written sources other than a few short texts with regard to the teaching of modulation constitutes the problematic part of our article. When the sources of Turkish music have been examined, it is understood once again that how much that issue has been neglected. Composers have frequently used modulations in their compositions to enhance their melodic liveliness and show their talents as well. That tradition has reached the peak, especially in the form of *kar-ı natık* as can be seen at Ahmet Avni Konuk's "Rast Kar-Natık (Fihrist-Makamat)" with 119 different modes in it. The issue of modulation has also been common among composers as well as instrumentalists. Especially in the form of *taksim*, modulation has been utilized widespread. Improvisations and modulations during the intervals of suites, have the utmost importance in Turkish Music. The instrumentalists have demonstrated their skills by using improvisation by using modulation, while vocalists have demonstrated their abilities by using freely performed genres such as *gazel*, *kaside*, *na't* by utilizing modulation. This tradition continues today, although it has been less when compared to the past.

Keywords: Improvisation, melodic development, mode, modulation, traditional.

GİRİŞ

Geleneksel Türk sanat müziği dağarı incelendiğinde, makam ve usullerin kullanımına ilişkin pek çok farklı teorik ayrıntılar yer almaktadır. Bu ayrıntılar dikkatle analiz edildiğinde, dönemlere ilişkin eğitim süreci, besteciler ve bu

bestecilerin besteleme tekniklerine ilişkin çok önemli veriler ortaya çıkmaktadır. İlk etapta bu veriler, Türk Müziği'nin genel kimliği, yapısal olarak da dokusu hakkında ne kadar zengin bir tür olduğu gerçeği hakkında aydınlatıcı sonuçlar ortaya çıkarıyor. Sözü edilen bu zenginlik, her ne kadar bu coğrafyanın kültürel mirası olarak kabul görse de, günümüzde bütün ihtişamı ile yaşamaktadır. Bu miras, geçmişten günümüze meşk geleneği ile intikal etmiş olup, son 100 yılda ise akademik eğitim sürecine girmiştir. Geçmişte olduğu gibi bugün de, esasılık eğitim felsefesi içinde yürütülen Türk Müziği'nin, konuların deneyimler doğrultusunda ustadan çırağa aktarımı ile mümkün olduğu görüşü, oldukça yaygındır. Ancak bu eğitim, sanatın tüm alanlarında olduğu gibi, görsel ve duysal materyallerle desteklendiği zaman başarı oranı yükselecektir. Bu makale hazırlanırken, geleneksel Türk sanat müziği nazariyatına ilişkin pek çok yazılı kaynak incelenmiştir. Edvarlar dahil olmak üzere çoğu nazariyat kitaplarında; perdeler, aralıklar, 4'lüler ve 5'liler ve terminolojiye ilişkin bilgiler yer almaktadır. Makamların sınıflandırılmasının, durak sesleri, dizilerindeki çeşniler ve seyir özellikleri ile açıklanması esası üzerine kurulduğu tespit edilmiştir. Basit veya temel makamların farklı perdeler üzerine aktarılması sonucu ortaya çıkmış Şed makamlar ayrı bir başlık altında incelenmiştir. Birleşik makamlar ise, temel makam dizileri üstüne kurulan, en az bir olmak üzere, birden çok çeşni ve makamların bir arada kullanılması ile oluşan makamlardır. Bu tanımlamalar, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olarak kabul edilen ve günümüzde konservatuvar eğitiminde model alınan makam anlayışıdır.

Türk Müziği'nde makamlar, çeşniler ve makamlar arası geçkiler, gerek müzik eğitimini tamamlamış profesyonel sanatçılar, gerekse müzik eğitimine devam eden öğrenciler için, her zaman önemli konular olmuştur. Bu kavramlar, amatör bakış açısıyla müzik yapanlar ve Türk Müziği ile ilgili bilinçli dinleyicilerin de merak ettiği, ilgi gösterdiği konular arasındadır. Makamlar arası geçkiler konusuna girmeden önce, konuya ilişkin temel kavramların açıklanması yararlı olacaktır. Ancak bu kavramlar açıklanırken, Türk Müziği'nin geniş dağarı ve terminolojik yapısının giriftliği de göz önünde tutularak, yalnızca geçki konusuyla ilgili, birinci derece önem taşıyan kavramlar ele alınacaktır.

Öncelikle çeşitli kaynaklardaki tanımıyla, makam kavramını ele almak uygun olacaktır. Geleneksel Türk sanat müziğinin makam ve usul zenginliği herkesçe kabul gören bir gerçektir. Basit, Şed ve Bileşik olmak üzere 3 ana başlık altında değerlendirilen makamlar, 4'lü, 5'li, özel 4'lü ve özel 5'lilerden oluşmuştur. 4'lü 5'li kavramları, kulakta makam hissini uyandıran küçük ses dizileridir. Bunlara çeşni adı verilmektedir. Basit Makamlar, en az bir 4'lü ve bir 5'linin bileşiminden oluşmaktadır. Makamların asli dizileri yanında, genişleme bölgeleri de ana diziye ek olarak yine çeşnilerden oluşmaktadır. Basit Makamlar, seyir özellikleri ile farklı perdeler üzerine aktarılarak, kulakta farklı etkiler

bırakması ile Şed “(Göçürülmüş) Makamlar” grubunda incelenmektedir. İki veya daha fazla makam veya çeşnilerden oluşturulmuş makamlar da “Bileşik Makamlar” adı altında incelenmektedir.

Geleneksel Türk sanat müziği makam kavramında, diziler yalnız başına makam olgusunu oluşturmaz, mutlaka seyir özelliği ile birlikte açıklanmalıdır. Geleneksel Türk sanat müziğinde; çıkıcı, inici ve inici-çıkıcı olmak üzere, üç farklı seyir özelliği vardır.

Geçki konusu, bu makalenin omurgasını oluşturmaktadır. Geleneksel Türk sanat müziğinde, kendine özgü bir yeri olan geçki konusu, hem icrada hem de eser incelemelerinde karşımıza çıkmaktadır. Geçki, eserlere ilişkin makam analizlerinde, sözel ve çalgısal tüm türlerin icrasında, gerek teorik, gerekse pratik olarak büyük önem taşımaktadır. Uygulama konusunda başarılı olabilmek için, iyi düzeyde makam bilgisine sahip olmak ve geçkiye başlamadan önce şematik ve teorik kurguyu doğru yapmak gerekir. Temel müzik bilgileri yanında, Türk müziği konservatuvarlarında genel olarak 3.ve 4. sınıflarında toplu ve bireysel icra derslerinde makamlar arası geçki dersleri verilmektedir. Hüseyin Sadettin Arel geçkiyi: "Her ne zaman dizideki seslerden birinin ya hüviyeti, yahut vazifesi değişirse orada mutlaka makam değişikliği vardır. Makamın değişmesine 'geçki' denilir" şeklinde tanımlamıştır (Arel 1991: 32). Suphi Ezgi geçki konusunda; "Musikimizde geçki mephası sesler ilminin en karışık kısmıdır" şeklinde bilgi vermiştir (Ezgi 1940: 272). Erdinç Çelikkol geçkiyi; "Bir makam veya dizide dolaşırken, ayrı kurallara bağlı, bir başka makama veya çeşniye geçmeye geçki denir" şeklinde tanımlamıştır (Çelikkol 2000: 118). Bize göre geçki; belirli kurallar içerisinde melodik akışı bozmadan bir makamdan bir başka makama yapılan melodik aktarımlardır. Diğer bir deyişle; A makamından B veya D makamına oradan K makamına yapılan müzikal gezilerdir. Tüm makamlar birbirine geçki yapabilirler. Bazen A makamından N makamına geçmek için B veya M makamlarına geçmek gerekir. Bunlara “köprü makam” denilmektedir. İsmail Hakkı Özkan'ın bu konudaki görüşleri; "Geçkiler, iki şekilde yapılır. 1-Görev değişikliği, 2-Kimlik değişikliği. Bunların her biri bazen kendi başlarına kafi gelir, bazen ikisi de aynı zamanda yapılır" şeklindedir (Özkan 1987: 268). Eser içinde yapılan makam geçkilerini süreksiz ve sürekli olarak nitelendiren Özkan'ın bu konudaki görüşleri şöyledir: “Herhangi bir eserde geçilen makam kısa sürerse ve yine eldeki makama dönülüyorsa, buna süreksiz geçki denir ki, eserlerimizin hemen hepsinde çok çok kullanılmıştır. Eğer geçilen makam uzun sürüyorsa, buna da sürekli geçki denir” (Özkan 1987: 269). Sözel veya çalgısal bir eser içinde geçki yapılma amacına yönelik Özkan şu görüşleri paylaşmıştır: “Geçki herşeyden evvel, bir müzik parçasını monotonluktan kurtardığı için yapılır. Sonra estetik gaye ve

ifade geçkiyi zaruri kılar” (Özkan 1987: 270). Makam geçkisi yapılmayan eserlerde sade bir ezgi, duygu ve tema öne çıkar. Makam geçkisi esere ezgisel ve duyumsal zenginlik katar. Bir eserde, hangi makam içinde hangi geçkinin kullanılacağı da bestecinin kompozisyon ve teorik gücünü gösterir.

Klasik batı müziği türlerinde, tonlar arasındaki disiplinler değişimler “modülasyon” olarak tanımlanmaktadır. Türk Müziği’nde modülasyon için Nail Yavuzoğlu şöyle der: "Modülasyon kelime anlamı itibariyle, bir tondan başka tona geçmek demektir. Türk müziğinin modal bir yapısı olması nedeniyle, aynı tarifi bir moddan başka bir moda geçmek" şeklinde tanımlamıştır (Yavuzoğlu 2011: 37). Modülasyon ile geçki arasında benzerlik olsa da, bir takım farklılıklar da vardır. Bir eser içindeki belirli bir tema, modülasyon tekniği ile farklı bir tona aynen aktarılıyor. Ancak geçkide durum farklıdır. Geleneksel Türk sanat müziği eserlerinde bir eserin ana makamından farklı bir makama geçilirken, herhangi bir temaya bağlı kalınmaz. Başka bir deyişle; geçkide aynı temayı aktarma gibi bir zorunluluk yoktur. Bu, modülasyon ve geçki arasındaki en temel farktır. Yine Yavuzoğlu, "Türk müziğinde geçici modülasyon, makamlar ve bu makamları oluşturan diziler çerçevesinde, ortak çeşni ilişkisiyle yapılan asma kalıplardır" diye belirtmektedir (Yavuzoğlu 2011: 37). Burada anlatılmak istenen, sözel veya çalgısal eserlerin özellikle meyan bölümünde yapılan makam geçkisidir ki, besteciler çoğunlukla hünerlerini gösterdikleri bu bölümde geçkiyi çok sık kullanmışlardır. Bu, Türk Müziği’nde "meyan geçkisi" şeklinde isimlendirilmektedir. Son nakaratta yine ana makama geçilerek karar verildiği için, geçici bir geçki demek daha uygun olacaktır. Geçici geçki için Yavuzoğlu, "Herhangi bir makamdan başka bir makama geçip, geçilen makamın üzerinde yeni makam etkisini hissettirecek bir süre boyunca kalınan geçkilerdir" şeklinde tanımlamalar yapmıştır (Yavuzoğlu 2011: 37).

Makam geçkileri yapılırken, A makamının tamamı veya P makamının tamamı icra edilmeyebilir. Sadece ilgili makamların 4'lü veya 5'li seslerini kullanmak koşuluyla, geçkiyi tamamlamak mümkündür. 4'lü ve 5'lilere kısaca çeşni denilmektedir. Ekrem Karadeniz, çeşniyi koku ve rene benzetmektedir. Karadeniz bu konuda şunları belirtmiştir: "Musikide çeşni renk ve koku demektir. Her makamın kendine mahsus kokusu ve rengi ortaya konulamazsa makam sakat doğmuş veya yerine başka bir makam meydana gelmiş olur" (Karadeniz 1965: 64). Çeşni için Onur Akdoğu, "Eser içinde, bir başka makamı anımsatma veya andırma amacıyla eserin makamıyla ilgili durak ya da güçlü seslerini geçici olarak değiştirme veya birden fazla alterasyonu ardarda gerçekleştirme ile elde edilen işitsel değişime denilir" şeklinde tanımlama yapmıştır (Akdoğu 1995: 34-35).

Türk Müziği’nde makamları ve geçkileri oluşturan çeşniler aşağıdaki gibidir:

Tablo 1: Çeşniler

MUHAYYER PERDESİNDE BÜSELİK MUHAYYER PERDESİNDE UŞŞÂK MUHAYYER PERDESİNDE KÜRDÎ MUHAYYER PERDESİNDE HİCAZ	ÇARGÂH PERDESİNDE HİCAZ ÇARGÂH PERDESİNDE ÇARGAH ÇARGÂH PERDESİNDE RAST ÇARGÂH PERDESİNDE BÜSELİK ÇARGÂH PERDESİNDE NİKRİZ
GERDANIYE PERDESİNDE BÜSELİK GERDANIYE PERDESİNDE HİCAZ GERDANIYE PERDESİNDE ZİRGÜLELİ HİCAZ GERDANIYE PERDESİNDE KÜRDÎ GERDANIYE PERDESİNDE UŞŞÂK	BÜSELİK PERDESİNDE NİŞÂBUR SEGÂH PERDESİNDE EKSİK SEGÂH SEGÂH PERDESİNDE MÜSTEAR SEGÂH PERDESİNDE HÜZZÂM
EVİÇ PERDESİNDE EKSİK SEGÂH EVİÇ PERDESİNDE HİCAZ EVİÇ PERDESİNDE MÜSTEAR EVİÇ PERDESİNDE BÜSELİK EVİÇ PERDESİNDE FERAHNAK EVİÇ PERDESİNDE EKSİK FERAHNÂK	DÜGÂH PERDESİNDE BÜSELİK DÜGÂH PERDESİNDE UŞŞÂK DÜGÂH PERDESİNDE HÜSEYNÎ DÜGÂH PERDESİNDE KÜRDÎ DÜGÂH PERDESİNDE HİCAZ DÜGÂH PERDESİNDE RAST DÜGÂH PERDESİNDE SABÂ
ACEM PERDESİNDE ÇARGAH ACEM PERDESİNDE NİKRİZ ACEM PERDESİNDE BUSELİK ACEM PERDESİNDE HİCAZ ACEM PERDESİNDE RAST	RAST PERDESİNDE RAST RAST PERDESİNDE NİKRİZ RAST PERDESİNDE BÜSELİK RAST PERDESİNDE HİCAZ RAST PERDESİNDE UŞŞÂK RAST PERDESİNDE PENÇGÂH
HÜSEYNÎ PERDESİNDE UŞŞÂK HÜSEYNÎ PERDESİNDE HİCAZ HÜSEYNÎ PERDESİNDE BÜSELİK HÜSEYNÎ PERDESİNDE RAST HÜSEYNÎ PERDESİNDE ZİRGÜLELİ HİCAZ	IRAK PERDESİNDE EKSİK SEGÂH IRAK PERDESİNDE HİCAZ IRAK PERDESİNDE BÜSELİK IRAK PERDESİNDE MÜSTEAR IRAK PERDESİNDE EKSİK FERAHNÂK
NEVÂ PERDESİNDE RAST NEVÂ PERDESİNDE HİCAZ NEVÂ PERDESİNDE BÜSELİK NEVÂ PERDESİNDE UŞŞÂK NEVÂ PERDESİNDE NİKRİZ	ACEMAŞIRAN PERDESİNDE ÇARGAH ACEMAŞIRAN PERDESİNDE NİKRİZ ACEMAŞIRAN PERDESİNDE BUSELİK ACEMAŞIRAN PERDESİNDE HİCAZ ACEMAŞIRAN PERDESİNDE RAST

Yakın Geçkiler

Türk Müziği'nin makam ve usul açısından oldukça zengin olduğu görüşü, tartışma götürmeyen bir gerçektir. Bu zenginlik içerisinde makamlara ilişkin pek çok sınıflandırma yapılabilir. Çalışmamızda geçki konusu açısından iki sınıflandırma yapılacaktır. “Yakın” ve “Uzak” geçkiler. Makamlar arasındaki benzerlikler, farklılıklar ve ortak özellikler, hem çeşitliliği hem de zenginliği getirmiştir. “Yakın” ve “Uzak” geçki kavramı iki makam arasındaki benzerlik ve farklılıklardan kaynaklanan bir sınıflandırmadır. Bu çalışmamızla; Türk Müziği'nde tüm makamların, birbirlerine belirli teknik bilgiler ışığında ve uygun ezgiler oluşturabilme becerisi ile geçiş yapabildiği görüşü ortaya çıkmaktadır. Genel olarak; “geçki tekniği” denilen bu uygulamanın başarı ile yapılabilmesi için öncelikle, icracıların makam teorilerini çok iyi öğrenmesi gerekir. Makam nazari bilgileri eksik ise, uygulamalarda zorluklar ve tıkanmalar ortaya çıkacaktır. Yakın geçkilere örnek:

Hicaz – Tâhir Bûselik

Şematik kurgu: Hicaz – Uzzal – Hüseyni – Tahir Bûselik

Hicaz makamı seyrenden sonra, Hüseyni perdesinde Uşşâk çeşnili bir asma kalış yapılarak Hicaz Uzzal makamına, Uzzal makamından, yakın geçkisi sayılan Hüseyni makamına geçilir. Hüseyni makamı seyri içinde Muhayyer perdesinde Uşşâk çeşnisi ile Tâhir makamına geçilmiş olur. Tâhir makamı içinde, Muhayyer perdesinde Uşşâk Nevâ perdesinde Rast ve Dügâh perdesinde Uşşâk çeşnili asma kalışlar yapıldıktan sonra, Rast ve Çargâh perdeleri arasındaki melodik aktarım ile (sol-do) Bûselik makamına geçilir.

Serbest



Şekil 1: Hicaz-Tahir Bûselik Geçki Notasyonu

Uzak Geçkiler

Ortak dizileri, ortak çeşnileri ve ortak karar sesleri olmayan makamlar, birbirine uzak makamlardır. Bu makamlar arasındaki geçkiler ise “uzak geçkiler” olarak adlandırılmaktadır. Bu tür geçkilerde iki makam arasındaki geçişi sağlamak veya kolaylaştırmak için mutlaka köprü makamlara gereksinim duyulmaktadır. Bu süreçte, uygun köprü makamları veya çeşnileri bulabilmek için, icracının makamların kimlikleri konusunda belirli bir donanımına sahip olması gerekmektedir. Aksi takdirde, geçki sürecinde aksamalar ve tıkanmalar olacaktır. Geçki çalışmaları yaptıkça, hem eksik bilgiler ortaya çıkacak hem de mevcut makam bilgileri hafızada sürekli canlı olarak kalacaktır. Uzak geçkilere örnek:

Ferahnak – Kürdîlihiczakâr

Şematik kurgu: Ferahnâk – Eviç – Karcığâr – Hiczakâr – Kürdîlihiczakâr

Bu geçkiyi yapabilmek için Eviç ve Karcığâr makamları köprü makamlar olarak kullanılabilir. Ferahnâk makamı seyrinden sonra, yakın geçkisi olan Eviç makamına geçilir. Eviç makamı yapısı içindeki Uşşâk makamı ile seyre devam edilir ve Dügâh perdesinde Uşşâk çeşnili asma kalış yapılır. Daha sonra, Nevâ perdesinde Hiczaz çeşnisi ile Karcığâr makamına başlanır. Karcığâr makamı seyri esnasında, Nevâ perdesinde Hiczaz 4'lüsü yapılarak Gerdaniye perdesi güçlendirilir. Bu şekilde Gerdaniye perdesi üzerinde Buselik çeşnisi ile asma kalış yapılır ve Hiczakâr makamı seyrine başlanır. Gerdaniye perdesinde Buselik çeşnisinin ardından, Zirgüleli Hiczaz çeşnisi açılır. Gerdaniye perdesinden Rast perdesine Zirgüleli Hiczaz dizisi ile düşülerek Hiczakâr makamı ile asma kalış yapılır. Son olarak; Çargâh-Gerdaniye perdeleri arasındaki geleneksel ezgiler kullanılarak Rast perdesinde inici Kürdî makamı (Şed Kürdîlihiczakâr) dizisi ile tam karar yapılır.

Farklı Tonlar Arası Geçkiler

Türk Müziği'nde eserler, çoğunlukla (kız akort denilen) durak sesinin bir tam 4'lü pest tonda icra edilmektedir. Bu ton, koro icralarında kadın ve erkek sesleri için en uygun ses olarak kabul edilmektedir. Koro icrasında mevcut makamdan farklı makamlardaki eserlere geçmek için geçiş taksimi yapılır. Eğer aynı akort düzeninde farklı bir makam icra edilecekse, geçkide aynı frekans üzerinde yapılır (Altinköprü 2017:1-278).

Serbest

Şekil 2: Ferahnak- Kürdilihiczkar Geçki Notasyonu

Farklı tonlar arası geçki söyleminden; mansur, bolahenk, süpürde, yıldız gibi isimlendirilen tonlardan birbirlerine olan makam geçkileri anlaşılmaktadır. Farklı tonlar arası geçkilere, perde geçkisi adı da verilmektedir (Altinköprü 2017: 281-291). Perdeler arası geçkiyi kurgulamak için ve başarılı olmak için, müzik teorilerinde yeterli donanım, uygulamada ise ayrı bir maharet gerekir. Konservatuvarlarda "Toplu ve Bireysel Uygulama", "Geçki ve Transpoze" ve "Çalgı Eğitimi" adları altındaki derslerde, geçki konusu öğretilmektedir. Ancak günümüzde, hem besteciler hem de icracılar bu gelenekten bir nebze uzaklaşmışlardır. Bugün geline nokta popülist kaygılarla tüketimi kolay, içinde makam geçkisi bulunmayan basit ve monoton ezgilerden oluşan eserler üretilmektedir. Farklı tonlar arası geçkilere örnek:



Şekil 3: Fa (Acem Aşîrân Perdesi) Kürdilihiczkar - Mi (Hüseynî Aşîrân Perdesi) Nişáburek

Acem Aşîrân perdesinde Kürdilihiczkar makamı seyri ile karar verildikten sonra, Acem perdesinde Büselik çeşnisi ile doğrudan Hiczkar makamı seyrine başlanır. Çargâh perdesinde Hicaz 5'lisi ile Gerdaniye perdesi güçlendirilir ve Rast perdesinde Karcıgar makamı seyri ile asma karar yapılır.

Bu süreçten sonra, Rast perdesinde önce Hüseyinî, sonra Hicaz Uzzal ve Zirgüleli Hicaz makamları ile seyre devam edilir. Bu çeşnilerden sonra, Hüseyinî Aşîrân perdesinde Sabâ 4'lüsü ile asma karar yapılarak Sabâ makamına geçilir. Sabâ makamı seyrinden sonra, Hüseyinî Aşîrân perdesinde Zirgüleli Hicaz çeşnisi açılır. (Bu şekilde Hüseyinî Aşîrân perdesinde Dügâh makamı icra edilmiş olur.) Zirgüleli Hicaz makamı seyri esnasında, tiz durak Hüseyinî perdesi üzerinde Bûselik çeşnili asma kalış yapılır. (Bu çeşni ile Şehnâz makamı seyrine başlanmış olur) Bu asma kalışın ardından, Bûselik perdesi üzerinde Rast ve Bûselik çeşnili asma kalışlar yapılır. Son olarak; Hüseyinî Aşîrân perdesi üzerinde Rast çeşnili tam karar yapılarak Nişâburek makamı geçkisi tamamlanır.

Serbest



Şekil 4: Farklı Tonlar Arası Geçki Notasyonu

SONUÇ

Bu çalışmada, Geleneksel Türk sanat müziğinde makam geçkileri ile ilgili kaynaklar taranmış olup, geçki ve çeşni kavramlarının müzik kuramcılarına göre tanımları incelenmiştir. Geleneksel Türk sanat müziğinde geçki tekniği, bazı yazarlar tarafından, klasik batı müziğinde "modülasyon" kavramı ile eşleştirilse de, "geçki" ile "modülasyon" arasında farklar olduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmada makalenin yazarının, "Geleneksel Türk Sanat Musikisinde Makam Geçkileri" adlı kitabından geçki örnekleri verilmiştir.

Klasik ve neoklasik eser örnekleri incelenerek geçki kullanımını hakkında geçmiş ile günümüz arasında mukayese yapılmıştır. Bu mukayeseye göre, geçmişte geçki kullanımının günümüze göre daha yaygın olduğu görüşü ortaya çıkmıştır. Geleneksel Türk sanat müziği eserlerinde makam ve usul geçkisi kullanılarak, esere dinamizm ve renk katılır. Bu şekilde eser, monotonluktan kurtarılmış olur. Sonuç olarak; icracıların taksim, na't, kaside, gazel gibi türlerde, bestecilerin de sözel ve çalgısal eserlerde, ezgiyi renklendirmek için başvurdukları en önemli tekniklerin başında geçki kullanımının geldiğini söyleyebiliriz. Bu şekilde hem icracılar, hem de besteciler ürettikleri eserleri monoton olmaktan uzaklaştırıp, estetik açıdan daha zengin olmasını sağlamışlardır. Geleneksel Türk sanat müziğinin geçmişten günümüze intikal eden, sözel ve çalgısal dağarı, bu düşüncemizi doğrulamaktadır. Bu tespitlere ilişkin önerimiz; gerek besteciler, gerekse icracılar tarafından geçki kullanım geleneğinin yaşatılması, tüm müzik eğitim kurumlarında "Toplu Uygulama", "Geçki ve Transpoze", "Çalgı Eğitimi" ve "Eser Analizleri" gibi derslerde öğretimini yapılmasıdır.

KAYNAKÇA

- Akdoğan, Onur (1995). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Can Ofset.
- Altınköprü, Halil (2017). *Geleneksel Türk Sanat Musikisinde Makam Geçkileri*. İzmir: Ege Üniversitesi Rektörlüğü Basımevi.
- Arel, Hüseyin Sadeddin (1991). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. Yay. Haz: Onur Akdoğan. Kültür Bakanlığı Yayınları/1347. Kaynak Eserler Dizisi.
- Çelikkol, Erdinç (2000). *Türk Musikisi Bilgiler 1*. Bursa: F. Özsan Matbaacılık Ltd. Şti.
- Ezgi, Suphi Ziya (1933). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi C.1-2*. İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.
- (1940). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi C.4-5*. İstanbul: Alkaya Matbaası.
- Karadeniz, M. Ekrem (1965). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özkan, İsmail Hakkı (1987). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri-Kudüm Vevleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Yavuzoğlu, Nail (2011). *Türk Müziğinde Makamlar ve Seyir Özellikleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

SESTEN NOTAYA: SÛZİNÂK İLÂHÎ, “AŞKIN İLE ÂŞIKLAR” ÖRNEĞİ

From Sound to Music Sheet: SûzinâkHymn,
“Aşkın ile Âşıklar”Example

Cem ÇIRAK*

ÖZ

Geleneksel Türk müziğinde meşk sisteminin zayıflamasıyla, bu müzik kültürünün repertuar, bestecilik, icracılık ve eğitimcilik gibi alanlarında bir takım boşluklar oluşmuştur. Bu durumda geleneksel repertuarın korunması amacıyla eserler notaya alınarak yazıya aktarılmıştır. Eserlerin unutulmaması amacıyla odaklanan söz konusu nota yazılarında müzikal detaylara ait bazı bilgilerin ihmâl edilmesi, meşk sonrası dönemin müzisyenlerinin bu bilgilerden ve bu bilgilerin pratiklerinden mahrum kalmasına sebebiyet vermiştir. Bu makalede, günümüze ulaşan nota yazıları üzerinden yapılacak incelemelerinin bahsi geçen sorunların olumsuz etkilerinin indirgenmesinde fayda sağlayabileceği önermesi ile yola çıkılmıştır. Makalede, Sûzinâk makamındaki ve Yunus Hz.’ne ait “Aşkın ile âşıklar” ve “Taştı rahmet deryâsı” güfteleriyle okunan bir ilâhînin beş farklı yazılı nüshası karşılaştırılmıştır. Nüshalar arasında dikkat çeken farklılıkların daha çok usûl çerçevesinde gerçekleşmiş olması; sözlü olarak yaratılan, daha sonra sözlü kültür ortamında belli bir süre aktararak değişimini sürdüren eserin yazıya geçirilmesi sürecinde aksaklıklar yaşandığına işaret etmektedir. Makalede; eserin güfte ve beste özellikleri usûl-vezin-ezgi ilişkileri çerçevesinde değerlendirilmiş, özellikle ritm kesitleri ve sözlerin beş nüshada sergilediği ilişkiler saptanarak altıncı bir nüsha oluşturulmuştur. İnceleme sonucunda; eserin mevcut nüshalardan farklı bir usûl ile yazılması durumu tartışılarak bu konuda bir öneri getirilmiştir. Geleneksel Türk sanat müziğinde nota yazımında usûllerin mertebeleriyle ilgili bazı sorunların da altı çizilmiştir.

Anahtar kelimeler: Bestecilik, edisyon kritik, ilâhî, usûl, Yunus Emre.

ABSTRACT

With the weakening of the system *meşk* in traditional Turkish music, some empty holes appeared in some areas like composition, performing and education. Thus, musical pieces were started to be written down for the purpose of not letting them being forgotten. Neglecting of some knowledge

about some music details in the sheets of music that were focused on this conserving purpose, caused the musicians of the post-meşk period, to be devoid of this knowledge and the practice of it. This study was written for ensuring some benefits with neutralizing could be done on the negative effects of some of the problems mentioned by the musical analysis of the sheets of music that reached today. Five different editions of a hymn in the *makam Sûzinâk*, with different lyrics “Aşkın ile âşıklar” belonging to Yunus Emre and “Taştı rahmet deryâsı”, were compared in this article. The differences between the editions mostly occurring on *usûl*, points out the problems that had been in the process of writing down the musical piece which had been created and continuously transmitted during a certain time in oral culture. In the article, lyrical and compositional specialities of the musical pieces are analysed, especially relationships between lyrics and the rhythm settlements of the editions are spotted and a sixth edition is created. In the edition that came out at the end of the analysis, a new *usûl* that is different from the available editions was found, discussed and used. And also some problems were revealed on the *usûl* levels in music writing styles in traditional Turkish music.

Keywords: Composition, edition critic, hymn, *usûl*, Yunus Emre.

GİRİŞ

Geleneksel Türk müziğinin yüzyıllar boyunca sürekliliğini ve muhafazasını sağlayan, usta çırak ilişkisi zeminine kurulu olan meşk geleneğinin zayıflayarak yaygınlığını ve verimliliğini kaybetmeye başlaması sonucunda; repertuvar, bestecilik, icracılık ve eğitimcilik gibi alanlarda zamanla bir takım boşluklar oluşmaya başlamıştır. Söz konusu değişime paralel olarak Avrupalı nota yazım yönteminin kullanımının artması, repertuvarın muhafazasını sağlamak konusundaki ihtiyacı gidermek için yaygın olarak benimsenmiştir. Fakat süreç içinde yazıya geçirilen eserlerin, nasıl ve hangi detaylarla icra edileceği gibi bilgilerin nota yazılarında ihmâl edildiği görülmektedir. Bunun sebebi olarak ise, Popescu-Judetz'e göre; o dönemlerde geleneksel Türk sanat müziğinde nota yazılarının amaçlarının genellikle “bilinen bir eseri hatırlamak, unutulmasını engellemek” olduğu varsayımı olarak gösterilebilmektedir (Kaygusuz 2014: 1466). Daha ileriki dönemlerde bile, örneğin radyo provalarında, yeni öğrenilecek eserler ezberlenene kadar notanın sadece hocanın önünde olduğuna dair kayıtlar mevcuttur (Ayas 2014: 329). Dolayısıyla, yazıya geçirme ve hatta yazma süreçlerinde tempo, *usûl* mertebesi gibi unsurlara özen gösterilmemiş olması, birer eğitim aracı haline gelen nota yazıları üzerinde eksik kaldıkça unutulmaya ve dejenerasyona açık hale gelmesine sebep olmuştur.

Problem, Amaç ve Yöntem

Yukarıda tasvir ettiğim doğrultuda yön alan müzik eğitiminde, meşk yönteminin tam etkili olduğu dönemlerde bilinen birçok bilginin ve uygulanan birçok pratiğin aktarılamayarak unutulmuş olduğu görülmektedir. Sözlü kültürden yazılı kültüre geçen ve günümüze ulaşan eserler üzerinden bugün yapılacak detaylı incelemeler, meşk sistemindeki çok boyutlu müzik tecrübelerini anlaşılabilir, öğrenilebilir ve nihâyetinde öğretilbilir kılmak yolunda neredeyse elimizdeki tek araçtır.

Bu makalede bestecisi bilinmeyen, sözlü gelenekte yıllar içerisinde çokça okunmuş, çeşitli nüshaları (edisyonları) oluşmuş, yazılı repertuvarda Yunus Hz.’ne ait farklı iki güfteyle karşımıza çıkan bir Sûzinâk ilâhî, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri, usûl-vezin-ezgi ilişkilerinden yola çıkılarak ele alınmıştır. Eserin oluşturduğum nüshası üzerinde, müzik cümleleri parantez içinde küçük harflerle, müzik cümlecikleri ise rakamlarla belirtilmiştir. Bağ işaretiyle de başlangıç ve bitiş noktaları gösterilmiştir. Bu şekilde usûl/usûl birimleri ve müzik cümlesi/müzik cümlesi yapıtaşları arasındaki ilişkiyi gözlemlenebilir kılmak amaçlanmıştır.

Eserin, beş nüshası incelenmiştir. Mevcut nüshalar ve çalışma içinde oluşturulan özgün nüsha makalenin sonunda yer almaktadır. Mevcut nüshalardan dört tanesi Kânûnî Cüneyt Kosal’a bir tanesi de Neyzen Halil Can’a aittir. Bu beş nüshada ezgi farklılıkları olsa da esas dikkat çekici farklar ezginin usûle yerleştirilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu nüshalarda aynı ezgi Düyek ve Sofyân usûllerinde yazılmış, 2/4, 4/4, 8/8 olarak ölçülmüştür. Eserin, hangi usûlün neresinden başladığı konusunda net bir sonuca varılamaması, usûller vurularak eser okunduğunda ezginin kuvvetli ve zayıf zamanlarının, eserin kuvvetli ve zayıf zamanlarıyla uyuşmaması gibi sebepler eseri ölçmek için farklı bir usûl arayışını gerekli kılmaktadır. Bu sebeple hâl-i hazırda ezginin uygulandığı usûller ve kuvvetli zayıf zaman/vuruş özellikleri ezgiyi destekleyebilecek özellikteki usûller esere uygulanarak denemeler gerçekleştirilmiştir.

Karşılaştırmalar yoluyla tespit edilen kurguyu en iyi ifade ettiği düşünülen ezgilerin beş farklı nüshadan seçilmesiyle tamir edilen müzik metni ile yeni bir nüsha oluşturmuştur. Çalışmada, bu yeni nüshanın bir ilk şekil ya da otantik nüsha olduğu iddia edilmemekle birlikte, daha ziyade geleneksel yaratma yollarının ve estetik tutumun tartışılabileceği zeminde bir örnek oluşturulmak amacı ile yola çıkılmıştır.

Nüshaların karşılaştırılmasına geçilmeden önce şunu söylemek gerekir ki Cüneyt Kosal ve Halil Can gibi yazarların notaları olmasaydı bu ve benzeri çalışmaların yapılması imkânsızlaşır. Dolayısıyla bu makale esas odak noktası olan beste özelliklerinin sözlü ortamdaki yazılı ortama aktarıldığında nerede ve nasıl gözlenebileceği önermesi sunmanın yanı sıra, geleneksel Türk sanat müziği hafızasının önemli bir kısmını sağlayan nüshaları eleştirmekten ziyade zenginleştirebilmek, anlaşılabilir kılmak amacını barındırmaktadır.

Nüshaların Özellikleri

İncelenen nüshaların en belirgin ayırt edici özellikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

1 numaralı nüsha: Halil Can nüshasıdır. 21 Nisan 1968, Erenköy tarihli ve “*Taştı rahmet deryâsı*” güftesiyle yazılmıştır. Usûlü, Düyek olarak yazılmış, donanıma 4/4 olarak işaretlenmiştir. Bir dörtlük esle başlamaktadır. Hemen ardından “bağlantı terennümü” olarak nitelendirebileceğimiz, beyitler (güftenin ele alınışına göre kıt’alar) ve terennümler arasında bağlantıyı sağlayan “hû Allah” sözleriyle okunan kısmın ardından ilk müzik cümlesi başlamaktadır. Sözlerin ve asıl terennümün bestesinin başlangıcı, ölçünün son dörtlüğünde yer almaktadır. Sekiz ölçüde bir, ölçü sonuna çift çizgi çekilmiştir. Eser sonuna dönüş konulmamıştır.

2 numaralı nüsha: Cüneyt Kosal nüshasıdır. “*Aşkın ile âşıklar*” güftesiyle yazılmıştır. Notayı yazan kişi ismi olarak “*Yüksel*” ismi okunsa da Cüneyt Kosal imzâsı olmasından dolayı, onun ismiyle ele alınmıştır. Bu nüshada, “*İstanbul Radyosu*” notu okunmaktadır. Usûl, 8/8 olarak işaretlenmiştir. Ezgi, asıl sözlerle bir dörtlük sustan sonra başlamaktadır. Baştaki ilk dörtlüğün kapsadığı seslerin ise dönüşte kullanılmak üzere yazıldığı anlaşılmaktadır. Bu haliyle 1. nüsha ile karşılaştırılınca darplar 4/4 ölçü içerisinde tamamen farklı yerlere denk gelmektedir.

3 numaralı nüsha: Cüneyt Kosal nüshasıdır. “*Aşkın ile âşıklar*” güftesiyle yazılmıştır. 3.10.1985 tarihli ve “*Vakıf’da okunduğu şekliyle...*” notu düşülmüştür. Usûl 4/4 olarak işaretlenmiştir. İlk mısra ve müzik cümlesi, ilk ölçünün son dörtlüğüyle başlamaktadır. İkinci mısraın bitimiyle ezgi en baştan tekrar edilerek terennümle devam etmekte ve diğer sözlerle tekrar edilmektedir.

4 numaralı nüsha: Cüneyt Kosal nüshasıdır. “*Aşkın ile âşıklar*” güftesiyle yazılmıştır. “*Türk Tasavvuf Müsıkîsi Vakfı*” ismi ve logosuyla yazılmıştır. Usûlü, Sofyan olarak yazılmış, 4/4 olarak işaretlenmiştir. Tahminen

3. numaralı nüshanın yeniden yazılıp Cüneyt Kosal tarafından imzâlanmış bir başka nüshasıdır. Karar dolabı eklenmiştir.

5 numaralı nüsha: Cüneyt Kosal nüshasıdır. “*Aşkın ile âşıklar*” güftesiyle ve “*Cihangir tertibi kelime-i tevhidi ilâhî, Sûzinak makamında Düyek usûlünde*” notuyla yazılmıştır. Usûl, 2/4 olarak işaretlenmiştir.

Güfteler

Nüşhalarda kullanılmış olan iki güfte de yapısal olarak birbirine çok benzemektedir. Güfte iki farklı dizilişle, kıt’alardan ve beyitlerden müteşekkil olarak karşımıza çıkmaktadır. Kıt’alarla yazılan kuruluş “Koşma” biçimine, beyitlerle yazılan kuruluş ise “Musammat Koşma” (Albayrak 2002: 226-227) biçimine benzemektedir.

Güftenin kıt’alardan ve beyitlerden müteşekkil olarak ele alınışlarındaki hece veznini belirleyen durakları tablodaki gibidir:

Tablo 1: Bend Oluşumuna Göre Hece Veznindeki Durak Yapıları

					+				+				+				
1.	Taş	tı	rah	met		der	yâ	sı		Gark	ol	du		cüm	le	â	sî
2.	Aş	kın	i	le		â	şık	lar		Yan	sın	yâ		re	sul	al	lah
Kıt’a				4		3						3		4			
Beyit								7		7							

Tabloda görüldüğü gibi güfte kıt’alara ayrıldığı zaman, (4+3), (3+4), (4+3), (3+4) olarak mısralar içinde durakların asimetrik ve alışılmadık bir usûlde dağıldığı anlaşılmaktadır. Güftelerin diğer kıt’alarında ise duraklar, bazı yerlerde ilk kıt’aya uyarken, bazı yerlerde mısralar arasında bağımsız devam etmektedir. Güftelerin sözlü gelenek içerisinde ilk hallerinden oldukça farklılaşmış olabilecekleri göz önünde bulundurulursa toplam hece sayısının sabit tutulması kaydıyla bazı kısımların güftelerin esas yapısal simetrisinden uzaklaşmış olabileceği söylenebilir. Yine de iki güftenin de ilk kıt’alarının aynı asimetrik durak yapısına sahip olması dikkat çekicidir. Bu yapısal özelliklerle beraber güftelerin ezgideki durumları ise usûl sorgulandıktan sonra incelenecektir.

Usûl

Nüshaların karşılaştırıldığı başlıktan da anlaşılacağı üzere, eserin hangi usûlde bestelendiği konusunda net bir bilgi yoktur. Eserin ilk 4/4 ölçünün neresinde sözlerle birlikte başladığı konusu bile nüshalar arasında çelişkilidir. Nota yazılarında belirtilen usûller, nüshalarda ilk iki darplarından itibaren bile, ezginin kuvvetli ve zayıf zamanlarını destekleyememektedir. Ayrıca bir ilâhîde (özellikle de bir zikir ilâhîsinde) bestenin eksik ölçüyle başlıyor olması kullanışlı olmayan ve sorgulanabilir bir durumdur. Bu sebeplerden dolayı eserin esas usûlünün zamanla unutulmuş olabileceği, eseri sadece hatırlamak amacıyla yazılan notaların kolay okunması amacıyla yazılan 2/4, 4/4, 8/8 gibi usûllerin zamanla esas usûlün yerine geçmiş olabileceği düşünülebilir. Ayrıca donanımdaki değiştirme işaretlerinin kolay uygulanması, eserin kolay okunması gibi sebeplerle büyük usûllerin 4/4 gibi ölçeklerle ölçüldüğü de bilinmektedir (Karadeniz ty:52).

Eser, müzik cümlelerine ve müzik cümleciklerine ayrıldığında da ortaya çıkan yapının dört ve sekiz zamanlı ölçeklendirmeleri aşacak şekilde geniş bir yapı olduğu görülmüştür. Nota yazısı üzerinde müzik cümlecikleri işaretlendikten sonra anlam bütünlüğü oluşturan ve ezgi-güfte birleşimi bakımından simetri gösteren iki büyük yapı, yani müzik cümlesi, bir de eser boyunca sürekli tekrar eden bu iki müzik cümlesini, ikinciden birinciye olmak üzere bağlayan bir “bağlantı terennümü” cümlecigi ortaya çıkmıştır. Bu bağlantı terennümü, tek başına bir müzik cümlesi ifâdesini taşımasa da eser sürekli kendimi tekrar ettiği için hem ikinci müzik cümlesinin, hem de ardından gelecek olan birinci müzik cümlesinin bir parçası gibidir. Bağlantı terennümü olarak adlandırdığımız kısım “Hû Allah” sözleriyle yazılmış dört dörtlük nota süresine sahip kısımdır.

Müzik cümleleri güftenin $7+7=14$ hecesinden oluşmaktadır ki bu da bestecinin güfteyi beyitler halinde düşündüğünü göstermektedir.

Bahsedilen ilk iki müzik cümlesi süre bağlamında ölçüldüğünde, ikisinin de 28 zamanlı olduğu görülmektedir. Bir müzik cümlesinin bir usûlle sınırlanması gerektiği gibi bir kural olmasa da, mısraların bestelerinin ve eserin müzik cümlelerinin eşit sürelerle bestelenmesi yaygın bir bestecilik davranışdır. Özellikle büyük usûllerde bir müzik cümlesi tek bir usûlle ölçülebilmektedir. Nitekim en nihâyetinde müzik cümlelerinin sürelerinin toplamında $28 \times$ (müzik cümlesi sayısı) kadar usûl zaman birimi olacağı kesindir. Bu durum da eserin usûlünün 28 sayısının çarpanlarından veya çarpanlarının katlarından oluşan bir usûl olabileceği fikrini

kuvvetlendirmektedir. Dolayısıyla usûl eğer 2/4, 4/4, 8/8 değil ise -ki hiçbirisi bestenin başlangıçtan itibaren dahî kuvvetli ve zayıf zamanlarını desteklememektedir- ya 28 sayısının içinde bulunan 7 çarpanını barındıran bir usûl olmak zorundadır ya da 7 veya 7x kadar ölçüyle yazılmış olması gerekmektedir. İncelenen nüshalarda tek ve asal sayı olan 7 sayısı sebebiyle 2'ye 4'e ve 8'e bölerek ölçeklendirme tam olarak yapılamamıştır ki nota yazıları eksik ölçüyle veya bağlantı terennümü dediğimiz kısımla başlatılarak bu duruma nota yazarları tarafından bir çözüm aranmıştır. Nota yazarlarının 7 çarpanını ölçü sayısında kullanmamış olması ise bahsedilen küçük usûllerin eserin esas usûlünü ifade edemeyişinin bir ispatı gibidir. Hem bu usûlleri kullanıp hem de ezgiyi usûl başından başlatmak çok çok daha ahenksiz bir duyuma sebep olmaktadır. Bu duruma bir çözüm arayışının farklı nüshaların oluşmasına sebep verdiği düşünülebilir. Çünkü büyük resme bakılarak usûl vurulmadan eser okunduğunda sürekli kendini tekrar eden bir beste olduğu için nüshaların hepsi aynı ezgiyi icra ettirebilmektedir. Nüshaların arasındaki ezgisel farklar ise, yapısal özellikleri etkileyecek kadar önem arz etmediği ve icrâda dahi bazı kısımları aynı derecede yorumlanarak değiştirilebileceği düşünüldüğü için, nüshaların uygun görülen bir harmanıya seçilerek ele alınmıştır.

Bu noktada küçük usûller olan 2/4, 4/4, 8/8 elendikten sonra, geriye 7 ve 7'nin katları kadar zamana sahip usûller denenmiştir. 7/4 Devr-i Hindî usûlü aynı önceki usûller gibi matematiksel olarak müzik cümlelerine oturmuş fakat oldukça ahenksiz bir sonuç vermiştir. 14/4 Devr-i Revân da aynı sonucu vermiştir. Geriye 28 zamanlı olan Frengi Fer', Devr-i Kebir ve Remel usûlleri kalmıştır.

Görüldüğü gibi bir eserin usûlünün tesbit edilmesi gerekiyorsa ve küçük usûller elendiyse, müzik cümlelerinin doğru tesbit edilip bütün ve tek bir usûl ölçüsü olarak değerlendirilmesi mümkün olabilmektedir.

Büyük usûller arasından aynı zamana sahip usûllerin bu gibi durumlarda birbirlerinden ayırt edilebilmesi ise hayli zor olabilmektedir. Bunun sebebi olarak usûlün, bestecinin kullandığı biçimsel ve yarı ezgisel bir kalıp olması, velleleleriyle yoruma açık olması, ezgiyi destekleyen sadece iki çeşit frekansa (sağ ve sol kudüm) sahip bir sürekli bas ezgisi gibi görev alması... olarak söylenebilir. Besteci, eseri usûl üzerine inşa eder ve öyle icrâ eder. Daha sonra o eser üzerine başka usûl vurulabilse de bu, bestecinin duymak istediği doğru kombinasyon olmayacaktır.

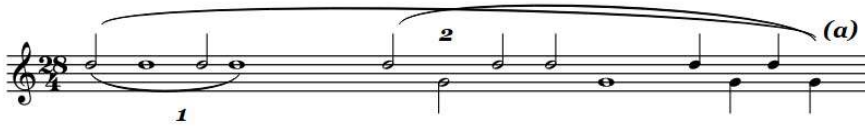
Büyük usûllerin karıştırılması ve yanlış anlaşılmasıyla ilgili Râuf Yektâ Türk Mûsikîsi maddesinde, zamanın müzisyenlerinin 64/4 Hâvî usûlünde bazı

eserleri, usûlün zorluğundan dolayı 32/4 Hafif usûlüne bölerek okuduğundan ve bunun derhal terkedilmesi gereken bir yanlış olduğundan bahseder (Yektâ 1986: 116-121).

Bu bilgiler doğrultusunda çalışmamda, aynı zamana sahip usûller önce esas darplarıyla ele alınarak eleme yapılmıştır. Daha sonra hâlen daha uyum gösteren usûller var ise, usûllerin velveleleri dikkate alınarak usûl tesbit edilmiştir. Dikkat edilirse buraya kadar usûllerin mertebelerinden bahsedilmemiştir ki bu bilgi de inceleme sonunda elde edilebilmiştir.

Frengi Fer usûlü ezgiyle beraber okunduğunda ikinci darbında eserdeki kuvvet değişimine tepki verememektedir. Üçüncü ve dördüncü darbında ise ezgideki yoğunlaşma farklı bir usûl fâdesine ihtiyaç duymaktadır. Yine Râuf Yektâ'nın Türk Müsîkîsi maddesinde yer alan bilgilere göre bu usûlün ortaya çıkışı, Kânûnî Sultan Süleyman zamânında Fransa'dan gelen müzisyenlerin etkisiyle, tıpkı Frençîn usûlü gibi "3 zamanlı usûllerin tesirinde" ortaya çıkmıştır (Yektâ 1986: 116-121). Dolayısıyla usûlün ilk dört darbındaki iki üçlü grubu eserde bulamamak da Frengi Fer'i bu eser için elemektedir. Aynı zamanda bu usûl, Râuf Yektâ'da 14/4'lük olarak, Yılmaz Öztuna'da 28/4'lük olarak ele alınmıştır (Öztuna 2006: 299). İleride göreceğimiz Devr-i Kebir (14/2 veya 28/4) örneğinde olacağı gibi bu usûl de 28'lik değerlendirilecekse, 14 zamanlı oluşundaki hâlinin yarısı birimle ölçülmelidir ki usûlün ağır mertebesiyle karışması engellenebilsin. Burada Râuf Yektâ'nın usûl şeması 28 birimlik hâliyle ele alınmıştır.

Frengi Fer' Usûlü



Hece Dizilimi



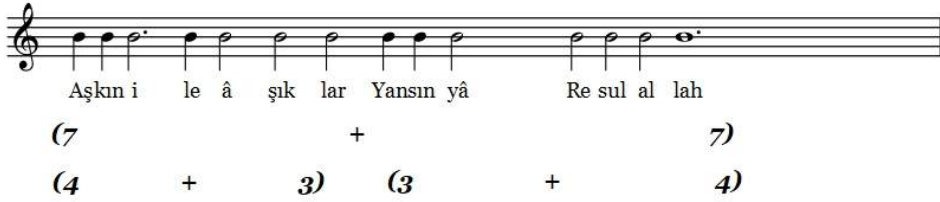
Şekil 1: Frengi Fer' Usûlü ve Hece Dizilimi

Remel usûlü ise dördüncü darbında ezgiye kıyasla oldukça kuvvetli kalmaktadır. Aynı zamanda 12. darbıyla beraber usûlde oluşan velvele ezgide karşılığını bulamamaktadır. Usûlün karar kısmında ise (tâhek te ke te ke) ezginin karara gidişyle usûlün karara gidişi tam bir âhenk gösterememektedir. Burada Râuf Yektâ'nın usûl şeması dörtlük mertebesiyle ele alınmıştır (Yektâ 1986: 127).

Remel Usulü



Hece Dizilimi



Şekil 2: Remel Usûlü ve Hece Dizilimi

Geriye kalan Devr-i Kebir usûlü ise ezgiyi tam olarak ifâde edebilmektedir. Usûlün ilk velvelelendiği kısım ve karara gittiği kısım ezgide de tam olarak karşılığını bulabilmektedir. Burada üçüncü darba gelen kısımdaki darp ortasından başlayan “-le (veya -rah)” hecesinin ezgisi belirleyici unsurlardan biri olmuştur. Çünkü bu kısım diğer iki usûlde, usûlün kuvvetli darbına denk gelirken, Devr-i Kebir usûlünde zayıf darba denk gelmektedir. Usûllerin kuvvetli zamanlarının içerisinde yapılan hece girişleri ve kuvvet değişimleri çok zor tolere edilirken, görüldüğü gibi zayıf zamanlarda bu durumlar uyumlu ve ustaca geçişlere zemin hazırlamaktadır. Burada Yılmaz Öztuna'nın usûl şeması ele alınmıştır (Öztuna 2006: 228). Râuf Yektâ'nın şemasında, dokuzuncu darptan itibaren olan uzun süreli zayıf zamanlar birleştirildiği ve bir, ikilik süre ardışık olan kuvvetli darptan eksiltildiği için ezginin anlaşılmasını zorlaştırmaktadır (Yektâ 1986: 121).

nüshalardan bir mertebe daha ağır olarak notaya alınmıştır. Şunu belirtmek gerekir ki bu “ağırlık” eserin icrâsını etkileyecek bir durum olarak değil, sadece nota yazısı konusunda Türk müzik repertuarının geneline göre yapılan bir uyarılama olarak anlaşılmalıdır.

Tanbûrî Cemil Bey de, Rehber-i Mûsikî’de usûllerin belirli bir tempolarının olduğunu, usûl mertebelerinin tempo farklılıklarını belirlediğini belirtmektedir (Cevher 1993: 19). Söz konusu uyarılama bu bilgi ışığında tesbit edilerek yapılmıştır.

Bütün bu değerlendirmelerden sonra oluşturulan nüshada, en çok kullanılan “Aşkın ile âşıklar” güftesi kullanılmıştır.

Biçim Kurgusu

Yeni oluşan nüsha üzerinde usûlün daha iyi anlaşılıp diğer dizelerle karşılaştırılabilmesi için, A4 boyutuna yatay şekilde yazılan nota biçim kurgusu üzerine artık somut bir fikir verebilir hale gelmiştir. Bir Devr-i Kebir ölçüsü, bu bağlamda bir ölçü olarak yazılmıştır. Bu şekildeki bir yazım, usûlün anlaşılabilmesini ve göz ardı edilmemesini sağlamaktadır.

Eser usûl geçkisinden veya çok belirgin bir yapısal değişiklikten etkilenerek oluşan bir “bölüm” (Akdoğan 1995: 119) değişimine sahip değildir ve tek bölümlüdür. Bölümler çalışmanın yönteminde büyük harfle formüleştirildiği için bu eserde de tek bölüm olmasına rağmen bu durum büyük harfle belirtilmiştir (Çırak 2015: 3). Müzik cümlecikleri sayılarla, müzik cümleleri küçük harflerle belirtilmiştir. Müzik cümleleri güftele birlikte düşünüldüğünde, bestecinin güfteyi 7+7 hece vezninde beyitler halinde ele aldığı ortaya çıkmaktadır.

Elde edilen veriler neticesinde ortaya şöyle bir biçim kurgusu çıkmaktadır:

$$A[a(1,2) + b(3,4,5)] + [a(1,2) + b(3,4,5)]$$

Tablo 2: Eserin Biçim Kurgusu

A	[a(1,2)	+	b(3,4,5)]	+	[a(1,2)	+	b(3,4,5)]
	1. mısra		2. mısra		Terennüm		Terennüm

Terennüm kısmı, güftenin orijinalinde olmadığı, bestecinin kendi inisiyatifiyle ve güftenin bestesinin tekrarıyla seslendirdiği bir kısım olduğu için şablonda yer verilmiştir.

Şablonda görüldüğü üzere 1. mısra + 2. mısra + Terennüm biçimi dikkat edilirse meyânî eksik bir “Nakış” (Tanrıkorur 2011: 182) biçimindedir ki bu da eserin Türk müziğinde “Şarkı” türünün yaygınlaşmasından önce bestelenmiş olabileceği konusunda bir fikir uyandırmaktadır. Örneğin; Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi’nin de bu biçimde bestelenmiş ilâhileri mevcuttur. (Örneğin Arazbar ilâhî “Ben yürürem yâne yâne”) Fakat incelediğimiz eserde mısra’ ve terennüm bazındaki kurgu bu duruma uysa da terennümün mısra’ların bestelerinin tekrarı olması açısından farklılık göstermektedir.

Mısra’lar ve Besteleniş Üslupları

Eser, mısralar ve müzik cümlecikleri detayında incelendiğinde ise ortaya, güfte besteci tarafından ne kadar beyitler halinde düşünülerek bestelenmişse de, güftenin koşma halindeki uyaklı mısra’lara (beyit içindeki iç uyaklar olarak da düşünülebilir) da vurgu yapıldığını gösteriyor ki bu mısralar birbirleriyle uyaklı ve redifli olduğu için bestelenirken de buralarda müzik cümlecikleri bitirilerek uyaklar kuvvetlendirilmiştir.

Her iki müzik cümlesi de yapısal olarak (b) cümlesinin bağlantı terennümü hariç birbirleriyle aynıdır. Müzik cümleciklerinin ilk beş dörtlüğü sanki ayrı ve belli belirsiz bir cümlecik gibidir ki bunun da güftenin koşma halindeki duraklarının etkisiyle ortaya çıktığı söylenebilir. 3+4 duraklı mısralarda bu beş dörtlük, 3 heceden sonraki durağı çok uygun bir şekilde ifâde edebilmektedir. Eser, 5 numaralı müzik cümlecigiyle sürekli bir döngüde olduğu için bitirileceği zaman usûl eksik kalmaktadır. Bu durumu telâfi etmek için kaynak nüshalardan bir tanesinde (4 numaralı nüsha) karar dolabı yazılmıştır.

Asgarî derecede de hecelerin birbirlerine göre frekans yüksekliği-alçaklığı bakımından konumları göz önünde tutulmuştur. Kullanılan nüshalar arasında da ezgilerde farklılıklar tesbit edilen kısımlarda bu ölçütle ilişkilenebilen ezgiler seçilmiştir. Örneğin; cümleciklerin başlarındaki kelimeler (aş-kın, â-şık, yan-sın, ve-rir...) genellikle kelimelerin doğasında olduğu gibi ilk heceleri yüksek, ikinci heceleri alçak perdeden seslendirilecek şekilde bestelenmiştir.

SONUÇ

Geleneksel Türk müziğinde meşk sisteminin zayıflamasıyla nota yazısı kullanımı yaygınlaşmıştır. Notanın sadece icra edilecek eseri hatırlamak için kullanılıyor olması, kısa sürede çok fazla sayıda eserin nota yazarları tarafından

sözlü kültürde unutulmadan yazıya geçirilmesi gerekliliği ve aciliyeti, dönemin müzisyenleri arasında nota okur-yazarlığının yeterince yüksek olmaması gibi sebepler etkisiyle de yazılan notalar, eser hakkındaki detaylardan mahrum olarak günümüze ulaşmıştır. Aynı esere ilişkin sözlü kaynakların çeşitliliği, aynı yazılı kaynağın farklı kişilerce yorumlanarak yeniden yazılması, nota yazım yaklaşımlarındaki ihtilaflar gibi etkenlerle çeşitli yazıya geçirilen eserlerin farklı nüshaları ortaya çıkmıştır.

Bu yüzden, Geleneksel Türk müziği eserleri üzerinde yapılacak incelemeler, ilk planda mevcut nüshaların çok yönlü ve detaylı bir şekilde incelenmesini ve karşılaştırılmasını gerektirmektedir.

Ele aldığım Yunus Hz.’ne ait iki farklı güfiteyle okunan Sûzinâk ilâhî üzerinde söz konusu nüsha inceleme ve karşılaştırmasını uygulanınca ilk göze çarpan problem usûl darplarının ve ezginin kuvvetli zayıf noktalarının estetik tercihlerle açıklanamayacak boyutta örtüşmemesi olmuştur. Nüshalarda, Düyek veya Sofyan olarak gösterilip 2/4, 4/4, 8/8 olarak ölçülen usûllerde hem ezginin yerleştirildiği yerler farklıdır, hem de bu usûller ve bu usûllere yapılan ezgi yerleştirmelerinden hiçbiri eseri tam anlamıyla ifade edememiştir. Nüshalar arasındaki bu farklar durumun ihtilafını ispatlar niteliktedir.

Daha sonra eser müzik cümlelerine ve müzik cümleciklerine ayrılarak ve kuvvetli-zayıf zamanlar tanınmaya çalışılarak mümkün olabilecek büyük ve küçük usûller ezgi üzerinde denenmiştir. Küçük usûllerde ortaya çıkan belirgin uyumsuzluktan sonra büyük usûllerden, eserin ölçü sayılarına uygun düşecek hacme ve orana sahip olanlar tespit edilmiştir. Sonuçta, Devr-i Kebir usulünün elimizdeki ezgi ile örtüştüğü görülmüştür.

Eserin Devr-i Kebir usûlünde yeniden yazılmasıyla yeni bir nüsha oluşturulmuştur. Bu nüsha üzerinden eserin usûl-vezin-ezgi ilişkileri, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri etkisinde yapısal kurgusu ve tesbit edilebilen bestecilik özellikleri üzerinde durulmuştur.

Çalışma sonucunda, eserin usûlünün, sözlü kültür ortamı koşullarında bestelendiğinde büyük olasılıkla Devr-i Kebir olduğu, güftenin ikili bendler (beyitler) olarak ele alındığı ancak musammat koşma biçiminden dolayı oluşan iç kafiye ve durakların gözetildiği, bu durumun müzik cümle ve cümleciklerine yansıdığı tespit edilmiştir. Biçim şemasına göre eserin, meyânsız bir nakış olarak bestelendiği, fakat terennümün ilk iki mısra’ın ezgisiyle okunduğu ortaya çıkmıştır. Usûl ve biçim anlaşıldıkça eserin, şarkı türünün yaygınlaştığı dönemden önce bestelenmiş olabileceğine dâir bir fikir oluşmuştur.

Suzinâk İlâhî

Düyek

Hu 'Allah lâ i lâ he il lâl lah lâ i lâ he il lâl lah
 la i lâ he il lâl lah lâ i lâ he il lâl lah Hu 'Allah fâ yâ
 ruh meî dez ya sî qasvî du cüm le a sî dözlâ ta bin
 ma' na sî lâ i lâ he il lâl lah Hu 'Allah bu dur

Tağdî rahmet deryası qarkol oldu cümle âdi
 Dört kitabın ma'nâsı LÂİLÂNE İLLALLAH

Budur emânü hası Sîlet kalbin pâri
 Tem-i a'gam duâsı LÂİLÂNE İLLALLAH

Erzanetîn kâhîsî Şeyhî fîlâhî hîl uccî
 Vay ne güzel kesici LÂİLÂNE İLLALLAH

Gönyîl buycundan deşîr Mâme rahmet yafet
 Hakkin bilisîrîn öşer LÂİLÂNE İLLALLAH

Cennetden çâkîr Adâm Dünyaya bardi kâdem
 Burnu der jal her dem LÂİLÂNE İLLALLAH

Yâniş deşîrîni deşîr Yâniş yâniş aşk oldu
 Mevlânînin güzel adı LÂİLÂNE İLLALLAH

Aşkın İle Âşıklar, yâniş, ile de

21. Nisan 1968
 Erzurum

Taşın (alımlı) 1971

İstanbul Radyosu **SUZİNAK İLÂHİ**
(aşkın ile aşıklar)

İş aşkın ile a şık lar yanın
şolse ni se ven le re kil ge
şolse ni se ven ki şı verir
aşık yu nu sun o a ni il ai

ya re sul îlâ leh içip
fa at su la re atın
ya lu na be şı iki
ge fe at kâ ni alem

aş kın se re bin kânın ya re
o len ten le re canın ye re
ci han gü ne şı senin ye re
le rin suk te ni senin ye re

su lal leh hu kal
su lei leb hu şı
su lel leh hu şı
su lal leh hu şı

Yunus Emre

aşkın ile aşıklar yanın yaresülallah
içip aşkın sarabın kânın yaresülallah
Şol seni sevenlere kil şefaat anlara
Mümin olan tenlere canın yaresülallah

x
Şol seni seven kığı verir yoluna bağı
iki oihan güneşi senin yaresülallah
aşık yunusun cenî ilâi şefaat kânî
alemlerin sultanı senin yaresülallah.

YUNUS EMRE

SÜZİNÂK İLÂHÎ
AŞKIN İLE AŞIKLAR

Güfte : Yunus Emre
Beste : ?

Usûl : Sofyan

Aş - kun i - le â - şık - lar yan - sın yâ Re -
Yu - nu - sun câ - nı Hil - mü ge - fa -

su - lâil - lah İ - çip aş - kun
at kâ - ru Â - lem - le - rin

şâ - râ - bın kan - sın yâ Re - su - lâil -
Sul - tâ - ru sen - sin yâ Re - su - lâil -

lah Hu Al - lah lâ i - lâ - he il - lâil -
lah Hu Al - lah lâ i - lâ - he il - lâil -

lah lâ i - lâ - he il - lâil - lah
lah lâ i - lâ - he il - lâil - lah

lâ i - lâ - he il - lâil - lah lâ i -
lâ i - lâ - he il - lâil - lah lâ i -

Dönüş

lâ - he il - lâil - lah Hu Al - lah Â - şık
lâ - he il - lâil - lah Hu Al - lah

Kırah

lah

<p>Aşkın ile aşıklar Yansın yâ Resûlallah İçip aşkın şarabın Kansın yâ Resûlallah</p>	<p>Şol seni sevdi Sübhan Öldün kamuya sultan Canım yoluna kurban Ölsün yâ Resûlallah</p>	<p>Şol seni sevenlere Kil şefâat anlara Mü'min olan tenlere Cansın yâ Resûlallah</p>
<p>Şol seni seven kişi Verir yoluna başı İki cihan güneşi Sensin yâ Resûlallah</p>	<p>Âşıkım ol dildâre Bülbülüm şol güzâre Seni sevmeyen n'ere Yansın yâ Resûlallah</p>	<p>Âşık Yunus'un câru Hilm ü şefâat kânı Âtemlerin sultânı Sensin yâ Resûlallah</p>

imykoe

TÜRK TASAVVUF MÜSİKİSİ VAKFI

Cibangir kurtulu kelime-i kerhidi ilâhî
İlâhî makâmında dîğod

Al lah la ^{usulünde} il lâl lah la
 la fe il lâl lah la i la he
 il lâl lah la i la he il lâl lah la

24-21-947

Ö. İmreli

KAYNAKÇA

- Albayrak, Nurettin (2002). *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara: TDV Yayınları. C.26, S. 226-227.
- Akdoğan, Onur (1995). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Can Ofset.
- Ayas, Güneş (2014). *Müzik İnkılabı'nın Sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Cevher, Hakan (1993). *Rehber-i Müsiki*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Çırak, Cem (2015). "Hacı Ârif Bey'in Kürdili Hicazkâr Makamındaki Eserleri Çerçevesinde Besteciliği". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Karadeniz, Ekrem (ty). *Türk Müsikişinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kaygusuz, Nermin (2014). "19. Yüzyıldan 21. Yüzyıla Türk Müziğinin Kısa Bir Hikâyesi". *Yeni Türkiye*. S.57: 1464-1471.
- Özkan, İsmail Hakkı (2013). *Türk Müsikişini Nazariyâtı ve Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Öztuna, Yılmaz (2006). *Türk Müsikişini*. Ankara: Orient Yayınları. C.1.
- Popescu-Judet, Eugenia (2007). *Türk Müsikişini Kültürünün Anlamları*. Çev. Bülent Aksoy.
- Sûzinâk İlahi 1
http://www.sanatmuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=63080&mode=1&sessionid=323101182 Erişim Tarihi: 30.05.2018
- Sûzinâk İlahi 2
http://www.sanatmuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=23752&mode=2&sessionid=323101182 Erişim Tarihi: 30.05.2018
- Sûzinâk İlahi 3
http://www.sanatmuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=21815&mode=2&sessionid=323101182 Erişim Tarihi: 30.05.2018
- Sûzinâk İlahi 4
http://www.sanatmuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=18378&mode=2&sessionid=323101182 Erişim Tarihi: 30.05.2018
- Sûzinâk İlahi 5
http://www.sanatmuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=11679&mode=2&sessionid=323101182 Erişim Tarihi: 30.05.2018
- Tanrıkorur, Cınuçen (2011). *Osmanlı Dönemi Türk Müsikişini*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Yektâ, Râuf (1986). *Türk Müsikişini*. Çev. Orhan Nasuhioğlu. İstanbul: Pan Yayıncılık.

TRADITIONAL FORMS AND GENRES OF TURKISH MUSIC IN THE CREATIONS OF INTERNATIONAL ART MUSIC COMPOSERS OF TURKEY*

Türk Uluslararası Sanat Müziği Bestecilerinin Eserlerinde Türk
Müziğinin Geleneksel Türleri ve Biçimleri

Özge USTA**

ABSTRACT

19th century was an era of nationalist movements in music. Nationalism was seen in important regions of the world, especially in Russia and Northern Europe. These nationalistic movements affected international art music composers of Turkey in the early years of Turkish Republic. Generally Turkish composers preferred to use traditional folk music elements instead of the elements of traditional art music. Either folk music with its melodic characteristic or maqam structure of art music is used by many international Turkish composers after the Turkish Fives. Generally, maqam factors are used as building stones in the compositions. The genre has been the less mentioned subject than maqam regarding the reflection of tradition. Besides, it is seen that the forms and genres of folk music are used in international art music. Here I present the composers' preferences regarding Turkish music genres with notation samples.

Keywords: Turkish traditional forms, Turkish traditional genres, Turkish international art music composers, Turkish traditional music, Turkish fives.

ÖZ

19. yüzyıl, müzikte ulusalcı hareketlerin görüldüğü dönemdi. Ulusalcılık dünyanın önemli bölgelerinde özellikle Rusya ve Kuzey Avrupa'da görülmüştü. Bu ulusalcı hareketler Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk dönemlerindeki uluslararası sanat müziği bestecilerini etkilemişti. Türk bestecileri genellikle, geleneksel sanat müziği unsurları yerine geleneksel

Araştırma Makalesi Geliş Tarihi: 03.05.2018 Kabul Tarihi: 11.06.2018

* Yasar International Music Theory Conference'ta gerçekleşen basılmamış, sözlü sunumun genişletilmiş versiyonudur.

** Doç. Dr., Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü, Selçuk Yaşar Kampüsü Üniversite Caddesi No 37-39 Bornova-İzmir ozge.usta@yasar.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2766-8193>

halk müziği unsurlarını kullanmayı tercih etmişti. Türk Beşleri'nden sonraki Türk besteciler, halk müziğinin melodik yapısının yanında geleneksel sanat müziğinin makamsal yapısını ve makamsal unsurları genellikle müzikteki yapı taşları olarak kullanmıştı. Tür, geleneğin yansımasıyla ilgili olarak makamdan daha az bahsi geçen bir konu olmuştu. Bunun yanı sıra halk müziğinin biçimlerinin ve türlerinin uluslararası sanat müziğinde kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışmada bestecilerin Türk müziği türleriyle ilgili tercihleri notasyon örnekleriyle sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk müziği biçimleri, geleneksel Türk müziği türleri, geleneksel Türk müziği, Türk Beşleri, Türkiye'nin uluslararası sanat müziği bestecileri.

INTRODUCTION

Anatolia hosted Hittites, Persians, Greeks, Romans, Byzantines, Seljuk Turks, Ottoman Turks and Republic Turks in the known history. Different religions are seen such as Shamanism, Christianity and Islam in this culture. Each civilization left different residues behind. The traditions of Central Asian originating Turks had an important place in the Anatolian music culture; the drum varieties used in the Shaman ceremonies and the military music groups called “Tuğ” were transformed to “Mehter” during Ottoman era. The western musicians were interested in “Mehter”, “Mevlevi Music” and “Traditional Turkish Art Music”. In the first quarter of the eighteenth century, military bands were founded in Anatolia following the reforms of Europe after removal of Mehterhane with Janissary army (Aydın 2003:13). Afterwards, identity seeking of the composers came to an order via start of Republic era in the field of international art music. At this point, it will be useful to mention briefly about the genres of traditional Turkish music. The traditional Turkish music is divided into two separate branches as “folk music” and “art music”. Furthermore, the Turkish composers produced important compositions in the field of international art music. In this article, I will make evaluations about traditional Turkish music forms and genres utilized in the works of international Turkish composers.

Folk music is specific to the essence of nations (Sözer 2005: 323). Central Asian traditions take the first place in the roots of Turkish folk music, which depends on oral traditions. This genre spread via especially “âşıklık geleneği” (minstrelsy tradition). Creators and carriers of folk music have taken their music experiences with various characteristics to Anatolia and Balkans.

The melodic structure in folk music is modal as in traditional art music.

Modal means maqam music here. In addition, the enormous number of repertoire is in “Hüseynî” maqam (Aydın 2003:15). Turkish folk music is seen in two forms: “vocal music” and “instrumental music”. The researchers divide this genre according to its rhythm factor as *kırık hava* (*türkü-karşılama-deyiş-halay-nefes-horon-ilahi-bar-hora-bengi-zeybek-semah-teke zorlatması* etc.) and *uzun hava* (*hoyrat-maya-bozlak-elezber-müstezat-barak havaları-divan-gurbet havaları-ağıt* etc.). Kırık havas are written and limited in measures, however, uzun havas have been evaluated as the extracts of folk music based on recitative performance and singing in rhythmical free style. Turkish folk music is performed as heterophonic in the company of various musical instruments (Sözer 2005: 323). Besides, endemic differences are observed in folk music. The musical instruments used in folk music are *baglama*, *davul*, *zurna*, *kaval*, *sipsi*, *kabak kemane*, *Karadeniz kemençesi* and *tulum* in general.

Another national music branch is Turkish art music in Turkey. According to the first of two different ideas about the root of the traditional art music, this genre of music is formed via the effects of Arabian and Persian cultures because of the religion union with the Ottoman Culture and the Anatolian local culture (Aydın 2003:15). According to the second idea, the music was brought to Arabia and Iran by Turks; in the books called *La Musique Arabe* (*Arabian music*) by Baron d’Erlanger, *Kitab-ı Musikî* by Farabi and *Kitabü’ş-Şifa* by İbn-i Sina, which talks about Turkish music while mentioning about the music in Arabia. On the other hand, researchers are seeking the roots of traditional Turkish music in ancient Greek music or Byzantium music. However, it is clearly observed that the Turkish music gradation system does not overlap with the gradation system of these civilizations. According to the book called *Kitabü’l Edvar* by Safiyüddin Urmevî written in 13th century, there is proof for the existence of music tradition with rules starting in Turkish civilizations at least as this century (Özkan 2003: 26).

The formal structure in Turkish art music is modal, that is maqam music, in melodic structure and it is divided into two forms as “instrumental music” and “vocal music” as in folk music. The vocal music is examined as religious and non-religious music. No musical instrument is used during performance of religious music at the mosques; however, the instrument accompaniment is suitable to the beliefs of the mysticism to the human sound (Aydın 2003:16). The most encountered religious genres are *ayin*, *na’t*, *durak*, *miraciye*, *ilahi*, *şugûl*, *ezan*, *mahfel sürmesi*, *tekbir*, *salât*, *münacat* and *mevlid*. The widely known genres from secular music are *kâr*, *kâr-nâtık*, *kârçe*, *beste*, *ağır semaî*, *yürük semaî*, *gazel*, *şarkı* and *köçekçe*. The still vital genres of instrumental

music are *taksim*, *peşrev*, *medhal*, *saz semaisi*, *longa*, *sirto*, *oyun havası*, *aranağme* (Özkan 2003: 96-97).

All of the Turkish art music genres mentioned have strong relations with the special rhythm patterns called “usûl”. The usûls are ornamented with traditional variations called “velvele” by percussive instruments while accompanying to compositions. *Ney*, *kanun*, *ud*, *tambur*, *classical kemençe*, *bendir*, *def*, sol clarinet, *kudüm* and violin family members are mostly used in the present day.

In particular, let us talk about the usage of these traditional genres in the international art music works of well-known Turkish composers. There are some preparative elements of this process. The reforms were made in Republic of Turkey after announcement of Republic in 1923; various facultative young people and children from Turkey were sent to Europe to obtain composition and performance education as part of the music reform studies. The five composers called as The Turkish Five: Cemal Reşid Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun and Necil Kazım Akses (Aydın 2003:19), commonly aimed to be the pioneers to create a new music genre by combining traditional Turkish folk and art music’s rhythm and melody wealth with Western methods and techniques to benefit from new methods in developing international art music culture (Sözer 2005:713). Nineteenth century is the era where “nation” conscious movements are observed. Among these movements, Scandinavian, Spanish, Czech, Hungarian, Russian, Polish and Turkish trends exist. Since 1923 many various compositions have been composed in parallel or beyond line of Turkish Fives and still continue to be composed.

The Main Turkish Music Genres Used by the International Art Music Composers in Turkey

Either folk music with its melodic characteristic or maqam structure of art music is used by many international Turkish composers after the Turkish Fives. Generally, maqam factors are used as building stones in the compositions. “Aksak” usûls (5/8-7/8-9/8-10/8) which reflect the folk music characteristic are mostly preferred than traditional art music regarding the rhythm characteristics. I need to emphasis that the usûls in traditional Turkish music are the first characteristic, which discriminates the genres.

The genre has been the less mentioned subject than maqam regarding reflection of tradition. Besides this, it is seen that the forms and genres of folk music are used in international art music below:

Zeybek

Zeybek from kırık hava genre is specific to Aegean region; its measure is 9/4 or 9/8. Zeybek is seen in the compositions of the international Turkish composers to be mentioned.

- Necil Kazım Akses 1. String Quartet, 2. Movement
- Hasan Ferid Alnar Üç Oyun Havası, 2. Movement Zeybek for orchestra
- Cemal Reşid Rey Zeybek Opera; Turkish Scenes for Piano (Yürük Zeybek- Ağır Zeybek)
- Ulvi Cemal Erkin Lullaby-Improvisation-Zeybek for piano
- Ahmed Adnan Saygun Ağır Zeybek for violin and piano
- İlhan Baran Dört Zeybek for bass and piano; Zeybek from Three Abstract Dances for piano;
- Ferit Tüzün Inspirations for orchestra (Ağır Zeybek)

Traditional Zeybek sample is shown in Figure 1:

YAĞCILAR ZEYBEĞİ

İzmir



Figure 1: Traditional Zeybek Sample (turkuler.com, 01.06.2017)

The usage of Zeybek genre by Ferit Tüzün, one of international Turkish composers, is shown in Figure 2:

Horon

Horon from kırık hava genre is a dance from the Black Sea region and it is seen in the compositions of the following international Turkish composers.

- Ahmed Adnan Saygun Horon for violin and piano; Suite for orchestra Op. 14, 3. Movement Horon; Horon for piano; Horon for clarinet and piano
 - Özkan Manav Horon for violin
 - Cenan Akin Horon for piano
 - Ferit Tüzün Anatolian Suite for orchestra, 2. Movement Horon
 - Muammer Sun Yurt Renkleri for piano, 4. Movement Horonumsu
- Traditional Horon sample is shown in Figure 3:

ESİNTİLER
2. Zeybek Ferit Tüzün

Figure 2: Ferit Tüzün Inspirations for Orchestra (Esintiler) 2. Ağır Zeybek (Şenel 2006: 46)

KIZ ATLATMA HORONU
Trabzon

♩=210

Figure 3: Traditional Horon Sample (turkuler.com, 01.06.2017)

The usage of Horon genre by Muammer Sun, one of international Turkish composers, is shown in Figure 4:

HORONUMSU Muammer Sun

Figure 4: Muammer Sun Yurt Renkleri for Piano, 4. Movement Horonumsu (Yalçın vd. 2012: 785)

Halay

Halay from kırık hava genre is a folk dance performed collectively with drum, zurna and sometimes other instruments. It is seen in the composition of the following international Turkish composer.

- Ahmed Adnan Saygun Sivas Düz Halayı for baritone and piano

Traditional Halay sample is shown in Figure 5:

BURÇAK TARLASI

Yozgat



Figure 5: Traditional Halay Sample (baglamist.com, 01.06.2017)

The usage of halay genre by Ahmed Adnan Saygun, one of international Turkish composers, is shown in Figure 6:



Figure 6: Ahmed Adnan Saygun Sivas Düz Halayı, Üç Türkülük Süt for Baritone and Piano
(Devlet Konservatuvarı Yayınları 1955: ?)

Bar

Bar from kırık hava genres takes its place in the composition of the following international Turkish composer.

- Ferit Tüzün Anatolian Suite for orchestra, 6. Movement Bar
- Traditional Bar sample is shown in Figure 7:

ATABARI

Artvin



Figure 7: Traditional Bar Sample (turkudostları.net, 01.06.2017)

Bar example of international art music can not be shown due to the copyright law.

Uzun Hava

Uzun hava is extract of folk music based on recitative performance and singing in free style. It's seen in the compositions of the following composers.

- Özkan Manav Uzun Hava for 8 winds 2 strings
- Kemal İlerici Uzun Hava for violin and piano
- Cenan Akın Uzun Hava for piano
- Muammer Sun Uzun Hava and Kırık hava for piano

Traditional Uzun Hava sample is shown in Figure 8:



Figure 8: Traditional Uzun Hava Sample (turkudostları.net, 01.06.2017)

The usage of Uzun Hava genre by Muammer Sun, one of international Turkish composers, is shown in Figure 9:

UZUN HAVA

Muammer Sun



Figure 9: Muammer Sun Uzun Hava for Piano (Yalçın vd. 2012: 775)

Bozlak

Bozlak is a type of uzun hava genre specific to Western Anatolia and it takes its place in the composition of the following composer.

- Ahmed Adnan Saygun Bozlak for bass and orchestra

Traditional Bozlak sample is shown in Figure 10:



Figure 10: Traditional Bozlak Sample (turkudostlari.net, 20.06.2018)

Bozlak example of international art music can not be shown due to the copyright law.

The forms and genres of traditional art music are used in international art music below:

Mevlid

Mevlid is the genre of reading a poem which is written by Süleyman Çelebi with melody and it tells the diversity of God and Muhammed his prophet. Mevlid from religious genres takes place in the composition of the following composer.

- Selman Ada Koro, Mevlid Cantata for orchestra, soloists and choir.

Traditional Mevlid sample is shown in Figure 11:

MEVLİD



Figure 11: Traditional Mevlid Sample (Akdoğu 1996: 466)

Mevlid example of international art music can not be shown due to the copyright law.

Gazel

Gazel is an extempore genre performed by human voice without being bound to any usûl. Gazel from non religious genres takes place in the following composers.

- Necil Kazım Akses Bir Divandan Gazel for tenor and orchestra
- Mehmet Nemutlu Güdük Gazel for violin and piano

Traditional Gazel sample is shown in Figure 12:

EY KAMER-İ TAL'ÂT

Gazel



Figure 12: Traditional Gazel Sample (Akdoğu 1996: 289)

Gazel example of international art music can not be shown due to the copyright law.

Köçekçe

Köçekçe is a music type formed by the combination of songs and folksongs. Köçekçe which builds bridges between folk music and art music from non religious genres takes its place in the compositions of the following composers.

- Ulvi Cemal Erkin Köçekçe for orchestra
- Selman Ada Köçekçe for piano
- Ekrem Zeki Ün Köçekçe for piano
- Muammer Sun Köçekçemsi for piano; Köçekçe for violoncello; Köçekçe for violin and piano

Traditional Köçekçe sample is shown in Figure 13:

BİR SEVDA GELDİ BAŞIMA
Köçekçe

Dede Efendi

♩=216



Figure 13: Traditional Köçekçe Sample (turksanatmuzigi.org, 01.06.2017)

The usage of Köçekçe genre by Muammer Sun, one of international Turkish composers, is shown in Figure 14:

KÖÇEKÇEMSİ

Muammer Sun

Piano



Figure 14: Muammer Sun Köçekçemsi for Piano (Yalçın vd. 2012: 779)

Instrumental music genres of traditional art music in international art music are used in the compositions by the composers below:

Taksim

Taksim is an extempore genre of instrumental music which is not bound to any method but bearing all characteristics of maqams. The composers that used taksim in their composers are:

- Hasan Ferid Alnar Concerto for kanun and orchestra end of the first movement kanun taksim

- Özkan Manav Taksim for b flat clarinet

- Ferit Tüzün Çeşmebaşı Bale Suite end of the third movement Taksim

Traditional Taksim sample is shown in Figure 15:

HİCAZ TAKSİM

Tanburi Cemil Bey



Figure 15: Traditional Taksim Sample (Akdoğan 1996: 288)

The usage of Taksim genre by Hasan Ferid Alnar, one of international Turkish composers, is shown in Figure 16:



Figure 16: Hasan Ferid Alnar Concerto for Kanun and Orchestra End of the First Movement Kanun Taksim (Altınköprü 2004: 94).

Peşrev

Peşrev is an instrumental music genre played at the beginning of music. The composers that used Peşrev in their compositions are:

- Hasan Ferid Alnar Concerto for kanun and orchestra, beginning of the first movement; end of the third movement, rast peşrev

- Necdet Levent Concerto for kanun and orchestra, Peşrev; Peşrev for violin and piano

Traditional Peşrev sample is shown in Figure 17:

The usage of Saz Semaisi genre by Necdet Levent, one of international Turkish composers, is shown in Figure 20:

FERAHNAK

N.LEVENT

The musical score for 'Ferahnak' by Necdet Levent is presented for a full orchestra. It is in 2/4 time and marked 'Moderato' with a tempo of 66 beats per minute. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in F1, Horn in F2, Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The first few measures show a melodic line in the strings, starting with a forte (f) dynamic. The woodwinds and brass are currently silent.

Figure 20: Necdet Levent Ferahnak Saz Semaisi for Orchestra, First Movement (muziklopedi.org, 25.06.2017)

Sirto

Sirto is a genre played at the end of performance with 2/4 measure. The composer used sirto in his composition is:

- Hasan Ferid Alnar Üç Oyun Havası for orchestra 3. Movement Sirto

Traditional Sirto sample is shown in Figure 21:

NIKRİZ SİRTO

Refik Fersan

The image shows a single-staff musical sample of a traditional Sirto melody. It is written in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of the Sirto genre. The melody is written in a single staff with a treble clef.

Figure 21: Traditional Sirto Sample (Akdoğan 1996: 328)

NİHAVEND OYUN HAVASI



Figure 23: Traditional Oyun Havası Sample (projetsm.com,25.06.2017)

Oyun Havası example of international art music can not be shown due to the copyright law.

CONCLUSION

In the list above, it is seen that traditional genres are used by less number of international Turkish music composers. This may be the reason why some composers are in new music trends or they are grown up in the new music environment. It is thought that the composers using the traditional genres were affected by the national music movement that started in nineteenth century and with the political reasons of foundation of republic and seeking for becoming specific. It is conspicuous that folk music forms and genres are used more than traditional art music forms and genres by Turkish international art music composers. It is observed that art music genres having bridge characteristics are used more. Folk music is used in the early years of the Republic and later it's shown that art music genres are used. During the Republic foundation years only Hasan Ferid Alnar, because since he obtained traditional education, used art music genres. Instead of making national and international music synthesis with maqam structures against Western tonality, it may be a rare but much effective composing method to make synthesis of Western tonality with Turkish traditional form and genres.

BIBLIOGRAPHY

- Akdoğu, Onur (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Altınköprü, Halil (2004). “Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferid Alnar”. Unpublished master's thesis. İzmir: Ege Üniversitesi.
- “Atabarı (Bahçası Var Bağı Var)”. <http://www.turkudostlari.net/nota.asp?turku=114>. Retrieved in June 1, 2017.
- Aydın, Yılmaz (2003). *Türk Beşleri*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları Şen Matbaası.
- “Bir Sevdâ Geldi Başıma - Köçekçe Notası.” <https://www.turksanatmuzigi.org/notalarimiz/hicaz-notalari/bir-sevda-geldi-basima-kocekce-notasi>. Retrieved in June 1, 2017.
- “Bozlak”. <https://www.turkudostlari.net/ezgi.asp?nota=784> Retrieved June 20, 2018.
- “Burçak Tarlası (Sabahınan Kalktım) (Halay)”.
<http://www.baglamist.com/b/burcak-tarlası-sabahınan-kalktım-halay.html>. Retrieved in June 1, 2017.
- “Ferahnak”. http://www.muziklopedi.org/files/nota/nota_1236806329.pdf. Retrieved in June 25, 2017.
- “Nihavend Oyun Havası”. http://projetsm.com/uploads/attachment/20631_v1_1.gif. Retrieved June 25, 2017.
- “Oynayın Gız Oynayın (Kız Atlatma Horonu)”.
http://www.turkuler.com/nota/ezgi_oynayın_kız_oynayın.html. Retrieved in June 1, 2017.
- Özkan, İsmail Hakkı (2003), *Türk Musikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Saygun, Ahmed Adnan (1955). *Sivas Düz Halayı Üç Türkülük Süit Op. 23, No 4 Bariton ve Piyano İçin*. Ankara: Devlet Konservatuarı Yayınları.
- Sözer, Vural (2005). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.
- Şenel, Onur (2006). “Ferit Tüzün’ün Çağdaş Türk Besteciliği İçin Önemi”. Unpublished master's thesis. Ankara: Başkent Üniversitesi.
- “Uzun Hava”. <https://www.turkudostlari.net/ezgi.asp?nota=386>. Retrieved in June 1, 2017
- “Yağcılar Zeybeği”.
http://www.turkuler.com/nota/ezgi_yagcılar_zeybegi.html Retrieved June 1, 2017.
- Yalçın, Gökhan ve Özer Kutluk (2012). “Muammer Sun’un Yurt Renkleri 1. Albümde Yer Alan Piyano Eserlerinin Armonik Analizi,” *JASSS The Journal of Academic Social Science Studies*, 5(7):769-788.

VIDEO OYUN MÜZİKLERİNİN ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİNİN DAVRANIŞLARINA ETKİSİNİN İNCELENMESİ

An Investigation of the Influence of Video Game Music on University Students' Behavior

Uğur BAKAN*

Mücahit Yalçın ÖZTÜFEKÇİ**

ÖZ

Geçtiğimiz otuz yılda video oyunlar toplum üzerinde olumlu ve olumsuz büyük bir etki yaratmıştır. Oyun içerisindeki müzikler kurgusal dünya ile gerçek dünya arasındaki bütünleşmenin sağlanmasında kilit bir öneme sahiptir. Video oyunlarının görsel ve işitsel etki düzeyi saatlerce bir oyuna maruz kalan oyuncular üzerindeki davranış değişimlerini ölçmek için önemli bir fırsat sunmaktadır. Bu çalışmada video oyun müziklerinin saldırgan davranış ile bağlantısını incelenmeye çalışılmıştır. Araştırma kapsamında dört bölümden oluşan bir çevrimiçi anket formu (Musical Preference Scale, The Basic Need Satisfaction in General Scale, Buss-Perry Aggression Questionnaire, Brief Mood Introspection Scale) ve yarı deneysel aşamada ise 2011 yılında Londra Filarmoni Orkestrası tarafından hazırlanan popüler video oyun müzikleri kullanılmıştır. Anketi puan ortalamalarının yaş, cinsiyet, video oyun kullanım stilleri ve müzik duygu modu değişkenlerine göre anlamlı düzeyde değişimin olup olmadığı ANOVA ve T-testi ile incelenmiştir. Araştırma sonuçları önceki çalışmaların aksine, oyunlarda kullanılan arka plan müziğinin saldırganlık eğiliminin artmasında önemli bir rolünün olmadığını göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik analizi, oyun müzikleri, saldırgan davranış, video oyunlar.

ABSTRACT

Over the last thirty years, video games have had a major impact, both positively and negatively, on society. The music in video games has a key

Araştırma Makalesi Geliş Tarihi: 01.05.2018 Kabul Tarihi: 06.06.2018

* Dr. Öğr. Üyesi, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, ugr.bakan@ikc.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0117-3731>

** Öğr. Gör. İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, myalcin.oztufekci@ikc.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6097-8738>

role for integration of the fictional world and the real world. The level of visual and auditory impact of video games offers an important opportunity to measure behavioral changes on players who are exposed to a game for hours. With this study, we examine the connection of video game music with aggressive behavior. Within the scope of this study, an online survey form composed of four divisions (Musical Preference Scale, The Basic Need Satisfaction in General Scale, Buss-Perry Aggression Questionnaire, and Brief Mood Introspection Scale) was used and some popular video game music, prepared by the London Philharmonic Orchestra in 2011, were used in the experimental stage. It has been analyzed using ANOVA and T-test that if there is any significant difference of point averages of the questionnaire according to variables as age, gender, video game using styles and music mood. The results of the study indicate that, contrary to previous studies, background music incorporated into video games do not play an important role in increase of aggression tendency.

Keywords: Aggressive behavior, game music, musical analysis, video games.

GİRİŞ

İnsanlık tarihi kadar eski bir olgu olan saldırganlığa ilişkin birçok tanımlama yapılmış olmasına rağmen sınırları ve temelinde yatan sebeplere ilişkin ortak bir görüş oluşturulamamıştır. Bazı düşünürlere göre saldırganlık başka kişilere ya da nesnelere yöneltilen fiziksel bir tahribatı ifade ederken, kimi düşünürlere göre ise fiziksel unsurlarla birlikte karşı tarafı olumsuz yönde etkileyecek tüm davranışlar saldırganlık olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Kültürel farklılıklara göre değişkenlik gösteren saldırganlık konusunda yapılan çalışmalar genellikle, saldırganlık türleri ve sınırlarından ziyade davranışın ortaya çıkmasına yol açan bireysel ve çevresel koşulların etkileri üzerine yoğunlaşmaktadır. Saldırgan davranışların altında yatan nedenlerinin belirlenmesinde genetik (biyolojik) faktörler, kültürel kodlar ve uygulamalar önemli ipuçları sunmaktadır. Davranışın temelinde genetik faktörlerin etkili olduğunu kabul eden görüşe göre saldırganlık, her canlıda bulunan refleks bir davranış olarak cinsel içgüdüyle bağlantılı olduğu kabul edilmektedir (Taylor 1980: 485–490). Bu görüşe göre saldırgan davranışın temelinde organizmanın hayatta kalması ve sürekliliğin sağlanması kaygısı yatmaktadır. Diğer bir görüşe göre ise saldırgan davranışların temelinde çevresel faktörler genetik faktörlerden daha fazla etkili olmaktadır (Huesmann 1986: 485, Gutwinski vd. 2018: 456). Bu hümanist temelli görüşe göre doğuştan hiç kimsede saldırgan davranış bulunmamaktadır. İnsanlar yaşadığı ortam, ilişkide bulunduğu kişilerle ve bunlardan edindiği bilgilerle sosyal öğrenme yoluyla saldırgan davranış edinmektedir.

Bilgi çağı olarak nitelenen bu çağda, kitle iletişim araçlarının toplumsal yaşam üzerindeki yönlendirici ve biçimlendirici gücü başta çocuklar olmak üzere etkin bir rol oynamaktadır. Medya araçlarının görsel ve işitsel unsurları bilgi aktarımını kolaylaştırdığı gibi bilginin kalıcı hafızaya yerleşmesini ve uzun yıllar hatırlanmasını da sağlamaktadır. Woolfolk'a göre bir bilginin hatırlanabilmesi için bilginin görsel veya işitsel olarak sembolleştirilip kodlanması gerekmektedir (Woolfolk 2010: 11). Bu sayede edinilen bilgiler bir şeyle bağlantılı olarak sembolleştirilerek çağrışım yoluyla istenilen zamanda hatırlanmaktadır. Günümüzde başta çocuklar olmak üzere birçok yetişkin medya araçları yoluyla şiddete maruz kalmaktadır. 60'lı yıllardan itibaren radyonun yerine televizyonun etkinliğini artırmaya başlamasıyla birlikte görsel medyanın bireysel ve toplumsal olarak olumlu ve olumsuz etkileri üzerine birçok araştırma yapılmıştır (Johnson 2002: 2468-2471). İzleyici merkezli araştırmalarda, şiddet içerikli unsurların sunumunda pasif durumda olan izleyicilerin zihinlerinde bu düşüncenin zamanla nasıl geliştiği incelenmektedir. İnternet ve video oyunları gibi erişimi kolay ve herhangi bir denetim mekanizması olmayan popüler kaynaklarda şiddet içerikli unsurların oldukça fazla olduğu görülmektedir. Günümüzde küresel anlamda oyun kitlesinin 2,2 ile 2,6 milyar arasında olduğu tahmin edilirken, bir önceki yıla göre 7,8 milyar dolar veya %7,8'lik artış ile 2017'de pazarın yaklaşık 108,9 milyar dolar seviyelerinde olduğu bilinmektedir (Newzoo 2017: 12-17). İnternet ve taşınabilir aygıtların gelişimiyle birlikte oyun pazarı eğlence sektörleri içindeki payını artırarak sinema ve televizyon endüstrisinin önüne geçmeyi başarmıştır.

70'li yıllarda *Pong* adlı platform ile başlayan ve günümüze kadar atari, konsol, çevrimiçi, 3D, sanal gerçeklik gibi teknolojik evrim geçiren oyun dünyası aynı zamanda kültürel bir devrimi de başlatmıştır. Günümüzde video oyunlar yüz tanıma (Facial Recognition), hareket kontrolü (Gesture Control), yüksek çözünürlüklü ekranlar (High-Def Displays), sanal gerçeklik (Virtual Reality), artırılmış gerçeklik (Augmented Reality), giyilebilir teknolojiler (Wearable Tech) ve gerçek zamanlı 3D ses (Real time 3D Surround) gibi yeni birçok görsel ve işitsel teknolojiyi bünyesinde barındırmaktadır. Oyunlarda güncel teknolojilerin kullanılması, oyuncular üstünde sanal dünyadaki gerçeklik algısını artırarak eşsiz bir deneyim sunmaktadır. Oyuncuların oyuna aşırı konsantre olmaları, zaman ve mekan algısından uzaklaşmalarına neden olmaktadır (Huang vd. 2017: 398-406). Bu algının oluşmasını oyunun arka planında bulunan müzik ve efektler etkili olmaktadır. Video oyunlarda arka planda yer alan tüm ses unsurları (arka plan müziği, ses efektleri, diyaloglar ve ambiyans) oyunun kalitesini artırdığı için video oyunların vazgeçilmez bir

unsuru olarak kabul edilmektedir (Nacke vd. 2010: 336-343). Oyun içerisindeki sesler kurgusal dünya ile gerçek dünya arasındaki bütünleşmesinin sağlanmasında kilit bir öneme sahiptir. Video oyunlarının arka plan müzikleriyle ilgili yapılan araştırmalar oyuncuların davranışlarında meydana gelen değişimleri ölçmeyi amaçlamıştır. Oyunda 4K, sanal ve artırılmış gerçeklik gibi görsel unsurlar tek başına gerçeklik algısının oluşabilmesi için yeterli olmamaktadır. Genel ses atmosferi, oyun içinde gerçek bir yaşam izlenimi yaratarak, oyuncunun bu sanal yaşamın bir parçasıymış gibi hissetmesini sağlamaktadır. Bu çalışmada video oyun müziklerinin oyuncuların davranışlarına olan etkileri çeşitli değişkenlere göre incelenmiştir.

Oyun Müziği ve Agresif Davranış İlişkisi

Oyun teknolojileri başta eğitim olmak üzere birçok alanda aktif bir şekilde kullanılmaktadır. Oyun süresi boyunca bir karakteri kontrol edebilmek, doğru bir şekilde yönlendirmek için verilen anlık kararlar öğrencilerin yaratıcı, analitik ve eleştirel düşünme gibi becerilerinin gelişmesine katkı sağlamaktadır. Video oyunlarının etkileri konusunda yapılan güncel çalışmalar oyunların davranışların şekillenmesindeki olumlu ve olumsuz etkileri üzerine yoğunlaşmıştır (Sherry 2007: 245-262). Başta çocuklar olmak üzere milyonlarca oyun tutkunu, oyun esnasında birçok negatif etkiye maruz kalmaktadır. Oyunların saldırganlık, cinsel istismar, bağımlılık ve ırkçılık gibi olumsuz düşünceleri desteklediği varsayımından hareketle birçok araştırma yapılmıştır (Buchman vd. 1996: 12-16, Unsworth vd. 2001: 184-192, Adachi vd. 2013: 329-341). Prot ve arkadaşları yaptıkları çalışmada video oyunlarda şiddet içerikli hareketlerin sürekli olarak tekrarlamasının sonucunda günlük yaşamda saldırgan davranışların arttığı ortaya koyulmaktadır (Prot vd. 2013: 365). Bu çalışmalarda özellikle rol tabanlı şiddet içerikli oyunları oynayan çocukların saldırganlık eğilimlerinde belirgin oranda artış olduğu tespit edilmiştir. Bu alandaki araştırmaların çoğunda sadece oyunların “video/görsel” yönüne odaklanılmış ve “ses” ile ilgili araştırmalar yetersiz kalmıştır. Kişilik özellikleri, anlık ruh hali ve seçilen müzik türü de dâhil olmak üzere birçok değişken kişinin müziği algısını etkilemektedir. Oyun içinde müzik, belirli bir sahne hakkında bir izlenim veya yargı oluşturmak için kullanılmaktadır. Aynı zamanda müzikler oyuncunun bir aşama ya da sahneden diğerine geçişini kolayca anlamasına da yardımcı olmaktadır. Müziğin mevcut ruh hali (mood) üstündeki etkilerinin incelendiği araştırmaların çoğunda klasik müziği uyaran olarak kullanılırken, müziğin ruh halini değiştirme etkisini inceleyen çalışmalarda ise genellikle pop, rock ve hiphop gibi popüler müzik türleri

kullanılmaktadır (Miller vd. 2002: 8-27). Campbell tarafından yapılan deneysel bir çalışmada müziğin insanı günlük yaşamdan alıp meditasyon moduna taşıyabileceğini bilimsel verilerle açıklamıştır. MRI ve EEG gibi çeşitli görüntüleme tekniklerini kullanarak yapılan ölçümler sonucunda insan beyni, gündelik bilinç halindeyken 13-100+Hertz (Hz, devir/sn) titreşim hızına sahip olan “beta” dalgaları yaydığı tespit edilmiştir. Ancak gözlerin kapatıp gevşemeye başladığı andan itibaren bu dalgalar 5-12,9 Hz aralığına kadar düşerek “alfa” ritmine geçmektedir. REM modu olarak da bilinen rüya görmeye başladığı “teta” olarak adlandırılan fazda ise insan beyni 4-7,9 Hz titreşim hızına düşmektedir. Teta dalgalarına aynı zamanda derin meditasyon veya trans halleri esnasında da gözlemlenmektedir (Campbell 1991: 243-254). Johnson ve arkadaşları tarafından yapılan diğer bir çalışmada rap müzik dinleyen genç Afrikalı-Amerikalı erkeklerin tutum ve algılarında oluşan etkileri değerlendirmiştir. Katılımcılara ayrı olarak içeriğinde şiddet unsurları olan ve olmayan rap videoları izletilmiş bir olumsuz bir durumla karşılaştığında kadına karşı şiddete başvurma eğilimleri belirlenmeye çalışılmıştır. Sonuç olarak şiddet içerikli rap video izleyenlerin daha fazla şiddet eğiliminde olduğu tespit edilmiştir (Johnson 1995: 27-41). Müziğin duygusal çağrışım özelliklerinin ölçüldüğü bir çalışmada Vuoskoski ve arkadaşları, hüzünlü müziklerin genellikle nostalji, huzur ve merak gibi karmaşık duygulara çağrışım yaptığı bulmuştur. Çalışmanın diğer bölümünde ise bireylerin duygusal müziklerden etkilenme düzeyi ile beş faktör kişilik özelliklerinden dışadönüklük ve deneyime açıklık boyutunun belirleyici olduğunu ortaya çıkartılmıştır (Vuoskoski 2012: 311-317). Ortaöğretim kurumlarında okuyan 288 birey üzerinde yapılan diğer bir çalışmada ise Klasik Batı Müziği dinleyenlerin, Metal Müzik dinleyenlere göre daha fazla öfke kontrolüne sahip olduklarını ortaya koymuştur. Dingin müzik türlerini dinlemeyi tercih eden bireylerin öfkelerini kontrol etmede diğer müzik türlerini dinlemeyi tercih eden bireylere göre daha başarılı olduklarını göstermektedir (Sezer 2011: 1472-1493). Video oyunlarının görsel ve işitsel etki düzeyi saatlerce bir oyuna maruz kalan oyuncular üzerindeki davranış değişimlerini ölçmek için önemli bir fırsat sunmaktadır. Bu araştırmada oyun müziklerinin saldırgan davranışları etkileme düzeyi incelenerek, literatürde yapılan çalışmalarla karşılaştırma yapılmıştır.

Bir müziğin insan beyninde negatif ya da pozitif algı oluşturmasında, müzik odaklı ve dinleyici odaklı iki grup faktörün etkisi bulunmaktadır. Müzikle ilgili faktörler ezgi, ritim, form, tını, doku gibi unsurlardan oluşurken, müzik dışı faktörleri ise başta kişilik özellikleri olmak üzere yaş, cinsiyet, eğitim, kültür, inançlar, duygular gibi faktörleri içermektedir (Gurgen 2015: 1-

14). Her müziğin kendine özgü bir dinamizmi perde (ses) organizasyonu bulunmaktadır. Çalışmanın yarı deneysel aşamasında kullanılan Batı Müziğinde 12 perde (Do, Do#, Re, Re#, Mi, Fa, Fa#, Sol, Sol#, La, La#, Si) bulunmaktadır. Uyumlu aralıklar (konsonans), bir başka aralığa gitme gereksinimi duyurmayan, durağan karakterde olduklarından bir müzikal bitiş etkisi verebilmektedir. Uyumlu aralıklar (konsonans), ‘tam uyumlu’ (1’li, 8’li, 5’li, 4’lü) ve ‘yarı uyumlu’ (3’lü ve 6’lı) olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Uyumsuz aralıklar (disonans) ise bunların dışında kalan (2’li, 7’li, 9’lu, 11’li, 13’lü) beş perdeden oluşmaktadır (Tezel 2011: 4). Aralıkların ve akorların temsil ettiği ses dalgaları insan üzerinde negatif ya da pozitif olarak bir etki oluşturmaktadır. Normal bir insan kulağı 20-20000 Hz frekans aralığındaki sesleri duyabilme yeteneğine sahiptir. Beyinde yaklaşık 440 Hz de La, ~466,16 Hz de La# ve Sib, ~493,88 Hz ise Si sesi algılanmaktadır. Yakın dalga aralıklarına sahip olarak görünse de aralığındaki tüm sesler beyinde farklı duygusal çağrışımlara neden olmaktadır. Örneğin piyanonun en pest (kalın) notaları gerginlik oluşturan bir yapıya sahip olduğu için film ve oyun müziklerinde sıklıkla kullanılmaktadır.

Müziklerde pozitif ve negatif algının oluşmasında ikinci parametre ise Ritim, Atım (Pulse) ve Tartım (Meter) özellikleridir. Müzikal zamanlama olarak da bilinen ve oldukça benzer bu unsurlar, belirli bir seriye göre yapılan vuruşların bölünmesi, birleşmesi veya vurguların kaydırılmasıyla meydana gelmektedir. Ritimin içindeki vuruşlar güçlü ve zayıf zamanlara göre ayrılarak belli bir ahenk oluşturmaktadır. Ritim unsuru oyun müzikleri içinde sahneyle uyumlu bir şekilde duygusal bir etki yaratmak için kullanılmaktadır. Müzikler insan beyinde bir rezonans oluşturarak huzur, heyecan, neşe veya hüznün gibi üst düzey duygusal ve bedensel duyularını tetiklemektedir.

Yöntem

Oyun araştırmalarında görsel ve işitsel unsurlar, oyun seviyelendirme ve süre baskısı ve oyun içindeki farklı bileşenlerin (şiddet, karakter, rol, cinsiyet, gerçekçilik vb.) oyuncular üzerindeki etkileri incelenmektedir (Zhen vd. 2011: 1675-1687, Adachi vd. 2015: 329-341, Barlett vd. 2009: 213-224, Malliet 2006: 377-394). Bu çalışmada video oyun müziklerinin saldırgan davranış ile bağlantısını, yarı deneysel bir yöntemle belirlenmeye çalışılmıştır. Araştırma amacıyla bağlantılı olarak dijital oyun oynayan öğrencilerle ilgili aşağıda yer alan sorulara yanıt bulunmaya çalışılmıştır:

1. Öğrencilerin dijital oyun ihtiyaç düzeylerine ait (özerklik ve yeterlik) puanları cinsiyete, yaşa, video oyun kullanım stillerine ve müzik

- eğilimine göre farklılık göstermekte midir?
2. Öğrencilerin saldırganlık düzeylerine ait puanları müzik duygu modu değişkenlerine göre farklılık göstermekte midir?

Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada üniversite öğrencilerinin Temel Psikolojik İhtiyaçlar Ölçeği alt boyutları (özerklik ve yeterlik) ve Buss-Perry Saldırganlık Anketi puan ortalamalarının yaş, cinsiyet, video oyun kullanım stilleri ve müzik duygu modu değişkenlerine göre anlamlı düzeyde değişimin olup olmadığı ilişkisel olarak incelenmiştir. Bu çalışmada dört bölümden oluşan bir çevrimiçi anket formu ve yarı deneysel bir yöntem kullanılmıştır. Araştırmanın yarı deneysel aşamasında 2011 yılında Londra Filarmoni Orkestrası tarafından Super Mario Bros, Call of Duty, Metal Gear Solid, Final Fantasy, Halo, World of Warcraft, Angry Birds gibi 22 popüler video oyunun müziğinin yer aldığı “Greatest Video Game Music” albümü seçilmiştir. Bu albümde yer alan parçalar içinden toplam süresi 36 dakika 34 saniye olan 10 parça (Advent Rising: Muse, Legend of Zelda: Suite, Grand Theft Auto IV: Soviet Connection, Angry Birds: main theme, World of Warcraft: Seasons of War, Metal Gear Solid: Sons of Liberty Theme, Tetris: Theme, Mass Effect 2: Suicide Mission, Splinter Cell: Conviction, Halo 3: One Final Effort) seçilmiştir. Katılımcılara belirli aralıklarla dinletilen her bir parçalarla ilgili olarak olumlu ve olumsuz duygularını belirleyebilmek için Kısa Duygudurum İçer-Bakış Ölçeği yaptırılmıştır. Farklı türlerde olan oyun müziklerine verilen puan değerleri Buss-Perry Saldırganlık Ölçeği puan ortalaması ve demografik değerler arasındaki ilişki incelenmiştir.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın örneklemini 2017-2018 eğitim-öğretim yılında İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi'nin farklı fakültelerinde öğrenim gören ve müzik kültürü dersini alan üniversite öğrencilerinden 21 erkek (yaş ortalaması $\bar{X}=21.52$) ve 31 kız (yaş ortalaması $\bar{X}=19.64$) olmak üzere toplam 52 öğrenci oluşturmaktadır. Bu derste öğrencilere, müziğin tanımı, kökeni, doğuşu-oluşumu ve evrim süreci, kapsamı, temelleri, türleri, boyutları ve diğer kültürlerle bağlantılıları gibi müziğe ilişkin entelektüel bilgi birikimi oluşturulması amaçlanmaktadır.

Veri Toplama Araçları

Video oyun müziklerinin davranışlar üstündeki etkilerini ölçmek için Temel Psikolojik İhtiyaçlar Ölçeği (The Basic Need Satisfaction in General Scale), Buss-Perry Saldırganlık Ölçeği (Buss-Perry Aggression Questionnaire) ve Kısa Duygudurum İçe-Bakış Ölçeği (Brief Mood Introspection Scale) kullanılmıştır. Deci ve arkadaşları tarafından 2001 yılında geliştirilen Temel Psikolojik İhtiyaçlar Ölçeği özerklik (autonomy), yeterlik (competence) ve ilişkili olma (relatedness) olarak adlandırılan üç temel psikolojik ihtiyacı ölçmek için 21 maddeden oluşmaktadır (Kashdan vd. 2006: 561-583). Ölçeğin Türkçeye uyarlama çalışması Cihangir-Çankaya ve Bacanlı tarafından yapılmış, ölçeğin güvenilirliğini belirten iç tutarlık katsayıları özerklik alt ölçeği için $\alpha = .84$, yeterlik alt ölçeği için ise $\alpha = .83$ bulunmuştur (Cihangir-Çankaya vd. 2003). Bu çalışmanın amacına uygun olarak Temel Psikolojik İhtiyaçlar Ölçeği; bireyin oyun esnasında kendi eylemlerini başlatması, özgürce seçim yapması ve onaylanmasının ele alındığı özerklik alt ölçeği (3 madde) ve oyuncunun istenilen sonuçlara ulaşabilmedeki etkisini, deneyimlerini, kabiliyetini ve oyunu kontrol etmede becerisine ilişkin yeterliliğinin ölçüldüğü yeterlik alt ölçeği (3 madde) olmak üzere iki bölüm ve 7'li Likert ölçeğinden oluşmaktadır (Yıldırım 2016: 2005-2011). Oyuncuların saldırgan davranışlarını ölçmek için yaygın olarak birçok dilde kullanılan Buss-Perry Saldırganlık Ölçeği kullanılmıştır. Buss ve Perry tarafından geliştirilen ölçek, araştırmalarda ve uygulanan ortamlarda yaygın olarak kullanılan bir saldırganlık ölçeklerinden biri olarak kabul edilmektedir. 29 maddeden oluşan ölçek, fiziksel saldırganlık (9 madde), sözel saldırganlık (5 madde), öfke (7 madde) ve düşmanlık (8 madde) olmak üzere alt boyutları 5'li Likert türüne göre ölçmeyi amaçlamaktadır (Buss vd. 1992: 452-459). Ölçeğin Türkçeye uyarlama çalışması Balkaya ve Şahin tarafından yapılmış, ortalama güvenilirlik katsayısı $\alpha = .82$ bulunmuştur (Balkaya vd. 2003: 192-202). Alt ölçekler için yapılan güvenilirlik çalışmasında ölçeğin iç tutarlık Cronbach Alfa değeri sözel saldırganlık boyutu için ($\alpha = .82$), fiziksel saldırganlık boyutu için ($\alpha = .98$), suçluluk alt boyutu için ($\alpha = .81$), utanç alt boyutu için ($\alpha = .80$) bulunmuştur.

Mayer ve Gaschke tarafından geliştirilmiş Kısa Duygudurum İçe-Bakış Ölçeği (Brief Mood Introspection Scale) katılımcının kısa süreli ruh halini değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Ölçek olumlu ve olumsuz duygu içerikli 16 sıfatından ve 4'lü ölçekten oluşmaktadır (Mayer vd. 1988: 102-111). Katılımcıların bir durum karşısındaki ruh halini tanımlayan ölçek olumlu ve olumsuz duygudurum seviyeleri olmak üzere iki modu ölçmektedir (Mayer vd. 1995: 151-159). Kısa Duygudurum İçe-Bakış Ölçeği, Şahin & Durak tarafından

ilk kez Türkçe'ye uyarlanmış güvenilirlik alfa değeri .55 ile .86 aralığında bulunmuştur (Şahin & Durak, 44-56). Güncel bir çalışmada ise ortalama güvenilirlik katsayısı $\alpha = .96$, alt ölçekler için yapılan güvenilirlik iç tutarlık Cronbach Alfa değeri $\alpha = .75$ ile $\alpha = .89$ arasında ölçülmüştür (Kavcıoğlu 2011).

Verilerin Analizi

Araştırmanın amacına yönelik düzenlenen ölçekler ile elde edilen ham veriler, Microsoft Excel ve SPSS 22.0 paket programında analiz edilmiştir. Verilerin analizinde sırasıyla frekans ve ortalama istatistiksel işlemler kullanılmıştır. Müzik deneyimleriyle ilgili olan bu çalışmanın başlangıcında katılımcılara daha önce müzikle ilgili bir eğitim alıp almadıkları sorulmuştur. Araştırmaya katılanlardan 20 kişi (%38,5) daha önce müzik dersi aldığını belirtirken, 32 kişi ise (% 61,5) müzik dersi almadıklarını belirtmiştir. Müzik dersiyile ilgili geçmiş tecrübeleri sorulduğunda ise katılımcıların % 69,2'si bir enstrüman çalmak için girişimde bulduklarını fakat başaramadıklarını ifade etmiştir. Öğrencilerin dinledikleri müzik türüne göre dağılım incelendiğinde ilk sıralarda % 21,2 ile Rock, %17,3 ile Pop, % 13,5 ile Dans, Disko ve Elektronik, %11,5 ile Hip-hop, Rap tarzı müzikler yer almaktadır. Katılımcıların az dinledikleri müzikler ise %1,9 ile Türk Sanat Müziği, % 3,8 ile Türk Halk Müziği ve %5,8 ile Caz müzik olduğu belirlenmiştir.

Oyun deneyimlerinin belirlendiği ikinci aşamada katılımcıların oyun oynama sıklığı, oyun türü seçimi ve oyun kullanım düzeyleri ölçülmüştür. Öğrencilerin % 53,8'i düzenli olarak oyun oynadıklarını belirtirken % 46,2'si ise düzenli olarak oyun oynamadıklarını belirtmiştir. Oyun türlerine göre dağılım incelendiğinde ise öğrencilerin %23,1'inin spor oyunlarını (FIFA '18, NBA 2K18, Madden NFL '18), %9,6'sının çok oyunculu çevrimiçi oyunları (World of Warcraft, Guild Wars, Star Wars Galaxies) oynadıkları belirlenmiştir. İlk araştırma sorusunda katılımcıların Temel Psikolojik İhtiyaçlar Ölçeği özerklik ve yeterlik puan ortalamaları ile cinsiyet, yaş, müzik tarzı gibi çeşitli değişkenlere göre ilişki incelenmiştir. Tablo 1'e göre katılımcıların oyun kullanım davranışlarını alt ölçekleri ile cinsiyete göre dağılım incelendiğinde oyunu kontrol etme becerisine ilişkin yeterliliğinin ölçüldüğü, yeterlilik düzeyinde anlamlı bir farklılık bulunmuştur ($F=4,926$; $p=.031$). Bu sonuçlara göre erkek öğrenciler ($\bar{X}=4,8095$), kız öğrencilere göre ($\bar{X}=4,3871$) video oyun kontrolünde kendilerini daha yetkin görmektedir. Özerklik alt ölçeklerin cinsiyete göre dağılımlarında anlamlı bir farklılık bulunmamıştır ($F=,744$; $p=.393$).

Tablo 1: Katılımcıların Temel Psikolojik İhtiyaçlar Ölçeğine Göre Cinsiyet Puanlarına İlişkin T-Testi Sonuçları

	Cinsiyet	N	Mean	SD	df	t	F	p
Özerklik (autonomy)	Erkek	21	4,8889	1,77117	50	,884	,744	,393
	Kız	31	4,4839	1,51251	38,395	,857		
Yeterlik (competence)	Erkek	21	4,8095	1,63833	50	1,093	4,926	,031
	Kız	31	4,3871	1,15180	33,157	1,023		

Öğrencilerin özerklik ve yeterlik alt ölçekleri puanlarının yaşa göre farklılık gösterip göstermediğini belirlemek için yapılan t-testi sonucuna göre özerklik ($F=,665$; $p=0.719$) ve yeterlik alt ölçeği ($F=1.122$; $p=0.368$) arasındaki fark istatistiksel olarak anlamlı bulunmamıştır. Düzenli olarak oyun oynayan ve oynamayan katılımcıların davranışları incelendiğinde özerklik alt ölçeğinde ($F=5,625$; $p=.022$) ve yeterlilik alt ölçeğinde ($F=14,595$; $p=.022$) belirli bir farklılık tespit edilmiştir.

Müzikal eğilimde katılımcılara müzikal yatkınlıkları, daha önce özel bir ders alıp almadıkları ve bir enstrüman çalıp çalmadıkları sorulmuştur. Müzik eğilimi ile özerklik ve yeterlik alt ölçekleri puanlarının arasındaki ilişkinin ölçüldüğü ANOVA analizi sonuçlarına göre özerklik ($F=1,409$; $p=0.254$) boyutunda önemli bir farklılık görünmezsek yeterlik alt ölçeğinde ise ($F=3.990$; $p=0.25$) anlamlı bir ilişki tespit edilmiştir. Bu sonuçlara göre müzikal eğilimi yüksek olan öğrenciler oyun oynarken kendilerini daha yetkin görmektedir.

İkinci araştırma sorusunda Buss ve Perry (1992) tarafından geliştirilen saldırganlık ölçeği değerleri ile çeşitli değişkenler arasındaki bağlantı araştırılmıştır. Öğrencilerin saldırganlık eğilimlerinin ölçüldüğü anket sonuçları ile yaş değişkeni arasında, fiziksel saldırganlık ($F=,398$; $p=.916$), sözel saldırganlık ($F=,474$; $p=.868$), öfke ($F=,455$; $p=.881$) ve düşmanlık ($F=,557$; $p=.807$) alt ölçeklerinde önemli bir ilişki kurulamamıştır. Tablo 2’de cinsiyete göre saldırganlık düzeyleri incelendiğinde, fiziksel saldırganlık ($F=,009$; $p=.014$) alt düzeyinde anlamlı bir farklılık belirlenmiştir. Sonuçlara göre erkekler ($\bar{X}=2,6085$) kızlara göre ($\bar{X}=2,1434$) fiziksel saldırıya daha yatkın oldukları tespit edilmiştir.

Tablo 2: Katılımcıların Buss-Perry Saldırganlık Ölçeğine Göre Cinsiyet Puanlarına İlişkin T-Testi Sonuçları

	Cinsiyet	N	Mean	SD	df	t	F	p
Fiziksel Saldırganlık	Erkek	21	2,6085	,60819	50	2,539	,009	,014
	Kız	31	2,1434	,67354	45,911	2,590		
Öfke	Erkek	21	2,6327	,56165	50	-,833	1,359	,409
	Kız	31	2,7834	,68796	48,153	-,866		
Düşmanlık	Erkek	21	2,8393	,69163	50	,986	1,224	,329
	Kız	31	2,6129	,88409	48,866	1,033		,
Sözel Saldırganlık	Erkek	21	2,9333	,69666	50	,874	,230	,386
	Kız	31	2,7548	,73885	44,764	,885		

Araştırmanın temelini oluşturan oyun oynama sıklığı ile saldırganlık eğilimleri arasındaki bağlantı incelendiğinde bölümde, düzenli oyun oynayanların ($\bar{X}=2,54437$) düzenli olarak oyun oynamayanlara ($\bar{X}=2,0833$) göre daha fazla fiziksel saldırganlığa başvurdukları belirlenmiştir. Öfke, düşmanlık ve sözel saldırganlık boyutları ile oyun oynama sıklığı arasında bir ilişki tespit edilememiştir. Araştırma kapsamında öğrencilerin dinledikleri müziklerin türlerine göre saldırgan davranış eğilimleri ölçüldüğünde önceki araştırmalardan farklı olarak; fiziksel saldırganlık ($F=,740$; $p=.695$), sözel saldırganlık ($F=,561$; $p=.848$), öfke ($F=,693$; $p=.764$) ve düşmanlık ($F=,663$; $p=.764$) düzeylerinde herhangi bir farklılık tespit edilememiştir.

Araştırmanın son bölümünde Londra Filarmoni Orkestrası tarafından hazırlanan popüler video oyunun müziklerinin yer aldığı albümdeki parçalar katılımcılara dinletilerek, müziğin etkisiyle oluşmuş olan kısa süreli ruh halleri değerlendirilmiştir. Çalışmanın yarı deneysel aşamada katılımcılardan, her bir parçanın sonunda Mayer ve Gaschke tarafından geliştirilmiş Kısa Duygudurum İçe-Bakış Ölçeği kullanılarak müzikten aldıkları duyguları ifade etmeleri istenmiştir. Müziğin insan psikolojisine olan etkilerinin incelendiği çalışmalarda biliş, duygu ve davranış türlerine göre farklılıklar belirlenmeye çalışılmıştır. Nöral düzeyde deneysel olarak yapılan bu çalışmalarda, dinlenen müziğin psikolojik etkileri duygu-davranış düzleminde geniş bir nörobiyolojik sistemde ele alınmaktadır. İnsanların ruh hallerinin şekillenmesinde başta kişilik olmak üzere birçok faktör bulunmaktadır. Araştırmaya katılan kişilerin mevcut ruh halleriyle oyun müziğinin yaratmış olduğu duygu kümesi ilişkilendirilmiştir. Duygudurum, genellikle yoğun olmayan ve belirli bir davranışa bağlı olmayan

geçici, bir duygu halini ifade etmektedir (Gardner vd. 1984: 525-529). Bir müzik deneyiminde X, Y ve Z gibi farklı hislerin yaşanıyor olması, duygudurumda da benzer bir etki yaratacağı anlamına gelmemektedir (Zangwill 2014: 29-43). Her ruh hali farklıdır ve ruh hallerinin değişimlerini ölçebilen kesin mantıksal bir çıkarım bulunmamaktadır. Bu yüzden istatistiksel sonuçlara göre bir genelleme yapılarak duygu değişimlerinin nedenleri incelenmeye çalışılmıştır. Bu araştırma geçici koşulsuz bir uyarıcı olan oyun müzikleri ile saldırganlık gibi kalıcı bir davranışın ilişkilendirilmesi sonucu oluşan duygusal tepkiler (duygudurum) belirlenmeye çalışılmıştır.

Tablo 3: Katılımcıların Kısa Duygudurum İçer-Bakış Ölçeğine İlişkin Analiz Sonuçları

Oyun (Besteci)	Etki	N	Sum	Mean	SD
Advent Rising: Muse	Olumlu etki	52	106,75	2,0529	,56139
(Tommy Tallarico)	Olumsuz etki	52	130,38	2,5072	,62053
Legend of Zelda: Suite	Olumlu etki	52	138,75	2,6683	,60273
(Andrew Skeet)	Olumsuz etki	52	95,13	1,8293	,58265
Angry Birds: main theme	Olumlu etki	52	133,75	2,5721	,61255
(Ari Pulkkinen)	Olumsuz etki	52	93,88	1,8053	,51652
Grand Theft Auto IV: Soviet Connection	Olumlu etki	52	116,38	2,2380	,56786
(MichaelHunter)	Olumsuz etki	52	112,13	2,1563	,59402
World of Warcraft: Seasons of War	Olumlu etki	52	108,63	2,0889	,43817
(Jason Hayes)	Olumsuz etki	52	131,38	2,5264	,55037
Metal Gear Solid: Sons of Liberty Theme	Olumlu etki	52	114,63	2,2043	,49756
(Harry Gregson-Williams)	Olumsuz etki	52	113,75	2,1875	,40182
Tetris: Theme	Olumlu etki	52	136,88	2,6322	,59585
(Hirokazu Tanaka)	Olumsuz etki	52	94,63	1,8197	,58912
Mass Effect 2: Suicide Mission	Olumlu etki	52	111,63	2,1466	,48363
(Jack Wall)	Olumsuz etki	52	122,00	2,3462	,63972
Splinter Cell: Conviction	Olumlu etki	52	113,13	2,1755	,58800
(Kaveh Cohen ve Michael David Nielsen)	Olumsuz etki	52	125,13	2,4063	,49002
Halo 3: One Final Effort	Olumlu etki	52	128,50	2,4712	,49854
(Martin O'Donnell ve Michael Salvatori)	Olumsuz etki	52	105,25	2,0240	,65634

Tablo 3'e göre analizlerin sonucunda katılımcılarda beş parça olumlu (Legend of Zelda: Suite, Angry Birds: main theme, Metal Gear Solid: Sons of Liberty Theme, Tetris: Theme, Splinter Cell: Conviction) beş parça ise olumsuz (Advent Rising: Muse, Grand Theft Auto IV: Soviet Connection, World of Warcraft: Seasons of War, Mass Effect 2: Suicide Mission, Halo 3: One Final Effort) bir etki yaratmıştır. Hangi müziğin hangi ruh haliyle ilişkili olduğuna odaklanmak yerine, bu etkinin temelinde yatan müzikal altyapıyı değerlendirmek daha yararlı olmaktadır. Müzikal altyapıyı oluşturan ezgi, ritim, form, tını gibi unsurlar müziğin genel olarak modunu şekillendirmesine rağmen, dinleyiciler üstündeki etkiyi belirleyen en önemli unsur müziğin estetik boyutudur. Müzik mood ilişkisinde ilk kez dinlenen bir parçanın beyinde oluşturduğu duygu türü ve yoğunluğu dinleyicinin müzikal geçmişiyle doğrudan bağlantılıdır. Müziğin yapısal özellikleri ile müzikal bellek arasındaki ilişkinin belirlenebilmesi için belirli bir parçanın tonal alan (tonal space) hareketleriyle zihinsel imgelerle kurduğu etkileşimin incelenmesi gerekmektedir (Janata vd. 2007: 845–860). Müzik bu tonal yolculukta beyinde üretmek istediği bazı duygusal tepkileri uyandırmak için dinleyicinin belleğinde özel olarak oluşturmuş olduğu çalma listelerinden yararlanmaktadır. Böylece beyinde belirli referanslarla uyuşan müzikler için tutarlı bir duygusal tepkime oluşmaktadır.

Yapılan deneyim sonucunda en yüksek pozitif algı gösteren The Legend of Zelda Suite ($\bar{X}=2,6683$), ikinci pozitif algı oluşturan yapıtın ise Tetris Theme ($\bar{X}=2,6322$) olduğu belirlenmiştir. The Legend of Zelda Suite yapıtı incelendiğinde, çarpan etkisi yaratan tam uyumlu aralıkların fazlalığı dinleyicilerde pozitif algı oluşmasını sağlamıştır. Başlangıcından bitişine kadar 4'lü, 5'li ve 8'li duyumların sayıca fazla olması yapıtın pozitif algı oluşturmada etkili olduğu görülmüştür. Bunun dışında kullanılan aralıklar ise yarı uyumlu olan majör ve minör üçlülere meydana gelmektedir. Bu pozitif algıyı attıran bir diğer öge ise düzenli bir ritmin varlığıdır. Zaman zaman metronomu arttırarak yükseliş gösteren pasajlar, pozitif algının devamlılığını sağlamada kilit rol oynamaktadır. Yapıtın 1'16'' da başlayan ağırlıklı olarak ağaç üfleme nefesli çalgıların kullanıldığı huzur veren bölüm 3'12''ye kadar devam etmektedir. Daha sonra finale kadar süren ana temanın bakır nefeslilerle de coşkulu tekrarı pozitif algıyı pekiştirmektedir.

En yüksek negatif algı oluşturan yapıt World of Warcraft: Seasons of War ($\bar{X}=2,5264$), ikinci negatif algı yaratan yapıt ise Advent Rising: Muse ($\bar{X}=2,5072$) dir. World of Warcraft: Seasons of War adlı eserin geneline bakıldığında pozitif algının oluşmasını sağlayan konsonans (uyumlu) aralıkların fazla olmadığı görülmektedir. Dinleyiciler tarafından negatif algının hâkim

olmasının nedeni ise disonans (uyumsuz) aralıkların oluşturduğu duyumdur. Yapıtın genel yapısı dikkatli bir şekilde incelendiğinde küçük altılı aralıkların sıkça kullanıldığı farkedilmektedir. Bu aralığın romantik duygusu ile oluşan hüzünlü atmosfer, yapıtın ikinci derecede yüksek negatif algı oluşturmasında etkili rol oynamıştır. Düşük metronom ve hüzünlü temanın sürekli transpoze edilerek başka frekanslarda duyurulması negatif algıyı güçlendirmiştir.

Dinleyicilerde ikinci en yüksek negatif algı yaratan Advent Rising: Muse yapısında, yüksek bir metronomda tansiyonu sürekli üstte tutan bir performans sergilendiği görülmektedir. Bu yüksek metronomda disonans aralıkların çokça kullanılması dikkat çekmektedir. Uyumsuz aralıklardan 2'li lerin art arda kullanılarak yukarı ve aşağı iniş çıkışları (kromatik) negatif olguyu desteklemektedir. Özellikle 2'00'' de 4'lü ile oluşturulan sert tona sahip bakır nefeslilerin ön plana çıktığı anda, negatif duygu doruk noktaya ulaşmaktadır. Koronun yine disonans aralıklarla sert bir şekildeki performansı gergin ortamı destekleyen en önemli faktörlerdendir. Ritmik olarak timpaninin sürekli kullanımı ve pikoloların da kromatik iniş çıkışları gerilim unsurunun sürekliliğinin sağlanmasına yardımcı olmaktadır.

SONUÇ

Medyanın oluşturduğu kendine özgü “şiddet” anlayışı, paradoksal bir biçimde şiddet unsurlarını bir malzeme olarak kullanarak bir cazibe alanı oluşturmaya çalışmaktadır. Video oyunlar oyuncuların bilişsel ve motor becerilerini arttırmaya yardımcı olsa da, davranışlar üstünde kanıtlanmış olumsuz etkilere sahiptir. Önceki araştırmalar video oyunların oyuncuların saldırganlık eğilimlerinde önemli bir etkiye sahip olduğunu, oyuncuların düşünce, duygu, davranış ve fizyolojik uyarılmayı artırdığını göstermiştir. Arka plan müziği, bir video oyununun sürükleyiciliğini önemli ölçüde artırdığı için oyun yapım şirketleri tarafından müzikler için yüksek bütçeler ayrılmaktadır. Başta şiddet içerikli oyunlar olmak üzere oyun müziklerinin günlük yaşamdaki davranışlara olan olumlu ve olumsuz etkilerinin belirlenmesi oldukça önemlidir. Müziğin psikolojik etkilerinin oluşum sürecinde farklı düzeylerdeki ses dalgaları kulak zarına ulaştıktan sonra beyin tarafından yorumlanır ve bu algı sonucu biyolojik tepkiler oluşmaktadır. Bazı müzik türleri insanların duygusal dengesini sağlayan serotonin, dopamin, adrenalin, testosteron gibi hormonları olumlu etkilediği; kan basıncı, solunum ritmi gibi fizyolojik işlevleri düzenlediği ve beyindeki oksijen ve kanlanmanın dengesini sağladığı belirlenmiştir (Karamızrak 2014: 54–57, North vd. 2008: 308).

Araştırmaya katılan kişilerini müzikal algıları ile saldırgan davranış arasındaki ilişkinin ölçüldüğü bu çalışma da davranışlarda oluşan kısa süreli değişimleri ölçmek için yarı deneysel bir yöntem izlenmiştir. Katılımcıların danışlarını doğru bir şekilde ölçebilmek için ilk olarak müzikal geçmişleri ve oyun deneyimleri incelenmiştir. Araştırmanın deney aşamasında kullanılan Batı Müziği eserleri ile dinleyicilerin müzikal beğenilerin yakın olduğu belirlenmiştir. 1932’de Sir Thomas Beecham tarafından kurulan Londra Filarmoni Orkestrası, Londra’da bulunan Southbank Centre başta olmak üzere dünya çapında konser ve opera performansları sergilemenin yanı sıra, film ve video oyunu müzikleri de kaydetmektedir. Farklı ezgi ve ritim özelliklerine sahip on parça belirli aralıklarla dinletilmesi sonucu katılımcılarda farklı duyguların oluşmasını sağlamıştır. Çalışmanın ilk bölümünde katılımcıların farklı saldırganlık türlerine göre eğilimleri ölçülmüş, erkeklerin önceki araştırmalarda olduğu gibi saldırganlığa daha yatkın olduğu belirlenmiştir. Önceki araştırmalardan (Johnson vd. 1995: 27-41, Sezer 2011: 1472-1493) farklı olarak dinlenen müzik türleri ile saldırgan davranış arasında önemli bir bağlantı kurulamamıştır. Araştırmanın örneklem grubunun geniş tutulması ve sadece müzik türlerinin etkilerinin inceleneceği farklı bir çalışmayla sonuçların karşılaştırılmasında yarar bulunmaktadır.

Oyunun atmosferin tasarlanmasında müzikler/sesler ve görseller/grafikler eşit derecede öneme sahiptir. Müzik doğru bir yerde kullanıldığında, oyuncuların sahneden beklediği heyecan, korku, gerilim ve sevinç gibi üst düzey duyguların açığa çıkmasına yardımcı olmaktadır. Süper Mario ve Zelda Efsanesi gibi klasik oyunların ilk versiyonlarında kullanılan 8-bit ve MIDI müziklerinden günümüze oyun müzikleri senfonik bir boyuta ulaşmıştır. Son on yılda, zorlayıcı ve karmaşık video oyunların artmasıyla birlikte oyun müziklerinin de zengin bir yapıya ulaştığı bilinmektedir. Bu atmosfer oyuncular üstünde olumlu ve olumsuz duygu yoğunluklarının oluşmasını sağlamaktadır. Olumsuz bir algının dinleyiciler üzerinde oluşması başarısızlık olarak değerlendirilmemesi gerekmektedir. Aksine günümüzde milyonlarca kullanıcının internet ortamında eş zamanlı olarak oynadıkları savaş ve mücadele içerikli oyunlarda gerilim unsurunun doğru noktalarda yüksek düzeyde yansıtılması çok önemlidir. Film ve oyun müzikleri konusunda uygulama yapan müzisyenlerin sahnelerle uyumlu olarak aralık ve ritim unsurlarına dikkat etmeleri önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Adachi, Paul J. C. ve Willoughby, Teena (2013). “Demolishing the Competition: The Longitudinal Link Between Competitive Video Games, Competitive Gambling, and Aggression”. *Journal of Youth Adolescence*. C.42, S.7: 1090-104.
- (2015). “From the Couch to the Sports Field: The Longitudinal Associations Between Sports Video Game Play, Self-Esteem, and Involvement in Sports”. *Psychology of Popular Media Culture*. C. 4, S. 4: 329–341.
- Balkaya, Feza ve Şahin, Nesrin H (2003). “Çok Boyutlu Öfke Ölçeği”, *Türk Psikiyatri Dergisi*. C. 14, S. 3: 192-202.
- Barlett, Christopher P. ve Rodeheffer, Christopher (2009). “Effects of Realism on Extended Violent and Nonviolent Video Game Play on Aggressive Thoughts, Feelings, and Physiological Arousal”. *Aggressive Behavior*, C. 35, S. 3: 213–224.
- Buchman, Debra D. ve Funk, Jeanne B. (1996). “Video and Computer Games in the '90s: Children's Time Commitment and game Preference”. *Children Today*. C. 24: 12–16.
- Buss, Arnold H. ve Perry, Mark (1992). “The Aggression Questionnaire”. *Journal of Personality and Social Psychology*. C. 63: 452-459.
- Campbell, Don (1991). *Imagery and the Physiology of Music*. (Ed. Campbell). *Music – Physician for Times to Come*. Wheaton, IL: Theosophical Publishing House.
- Cihangir-Çankaya, Zeynep ve Bacanlı, Hasan (2003). “İhtiyaç doyum ölçeği uyarlama çalışması”. *VII. Ulusal Psikolojik Danışma ve Rehberlik Kongresi Bildiri Özetleri*. Malatya, İnönü Üniversitesi. 9–11 Temmuz.
- Deci Edward L vd. (2001). “Need Satisfaction, Motivation, and Well-Being in the Work Organizations of a Former Eastern Bloc Country: A Cross-Cultural Study of Self-Determination”. *Personality and Social Psychology Bulletin*. C. 27, S. 8: 930–942.
- Donohue Sarah E., Woldorff Marty G., Mitroff Stephen R. (2010). “Video Game Players Show More Precise Multisensory Temporal Processing Abilities”. *Attention, Perception, & Psychophysics*. C.72, S.4: 1120–1129.
- Gardner, Meryl P., Vandersteel, Marion (1984). *The Consumer's Mood: An Important Situational Variable*. in T. Kinnear (Ed.), *Advances in Consumer Research* (Vol. 11, pp. 525-529). Provo, UT: Association for Consumer Research.
- Gutwinski, Stefan, Adrienne J. Heinz, Andreas Heinz (2018). “Alcohol-Related Aggression and Violence”. *The Wiley Blackwell Handbook of Forensic Neuroscience*, 455–480.
- Gurgen Tekin E. (2015). “Müziğin Temel Bileşenleri Ve Müzik Dinlemenin Kavramsal Boyutu”. *Ulakbilge Dergisi*, C.3, S.5: 1-14.
- Huang H.-C. vd. (2017). “Influence of Temperament and Character on Online Gamer Loyalty: Perspectives from Personality and Flow Theories”. *Computers in Human Behavior*. S.70: 398–406.
- Huesmann, L. Rowell (1986). “Psychological Processes Promoting the Relation Between Exposure to Media Violence and Aggressive Behavior by the Viewer”. *Journal of Social Issues*. C. 42, S. 3: 125–139.

- IJsselsteijn Wijnand vd. (2008). *The Game Experience Questionnaire: Development of a Self-Report Measure to Assess Player Experiences of Digital Games*. Technische Universiteit Eindhoven: Eindhoven, The Netherlands.
- Janata, Petr vd. (2007). "Characterisation of music-evoked autobiographical memories". *Memory*. C. 15: 845–860.
- Johnson James D., Jackson Lee Anderson, Gatto Leslie (1995). "Violent Attitudes and Deferred Academic Aspirations: Deleterious Effects of Exposure to Rap Music". *Basic and Applied Social Psychology*, C.16, S. 1-2: 27–41.
- Johnson, G Jeffrey (2002). "Television Viewing and Aggressive Behavior During Adolescence and Adulthood". *Science*, C. 295, S. 5564: 2468–2471.
- Karamızrak Neslihan (2014). "Ses ve Müziğin Organları İyileştirici Etkisi". *Kosuyolu Kalp Dergisi*. C. 17, S.1: 54–57. doi:10.4274/khj.4775
- Kashdan Todd B. vd. (2006). "Social Anxiety and Posttraumatic Stress in Combat Veterans: Relations to Well-Being and Character Strengths". *Behavior Research and Therapy*, S. 44: 561-583.
- Kavcıoğlu, Fatih Cemil (2011). *The Role of Meta-Mood Experience on the Mood-Congruency Effect in Recognizing Emotions from Facial Expressions*. Master's thesis. Ankara: Middle East Technical University School of Social Sciences.
- Lazarus, Richard S. (1993). "Coping theory and research: past, present, and future". *Psychosomatic Medicine*. C. 55, S.3: 234–247.
- Malliet, Steven (2006). An Exploration of Adolescents' Perceptions of Video Game Realism Learning. *Media and Technology*. C. 31, S.4: 377–394.
- Mayer John D., Gaschke Yvonne N. (1988). "The Experience and Meta-Experience of Mood". *Journal of Personality and Social Psychology*. C. 55, S. 1: 102–111.
- Mayer, John D. Allen, Joshua P. Beauregard, Keith (1995). "Mood Inductions for Four Specific Moods: A procedure Employing Guided Imagery Vignettes With Music". *Journal of Mental Imagery*. C. 19, S. 1-2: 151-159.
- Miller Mandi M. Strongman Kenneth T. (2002). "The Emotional Effects of Music on Religious Experience: A Study of the Pentecostal-Charismatic Style of Music and Worship". *Psychology of Music*. C. 30, S. 1: 8–27.
- Nacke Lennart E. , Grimshaw Mark N., Lindley Craig A. (2010). "More than a Feeling: Measurement of Sonic User Experience and Psychophysiology in a First-Person Shooter Game". *Interacting with Computers*. C. 22, S. 5: 336–343.
- Newzoo (2017). *2017 Global Games Market Report: The industry standard for understanding and sizing the global games market*. Amsterdam. Netherlands.
- North, Adrian and Hargreaves, David (2008). *The social and applied psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Prot, Sara vd. (2013). "Long-Term Relations Among Prosocial-Media Use, Empathy, and Prosocial Behavior". *Psychological Science*. C. 25, S. 2: 358–368.
- Sezer, Fahri (2011). "Öfke ve Psikolojik Belirtiler Üzerine Müziğin Etkisi". *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*. C. 8, S. 1, 1472-1493.

- Sherry, John L. (2007). "Violent Video Games and Aggression: Why Can't We Find Effects?" In R. W. Preiss, B. M. Gayle, N. Burrell, M. Allen, & J. Bryant (Eds.), *Mass Media Effects Research: Advances Through Meta-Analysis* Mahwah, NJ, US: Lawrence Erlbaum Associates Publishers. (pp. 245-262).
- Şahin, Nesrin H. ve Durak, Ayşegül (1994). "Kısa Semptom Envanteri: Türk Gençleri İçin Uyarlanması". *Türk Psikoloji Dergisi*. C. 9, S. 31: 44-56.
- Taylor, George (1980). "Sex Pheromones and Aggressive Behavior in Male Rats". *Animal Learning & Behavior*. C. 8, S. 3: 485-490.
- Tezel, Nurdan (2011). "Akor Yapısındaki Tonal ve Atonal Ayrımlamada Nörokognitif Yaklaşım". Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Unsworth, Gabrielle ve Ward, Tony (2001). "Video Games and Aggressive Behaviour". *Australian Psychologist*, C. 36, S. 3: 184-192.
- Vuoskoski, Jonna. K. vd. (2012). "Who Enjoys Listening to Sad Music and Why?" *Music Perception*. S. 29: 311-317.
- Woolfolk, Anita (2010). *Instructor's copy of Educational Psychology* (11th ed.). Upper Saddle River, New Jersey: Pearson Education.
- Yıldırım, Irem Gökçe (2016). "Time Pressure as Video Game Design Element and Basic Need Satisfaction". *Proceedings of the 2016 CHI Conference Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems - CHI EA'16*.
- Zangwill, Nick (2004). "Against Emotion: Hanslick Was Right About Music". *The British Journal of Aesthetics*. C. 44, S. 1: 29-43.
- Zhen Shuangju vd. (2011). "Exposure to Violent Computer Games and Chinese Adolescents' Physical Aggression: The Role of Beliefs About Aggression, Hostile Expectations, and Empathy". *Computers in Human Behavior*. C. 27, S. 5: 1675-1687.

TÜRKİYE’DE MODERNLEŞME SÜRECİNİN MÜZİĞE YANSIMALARI BAĞLAMINDA “KLASİK KORO” ÖRNEĞİ

Reflections of Modernization Process in the Context of Turkish Classical
Choir Music

Muattar Demet DOĞRUÖZ*

ÖZ

Modernleşme, 18. yüzyıldan itibaren kavramsallaşmış ve 19. yüzyıldan itibaren dünyanın hemen hemen her ulusunu etkilemiş bir dönüşüm süreci olarak yaşanmıştır. Türkiye’de modernleşme süreci, Cumhuriyet öncesinde Osmanlı’nın son döneminde başlamış, Cumhuriyet dönemi ile hızlanarak devam etmiştir. Cumhuriyet döneminde ulus devletin dayanak noktası olarak “Türkçülük” ve “Milliyetçilik” fikirleri esas alınmıştır. Bu çıkış noktası, müzik politikalarına da yansımış, Ziya Gökalp’in öne sürdüğü halk müziği temelli yeni bir çağdaş Türk müziği yaratma fikrine dayandırılmıştır. Milliyetçilik ve Türkçülük fikirlerinin güçlenmesiyle birlikte milli Türk müziği yaratma girişimleri aydınları halk müziğine yönlendirmiştir. Odağında Türk halk müziği olan bu yeni yapılanma içerisinde, Türk sanat müziği geleneğinin modernleşme sürecindeki koşullara uyum sağlayabilmesi düşüncesi, geleneğin mensuplarını yeni arayışlara yöneltmiştir. Bu çalışmada, klasik koro örneği üzerinde tartışılarak, gelenek mensuplarının gelenek ve modernleşme kavramlarını sentezleme çabaları ortaya konmuştur. Bahsi geçen konular, “Modernleşme Sürecinde Türkiye ve Müzik Politikaları” ve “Klasik Koro” başlıkları altında incelenerek açıklanmıştır. Araştırma, betimsel nitelikte gerçekleştirilmiş bir tarama çalışmasıdır. Bu kapsamda araştırma yapılırken kitap, doktora tezleri, makale ve internet erişim kaynaklarından faydalanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Evrimci Perspektif, gelenek, klasik koro, modernleşme, müzikte modernleşme.

ABSTRACT

Modernization has been conceptualized since the 18th century. Starting from the 19th century, it has affected almost every nation of the world as a transformation process. Modernization process in Turkey, having started in

the late Ottoman period before the Republic, continued in the Republican period. This is reflected in music policies based on Ziya Gökalp's idea of creating a new contemporary Turkish music that would rise on Turkish folk music. With the ideas of nationalism and Turkism becoming stronger, initiatives to create a national Turkish music led the intellectuals towards folk music. In this new structuring of the folk music, the members of the tradition have been directed to new searches in order to adapt the tradition of art music to the conditions of the modernization process. In this study, establishing a discussion on the Turkish classical choir, attempts of fusing the concepts of tradition and modernization were presented. "Music and Politics in the example of Modernization Process in Turkey" and "Classical Choir" were described under the headings and examined. The research is a descriptive survey study in which books, doctoral dissertations, articles and internet resources were utilized.

Key Words: Classical choir, evolutionist perspective, modernization, modernization in Music, tradition.

GİRİŞ

Dünyada özel mülkiyet kavramının ortaya çıkışı, toplumsal oluşumlar, siyasi örgütlenmeler ve uygarlıkların doğuşu ile başlayan süreçler, pek çok ulusal modellenmeleri de beraberinde getirmiştir. Modernleşme, 18. yüzyıldan itibaren Batı Avrupa'da kentleşme, ulus devletler, demokratikleşme ve kapitalizm gibi değişimler ile birlikte ortaya çıkmıştır. Modernleşme, Batı Avrupa ekseninden yayılmış, 19. yüzyıldan başlamak üzere neredeyse dünya milletlerinin hepsi aşama aşama bir modernleşme tecrübesi yaşayarak toplumsal dönüşüm süreci geçirmiştir. Toplumsal değişimlerin önemli araçlarından biri olarak kullanılan müzik, modernleşme sürecinde ülkemizde ve dünyada bu anlamda önemli bir olgu olarak karşımıza çıkmıştır.

Modernleşme anlayışı temelinde evrimci bakışı barındırır. Toplumların basitten karmaşığa doğru ilerlediğini savunan evrimci anlayışla birlikte her zaman daha "iyiye" doğru gelişme anlayışı hâkim olmuştur. Evrimci bakış açısı daha çok Batının standartlarına ulaşmak ön kabulü ile yola çıkmaktadır ve bu noktadan değerlendirilen Batı-dışı toplumlar, varlıklarını kanıtlayabilmek için Batının ortaya koyduğu standartlara ulaşma çabasında olmuşlardır (Çetin vd. 2010: 92). Bu anlayışa göre, geleneksel toplumdaki modern topluma doğru bir evrimin olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle de modern toplum, geleneksel topluma göre ulaşılması gereken bir toplum modeli olmaktadır (Çetin vd. 2010: 92).

Mükemmel bir toplum, ideal bir devlet, mutluluk, refah, huzur dolu bir hayat ile ilgili bir düşünce, umut ve ayrıca bir tasarım, "ütopya" kelimesi ile

kavramlaşmaktadır. Karl Mannheim, 1929 yılında yayımladığı İdeoloji ve Ütopya adlı incelemesinde, içinde bulunduğu gerçeklikle uyumsuz bilinç halini “ütopyacı” olarak niteler. Ütopyalar, var olanın eksik, yetersiz ve kötü oluşuna karşı alternatif bir toplumsal yapı geliştirme ve bir model önerme girişimidir. Yeni bir düzen kurma çabası olarak nitelenebilecek olan ütopyacılık, Türkiye’de bir medeniyet değiştirme ve ulusal müzik çerçevesinde, “musiki inkılabı, beynelminel teknikle milli Türk müziği meydana getirme, çağdaş çok sesli Türk müziği yaratma, müzikte çağdaşlaşma” gibi ifadelerle belirtilmiştir (Öztürk 2016: 9).

Bu makalede ülkemizdeki modernleşme sürecinin müzik politikalarına yansımaları ele alınmış, bu bağlamda Türk sanat müziği geleneğinde varlığı bilinen çeşitli toplu icra uygulamalarının “Klasik Koro” olgusuna dönüşmesi tartışılmıştır.

Modernleşme Sürecinde Türkiye ve Müzik Politikaları

Modernleşme paradigması, geleneği durağanlıkla, modernliği değişimle özdeşleştirmekte, hızlı toplumsal değişimin yaşandığı modernleşme sürecinde geleneğin ölümünün kaçınılmaz olduğunu varsaymaktadır. Bu paradigma çerçevesinde geleneksellik ve modernlik birbirine zıt iki toplum biçimi olarak kutuplaştırılmaktadır. Halbuki geleneğin kendisi de değişim sayesinde varlığını sürdürmektedir. Geleneğin devamı, kültürel süreklilik ile kültürel değişim arasında kurduğu dengenin başarısına bağlıdır. Hızlı toplumsal değişim dönemlerinde bir geleneğin ayakta durmayı başarması, çoğu zaman yeni gelişmelere uyum sağlamak ve kendisini yeni koşullara uyarlamada esneklik gösterebildiğinin bir işaretidir (Ayas 2014: 278).

Türkiye’de müzikte modernleşme hareketlerinin Cumhuriyet öncesinde Tanzimat Fermanı’ndan sonra başladığı ve Cumhuriyet döneminde ciddi bir ivme kazandığı görülmektedir. Meşrutiyet döneminde öne çıkan aydın hareketlerinde, halkın zihninde modern anlamda bir Türklük bilinci oluşturma çabaları gözlenmektedir (Aksakal 2010: 254). Türkiye Cumhuriyeti, "milli" bir devlet olma teziyle kurulmuştur. Osmanlı'dan devralınan miras, "ümmet" kültürüne dayalı bir toplum ve devlet yapısını yansıtmıştır. Yeni kurulan devlet, bu mirasın yerine "Türk" etnik kimliğine dayanan ve köklerinin Orta Asya'da olduğuna inanılan bir "tarih tezi" ile, 1923'ü bir "milat" kabul etmiştir (Öztürk 2002: 1). Bu bağlamda, Türkiye'de yaşanan modernleşmenin, "milli modernleşmeci" bir kimlikle ortaya çıktığı ve geliştiği söylenebilir.

Türkiye’de müzik politikalarının çerçevesini, halkçılık ve milliyetçilik ilkeleri oluşturmuştur. Milliyetçi tutumda verili kültürel yapılar, bir ulus

yaratmak adına kullanılırlar ve dönüştürülürler. Dolayısı ile milliyetçilik uygun bir geçmişi bulma adına geleneği icat eder. Bu bağlamda, kültürel öğeler halk arasında araştırılır, derlenir ve yeni koşullara uyarlanır. Sonuç olarak milliyetçilik, bir taraftan modernleşmenin önemli bir ürünü iken, bir taraftan da kendi etkililiğini geçmiş aracılığı ile korumaya çalışır. Erken Cumhuriyet döneminde uygulanan milliyetçilik pratiğinde ortak kökene atıfta bulunma, Türk Tarih Tezi ile vücut bulur ve geleneğin yeni koşullara uyum sağlaması çabasında başat bir yer tutar (Balkılıç 2009: 25-29).

Murat Baran Türkiye’de modernleşme süreci ile ilgili düşüncelerini şöyle anlatmaktadır:

Türkiye de modernleşme olgusunun iki yüz yıldır devleti ve toplumu meşgul ettiği tarihî bir gerçektir. Bu konuda yerli ve yabancı araştırmacılar tarafından popüler ve akademik düzeyde çok sayıda çalışma yapılmıştır. Modernleşme kuramları, ortaya çıktıkları gündən bu günlere kadar modernleşme çabası içindeki Türkiye’yi her anlamda etkilemiştir. Hatta Ziya Gökalp’in toplumsal gelişme yaklaşımlarının aksine, Cumhuriyet dönemi inkılâpları, büyük oranda Batı tarzı evrimci modernleşme kuramının bakış açısıyla yapılmıştır. Modernleşmenin kültürleşme sürecinde, değerler alanında oluşan çatışmalar, yeniliklerin özümsemesini engellemiştir. Yabancı kültür değerlerinin özümsemeden alınması, toplumda kalıcı bir değişimin gerçekleşmesini engellemiştir. O halde, yeni değerlerin özümsemesi için, toplumlar arasında var olan farklı medeniyet anlayışlarını tanımak ve ona göre kültürleşme sorununa çareler aramak gerekmektedir (Baran 2013: 76).

Modernleşme olgusu ülkemizde, örnek alınan batı medeniyetinin adından dolayı, batılılaşma olarak da adlandırılmıştır. Batılılaşmak, batıya her yönüyle benzeşmek yani batı merkezli bir medeniyet anlayışına göre kendini yeniden yapılandırmak demektir. Ancak bu tutum, Lale devrinden başlamak üzere tepkilere yol açmıştır (Baran 2013: 63). İlber Ortaylı konuyla ilgili olarak; “Batılılaşma, batının tahribatına karşı, onu tanıma ve ona uyma zorunluluğundan doğmuş bir hesaplaşma, didişme meselesi, varolma refleksidir. Hâlbuki modernleşme sadece bu değil, her milletin kendine has bir özelliğe sahip olan kültürleşme problemini çözme sürecidir (Baran 2013: 64)” tespitinde bulunmuştur.

Modernleşme sürecinde ulusal müzik ile ilgili olarak Ziya Gökalp’in öne sürdüğü halk müziği odaklı yeni bir çağdaş Türk müziği yaratma politikaları;

derleme çalışmaları, yetenekli öğrencilerin yurt dışına gönderilerek eğitilmesi, müzik eğitiminde yapılan reformlar, Osmanlı’yı simgeleyen müziklerin eğitiminin ve radyo yayınlarının kaldırılması gibi süreçlerle desteklenmiştir. Cumhuriyet döneminin müzik politikalarının referans noktası, Türk halk müziği ekseninde batılı bir anlayışla yeni besteler yaparak modern ulusal müziği halka benimsetme çabaları olmuştur.

Türkiye’de Türk halk müziği alanında yapılan uygulamalarda, 18. yy. tarihselciliğinin izleri görülmektedir. Milliyetçilik ve Türkçülük fikirlerinin güçlenmesiyle birlikte milli Türk müziği yaratma girişimleri aydınları halk müziğine yönlendirmiştir. Bu durum Ayten Kaplan’ın “Ulusal toplumun oluşumu, toplum için yaygın bir “bizlik/ortak” kültür temeli oluşturan ve bu çerçevede ortak bir dünya görüşü sağlayan ulusal ideolojinin egemen olması ve bunun yanı sıra ulusal ideolojiyi gerçekleştirecek ulusak devletin işler kılınması ile mümkün olabilir. Ulus devletin var olma koşulu ulusal kimliği tutunum kaynağı olarak benimsemiş ve özümsemiş bir toplumdur (Kaplan 2008: 38)” sözleri doğrultusunda değerlendirildiğinde, ulusal müzik kimliği yaratma politikaları; Türk halk müziği çerçevesinde yeni düzenlemeler, yaratılar, derlemeler, yeniden inşa gibi süreçlerle desteklenmiştir.

Modernleşme sürecinde Türk halk müziğinde yapılan uygulamaların en önemli örneklerinden biri radyo bünyesinde oluşturulan “Yurttan Sesler” adlı Türk halk müziği icra topluluğudur. İlhan Ersoy’a göre kuruluş temellerinin cumhuriyet ideolojisine ve dönemin kültürel biçimlendirme edimlerine dayanan Yurttan Sesler, Muzaffer Sarısözen’in öncülüğünde bir proje olarak gerçekleşmiştir ve Cumhuriyetin halk müziği ekseninde resmi olarak kurumsallaşan ilk müzik topluluğu olarak ulusal bir müzik kültürünün oluşmasında çimento işleviyle önemli bir inşa aracı durumundadır (Ersoy 2014: 937).

Diğer taraftan, Türkiye’de ve dünyada sanat müziğinde meydana gelmekte olan modernleşme sürecindeki değişimlerin temelinde “syncretism” (senkretizm) olduğu söylenebilir. Türkçede “bağdaştırmacılık” olarak kullanılan senkretizm kelimesi, Oxford İngilizce Sözlüğü tarafından basit bir şekilde “farklı din, kültür veya düşünce okullarının birleşimi” olarak tanımlanırken, Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük’te “Birbirinden ayrı düşünce, inanış veya öğretileri kaynaştırmaya çalışan felsefe sistemi” olarak tanımlanmıştır (tdk.gov.tr, 17.12.2017). Dünyada müzik bağlamında senkretizm hareketlerine örnek olarak Batı dışı çalgıların Batı orkestrası ile kullanıldığı bir tür uluslararası müzik gelişmiştir. Ravi Shankar *sitar* ile orkestra için konçertolar

yazmıştır. Kimi yaratılarda, *Japon kotosu* orkestra ile birlikte kullanılmıştır (Kaemmer 1993: 101). Türk müziğinde modernleşme sürecinde Hasan Ferit Alnar'ın *kanun* için yazmış olduğu konçerto, bu bağlamda paralel bir örnek olarak gösterilebilir.

Müzikte değişim, politik değişimlerin bir yansıması olarak da karşımıza çıkmaktadır. Politik etkinlik, alınan kararların müziği işin içine kattığı alanların en önemlilerindedir. Çünkü müzik çoğu zaman politik kimliğin ve politik esinlenmenin bir simgesi olarak görülmekte ve kullanılmaktadır. Karl Signell, Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra Türk sanat müziği geleneğinin dışlanması bir nedeni olarak, “Osmanlı İmparatorluğu'nun gericiliği” algısından söz eder (Kaemmer 1993: 103). Türkiye'nin Cumhuriyet dönemindeki modernleşme sürecinde Türk sanat müziği geleneğinin Osmanlı'nın bir simgesi olarak görülmesi, bu geleneğin temsilcilerinin uzun yıllar boyunca çeşitli polemiklerle mücadele etmelerine sebep olmuştur.

Türk sanat müziği geleneği temsilcilerinin kültürel sermayesi, modernleşme sürecinde; “düm tek musikisi”, “meyhane müziği”, “Bizans musikisi” gibi söylemlerle, geçersiz ve değersiz kılınmıştır. Batı müziği beğenisi, bizzat devlet kurumları tarafından desteklendiğinden, Batı sanat müziği ile uğraşanların kültürel sermayesi rakipleri karşısında değer kazanmıştır (Ayas 2015: 140). Bu bağlamda, Türk sanat müziği geleneğinin modernleşme sürecindeki koşullara uyum sağlayabilmesi ve ayakta kalabilmesi düşüncesi, gelenek mensuplarını yeni arayışlara itmiştir. Özellikle Osmanlı'nın simgesi olarak algılanan Türk sanat müziği geleneğinin yeni duruma uygun bir hale getirilmeye ihtiyacı olduğunu düşünen gelenek mensupları, ellerindeki malzemeyi “modern” anlayışlarla sentezleme çabalarına girmişlerdir. “Klasik Koro” uygulamasının Türk sanat müziği geleneğine eklenmesi, bu çabaların önemli bir sonucudur.

Klasik Koro

Türk sanat müziği geleneğinde, Mehterhânelerde, Mevlevihânelerde, Câmî musikisinde ve küme fasıllarında toplu icra şekilleri yer almakla birlikte, şef yönetiminde koro icrası örneğine rastlanmamaktadır. Cem Behar'a göre; Türk sanat müziği geleneği, gerek icra tarzları gerekse toplulukta yer alan icracıların sayısı bakımından “oda müziği” olarak nitelendirilebilir. Oda müziği dinletilerine benzer olarak icra edilen fasıl heyetlerinin başında elinde tef, bendir gibi sazlarla usul vurarak ve sesiyle de icraya eşlik eden serhanende yer almaktaydı ve müzisyenler bir yöneticiye uymaya çalışarak değil, birbirlerini

dinleyerek uyumu sağlamaktaydılar (Behar 1993: 122). Geleneksel icraların bir diğer özelliği ise, eser icra ederken nota kullanılmamasıdır. Bu bağlamda eserlerin ve icraların standartlaşmasının mümkün olmadığı, dolayısıyla her icrada yeniden yaratma sürecinin en esnek şekilde yaşandığı görülmektedir. Bir diğer husus olarak da, geleneksel icraların küçük dinleyici grupları karşısında gerçekleştiği göze çarpmaktadır. Dolayısıyla fasıl uygulamasında dinleyicilerin edilgen bir durumda kalmaktan ziyade, müzikal iletişimde önemli rol üstlendiği söylenebilir.

Toplu icra uygulamasının gelenekteki örneklerinden biri olan fasıl heyetleri, ilk kez Enderun’dan yetişen öğrenciler tarafından oluşturulmuştur (Yıldırım 2011: 139). Fasıl geleneği, 19. yy. ortalarında başlayan modernist akım ile birlikte “Fasl-ı Atık” ve “Fasl-ı Cedid” olarak ikiye ayrılmıştır. Fasl-ı Atık geleneksel icra şeklini temsil ederken, Fasl-ı Cedid çok sesli repertuarı da kapsayan, koroyla ve Batı müziği çalgılarının katkısıyla bir icra şeklini temsil etmektedir. Santuri Miralay Hilmi Bey’in elinde bagetle Mızıkai Hümayun bünyesindeki Fasl-ı Cedid heyetini yönetmesi, Türk müziğinde ilk koro yönetimi olarak görülebilir (Yıldırım 2011: 139).

20. yy. başlarında İsmail Hakkı Bey’in kırk kişilik bir kadroyla koro yönettiği bilinmektedir (1908). Ali Rıfat Çağatay, 1920 yılında halka açık bir konserde koro yönetmiştir (Ayas 2013: 295). İsmail Hakkı Bey ve Ali Rıfat Çağatay örneklerinde görüldüğü gibi, Osmanlı’nın son yıllarında koroyla Türk müziği icrası, dışarıdan dayatılmayıp bizzat gelenek mensupları tarafından Batılılaşmadan etkilenerek girilmiş istisnai nitelikte bir yenilik arayışını temsil etmektedir (Ayas 2013: 295).

Cumhuriyet döneminde ise, “Klasik Koro” icra şeklinin temelleri Mesut Cemil Tel tarafından atılmıştır. Tel, dönemin gelenek temsilcileri tarafından eleştirilen bu girişimini 1938’de Ankara Radyosu’nda, “Tarihi Türk Müziği Korosu” adı altında yapılandırmıştır. Bu yapılandırılmada koronun adında yer alan tarihi sıfatının, bu müziği algısal olarak güncel kültürel alanın dışına konumlandırması tartışmalara sebep olmuştur. Konu ile ilgili olarak General Pertev Demirhan’ın düşünceleri şöyledir;“...Güzel eserlerimizi Tarihi Türk Müziği adı altında radyodan dinliyoruz. Bu Tarihi sözü bana pek acı geliyor ve bende adeta bu musiki artık maziye aittir, kıymeti yoktur, sizlere ancak hatıra diye dinletiyoruz diyorlarmış gibi bir tesir hâsıl ediyor...(Ayas 2015: 300)”. Bu noktada, “Tarihi Türk Müziği Korosu”na adını veren tarih referansıyla Osmanlı’nın müzik geleneğine atfedildiği söylenebilir.

Tarihselleştirme çerçevesinde Klasik koro, gelenekteki canlılığı ve yeni eser üretimini dışlayan, icrayı kalıplaştıran ve repertuarını geçmiş yüzyıllarla sınırlayan bir tutum benimsemiştir. Bu tutumun, dönemin uygulamaları ile paralel olarak bu geleneği tarihselleştirerek müzeye kaldırma stratejisi ile örtüştüğü söylenebilir fakat bu bir dayatmanın ürünü değil, bizzat geleneğin mensuplarının iade-i itibar çabası olarak görülebilir (Ayas 2014: 348).

Mesut Cemil Tel, 1950 yılında yeni İstanbul radyosu hizmete girince Tarihi Türk Müziği Korosunun şefliğini üstlenmiş, Ankara'daki koronun yönetimini Ruşen Ferit Kam'a devretmiştir. Ankara'daki koro, daha sonra İsmail Baha Sürelian, Ferit Sıdal ve Ahmet Hatipoğlu tarafından yönetilmiştir. İstanbul'daki koronun yönetimi ise Tel'in 1963'teki vefatından sonra yardımcısı Nevzat Atlığ tarafından üstlenilmiştir (Özalp 2000: 229).

Koro icrasının içselleşmesinin ardından 1975 yılında, Konya Milletvekili, tarihçi, yazar ve müzikolog Yılmaz Öztuna'nın girişimleri sonucunda ve Süleyman Demirel'in onayıyla, 15 Kasım 1975 tarihli ve 15413 sayılı Resmi Gazete'de yayınlanan yönetmelikle, Kültür Bakanlığı'na bağlı olarak, devlet tarafından yapılandırılan "Devlet Klasik Türk Müziği Korosu" İstanbul'da resmi olarak kurulmuştur. 1976 yılında Nevzat Atlığ'ın şefliğinde ve sanat yönetmenliğinde çalışmalarına başlamıştır. Bu noktada koronun yeni adındaki klasik sıfatıyla da, yüksek kültür fenomenine atfedildiği söylenebilir. Yetmişli yıllarda yaygınlaşan ve popülerleşen "piyasa tavrı"na karşı açılan savaşın bir yansıması olarak "klasik" kavramı, bu geleneğin temsilcilerinin bağlı oldukları kültürü ayrı bir noktaya koyma yaklaşımı olarak görülebilir. Konu ile ilgili olarak Güneş Ayas'a göre;

Klasik Koronun temsil ettiği klasikçi yaklaşım ile, koronun "asil" ve "yüksek" icrasıyla, geleneksel icranın ve özellikle piyasa müzisyenlerinin "disiplinsiz" ve "dejenere" icrası arasında bir karşıtlık kurulmuştur. Bu savunma stratejisinin, dönemin yaygın itibarsızlaştırıcı söylemleri savuşturma amaçlı geliştirildiği gözlemlenmektedir. Bu stratejinin uzun vadede iade-i itibar kazandırmakla birlikte, geleneksel icradaki yorum zenginliklerinin yara alması ve yaşayan icra biçimlerinin itibarsızlaştırılması ile sonuçlanmıştır (Ayas 2014: 353).

Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nun, günümüze yakın bir zaman diliminde, 12 Ekim 2012 tarihli ve 28439 sayılı Resmi Gazete'de yayınlan yönetmeliğin yürürlüğe girmesiyle adı, "Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu" olarak değiştirilmiştir. Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu

halen T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’ne bağlı olarak faaliyetlerini sürdürmektedir. Koronun resmi internet sitesinde kuruluş amacı, “Milli kültürümüzün, dilimizle birlikte en önemli dalı olarak değerlendirilen Türk Musikisi’ni gelecek kuşaklara önemiyle paralel biçimde aktarmak; yurtiçinde ve yurtdışında en üst düzeyde icra ve temsil etmek, tanıtmak ve yaygınlaştırmak (guzelsanatlar.gov.tr,15.02.2018)” olarak belirtilmektedir. Günümüzde; Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korusu (1975), İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korusu (1985), Ankara Devlet Klasik Türk Müziği Korusu (1986), İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korusu (1987), Bursa Devlet Klasik Türk Müziği Korusu (1991), Diyarbakır Devlet Klasik Türk Müziği Korusu (1991), Elazığ Devlet Klasik Türk Müziği Korusu (1991), Samsun Devlet Klasik Türk Müziği Korusu (1991) ve Mersin Devlet Klasik Türk Müziği Korusu (2008) T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’ne bağlı olarak faaliyetlerini sürdürmektedir.

Devlete bağlı olarak kurumsallaşan koroların dışında Ankara, İstanbul ve İzmir radyolarında, şef yönetimindeki koro icrası ile programlar yapılmaktadır. Buna ek olarak, neredeyse her üniversitenin bünyesinde varlığını sürdüren üniversite koroları, tüm öğrencilerin katılımına açık olarak çalışmalar yapmakta, düzenli olarak konserler vermektedirler. Üniversite korolarının ilk örneklerinden biri, 1967 yılında Erol Sayan’ın şefliğinde “Orta Doğu Teknik Üniversitesi Türk Müziği Kulübü” adıyla çalışmalarına başlayan ve günümüzde çalışmalarına Tahir Aydoğdu şefliğinde devam eden topluluk olmuştur. Bugün pek çok üniversitenin bünyesinde yer alan müzik topluluklarında ve Türk müziği konservatuvarlarında koro çalışmalarına önem verilmekte, düzenli olarak konserler verilmektedir.

Musiki dernekleri, Türk müziği geleneğinin koro ile icrası bağlamında halk tabanında benimsenen ve örgütlenen bir örneği olarak tüm yurttan yaygınlaşmıştır. Bu çerçevede ilk örneklerden biri, Üsküdar musiki cemiyetidir. Bu cemiyet, 1918 yılında I. Ordu Baş Müfettişi Miralay Hacı Reşit Bey’in oğlu Ata Bey tarafından “Anadolu Musiki Cemiyeti” adı altında kurulmuş, 1919 yılında ise “Darülfeyz-i Musiki Cemiyeti” adını almış, 1923 yılında Cumhuriyetin ilanı ile birlikte adı “Üsküdar Musiki Cemiyeti” olarak değiştirilmiş ve 1939 yılında “Yeni Üsküdar Musiki Cemiyeti” adını almıştır. Bugün ülkenin her bölgesinde, hemen hemen her ilinde, semtlere kadar yaygınlaşmış musiki dernekleri faaliyetlerini sürdürmekte, verdikleri düzenli konserler ile Türk sanat müziği geleneğinin kültürel aktarımı boyutunda önemli bir işlev sağlamaktadırlar. Bu bağlamda, yakın bir zaman dilimi olan 22 Nisan 2015 tarihinde, Tahir Aydoğdu, Gürşen Sevinç ve Kadri Şarman tarafından

Ankara’da kurulan TÜMFED (Türk Musikisi Federasyonu), tüm yurttaki Türk müziği çalışmaları yapan dernekleri bir araya toplama, sosyal yardımlaşma ve dayanışma yaratma amaçlarıyla kurulmuştur.

Dolayısıyla geleneğin temsilcileri tarafından itibar kazanma ve yeni koşullara uyum sağlama gibi nedenlerle koro icrasını Türk müziği geleneğine adapte etme çabalarının kendi çerçevesinde başarı ile sonuçlandığı görülmektedir. Gelenek yaşayan bir olgu olarak, sürekli olarak değişmektedir ve değişmeyen bir olgu yaşamıyor anlamına gelmektedir. Bu bağlamda, belli bir referans noktasından hareket eden yeni unsur ve uygulamalar, yaygın olarak benimsendiğinde geleneğe dâhil olabilmektedir. Koro icrasının referans noktası gelenekte yer alan toplu icralar olmuş, günümüzde benimsenmiş, yaygınlaşmış, kültürel bir aktarım mekanizması olarak geleneğin bir parçası haline gelmiştir. Diğer taraftan, koro uygulaması; repertuvarlarının büyük kitlelere beğendirilmek üzere oluşturulması, ortak ses alanı olarak “dört ses” ediminin yaygın olarak kullanılması, dinleyicinin eskiye nazaran daha edilgen bir durum içerisinde olmasını sağlamış ve nota kullanılması ile birlikte icranın büyük ölçüde standartlaşması gibi, geleneksel icra şekillerinde bir takım değişikliklere yol açmıştır.

SONUÇ

Temelinde evrimci bakışı barındıran modernleşme, geleneksel toplumdaki modern topluma doğru bir evrimin olduğunu kabul eder. Evrimci bakış açısı daha çok Batının standartlarına ulaşmak ön kabulüyle yola çıktığından, Batının kendine bağlı olarak değerlendirdiği Batı-dışı toplumlar, varlığını kanıtlamak için Batının ortaya koyduğu standartlara ulaşma çabasında olmuşlardır.

Türkiye’nin modernleşme sürecinde ulus devletin tutunum kaynağı olarak Türkçülük ve Milliyetçilik fikirleri esas alınmıştır. Bu çıkış noktası, müzik politikalarına da yansımış, Ziya Gökalp’in öne sürdüğü halk müziği odaklı çağdaş Türk müziği yaratma çabaları, yeni düzenlemeler, derlemeler, yeniden inşa gibi süreçlerle desteklenmiştir. Yurttan Sesler projesi bu minvalde önemli bir inşa aracı olmuştur. Bununla birlikte dünyada ve Türkiye’de gelişen müzikte modernleşme süreçleri, senkretik anlayışlarla birlikte batı dışı çalgıların batı orkestrası ile kullanıldığı bir tür olarak yansımaları bulmuştur. Ravi Shankar’ın sitar ile orkestra için konçertolar bestelemesi, Hasan Ferit Alnar’ın kanun için konçerto bestelemesi gibi örneklerin, modernleşme süreçlerinde bağdaştırıcı bir işlev gördüğü söylenebilir.

Modernleşme sürecinde Osmanlı’nın simgesi olarak algılanan Türk sanat müziği geleneğinin itibar kaybetmesi, bu geleneğin temsilcilerini yeni arayışlara itmiştir. Yeni arayışların yansımalarından birisi de, “Klasik Koro” uygulamasının geleneğe adapte edilmesi olmuştur.

Klasik Koro’nun ağır başlı icrası, icradaki aşırı ciddiyet, gelenek mensuplarının temsil ettikleri müziğe itibar kazandırma çabalarının bir sonucudur. Bu çabalar sonuçsuz kalmamış, klasik koro gerek fiziksel görünüm, gerekse icra disiplini açılarından sergilediği duruş sayesinde resmi konser salonlarına girebilmiş, uzun mücadeleler sonucunda devletin resmi topluluğu haline gelmeyi başarmıştır (Ayas 2014: 350).

Koro uygulamasının geleneğe adapte edilmesinin tarihsel bir sürece atıf ve süreklilik oluşturmaya yönelik referansı, gelenekte varlığını yüzyıllardır sürdüren çeşitli toplu icra uygulamaları olmuştur. Klasik Koro anlayışının ilk icraları dönemin gelenek mensupları tarafından eleştirilmiş, bu icra şeklini olumsuz bir değişim olarak değerlendirmişlerdir. Bu eleştiriler, Eric Hobsbawm tarafından ortaya atılan “İcat edilen yeni gelenekler” kavramını çağrıştırmaktadır. Hobsbawm, icat edilmiş gelenek kavramını şöyle açıklamaktadır: “Alenen ya da zımmen kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşılama çalışan bir pratikler kümesi anlamında düşünölmelidir (Hobsbawm 2006: 2).” Hobsbawm’a göre çoğunlukla geleneksel bağların zayıfladığı modern toplumlarda toplumu bir arada tutmak için yeni gelenekler icat etme yoluna başvurulmaktadır. Bununla birlikte icat edilen yeni geleneğın, tarihsel bir geçmişle süreklilik oluşturmaya yönelik bir referansı vardır.

Diğler taraftan, Metin Ekici’ye göre; her gelenek belli bir zamanda belli bir yerde, belli bir insan grubu tarafından icat edilmiştir ve değişim kavramını içinde barındırmaktadır. Ekici bu bağlamda gelenek kavramını, “eskiden beri devam edip gelen, ancak birey ve toplum tarafından belli seviyede ve aslını kaybettirmeyecek şekilde çeşitli özelliklerinin değiştirilmesine izin veren, eski ve yeni unsurları birleştirerek her dönemde yeniden düzenlenerek yaratılan ve varlığını bu şekilde sürekli kılan yapılardır(Ekici 2008: 34)” şeklinde özetler.

Klasik Koro uygulamasının “icat edilen gelenekler” çerçevesinde bir tutum olarak değerlendirilmesinden ziyade Türk sanat müziği geleneğindeki bir değişim olarak değerlendirilmesi uygun olacaktır. Geleneğın çoğu unsuru ile çatışmayan ve yaygın olarak benimsenen söz konusu değişim, kendi dinamikleri ile ortaya çıkan bir modernleşme hareketi olarak değerlendirilebilir.

Ayas'ın da çalışmasında belirttiği üzere, geleneksel icra ile koro icrasının uyumsuzlukları kapsamında, geleneksel toplu icra pratiklerinin modern koro ve orkestralara kıyasla daha az kişi ile ve bir oda müziği çerçevesinde gerçekleştiği söylenebilir. Bu durum, konser düzeninde mekânsal boyutta sahnenin doldurulması gerekliliğini ortaya çıkarmış, dolayısıyla icracı sayısında artış olmuş, koro ve orkestra genişlemiştir. İcra sayısının artışı, bu geniş koro ve orkestranın uyumunu sağlamakla görevli bir şefin ihtiyacını doğurmuştur. Ayrıca, modern koro anlayışı, icracının şefe tabi olarak davranmasına, dolayısıyla gelenek toplu icra anlayışındaki kişisel yorum özgürlüklerinin kısıtlanmasına sebep olmuştur. Bunlara ek olarak koro üyelerinin ortak ses alanı olarak dört ses edimi kabul edilmiş, icraların çakışmasını önlemek amacıyla gelenek toplu icra anlayışında var olan süslemeler elenerek düz bir icra anlayışı yerleşmiştir (Ayas 2008: 34).

Başlangıçta gelenek mensupları tarafından eleştirilse de, koro icrası hızla benimsenmiş, solo icraları gölgede bırakarak geleneğin bir parçası haline gelmiştir. Öyle ki tüm yurtda devlet kurumlarından halk tabanına kadar pek çok platformda koro icrası kendisine yer bulmuştur. Devlet koroları, radyo koroları, üniversite koroları ve müzik dernekleri çatıları altında sayısız koro çalışmalar yaparak düzenli konserler vermektedirler. Türk müzik geleneğinin aktarımında önemli bir işleve sahip olan korolar, bu işlevlerini resmi internet sitelerinde misyonları arasında saymaktadırlar. Sonuç olarak, koro icrası ve klasik koro uygulaması pratikte bir takım kısıtlamalara yol açmış olsa da, benimsenerek günümüzde geleneğin bir parçası haline gelmiştir ve kültür aktarımı açısından önemli bir araç olarak işlevini sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

- Aksakal, Hasan (2010). "Türk modernleşmesinin ambivalent doğası: Modernleşme, milliyetçilik, medeniyet ilişkisi üzerinden Türkiye'yi okumak". *Journal of World of Turks*. S. 2 (1): 245-264.
- Ayas, Güneş Onur. (2013). "Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik Ve Değişim: Erken Cumhuriyet Dönemi Müzikte Batılılaşma Politikalarına Karşı Uyum ve Direnç Örüntüleri". Yayınlanmamış doktora tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- (2014). *Müsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- (2015). *Müzik Sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Balkılıç, Özgür (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik: Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.

- Baran, Murat (2013). “Avrupa’da Gelişen Modernlik ve Modernleşme Anlayışları Ve Bu Anlayışların Türkiye’ye Yansımalarına Tarihi Sosyolojik Açıdan Bir Bakış”. *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish*. S. 8: 55-79.
- Behar, Cem (1993). *Zaman, Mekân ve Müzik*. İstanbul: AFA Yayınları.
- “Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu”
<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,2238/tarihce.html> Erişim Tarihi: 15.02.18.
- Çetin, Adnan ve Yücedağ, İbrahim (2010). “Modern-Geleneksel Ayırımının Bilgi-İktidar İlişkisi Bağlamında Değerlendirilişi”. *Mukaddime Dergisi*. S. 1 :85 -99.
- Metin, Ekici (2008). “Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme”. *Millî Folklor Dergisi*. S. 80: 33-38.
- Ersoy, İlhan (2014). “Türk Halk Müziğinin Yeniden Üretimi/İnşası: Ulusal Kaynaştırma Projesi Olarak “Yurttan Sesler” Topluluğu”. *International Journal of Human Sciences*. S. 11 (2): 931-947.
- Hobsbawm, Eric, ve Terence, Ranger (2006). *Geleneğin İcadı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kaemmer, John E. (1993). *İnsan Yaşamında Müzik*. (Çev. Yetkin Özer, (Basılmamış Müzik ve Toplum Doktora Ders Notu.
- Kaplan, Ayten (2008). *Kültürel Müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Katoğlu, Murat (1992). *Türkiye Tarihi-4: Çağdaş Türkiye (1908-1980)*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Keyman, Fuat E. (1997). *Globalleşme ve Öteki Sorunu: Postmodernizm, Feminizm, Oryantalizm, Küreselleşme, Sivil Toplum ve İslam: Türkiye Üzerine Yansımalar*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Mardin, Şerif (1991). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ortaylı, İlber (2007). *Avrupa ve Biz*. Ankara: Turhan Kitabevi.
- Özalp, Nazmi (2000). *Türk Musikisi Tarihi I*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özer, İhsan (1995). “Türk Müziği İcrasında Yönetim”. Yayımlanmamış doktora tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Öztürk, Okan M. (2002). “Türkiye’de Yaşanan Modernleşme Süreci ve Anadolu Yerel Müzikleri”. *21.yy. Başında Türkiye’de Müzik Sempozyumu Bildirileri*. SCA Müzik Vakfı. Ankara.
- (2016). “Milli Musiki Ütopyası: Halk Ruhunu Garp Fenniyle Terkib Etmek”. *İllüzyon: Cumhuriyetin Klasik Müzik Serüveni*. İstanbul: H2O Yayınları.
- “Senkretizm” <http://www.tdk.gov.tr/>. Erişim Tarihi: 17.12.17.
- Yıldırım, Faruk (2011). “Geçmişten Günümüze Türk Müziğinde Toplu İcra Anlayışı Üzerine Bir İnceleme”. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. S. 30: 129-143.

İZMİR'DEKİ TÜRK SANAT MÜZİĞİ AMATÖR KOROLARININ İNSAN YAŞAMINDAKİ YERİ*

The Place of Izmir Turkish Art Music Amateur Choirs in Human Life

Fatih COŞKUN**

ÖZ

İzmir'de Türk Sanat Müziği dinleyicisinin müzik dinleme ihtiyacını karşılamada, müzik beğenisine hitap etmede ezici çoğunluğu Türk Sanat Müziği amatör müzik toplulukları oluşturur. İzmir'in müzik yaşamında ve insanların yaşamında önemli bir yere sahip olan, her geçen gün sayıca artış gösteren söz konusu toplulukların sayısı 2018 yılı itibariyle yüz elli tane dir. Bu makalenin amacı, Türk Sanat Müziği amatör topluluklarının varlık sebebini, insanların ve İzmir'in müzik yaşantısındaki yerini/önemini anlamaya yöneliktir. Bu çalışma için elli adet koro referans alındı. Referans alınan elli adet koronun konser öncesi provalarına ve konserlerine katılarak, gözlem, görüşme ve anket yöntemiyle elde edilen veriler, sosyalleşme, kentleşme, modernleşme, yalnızlık gibi ilişkili kavramlarla analiz edildi. Aralarında yapı, nitelik ve işlev açısından herhangi bir fark bulunmamasına rağmen amatör müzik toplulukları kendilerini koro, dernek, cemiyet, topluluk olarak tanımladığı için metin içinde koro, dernek, cemiyet, topluluk sözcükleri eş anlamlı kullanıldı. Araştırma isim belirtmeme şartıyla yürütüldüğü için, çalışmada hiçbir koro şefinin, koronun, koristin ismi belirtilmedi.

Anahtar Kelimeler: Kentleşme, koro, modernleşme, müzik, sosyalleşme, yalnızlık.

ABSTRACT

The overwhelming majority of the institutions that meet the needs of the Turkish art music oriented audiences in İzmir are the amateur music ensembles. As of 2018, the number of these ensembles having increased significantly in İzmir's music life and in the lives of people is one hundred and fifty. The aim of this article is to understand the purpose of the existence

Araştırma Makalesi Geliş Tarihi: 15.04.2018 Kabul Tarihi: 11.06.2018

* Bu makale, 2007 yılında *Sosyalleşme Bağlamında İzmir'deki Amatör Türk Sanat Müziği Koroları ve Toplu Müzik Pratikleri* adlı doktora tezindeki veriler güncellenerek yazıldı.

** Dr. Öğretim Görevlisi, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, fatihcoskun@yahoo.com
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3546-7415>

of these Turkish Art Music amateur ensembles and their place / importance for people and music life in İzmir. Fifty choirs were taken as reference for this study. These choirs were analysed according to concepts such as socialization, urbanization, modernization, loneliness via the data obtained by observation, interview and questionnaire methods during the pre-concert rehearsals and concerts. Due to the fact that amateur music ensembles define themselves as choirs, associations, societies and communities, choruses, associations, societies; these words were used synonymously in the text, although there is no difference in structure, quality and function. The study doesn't specify any names and venues as it was conducted on condition that no choir chief and the name of the choir to be revealed.

Keywords: Choir, loneliness, modernization, music, socialization, urbanization.

GİRİŞ

Başlangıçta Türk sanat müziğini kuramsal ve pratik yönüyle öğretmek için ortaya çıkan musiki cemiyetleri, tarihsel süreç içinde köklü değişim geçirerek eğitim kurumu olma özelliği ikinci planda kalmış ve günümüzde insanların, müzik yapmanın yanı sıra sosyalleşme amacıyla katıldıkları birer performans kurumu haline gelmiştir. Araştırma evrenini oluşturan elli tane amatör koro, günümüzde birer performans/seslendirme topluluğu olup, çalışmaları bütünüyle konsere hazırlıktan ibarettir. Amaç, İzmir'in müzik yaşantısında yer almak, var olmaktır.

Kurumsal Kimlik

Söz konusu topluluklar kurumsal kimlik açısından aşağıdaki şekilde örgütlenmiştir:

- Banka Koroları
- Siyasi Parti Kolu Koroları
- Dernek Koroları
- Vakıf Koroları
- Üniversite Koroları
- Meslek Odası Koroları
- Sivil Toplum Kurumu Koroları
- Devlet Kurumu Koroları
- Özel Korolar

Genel Profil

Üyelerin yaş ortalamaları, cinsiyet, medeni durum, birden çok derneğe katılma oranı gibi değişkenler üye profili hakkında genel bilgi verir. Söz konusu değişkenlere ilişkin tablolar aşağıda belirtilmiştir.

Tablo 1: Yaş Aralığı

Yaş aralığı	
18 - 70	
18-30 yaş	% 5
31-45 yaş	% 20
46-65 yaş	% 70.8
65 yaş ve üstü	% 4.2

Tablo 2: Medeni Durum

Medeni durum	
Evli	% 29.9
Bekar	% 70.1

Tablo 3: Cinsiyet

Cinsiyet	
Erkek	% 9.9
Kadın	% 90.1

Tablo 4: Birden Fazla Koroya Katılma Oranı

Birden fazla koroya katılma oranı	% 70
-----------------------------------	------

Sosyalleşme

Üyelerin korolara katılma sebepleri ankete göre önem sırasıyla: arkadaşlık, çevre edinme, stres atma, yalnızlık, boş zamanı değerlendirme

şeklindedir. Bu sebeplerin tümü sosyalleşme/toplumsallaşma başlığı altında toplanabilir. Sosyalleşme kabaca, bireyin içinde bulunduğu gruba, topluma entegrasyonudur. Bireyin doğumundan ölümüne değin devam eden bir süreç olup birey bu süreci, içinde bulunduğu toplumsal gruplar ve grup aidiyeti içinde yaşar. Bu anlamda müzik toplulukları da bireyin müziği sosyalleşmede araç olarak kullandığı sosyal ortamlardır ve hepsi birer toplumsal gruptur. Müzik toplulukları küçük ölçekli gruplar olup, grup sınıflamasında birincil grup/aidiyet grubu olarak ifade edilen kategoriye girer (Bilgin 2003: 135-136).

Bu kategoriyi belirleyen nitelikler: yüz yüze ilişki biçiminin egemen olması, ortak irade ve amaç etrafında bütünleşmiş olması, kişisel çıkarların ön planda olmaması, haz alma ve manevi doygunluğun ortak payda olması, dayanışma ve yardımlaşmanın olması olarak sıralanır. İnsanlar ancak bir grup/topluluk içinde bulunarak yaşayabilecekleri sosyalleşme süreçleri sayesinde kendilerini ifade etme imkânına sahip olduklarından, amatör topluluklarda müzik yapıyor olmak, insanları bir araya getiren, buluşturan, onların sosyalleşmesini sağlayan bir olgudur. Bu ortamlar insanların müzik öğrenmek için değil, müziğin dışında kendilerine koymuş oldukları bir takım hedeflere ulaşmak için katıldıkları, söz konusu ihtiyaçların giderilmesi konusunda en elverişli ortamlardır. Çünkü müzik, insanın psikososyal olarak kendini ifade etmesinden, geriliminin giderilmesine, çevre ve arkadaş grubu edinmekten, prestij kazanmaya, katharsisten¹ bireyselleşmeye kadar sayabileceğimiz sosyalleşme sürecini destekleyen bir çok amaca hizmet eder. Bu olgu müziğin pragmatik anlamı ve kullanımı olarak açıklanır (Keammer 1993: 93-106).

Birlikte müzik yapmak insanda, toplumsallaşma süreçlerinin temelindeki bilgi, görgü, duyarlık, sabır, sorumluluk, başka insanların davranışlarına dikkat etme, birbirini anlama, insanlarla ses, söz, mimik, jest gibi uygun tekniklerle iletişim kurabilme, kendini kabul ettirme, topluluk içinde mutlu yaşama gibi davranışları kazanmasına yardımcı olur. İnsanların müzik yaparak dinletiler verip dinleyicilerle buluşmaları, bütünleşmeleri, müzikte buluşarak yaşama örnekleridir. Bireyin müzik aracılığı ile ait olduğu gruba uyum sağlamış olması, müzik dışı gündelik yaşantısında da (gezi, konukluk, tatil, hobi vb.) kişisel mutluluklara gölge düşürmeyen, bu konuda özenli bir yaşam sürmeyi gerektiren davranışlar sergilemesi de toplumsallaşma ile ilgilidir (Günay 2006: 195-196). Birey, toplu müzik pratiği yapan bir grubun içinde yer alarak sosyalleşme

¹Sözcük anlamıyla “temizlenme” ya da “arınma”yı gösteren katharsis terimi, psikodinamik bakımdan, temel gereksinimleri ve endişeleri azaltan duyguların atılmasını anlatmaktadır (Marshall 1999 : 393).

sürecine ilişkin temel dinamikler olan uyma ve farklılaşma yoluyla sosyal kimliğini geliştirir (Bilgin 1994: 112).

Sosyalleşmenin bir parçası olan konserler, koroların üç-dört ay boyunca yaptığı titiz çalışmaların sonucu olarak müzikal açıdan gelinen en son noktanın seyirci ile paylaşıldığı, sosyalleşmenin çapı açısından düşünüldüğünde en büyük açılımın gerçekleştiği yaşandığı en heyecanlı ve en mutlu müzik olaylarıdır. Her konser, üyeler için kişisel tatmin ve mutluluk aracı olmakla birlikte derneğin prestiji/saygınlığı yönünden de vitrin olma özelliği taşır.

Sosyalleşme adı altında sıraladığımız söz konusu ihtiyaçları karşılamak için insanları bu tip ortamlara iten ya da zorlayan durum nedir sorusuna kentleşme/modernleşme ve kent hayatının insanı içine düşürdüğü durum yanıtını vermek mümkün. Kentin, günümüzde insana iş ve yerleşim olanakları açısından geniş bir yelpaze sunması sebebiyle çekim alanı olmasının yanı sıra geçirmiş olduğu dönüşümle de insanın gerilimini perçinlediği; ekonomik çıkarlar sebebiyle bireyleri bir arada tutarken sosyal ilişkileri ikinci plana atıp zayıflatıldığı söylenebilir.

Kentleşme, Modernleşme, Yalnızlık

Genel olarak kentliler birbirleriyle oldukça parçalanmış rollerle karşı karşıya gelirler. Kentliler yaşam gereksinimlerinin karşılanması için kırsal yörelerde yaşayanlara göre daha çok sayıda insana gereksinim duyarlar. Ve böylece çok sayıda örgütün, grubun içinde yer alırlar (Alkan vd. 2002: 90).

İnsan, ekonomik bağımsızlığını kazanıp geleneksel gruplardan çağdaş topluma geçtikçe geleneksel bağın, ilişki biçimlerinin etkisi, gücü giderek zayıflar. İnsan zihninin gelişimi ve ürettiği düşünceler ona, geleceğini yönlendirme ve biçimlendirme konusunda yardım ederken diğer yandan da ürettiklerinin (teknoloji başta olmak üzere) esiri durumuna düşürmüştür (Geçtan 2006: 20). Doğaya olan bağımlılıktan kurtulup onu kendi denetimine almak ve yaşamını kolaylaştırmak için üretilen teknolojinin insana sunmuş olduğu nimetler yakın zamana kadar çok olumlu karşılanmaktayken şimdi ise söz konusu kolaylıkların insanın doğasına, mutluluğuna gölge düşüren sorunları da beraberinde getirdiğine ilişkin değerlendirmeler ifade edilmektedir.

Kent yaşamının getirmiş olduğu yalnızlık ve gerilim içinde bulunan insan da kendi varlığını duyumsama ve gösterme çabası içine girer. Böylelikle birey farklılığını yaşatma ve kendini farklı kılan özelliklerine sığınma davranışı geliştirir. Kentlerde yer alan birçok dernek, cemiyet, kuruluş, topluluklar bireyin bu konuda geliştirmiş olduğu yöneliminin adresidirler. Modernleşmenin ve kent

yaşamının birey üzerinde kurmuş olduğu baskı, stres, yalnızlık, yabancılaşma gibi sebepler insanların bu tip ortamlara olan ihtiyacını her geçen gün arttırmaktadır. Birey, bu ortamlar sayesinde şikayetçi olduğu gündelik yaşama katlanabilecek enerjiyi sağlamakta, ruh sağlığını korumakta, kendini ifade edebilmekte, kendi varlığını duyumsayıp kaybolmuşluk duygusundan uzaklaşmakta, hayata tutunmaktadır. Korolardaki insanların çoğunluğu eş vefatı, boşanma ya da hiç evlenmemiş olma gibi sebeplerden ötürü yalnız yaşayan ve yalnızlığın getirdiği ruhsal sorunlarla mücadele eden insanlardır. Çoğu üye hafta içi en az üç farklı koroya giderek zamanının büyük kısmını bu ortamlarda geçirmeye çalışmaktadır. Koroları “terapi yuvası, ikinci evimiz” olarak tanımlamaları bu ortamların kendileri için ne kadar önemli vazgeçilmez olduğunu vurgulamaktadır.

Kurumsal Süreç ve Dönüşüm

Türk sanat müziği amatör topluluklarına kurumsal süreç ve dönüşüm ekseninde İzmir’in müzik yaşantısındaki yeri açısından bakacak olursak şunları söylemek mümkün.

Cumhuriyetin ilk yıllarında İzmir’de İzmir Musiki Cemiyeti, İzmir Musiki Mektebi, Eşref Paşa Musiki Birliği adını taşıyan fakat uzun ömürlü olmayıp kapanan derneklerin varlığını biliyoruz. 1946’da kurulan ve hâlâ faal olan İzmir Türk Musikisi Cemiyeti/Rakım Elkutlu Musiki Cemiyeti, İzmir’in en eski ve doğal olarak en köklü kurumu olma özelliğine sahiptir. Bugün İzmir müzik camiasındaki pek çok müzisyen bu kurumdan yetişmiştir. Bu cemiyet başta olmak üzere ondan önce kurulmuş tüm cemiyetler, Türk Müziği’nin kuram ve pratiğinin öğretildiği, müzik alanında birçok müzisyenin yetiştiği eğitim kurumu olma özelliğine sahiptiler. Eskiden Türk Müziği’nin eğitim işlevini üstlenen derneklerin bu görevini bugün konservatuvarlar üstlenmiştir. İzmir’de Türk Müziği’nin teorik ve pratik boyutuyla eğitiminin verildiği tek resmi kurum Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarıdır. Amatör korolar, günümüzde birer performans/seslendirme topluluğu olup, çalışmaları bütünüyle konsere hazırlıktan ibarettir. Amaç İzmir’in müzik yaşantısında yer almak, var olmaktır. İzmir’in müzik dünyası içinde büyük çoğunluğu Türk Sanat Müziği Amatör Toplulukları oluşturur. Devlete bağlı İzmir Klasik Türk Müziği Korusu dışında, ildeki TSM etkinlikleri amatör korolar tarafından yürütülmektedir. Oryantasyonu Türk Sanat Müziği olan dinleyicinin ezici çoğunluğunun müzik beğenisine hitap eden ve müzik dinleme ihtiyacını karşılayan kurumlar amatör topluluklardır. Kültürel süreklilik ve kitlenin müzik dinleme ihtiyacının karşılanmasında bu açıdan tek aktör

cemiyetlerdir. Bu dinleyici amatör koroları İzmir Klasik Türk Müziği Korosuna tercih etmektedir. Klasik Türk Müziği Korosunun repertuarının müzik beğenilerine hitap etmediği için konserlerine gitmediklerini ifade etmektedirler. Bu olguya toplumsal gerçeklik açısından yaklaşacak olursak, İzmir'de ve aslında Türkiye'deki sanat müziği dinleyicisi 1950'den itibaren başlayan gazinoculuğun hüküm sürdüğü dönem içinde üretilmiş eserlerin dinleyicisinden oluşan bir kitledir. Amatör koroların repertuarı söz konusu döneme ait olup aynı zamanda yaşanmışlıkla da kodlanmış olduğundan dinleyicinin doğal olarak ortak hafızasını oluşturmaktadır. Onlar için bu eserlerin anı değeri vardır. Hepsi gençlik dönemlerine denk gelip dinleyerek büyüdükleri repertuarı seslendirmekten ve dinlemekten hoşlanmaktadır. İfadeleri bu yöndedir. Amatör korolardaki bireylerin ve dinleyici kitlesinin çoğunluğunun elli yaşın üzerinde kişilerden oluştuğunu, başka bir müzik türünün dinleyicisi olmadıklarını dikkate aldığımızda sanat müziği dinlemek bu kuşak için başka bir yönüyle simge-değerdir. Her konuda hızlı bir değişim ve dönüşümün yaşandığı toplumlarda yaşlı kuşak ve gençler arasında değer, inanç, zevk, yaşam biçimi gibi konularda büyük farklılıklar olması normaldir. Oryantasyonu sanat müziği olan bu dinleyici için söz konusu sebeplerden dolayı eskiye tutunma, eski olana sahip çıkma, eski ile ilgilenme, onu rahatlatan, hızla değişen sosyokültürel ortamda kendi yerini belirlemesine yardımcı olan, kendisini kaybolmuş olma hissinden uzaklaştıran bir davranış olarak görülebilir. Korolardaki bireylerin kültürümüze sahip çıkıyoruz, onu yaşatıyoruz ifadesini kuşak kimliği ile ilişkilendirmek mümkündür. Çoğunluğu altı ayda bir olmak üzere yılda iki kez azınlıkta olarak üç ayda bir yılda dört kez konser vererek İzmir'in müzik yaşantısında varlığını sürdürmektedir.

SONUÇ

Kırsal kesimden kent merkezine doğru yaklaştıkça geleneksel sıcak ikili insani ilişkiler çözülmeye başlar. Modernleşme ve kent yaşamı insanı yalnızlaştırıp kendinden koparıp yabancılaştırmıştır. Çağın hastalığı olarak kabul edilen depresyon kentli insanın hastalığıdır. Kent yaşamının insan üzerindeki baskısı, insanın kendine vakit ayıramayışı, kendi istediklerini değil de sistemin istediklerini yerine getirmekten, yapmaktan başka bir şey yapamıyor olması onu, etten robota dönüştürerek ruh sağlığını yitirmesine, mutsuz olmasına neden olmuştur günümüzde.

Bu durum, insanı kendi varlığını hissedebileceği, kendini ifade edebileceği, ruh sağlığını koruyabileceği, yalnızlığını giderip sosyalleşebileceği

toplumsal grupların içinde olmaya itmiştir. Bu gruplar insanın soluk alıp verebileceği, kendini mutlu, değerli, işe yarar hissedebileceği oluşumlardır. Kentlerde yer alan birçok dernek, cemiyet, kuruluş, topluluklar bireyin bu konuda geliştirmiş olduğu yöneliminin adresidirler. Bu açıdan bakıldığında, İzmir'deki Türk Sanat Müziği Amatör Toplulukları da insanların saymış olduğumuz ihtiyaçlarının karşılanmasında, sıkıntılarının giderilmesinde elzem kurumlardır.

Korolardaki bireylerin hiçbirinden yaptıkları işe yönelik şikayet duyma ihtimali yok gibidir. Çünkü bu topluluklar gönüllü birliklerdir. Kimse herhangi bir işe memur edilmemiştir. Bu sebeple amatör korolardaki insanların işlerinden haz alıyor olmaları süreklilik arz eder. Bu ortamlar bireylerin aidiyet duygusunun karşılandığı, müzik yaparak mutlu olduğu, moral kazandığı, kendisini işe yarar hissederek hayata bağlandığı, özsaygılarının tazelenmesi konusunda önemli bir işleve sahiptir.

Türk Sanat Müziği Amatör Toplulukları, koro yöneticisi/şef ve sazende açısından değerlendirildiğinde birçok kişi için günümüzde ek gelir kaynağıdır. Şefler bu sebeple birden fazla sayıda koro çalıştırma çabası ve yarışı içindedir. Söz konusu yarışta, birbirlerinin korosunu elinden almaya kadar uzanan çirkin davranışlara tanık olunmaktadır.

Korolar, cinsiyet değişkeni ölçüt alınarak değerlendirildiğinde vokal koristlik açısından net bir şekilde kadın topluluğu olarak adlandırılabilir. Bu toplulukların kadın egemen topluluklar olmasında derneklerin kadınları karakterize eden ilgi ve davranışların yaşandığı, sergilendiği alanlara dönüşmüş olmasının büyük payı var. Bu ortamlar, müzik topluluğu olmasının yanında kadınların kabul günü toplantılarıdır. Her provaya kadınlar evde yaptıkları yiyecekleri getirerek çalışma bittikten sonra yiyecek ve içecek servisiyle günlerini sohbet ederek, dedikodu yaparak, eğlenerek geçirir. Kadın egemen toplulukları olması sebebiyle kadınlar arası birbirlerine ve kendilerine zarar verecek ölçüde kıyasıya rekabetin yer aldığı, üzücü ve komik durumların yaşandığı topluluklar olarak renkli ve dinamik yapılarıyla insanların hem kendi dünyalarını anlamlandırmada, hayata tutunmalarında, hem de İzmir'in müzik yaşantısında korolar, baş aktördür. İcra edilen repertuar ve müzik faaliyetiyle amatör topluluklar, müzik geleneğini koruyan, yaşatan, süreğenlik kazandıran, kültürel bellek ve mirasın aktarımında en hayati kurumlardır.

KAYNAKÇA

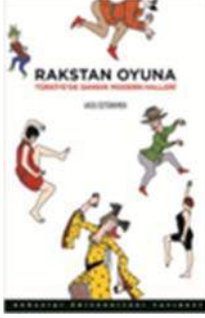
- Alkan, Ayten, ve Duru, Bülent (2002). *20.Yüzyıl Kenti*. (Çev. ve Der.), İstanbul: İmge Kitabevi.
- Bilgin, Nuri (1994). *Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu*. İzmir: Ege Yayıncılık.
- (2003). *Sosyal Psikoloji Sözlüğü*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Coşkun, Fatih (2007). “Sosyalleşme Bağlamında İzmir'deki Amatör Türk Sanat Müziği Koroları ve Toplu Müzik Pratikleri”. Yayımlanmamış doktora tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Geçtan, Engin (2004). *Varoluş ve Psikiyatri*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Günay, Edip (2006). *Müzik Sosyolojisi*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Keammer, John E. (1993). *Music in Human Life: Antropological Perspectives on Music*. Çev. Yetkin Özer, University of Texas Pres.
- Marshall, Gordon (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

RAKSTAN OYUNA
Türkiye’de Dansın Modern Halleri

Arzu ÖZTÜRKMEN

İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2016, Türkçe, 218 Sf.

ISBN: 978-605-478-771-5



Damla TOPALOĞLU*

Arzu Öztürkmen, yükseköğrenimini Boğaziçi Üniversitesi İşletme Bölümü’nde tamamlamış ve 1991 yılında, Indiana Üniversitesi Folklor Enstitüsü’nden "Türkiye’de Halk Oyunları Hareketi" konulu teziyle yüksek lisans, 1993 yılında da Pennsylvania Üniversitesi Folklor Bölümü’nden “Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik” başlıklı teziyle doktora derecesini almıştır. 1994 yılından bu yana Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü’nde öğretim üyesi olarak “Gösteri Sanatları Tarihi”, “Sözlü Tarih”, “Tarihte Araştırma Yöntemleri” ve “Avrupa-Türkiye Arası Kültürel Algılamalar” derslerini vermektedir. Araştırma konuları kültür tarihi, gösteri sanatları tarihi, sözlü tarih, kadın çalışmaları ile Karadeniz ve Doğu Akdeniz çalışmalarını kapsar. Öztürkmen, dansın Türkiye’deki sürecini içeren *Rakstan Oyuna* kitabının yazılma amacını giriş bölümünde şu şekilde vurgulamıştır:

‘Türkün dansla imtihanı’ eskilere dayanır. Dans, Batı modernliğiyle ilk karşılaşma anlarından itibaren, kuşkusuz din kadar, toplumsal cinsiyet kadar kilit sembolik anlamı olan bir alan oldu. Osmanlı döneminden bugüne kadar dansla kurduğumuz ilişkide, dansa yüklediğimiz anlamlarda ve dans etrafında kurduğumuz söylemlerde tarihsel olarak önemli kırılma noktaları mevcut. Bu kitaptaki yazıların bu kırılma noktalarına işaret edeceğini umuyorum (Öztrükmen 2016: 9).

* Kitap Tanıtımı Geliş Tarihi: 31.05.2018 Kabul Tarihi: 21.06.2018

* Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi, dtopaloglu@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3634-3297>

Yazarın da belirttiği gibi bu kitapta dansın, Osmanlılık ve Batıllık bağlamlarında geçirdiği değişimlere, dans için kullanılan farklı terimlerin yarattığı sıkıntılı ilişkilere genel olarak değinilmiştir.

Son yıllarda ortaya çıkmış olan melez formlardan önce, Cumhuriyet dönemi boyunca “oynamanın”, kırsal ya da kentsel alandaki nüfusun eğlenme biçimini temsil ettiğine değinen bu kitap, yine aynı dönemde “dansın” Cumhuriyetin laik reformuna ayak uydurabilenlere yönelik olduğundan bahseder. Bu bağlamda yazar bu kitapta biraz da dansın Türkiye'deki eğlence kültürüyle olan yakın alakasını ortaya koymaya çalışmaktadır. Seksenli yıllarda kısıtlı imkânlarla modern dans eğitimi veren yerler hakkında bilgiler içeren bu kitapta, modern dansın yanında değişik türlerde yapılan araştırmalar ve çalışmalarla ilgili bilgiler verilmektedir.

Kitap üç ana bölümden oluşmaktadır. “Türkiye’de Eğlence ve Dansı Sergilemek” adlı birinci bölümde ilk olarak; “Zamanı Eylemek, Eğlenmek: Cumhuriyet Dönemi Eğlence Biçimlerini Yeniden Düşünmek” başlığı altında “Erken Cumhuriyet Döneminin Eğlence Mefhumu”, “Gelenekselden Moderne: ‘Düğünün Türlü Şekilleri’”, “Piknik ve Sahil Boyu Eğlenceleri” ve “Devlet Lojmanları ve Dinlenme Kampları: Memurun Eğlence Dünyası” adlı konulara değinilmiştir. Kitabın bu bölümünde, eğlencenin ve eğlenmenin zaman içinde geçirdiği değişimden ve bu değişimin özellikle kadınlar üzerinde yarattığı etkiden bahsedilir. Bu etkinin, Türkiye gibi sınıfsal, sosyal ve cinsiyet baskılarının gündelik hayatta yaşam alanını daralttığı toplumlarda daha da önem kazandığına vurgu yapılan bu bölümde, bir yandan Cumhuriyet dönemi içinde gelişen zamanı eyleme biçimleri üzerinde düşünülürken, diğer yandan da daha dışavurumcu eğlence biçim ve mekânlarının başlıcaları üzerinde durulmaktadır. Ardından; “Dansta ‘Millilik’ ve ‘Yerellik’ Kavramları Üzerine Düşünceler” başlığı altında “Halk Oyunlarında Millilik” ve “Bale Folklorik, Modern Dans ve Oryantal Dans: Dans ve Millilik Arasında Farklı İlişkiler” adlı konulara değinilmiştir. Bu bölümde, millilik ve milli dans kavramıyla ilgili fikirlere yer verilmiş, milli dans kavramının Türkiye’de oldukça karmaşık bir kavram olduğuna, bu kavramın, halk oyunlarından baleye, oryantal danstan modern dansa uzanan çeşitli dans türlerini kapsadığına ve bu dört türün tarihsel köklerinin Osmanlı dönemine uzanmakla birlikte, günümüzdeki anlamlarının ‘Batılılaşma’ merkezli uluslaşma sürecinde belirginleştiğine değinilmiştir. Ve bu konuda önemle altı çizilmesi gereken bir noktanın da, bu dans türlerinin milliliklerine yüklenen anlamların zaman içinde değişmiş olduğudur. Bu yazı, günümüz Türkiye’sinde halk oyunları hareketini eksen alarak, bale, oryantal ve modern dans türlerinin ‘millilik’ boyutlarını incelemektedir. Bu bölümde son

olarak, Ek-I adıyla, Erol Gömürge'nin başlattığı ve sansasyon yaratan “Türk Adımlı Bale” projesinin etkisinin olduğu ve ilk sayfaları süsleyen gazete haberleri yer almaktadır.

“Şenliklerden Bedii Raksa: Osmanlı'da Dans” adlı ikinci bölümde ilk olarak; Osmanlı Minyatürlerinde Dansı Okumak başlığı altında “Osmanlı Minyatürlerinin Cazibesi: Sanat Tarihi, Edebiyat ve Dans Çalışmalarının Farklı Yaklaşımları”, “Osmanlı Şenliklerine Dair Minyatürlerde Hareketin Ele Alınışı”, “Osmanlı Dünyasında Dans Çeşitlerini Sınıflandırabilmek”, “Köçeklerin ve Soytarıların Hareket Sistemlerini Tahayyül Etmek: Görsel ve Sözel Anlatım”, “Minyatürlerde Soytarılar, Curcunabaz ve Tulumcular: Grotesk Mizahın Bedenselleşmesi” ve “Osmanlı Temsil Şenliklerini Tahayyül Etmek: Devamlılıklar ve Kopuşlar” adlı konulara değinilmiştir. Kitabın bu bölümünde, surnamelere, albümlere ve Avrupalı gözlemcilerin anlatılarına dayanılarak, 16.-18. yüzyıl arasında Osmanlı şenliklerinde icra edilen farklı dans biçimlerinin nasıl resmedildiği, sunulduğu ve anlamlandırıldığı incelenmektedir. Ardından; “Selma Selim Sırrı ve ‘Bedii Rakslar’: Modern Bir Dans Türünün Anlamı Üzerine Düşünceler” adlı kısımda belli dönemlerin ‘hareket sistemlerinin’ tespit edilmesi, o dönemin görsel olarak imgelemesinde büyük rol oynadığına ve Osmanlı ve Cumhuriyet dönemine ilişkin bu tür bir araştırmanın yapılmadığına değinilmiştir. Bu bölümde ele alınan Selma Selim Sırrı'nın tabiriyle ‘bedii rakslar’, bu türün Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde bir kadın dansçı tarafından nasıl algılandığı sorusuna cevap aramaktadır. Daha sonraki başlıkta Ek-II adı verilen ve Selma Selim Sırrı'nın, bedii rakslara nasıl başladığını, raksın ne ifade ettiğini, Yunanistan'da raks, Danka'nın bedii raksları ve “raks nasıl öğrenilir?” sorularını cevapladığı ve Isadora Duncan'dan esinlendiği “Bedii Rakslar” adlı yazısı yer almaktadır. Bu bölümdeki bir sonraki başlık ise Mehmet Fetgeri Şuenu ve “Kadında Terbiye-i Bedeniye” dir. Bu bölüm Mehmet Fetgeri Şuenu'nun *Kadında Terbiye-i Bedeniye* isimli ve o dönemde yalnızca yeni bir hareket sistemini yorumlamakla kalmayıp aynı zamanda kadınların yeni toplumun ve medeni bir hayatın taşıyıcısı olmalarının önemi üzerinde durduğu kitabının tanıtımı niteliğindedir. Kitabın ikinci bölümde son olarak Ek-III adı verilen ve Mehmet Fetgeri Şuenu'nun “Kadın Bedeni Terbiyesi – Mukaddime” adlı yazısı bulunmaktadır.

“Yerelliğin Milli Dansla İmtihanı: Cumhuriyet Döneminde Halk Oyunları” adlı üçüncü bölümde ilk olarak; “Folklor Oynuyorum” başlığı altında “Tarcan'ın ‘Milli Raks’: Hayali Bir Milli Dans Olarak ‘Tarcan Zeybeği’”, “Halkevleri Deneyimi”, “Halkevleri Geleneğinin İzinde: Özel Halk Oyunları Girişimlerinin Öncüleri”, “Yerel Sınırların Aşılması: Halk Oyunlarının Popülerleşmesinde Üniversite Öğrencilerinin Rolü”, “Halk Oyunları Piyasasının

Yükselişi: Okullar ve Halk Oyunları Dernekleri” ve “Yeni Bir Hareket Sisteminin Doğuşu: Folklor Oynama” adlı konulara değinilmiştir. Bu bölümde, halk oyunlarının 1920’ler ile 1970’ler arasında ‘milli bir tür’ olarak nasıl geliştiğinin incelenmesi amaçlanmıştır. ‘Tarcan Zeybeği’ni Türkiye’de halk oyunlarının tarihsel gelişimi içine yerleştirmeye gayret eden bu çalışma, aynı zamanda “milli”, “millileşmiş” ve “milliyetçi” kavramlarını nasıl algıladığımızı ve bu kavramların milliyetçilik çalışmalarımız dahilinde değişen anlamlarını araştırmaktadır. Ardından; “Mananın Bin bir Hali: Türkiye’de Halk Oyunları Geleneğinin Yapısal Analizi” başlığı altında “Tarihsel Sürece Bir Bakış”, “Türk Halk Dansı Geleneğinde Yapısal Birimler: Tipler ve Cinsiyetler”, “Dansçının Tecrübesi: Halk Oyunu Oynamanın Anlamı, Halk Dansının Hareketleri”, “Yeni Bir Hareket Sisteminin Oluşumunun Yapısal Analizle Açıklanması: “Baskın Morfokiner”” ve “Halk Oyunlarının Öyküsel Anlamı” adlı konulara değinilmiştir. Kitabın bu kısmında ise Türkiye’de modern halk dansları hareketinin anlamını çözmek için halk dansı tarihine kısa bir bakış ve ardından yazarın Kaeppler’in hareket sistemlerinin analizine yaklaşımının ışığında, Türkiye’deki halk dansları kurumları hakkında yapmış olduğu etnografik çalışmanın sonuçlarının tartışması bulunmaktadır. Daha sonra “Alevi Semahını Törenselleştirme Bağlamında Sahnelemek: Durmuş Genç’in Hikayesi” başlığı altında “Osmanlı’dan Cumhuriyet Dönemine Alevi Kültürünün Algılanmasındaki Evreler” ve “Farklı Kuşaklar, Farklı Biçimler: Değişen Bağlamı İçinde Alevi Semah Performansları” adlı konulara değinilmiştir. Kitabın bu bölümünde, İstanbul Hisarüstü’nde 1960’lardan bu yana yerleşik olan Alevi cemaatine mensup Durmuş Genç’in Alevi semahlarını ilk kez cem ayini dışında bir gösterim alanında yeniden sunumu ele alınmaktadır ve Durmuş Genç’in tekil bir halk sanatçısı olarak çağdaş Türk kültürüne yaptığı katkı üzerinde durulmuştur. Bundan sonraki kısımda ise “Hepimizin Folkloru: Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü ve Geleneği” başlığı altında üniversite gençliği ve halk dansları arasında genel olarak bilinenden daha yakın bir tarihsel ilişki olduğu vurgulanmaktadır ve Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü (BFÜK) ve oyuncularının yaptıkları çalışmalar ve etkileri konu edilmiştir. Sonrasında Ek-IV adı verilen ve halk kavramı ve halkbilimi ile ilgili sorunları elen alan Afşar Timuçin’in “Boş Beşik İçin Notlar” yazısı bulunmaktadır. Kitabın “Danstan Bedenselliğe: Yeni Yaklaşımlar” başlıklı sonuç niteliğinde yazılmış olan bölümünde ise yazar kitapla ilgili kısa bir özet yaparak, dans pratiklerinin uğradığı değişimleri tarihsel süreçte değerlendirmekte, Türkiye toplumsallığında farklı şekillerde beliren yeni beden dillerinin ve hareket sistemlerinin aslında yakın dönemde değişen bedenselliğimizin de bir ifadesi olduğunu vurgulamaktadır.

İZMİR ZEYBEK OYUNLARI

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN

İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 2012, Türkçe, 156 Sf.

ISBN: 978-975-483-980-7



Yunus Emre KILIÇ*

Mehmet Öcal Özbilgin, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapmakta ve “Türk Halk Oyunları Uygulama”, “Türk Halk Oyunlarında Tür ve Tavrı”, “Türk Halk Oyunları Tarih”i ve “Türk Halk Oyunları Sahne Uygulama” derslerini vermektedir. Özbilgin, *İzmir Zeybek Oyunları* kitabının amacını, önsözünde ve girişinde

...bu çalışma, İzmir ve çevresinde görülen zeybek oyunlarının tanımlanması, sınıflandırılması ve günümüzdeki konumunun belirlenmesini hedeflemektedir. ...Çalışmada, yaşayan bir gelenek olduğu gözlenen İzmir zeybek oyunlarının oluşum koşulları, hangi kültürel bağlamlarda icra edildikleri, oyunların kurgusal yapısı ile ilgili konular üzerinde durulmaktadır (Özbilgin 2012: III).

Bu çalışmada, günümüz İzmir ili sınırları içerisindeki zeybek kültür guruplarına ait, çalgıların, oyunların, müziklerin ve yöresel icra tarzlarında görülen çeşitliliğin, nedenleri ile birlikte tespit edilmesi hedeflenmiştir. Bu kitabın oluşturulmasındaki temel amaç; Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümlerinde yer alan zeybek oyunlarına yönelik derslere teorik açıdan destek sağlayan bir yardımcı ders kitabı oluşturmaktır (Özbilgin 2012: XIII).

Kitap Tanıtımı Geliş Tarihi: 29.05.2018 Kabul Tarihi: 18.06.2018

* Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi, yunuse.kilic@outlook.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1715-6688>

şeklinde vurgulamıştır. Yazar, kitabın oluşumunda temel alınan bilgileri, bilimsel nitelik taşıyan saha çalışmalarına dayandırmaktadır. Saha çalışmalarında kullanılan yöntem ve teknikler, zeybek oyunlarının kökeni ve oluşum süreci, İzmir ilçeleri arası farklılıklar ve benzerlikler, dansın anlamsal ve biçimsel analizi, zeybek oyunlarının yapısal analizi gibi konular üzerinde durulmuştur.

Kitap, on bir ana konu başlığı altında toplanmıştır. Birinci başlık altında genel bir özet yapılarak zeybek kelimesinin etimolojisi ile ilgili bilgiler verilmiş, Cumhuriyet sonrası yapılan halk oyunları ve müziği derleme çalışmaları ele alınmıştır.

Yazar, ikinci başlık altında, İzmir geleneksel zeybek oyunlarının alana kazandırılması adına kendisinin de içinde bulunduğu Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü Öğretim Elemanları tarafından yapılan saha derleme çalışmaları ile bu çalışmalarda ele alınan konular, kullanılan yöntem ve teknikler, elde edilen verilerin arşivlenmesi gibi konularla ilgili bilgiler vermiştir.

İzmir zeybek oyunlarının oluşum ve değişim süreci üçüncü başlıkta incelenmiştir. Zeybek oyunlarının günümüzdeki oynanış biçimlerine dönüşmesine neden olan etmenler, tarihi sebepler ve sosyo-kültürel sebepler alt başlığında ele alınmıştır.

Dördüncü başlık altında İzmir zeybek oyunlarının tempo, figür, motif, oyun karakteri, öykünme, devinim vb. yapısal unsurları farklı görüşler ile açıklanmaya çalışılmıştır. Bir hikâyesi olan oyunlar yine bu başlık altında semantik açıdan incelenmiştir.

Bireyin zaman ve mekân içerisindeki bedensel devinimi, tutuşma şekilleri gibi diğer bireylerle olan fiziksel ilişkileri, uzuvların kullanım biçimleri ve fiziki alan üzerinde aldığı yön ve ilerlemelerinin geleneksel dansların görünür yapısının analizi ile mümkün olabileceği görüşü beşinci başlıkta verilmiştir.

İzmir zeybek oyunlarının yapısal unsurlarının çözümsel bölümlenmelerinin; cinsiyet, oyuncu sayısı, oyunun geometrik oynanış formu, oyuncular arası tutuşmalar, oyuncunun hareket yönü, oyun alanında hareket yönü, devinim şekli, oyunun şiddeti ve vurgusu, oyunun hızı, ölçüsü ve ritmik yapısı, hareket kalıpları birleşimleri, oyun-müzik ilişkisi, oyun-güfte ilişkisi ve oyunda kullanılan araçlar açısından değerlendirilmesi gerekliliği altıncı konu başlığı altında yer almaktadır. Ayrıca bu başlık altında örnek olması bakımından Ötme Bülbül erkek zeybek oyunu Avrupa bütüncül dans analizi yaklaşımıyla “yapısal içerik”, “hareketler”, “ritim” ve “çoğalım” olmak üzere dört açıdan analiz edilmiştir.

Yedinci başlıkta, tavır ve hareket kalıpları bağlamında İzmir zeybek oyunları; İzmir il merkezli, Bergama, Menemen, Ödemiş, Menderes-Seferihisar,

Karaburun merkezli zeybek oyunları şeklinde altı ana merkez altında incelenmiştir.

İzmir ve çevresi zeybek oyunlarının adları detaylı bir tablo ile sekizinci başlıkta belirtilmiştir. Tablo; sıra numarası, oyun müziğinin adı, yöresi, derleyen kişinin adı ve derleme tarihi, notaya alan kişinin adı ve notalama tarihi, oyunu derleyen kişinin adı ve derleme tarihi, oyun kaynak kişisi, müziği oyuna uyarlayan kişinin adı ve bu bilgilerin edinildiği kaynaklar olmak üzere açıklayıcı başlıklardan oluşmaktadır.

Oyunlu İzmir zeybek müzikleri dizgesel, çalgısal, ezgisel, ritimsel, biçimsel, icrasal öğeler ekseninde dokuzuncu başlıkta ayrı ayrı incelenmiştir. İzmir zeybek müziğinde oturtum ve İzmir zeybek müziğinin sözel yapısı konuları da, çeşitli bildiri ve tezlerle desteklenerek yine bu başlık altında açıklanmaya çalışılmıştır.

Onuncu başlıkta, İzmir zeybek oyunlarına eşlik eden geleneksel çalgı takımları, açık hava mekan icralarında kullanılan çalgılar (davul, zurna, klarnet, trompet, trampet) ve kapalı mekan icralarında kullanılan çalgılar (bağlama ve ailesi, keman, ud, cümbüş, kanun, darbuka, def) olarak mekan bağlamında tasnif edilmiştir. Erkek zeybek oyunlarına eşlik eden çalgı takımları, Davul-Zurnadan oluşan, Davul-Klarnetten oluşan ve Davul-Klarnet-Trompet-Trampetten oluşan birleşim şekilleriyle açıklanmıştır. Zeybek oyunlarına eşlik eden çalgı takımlarında zurna sayısının birden fazla olması durumunda ana ezgiyi çalan zurnanın dışındaki icracıların dem tutması değişmez bir gelenektir. Bu bölümde Ötme Bülbül, Koca Ümmet, Bergama Bengisi, Somali zeybek oyunlarının müzik notaları, dem zurna için notaları ve ritim notaları örnek olarak verilmiştir. Genellikle kadın eğlencelerinde kadın icracılar tarafından oluşturulan ince saz çalgı takımlarına da yine bu başlıkta yer verilmiştir.

Onbirinci başlıkta, İzmir geleneksel zeybek oyunları repertuarı içerisinde yaygın olarak oynanan ve Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü Türk Halk Oyunları uygulama derslerinde öğretilen, Harmandalı Zeybeği, Arpazlı Zeybeği, Yalabık Zeybeği, Sebai Zeybeği, Somali Zeybeği, Koca Ümmet Zeybeği, Süslü Jandarma Zeybeği, Ötme Bülbül Zeybeği, Hürmüz Zeybeği, Şu İzmir'den Çekirdeksiz Nar Gelir oyunlarının adım analizleri, müzik notası, ritim notası ve hareket notasyonu örneklenmiştir.

İzmir ili zeybek oyun ve müziklerinin özelliklerini detaylı bir şekilde ortaya koyan bu çalışma; tarihi derinlik, etnik kültür ve coğrafi yaygınlık açısından Anadolu geleneksel kültürünün aydınlatılmasına yönelik çalışma yapmak isteyen araştırmacılara kaynaklık edecektir.

9/8 ROMAN DANSI Kültür, Kimlik, Dönüşüm ve Yeniden İnşa

Gonca GİRGIN

İstanbul: Kolektif Kitap, 2015, Türkçe, 312 Sf.

ISBN: 978-605-502-941-8



Cihan GİREYHAN*

Gonca Girgin, İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü mezunu olup, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü'nde öğretim üyesidir. Yüksek lisans ve doktora eğitimleri süresince yöneldiği kültürel çalışmalar alanında kimlik, kültür politikaları, etnisite gibi konular üzerine araştırmalar yapan Girgin, *9/8 Roman Dansı* kitabının önsözünde kitabın yazılma amacını aşağıdaki gibi vurgulamıştır:

Kimliksel temsillerin belki de en dikkat çeken tarafı olan etnik kimlik meselesinde yeni bir tartışma ortamı yaratmak temel amaçlarımdan biri. Çünkü kimliksel inşa süreçlerini Çingeneleşmeler üzerinden incelediğimde, mesele etnisite, vatandaşlık, millet olma vb. kavramların ötesinde kültürel alana dair. Buradaki niyetim “etnisite” başlığını yok saymak değil, aksine kültürel kimliğin “etnisite” kelimesiyle içine girilen, üretilen, yapılandırılan, çerçevelenen ve şekillenen yapısının dinamiklerini anlayabilmek (Girgin 2015: 11-12).

Yazarın da belirttiği gibi kitapta etnisite, kimlik ve milliyetçilik kavramları, toplumsal ve siyasal değişimler sonucunda yeniden ele alınmaktadır. Bu yeniden ele alış, kavramlara yüklenen anlamların değişimine neden olmaktadır. Çingene-Roman kimliği son dönemde iyiden iyiye küresel ekonomilerin, hızlı kültürel ve toplumsal dönüşümlerin popüler kaynaklarından

Kitap Tanıtımı Geliş Tarihi: 29.05.2018 Kabul Tarihi: 18.06.2018

* Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi, cihangireyhan@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3648-971X>

biri olduğundan karmaşık bir yapı ortaya çıktığından bahsetmektedir. 9/8 Roman Dansının kültürel bir ürünken ticari bir ürün haline evrilmesini, bedensel değişimler ve kimliksel dönüşümler üzerinden somutlaştırılan bu çalışma, analitik açıdan önem taşımaktadır. Ayrıca kitapta Roman Dansının kültürel, sanatsal bir faaliyet oluşunun yanı sıra Çingene-Roman, Roman Dansı ile ilgili tartışmalara açıklık getiren bilgiler verilmiştir. Dolayısıyla bu kitabın diğer katma değeri de, üniversitelerde eğitimi verilen halk oyunları sanat dalı alanına bu terminolojiyi kazandırmasıdır. Öğrenme ve öğretme becerilerine katkı sağlayacak olan bu terminoloji, emik yaklaşımı benimsemenin gerekliliğine inanıldığı için Roman Havası, Roman Dansı, Türk halk oyunları, halk dansları vb. terimleri yaygın olarak bilindiği şekliyle kullanılmıştır.

Kitap beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde; Etnik kimlik tanımlarına, kimlik çalışmalarının dansla ilişkisine, kimlik odaklı çalışmalara, Dini, milli, etnik ya da grup kimliklendirmelerindeki manipülasyon süreçlerinin karmaşık yapısına, Türkiye’de Çingene ve Roman kimliğinin dönüşüm sürecinde dans ortamları ve gösterimlerine yer verilmiştir. Sohbet ortamlarında elde edilen her türlü kültürel ve toplumsal bilgi kaydedilerek dans ortamlarına dair analizlerde anlamları kültürel yapıyla ilişki üzerinden açıklanmıştır. Yazar, alanda yaptığı araştırmalar sırasında yerel bilgiye ulaşmasının zorluklarını anlatmıştır.

Edindiği yüzlerce kaydı izledikten sonra alan araştırmalarını yoğunlaştırmayı ve özellikle kadınlarla dans edebilme olanaklarını arttırmayı planlamıştır. Alan çalışmaları ve elde edilen etnografik verilerin değerlendirme sürecinde diğer bedenler üzerinden kendi bedenini anlamlandırmaya çalışmış ve Çingene-Roman kadınlarının dans repertuarlarındaki karmaşıklığına değinmiştir.

İkinci bölümde ise, genel anlatımlar ışığında yapılan experiri-kültürel kimlik adlandırmasına Çingene-Roman toplulukları üzerinde yapılan incelemelerle açıklık getirilmiştir ve Çingene-Romanların varlıklarının tarihsel süreci anlatılmıştır. Ayrıca Çingene-Romanların yaşadıkları müzikal kültürün zaman geçtikçe nasıl popülerleştiğinden bahsetmiştir. Son olarak Çingene-Roman danslarında görülen “doğaçlama” yani bölgesel farklılıklardan kültürel olarak şekillenen koreografilere değinilmiştir.

Üçüncü bölümde yazar, Çingene-Roman olmak kavramı üzerinde durmuştur. Ayrıca Çingene-Roman kültürünün sadece Türkiye’de değil diğer ülkelerdeki (Avrupa, Bulgaristan, Makedonya, Arnavutluk) popülerleşme sürecini anlatmıştır. 9/8’lik Roman oyun havasının günümüzde eğlencenin ilk sıralarına çıkma aşamalarını değerlendirmiş, dans ve müzik alanındaki

başarısının sebebinin “samimi, olduğu gibi, egzotik, tutkulu” kavramları etrafında döndüğü sonucuna varmıştır.

Dördüncü bölümde ise; tarihsel verilerin günümüzle ilişkisini anlama, açıklama ve analiz etme süreci iki farklı, ama iç içe görünüm üzerinden açıklanmıştır. Günümüz popüler Roman dansının çeşitli kültürlere sıçramasının sebebinin kültürün dinamik olması, öte yandan tarihselleşmesi, değişmesi, korunması, unutulması, kuşaklar aracılığıyla yeniden yorumlanması gibi dinamikler sayesinde bugün Roman dansı vb. oyunların izlerinin görüldüğünden bahsedilmektedir.

Ayrıca Osmanlı Çingene İcraları, Dansözlük, Sulukule Eğlence Evleri, Trakya Karşılımlarında Romanlı Doğaçlamalar, Edirne Roman Müzikleri Topluluğu’nun çağrıştırdıkları, Romanlı Trakya karşılımlarından tarihsel süreçlerindeki değişim ve gelişiminden yine bu bölümde bahsedilmiştir. Osmanlı çengi ve köçek icralarının Cumhuriyetle birlikte nasıl ötekileştirildiğine dördüncü bölümün sonunda yer verilmiştir.

Son bölümde ise; yerel pratiklerdeki hareket repertuarı tasvirleri, alan araştırmaları sürecinde yoğunlukla gözlemlenen, her statüden ve her yaştan mahallenin genellikle uyguladığı temel hareket ve dizileri örneklenmektedir. Ayrıca Trakya Karşılıması ve 9/8’lik Roman dansının temel özellikleri ve yapısal analizine değinilmiştir.

Kitapta Roman Dansı; Antropolog Kaeppler’in hareket analiz sistemi kullanılarak detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Geleneksel repertuarın günümüzde genişleyen hareket sözlüğü en çok alt beden farklılıklarının olduğunu gözlemlemiş ve Çingene olmayanların dansları, Televizyon dizileri, Roman müzik ve dans yarışmaları, şov programları, toplumsal Romanlaşma ve son olarak gelinen Tekno-Roman Dansı hakkında bilgiler vermiştir.

Yazar bu çalışmasında, Çingene-Roman topluluklarının bir etnik grup olarak benimsendiğini, tartışma alanının etnisite ve etnik grup yakıştırmaları ile kültürel ve experiri kültürel kimlik niteliğinin arasında olduğunu belirtmektedir. Amacının ise; halkların özgürlük ve eşitlik koşullarını da vurgulamak için, etnik grup olarak belirlenmiş kurgusal “kalabalığın” kültürel bir varlık olarak tanınması olduğunu vurgulamıştır. Bütün kültürel grupların nitelik açısından farklı olduğunu, ancak nicel ve temel haklar açısından aynılığı ve eşitliği de barındırdığını düşünmektedir.

Roman Dansının kültürel derinliği ve geldiği nokta, popülerite ve bedensel temsiller açısından detaylı analizi yapılan bu kitap konuyla ilgili çalışma yapmak isteyen araştırmacılara son derece yararlı olacaktır.

GİRESUN HALK OYUNLARI -Etnokoreolojik Bir Değerlendirme-

İdris Ersan KÜÇÜK

İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 2015, Türkçe, 114 Sf.

ISBN: 978-605-847-430-7



Gökçe Asena ALTINBAY ÇAKIR*

Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak görev yapan İdris Ersan Küçük, aynı zamanda Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü'nde Genel Türk Tarihi Anabilim Dalı'nda Doktora Programı öğrencisidir.

Giresun Halk Oyunları -Etnokoreolojik Bir Değerlendirme- adlı eserinin yol haritasını, kitapta; “Giresun Halk Oyunlarının kültür içerisindeki konumu ve bu oyunları etkileyen unsurlar ile ilgili değerlendirmeler yapmak (Küçük 2015: 2)” olarak ortaya koyan Küçük, bu değerlendirmelerin birer kültür analizi olarak görülebileceğini söyler. Bahsettiği kültür analizi ve bu gibi anahtar kelimelerin dans araştırması alanındaki anlamlarını da açıklar.

Araştırmasının alanını, Ordu'yu Giresun'dan ayıran Melet Irmağı ile Siyasî harita üzerindeki Sivas sınırı olarak belirlemiş olan Küçük; incelediği halk oyunu kültürleri için değerlendirmelerini coğrafi eksende yapmıştır. Kitabın temelini oluşturan çalışmalar 2011 ile 2013 yılları arasında gerçekleşmiştir. Satır aralarında benimsediği araştırma yöntemine dair ipuçları gözlemlenebilecek bu kitabın, antropologların “çalıştığı bölgede yaşamayı önemsemeleri” şeklinde özetlenebilecek içeriden/emik yaklaşım ile paralellik gösterdiği görülür. 2011'de Giresun'da yaşamakta olan İdris Ersan Küçük bir

Kitap Tanıtımı Geliş Tarihi: 29.05.2018 Kabul Tarihi: 04.06.2018

* Arş. Gör., Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi, gokcealtinbay@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9028-1971>

yıl sonra alanında Yüksek Lisans eğitimi almaya başladığında, çalıştığı alana bakışı değişmiştir. Geçmişe dönük çalışmaların getirdiği sorumluluğu, geliştirdiği coğrafi bakış açısıyla destekleyen Küçük'ün çalışması bu anlamda nitelikleri ve sunduğu “içeriden” veriler açısından önem taşımaktadır.

Kitabın bölümlenişi incelendiğinde, ilk bölümün Giresun, ikinci bölümün ise Giresun halk oyunları hakkındaki bilgilere ayrıldığı görülür. Giresun'un kısa tarihçesi ile etimolojik yaklaşımlarla anılmasının ardından, coğrafyası ve halkın geçim biçimleri ile ilgili bilgiler verilmiştir. Böylece bir sonraki bölümde anlatılacak Giresun halk oyunlarının yaratılıp sürdürüldüğü alanın detaylandırılması hedeflenmiştir. İkinci bölümde karşılama, horon (horan) ve diğer oyunlar kendi içlerinde gruplandırılmış; son olarak yörenin köy seyirlik oyunları üç spesifik oyunun verilmesi ile ele alınmıştır. Geleneksel giyim kuşam hakkında bilgiler verilerek, giyim tarzının halk oyunları ile ilişkisi ele alınmış olması çizilmek istenen resmin önemli bir parçasını tamamlamıştır.

Üçüncü kısımda; “Giresun Halk Oyunlarının Etnokoreolojik Değerlendirilmesi” başlıklı bölüm yer alır. Türkiye ve dünyada henüz tanınmaya başlayan etnokoreoloji alanı ile ilgili Türkçe dilinde yazılmış ilk eserlerden olabilecek -ve önemi bu bilim dalını kitabın alt başlığına taşınarak vurgulanmış- bu kısımda, Küçük'ün, neden “dans antropolojisi” değil de “etnokoreoloji” kelimesini tercih ettiği hususu önemlidir. Kendisi de bu hususa dikkati çekmek için, koreoloji alanı için önemli tarihler olan 1960 ve 1980 yıllarının Türkiye tarihinde hangi olaylarla anıldığını ve bunların nedenini dans ekseninde sorgular. Bu tarihlerde, önceki gelenek ve devlet anlayışlarının değişmesinin, 1980'lerde dans biliminin antropolojiden yararlanma oranının yükselişiyle ilişkilendirir.

Kitabın özellikle vurgulanması gereken, özgünlük açısından önemli bir özelliği; alanda yapılan dans araştırmalarında toplanmış etnografik örneklerin “karekod” sistemi ile kodlanarak, dünyanın her yerinden internet erişimi ile örnek videoların izlenebilmesi sisteminin kullanılmasıdır.

Türk Halk Oyunları araştırmalarında, alanda elde edilen verilerin bilimsel değerlendirmesine yönelik ihtiyacın karşılanabilmesi için; etnoloji, koreoloji gibi kültür bilimlerinden faydalanmak gerekmektedir. Bu anlamda kültürel süreçleri tüm bağlamlarıyla dans yoluyla okumayı öngören etnokoreoloji alanına yaptığı vurgu açısından *Giresun Halk Oyunları -Etnokoreolojik bir Değerlendirme-* kitabı, konu üzerine eğilen araştırmacılar için önemli bir kaynak niteliğindedir.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi (EKOD)

Yayın İlkeleri

Genel İlkeler: Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi, 2012 yılından bu yana yayımlanmakta olan ulusal hakemli bir dergidir. Haziran ve Aralık ayları olmak üzere yılda iki kez Türkçe ve İngilizce dillerindeki makalelerin yayımlandığı dergimiz ilgililerine yayım tarihini takip eden 30 gün içinde ödemeli kargo ile ulaştırılır. Açık erişim ilkesi ile yayın yapan dergimizin geçmiş yıllara ait sayılarına <<http://konservatuvar.ege.edu.tr/d-1520/sayilar.html>> ile <<http://dergipark.gov.tr/konservatuardergisi>> adreslerinden ulaşılabilir.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi'nde yayımlanacak yazılarda daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olma ya da yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olma şartı aranır. Sözlü olarak nerede sunulduğu belirtilmek kaydıyla, bildirimler yayıma kabul edilebilir. Bir araştırma kurumu/kuruluşu tarafından desteklenen çalışmalarda, söz konusu kurumun/kuruluşun ve projenin adı, varsa, tarihi ve sayısı dipnotla belirtilmelidir.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi'nde yayımlanmış olan yazılar, akademik çalışmalarda kaynak olarak gösterilirken dergi adının kısaltması olan EKOD kullanılmalıdır.

Amaç: a) Türkiye'de müzik teorisi ve analizi, müzik tarihi, müzikoloji, etnomüzikoloji, sahne sanatları, koreoloji, etnokoreoloji, müzik eğitimi, müzik teknolojileri ve çalgı bilim alanlarında yapılmış bilimsel çalışmalara ek olarak tüm alanlardan müzik araştırmalarına yarar sağlayan yazıları yayımlamak. b) Bilimsel anlamda nitelikli makaleleri yayımlayarak adı geçen alanların gelişimine katkıda bulunmak. c) Türkiye'de müzik araştırmalarının ulusal ve uluslararası alandaki temsilcilerinden biri olmak.

İçerik: Alanındaki bir boşluğu dolduracak araştırmaya dayalı özgün makaleler; alanın gelişimine katkı sağlayacak tanıtım, eleştiri yazıları, çeviriler ve çeviriyazılar; alandan veya yazılı kaynaklardan yapılan derlemeler.

Gelen Yazıların Değerlendirilmesi: Yayımlanmak üzere gönderilen yazılar ilk olarak Editörlük Birimince amaç, konu, içerik ve yazım kuralları açısından incelenir. Belirtilen kriterlere uygunluğu açısından olumlu görüş alanlar Yayın Kurulu üyelerinin görüşü ile bilimsel değerlendirilme için alanında kabul görmüş iki hakeme gönderilir (kitap, etkinlik ve bilimsel toplantı tanıtımları için bir hakemin görüşü alınmaktadır). Kör hakemlik uygulaması gereğince hakemlere gönderilen yazıların yazar adları gizlenir, yazarlara da hakemlerle ilgili bilgi verilmez. Hakem raporlarından birinin olumlu, diğerinin olumsuz olduğu durumda, yazı üçüncü bir hakeme gönderilebilir ya

da son karar Yayın Kurulu tarafından mevcut raporlara göre verilir. Hakem raporları iki yıl süreyle saklanır. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulu'nun eleştirisi, öneri ve düzeltme talepleri doğrultusunda yazılarında gerekli düzenlemeleri yaparlar. Söz konusu eleştirisi ve önerilere katılmayan yazar görüşlerini gerekçeleriyle birlikte bir rapor halinde Yayın Kurulu'na sunabilir. Yayınlanmasına karar verilen yazılar dergi yönetiminin uygun görülen bir sayıda yayımlanır. Dergimiz tarafından, hakemlik süreçlerini tamamlamış ve yayımına karar verilen yazı için “yayımlanacaktır” içerikli yazı verilmemektedir

Genel Kurallar

A) Başlık: 12 kelimeyi aşmamalı, bold ve büyük harflerle yazılmalı ve ikinci dildeki karşılığı küçük harflerle başlığın altında yer almalıdır.(Makale Türkçe ise ikinci dil İngilizce, makale İngilizce ise ikinci dil Türkçe olmalıdır.)

B) Yazar Adı: Başlığın altına yazılmalı, görev unvanı, kurum adresi, e-posta bilgileri ve ORCID ID numarası bir yıldızla soyadına ilintilendirilerek ilk sayfada dipnot olarak verilmelidir.

C) Öz: En az 150 kelime olmalıdır ve yazının içeriğini özlü bir şekilde vermelidir. Öz içinde kaynak, şekil, çizelge, nota vb. bulunmamalıdır. Özün hemen altında beş anahtar kelime verilmelidir. Öz ve anahtar kelimeler Türkçe ve İngilizce dillerinde hazırlanmalıdır.

Ç) Makale Metni: Yazılar bilgisayarda 1,5 satır aralıkla ve 12 punto ile yazılmalı, ortalama 5000 kelimeyi geçmemelidir. Yazılar, MS Word programında ve Times New Roman yazı karakteri ile yazılmalıdır. Makale, yazının hipotezinin verildiği giriş bölümüyle başlamalı; veri, gözlem, görüş, yorum ve tartışmaları içeren gelişme bölümü ile devam etmeli; varılan sonuçlar ve varsa önerilerin sunulduğu sonuç bölümü ile bitirilmelidir. Alıntı oranı %30'dan fazla olmayan makaleler özgün makale olarak değerlendirilir.

D) Tablo ve Şekiller: Tablo ve şekil açıklaması, “Tablo 1:” şeklinde 8 punto ile yazılmalı ve ortalımalıdır. Tablo içi metinlerde yazı karakteri 8 punto, satır aralığı tek, paragraf aralığı 0 nk olmalıdır ve tablo sayfaya ortalımalıdır.

E) Kaynak Gösterme: Kaynak gösterme, metin içinde (Akdoğan 1991:15) şeklinde yapılmalı ve kesinlikle dipnot kullanılmamalıdır. Bir yazarın aynı yıl yayımlanan birden fazla eseri kaynak gösterilmişse (Akdoğan 1991a, Akdoğan 1991b...), birden fazla kaynağa atıfta bulunuluyorsa (Akdoğan 2009, Behar 1992, Aksoy 1994) şekillerinde verilmeli; çok yazarlı yayınlarda ilk yazarın soyadı (Ekici vd. 2014) kullanılmalı, görülemeyen bir yayın kaynak gösteriliyorsa (Aksoy 1994, Konuk 1899'dan) şeklinde aktarılmalı, sözlü kaynak kullanılıyorsa kaynak kişi bilgileri “Adı, Soyadı, Görüşme Tarihi ve Yeri” bilgilerini içermelidir.

F) Kaynakça: Makale metninin sonunda verilmeli ve yazarların soyadına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir. Birden çok yayını olan yazarların eserleri yayım tarihlerine göre sıralanmalı, bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar var ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir.

Kitap: Gazete, dergi, ansiklopedi, antoloji, roman, oyun ve film gibi yapıtlar ile öykü ve şiir kitapları künyede eğik yazı ile gösterilir. Kullanılan kaynaktaki eserin yayımlandığı yer belirtilmiyorsa, künyede bu bilginin bulunması gereken yerde “Yyy” (yayım yeri yok), yayımlandığı yer belirtilmemişse “yy (yayımcı yok), yayımlandığı tarihe ilişkin bilgi yer almıyorsa “ty” (tarih yok) kısaltmaları kullanılır.

Tek yazarlı kitaplar: Tek yazara ait yapıtların künyesi aşağıdaki gibi olmalıdır. Akdoğan, Onur (2009). *Zeybekler*. İzmir: Sade Matbaacılık.

İki (ya da üç) yazar: İki (ya da üç) yazarlı eserlerin künyesi aşağıdaki gibi olmalıdır.

Reinhard, Ursula, ve Kurt Reinhard (2007). *Türkiye'nin Müziği*. Çev. Sinemis Sun, C. 1, Ankara: Sun Yayınevi.

Üçten fazla yazar: Üçten fazla yazara ait bir kitabın künyesinde ya bütün yazar adları kitaptaki sırasıyla verilir ya da ilk yazar adından sonra “ve diğer” ifadesi kullanılır.

Ekici, Metin vd. (2014). *İzmir'de Yaşayan Âşıklar Antolojisi*. İzmir: İzmir Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yay.

Makale vd.: Makale, kitap bölümü, mektup, konferans, konuşma, söyleşi ve kişisel görüşmelerin başlıkları çift tırnak içinde yazılır. Makaleler, yayımlanmamış tezler ve söyleşiler için künye örnekleri aşağıdaki gibidir.

Solis, Gabriel (2012). “Thoughts on an Interdiscipline: Music Theory, Analysis, and Social Theory in Ethnomusicology”. *Ethnomusicology*. C. 56, S. 3: 530-554.

Küçükebe, Murat (2008). “Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemana'nın Sonolojik Analizi”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Tüfekçi, Nida (2011). “Nida Tüfekçi İle Söyleşi”. Söyleşiyi yapan: İlhan Ersoy. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*. S. 1: 61-75.

Aynı Yazara Ait Birden Fazla Yapıt: Bir yazarın birden fazla eserine yer verildiğinde yazar adı ve soyadı yerine (——. şeklinde) yan yana iki uzun çizgi ve bir nokta koyulur; ardından eserin adı ve diğer bilgiler verilir.

Behar, Cem (1992). *Zaman, Mekân, Müzik (Türk Musikisinde Eğitim, İcra ve Aktarım)* İstanbul: Afa Yayıncılık.

—— (2005). *Musikiden Müziğe (Osmanlı / Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Elektronik Ortamdaki Metinler: Elektronik ortamdaki metinlerin kaynak olarak gösterilmesinde, güvenilirlik açısından, yazarı, başlığı ve yayım tarihi belirtilmiş olanlar tercih edilmelidir. Künye bilgileri ise; yazar adı, varsa kaynağın tarihi, metnin başlığı, sitenin adresi ve erişim tarihi sırası ile verilmelidir.

Uslu, Recep. (23.03.2016). “Müzikoloji ve Meragî'nin Besteleri”.

http://www.musikidergisi.com/yazar-143-muzikoloji_ve_meragi'nin_besteleri...html

Erişim Tarihi: 2 Mart 2017.

Ses ve Görüntü Kayıtları: Ses ve görüntü kayıtlarına yapılan göndermelerin künye bilgileri yazılırken, katkısı öne çıkarılacak kişinin (yönetmen, senarist, oyuncu, yazar, besteci, şarkıcı, vb.) soyadı ve adından sonra yayım tarihi, yayıtın başlığı, katkısı bulunan diğer kişi ya da kurumlar, formatı (plak, videokaset, VCD, DVD, vb.) ve yayım ya da dağıtım bilgileri verilir.

Akay, Ezel, yön. (2006). *Karagöz Hacivat Neden Öldürüldü?*. Sen. Ezel Akay, Levent Kazak. Oyun. Beyazıt Öztürk, Haluk Bilginer, vd. DVD. Özen Film.

Yabancı Dillerdeki Yayınlar: Türkçe dışındaki kaynakların künyelerinde, editörü, çevirmeni, cilt, baskı sayısı ve basım yerini gösteren ifadeler Türkçeleştirilmelidir.

G) Dipnot: Kaynak gösterme haricindeki açıklamalar birden başlayarak dipnot kullanılarak yapılmalı ve 10 punto yazılmalıdır.

H) Kitap, Etkinlik ve Bilimsel Toplantı Tanıtımları: Bir yayının, etkinliğin veya bilimsel toplantının tanıtılması amacı ile hazırlanmış olan yazılarda öz ve anahtar kelime kısımları aranmaz. Kitap tanıtımları için kitabın adı, yazarının adı-soyadı ve kitap künye bilgileri ile kitabın ön kapak görseli metnin başına eklenmelidir.

I)Yazıların Gönderilmesi: Belirtilen ilkelere göre hazırlanan yazılar, eudtmk@gmail.com adresine e-posta yoluyla veya CD içinde yazışma adresimize gönderilir. Hakemler tarafından düzeltme istenmiş ise, yazar düzeltmelerin yapıldığı metni en geç 10 gün içinde gönderir. Yayınlanamayan makalenin CD'leri yazar(lar)ına geri verilmez; bu konuda idarî ve adlî sorumluluk kabul edilmez.

İ) Editörlük Düzeltmeleri: Editörlük Birimi yayım hazırlığında yazının esasına yönelik olmayan düzeltmeleri yapmakta özgürdür. Bu düzeltmeler TDK yayım kılavuzu ve sözlüklerine göre yapılır.

J) Telif Hakkı: Yayınlanan yazıların her türlü telif hakkı Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi'ne, düşünsel ve bilimsel sorumluluğu yazarlarına, çeviri ve aktarmaların ise hukuki sorumluluğu çevirmenlerine/aktaranlarına aittir. İki ve daha fazla yazarlı yazılarda yazının telif sorumluluğu birinci yazara aittir. Dergiye makale gönderen yazar, bu ilkeleri kabul etmiş sayılır. Bu ilkelere uymayan makaleler kesinlikle değerlendirilmeye alınmayacaktır. Dergide yayınlanan yazı ve fotoğraflardan kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

İÇİNDEKİLER

(Sayı 12, 2018)

ARAŞTIRMA MAKALELERİ

GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE MAKAM GEÇKİLERİ Halil ALTINKÖPRÜ.....	1
SESTEN NOTAYA: SÜZİNÂK İLÂHÎ, “AŞKIN İLE ÂŞIKLAR” ÖRNEĞİ Cem ÇIRAK.....	13
TRADITIONAL FORMS AND GENRES OF TURKISH MUSIC IN THE CREATIONS OF INTERNATIONAL ART MUSIC COMPOSERS OF TURKEY Özge USTA.....	33
VİDEO OYUN MÜZİKLERİNİN ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİNİN DAVRANIŞLARINA ETKİSİNİN İNCELENMESİ Uğur BAKAN, Mücahit Yalçın ÖZTÜFEKÇİ.....	51
TÜRKİYE’DE MODERNLEŞME SÜRECİNİN MÜZİĞE YANSIMALARI BAĞLAMINDA “KLASİK KORO” ÖRNEĞİ Muattar Demet DOĞRUÖZ.....	69
İZMİR’DEKİ TÜRK SANAT MÜZİĞİ AMATÖR KOROLARININ İNSAN YAŞAMINDAKİ YERİ Fatih COŞKUN.....	83
KİTAP TANITIMLARI	
RAKSTAN OYUNA Türkiye’de Dansın Modern Halleri Damla TOPALOĞLU.....	93
İZMİR ZEYBEK OYUNLARI Yunus Emre KILIÇ.....	97
9/8 ROMAN DANSI Kültür, Kimlik, Dönüşüm ve Yeniden İnşa Cihan GİREYHAN.....	101
GİRESUN HALK OYUNLARI -Etnokoreolojik Bir Değerlendirme- Gökçe Asena ALTINBAY ÇAKIR.....	105

