



# EJ&MD

Eurasian Journal of Music and Dance

**SAYI / ISSUE 13**  
**ARALIK / DECEMBER**

**2018**

ISSN: 2651-4818

---



EJ&MD

**Eurasian Journal of Music and Dance**

---

Sayı/Issue: 13

Yıl/Year: 2018

---

---

# **Eurasian Journal of Music and Dance**

Sayı/Issue: 13 - Aralık/December 2018

ISSN: 2651-4818- DOI: 10.31722/konservatuvardergisi

*Eurasian Journal of Music and Dance*, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı'nın ulusal ve hakemli dergisidir.

Yayımlanan makalelerin sorumluluğu yazarına/yazarlarına aittir.

*Eurasian Journal of Music and Dance* is the official peer-reviewed, international journal of Ege University Turkish Music State Conservatory. Authors bear responsibility for the content of their published articles.

## **Dergi Hakkında/About the Journal**

### **Eski Adı/Former Name**

**Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi (2012-2018)/ Ege University Journal of Turkish Music State Conservatory (2012-2018)**

ISSN: 2146-7765

Son Sayı Haziran 2018 - Sayı 12/Latest Issue June 2018 – Issue 12

### **Yeni Adı/New Name**

**Eurasian Journal of Music and Dance (Aralık 2018/December 2018 - )**

**İlk Sayı Aralık 2018 – Sayı 13/First Issue December - Issue 13**

ISSN: 2651-4818

### **İmtiyaz Sahibi/Owner**

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER

### **Yayın Kurulu/Editorial Management**

**Doç. Dr. S. Bahadır TUTU** (Baş Editör/Editor-in-Chief)

**Ege Üniversitesi, İzmir**

**Dr. Öğr. Üyesi Özgen KÜÇÜKGÖKÇE** (Editör/Editor)

**Ege Üniversitesi, İzmir**

**Dr. Öğr. Gör. Beril ÇAKMAKOĞLU** (Editör/Editor)

**Ege Üniversitesi, İzmir**

**Arş. Gör. Hande DEVRİM KÜÇÜKEBE** (Editör/Editor)

**Ege Üniversitesi, İzmir**

**Doç. Dr. İlhan ERSOY** (Müzikoloji Alan Editörü/ Musicology Section Editor)

**Ege Üniversitesi, İzmir**

**Doç. Dr. Ö. Barbaros ÜNLÜ** (Etnokoreoloji Alan Editörü/ Ethnochoreology Section Editor)

**Ege Üniversitesi, İzmir**

### **Çeviri Editörü/English Language Editor**

Arş. Gör. Hande DEVRİM KÜÇÜKEBE

### **Editöryal Danışma Kurulu/Editorial Advisory Board**

Prof. Berrak TARANÇ, Ege Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. F. Reyhan ALTINAY, Ege Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER, Ege Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER, Erciyes Üniversitesi, Kayseri

Prof. Dr. Öcal ÖZBİLGİN, Ege Üniversitesi, İzmir

Doç. Dr. Belma KURTİŞOĞLU, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul

Doç. Dr. Cenk GÜRAY, Hacettepe Üniversitesi, Ankara

Doç. Dr. Mümtaz Hakan SAKAR, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir

Dr. Öğr. Üyesi Murat KÜÇÜKEBE, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. Aida ISLAM, Üsküp Kiril ve Metodi Üniversitesi, Makedonya

Prof. Dr. Ann R. DAVID, Roehampton Üniversitesi, İngiltere

Prof. Dr. Stefaniya LESKOVA-ZELENKOVSKA, Goce Delcev Üniversitesi, Makedonya

Doç. Dr. Habiba MAMEDOVA, Bakü Müzik Akademisi, Azerbaycan

Doç. Dr. Münir Nurettin BEKEN, California Üniversitesi, ABD

Dr. Catherine E. Foley, Limerick Üniversitesi, İrlanda

**Akademik İçerik Danışmanlığı/Content Advisor**

Online Bilgi

**Telefon:** +90 (216) 693-2272 **Web:** <http://onlinebilgi.com.tr/> **Elektronik posta:** [editor@onlinebilgi.com.tr](mailto:editor@onlinebilgi.com.tr)

**Tasarım ve Uygulama/Graphic Design**

Tuğçe Şirin

**Baskı Öncesi Hazırlık/Prepress**

Online Bilgi

**Yayın Türü/Type of Publication**

Yerel Süreli Yayın/International Periodical

**Yayın Dili/Language**

Türkçe ve İngilizce /Turkish and English

**Yayın Periyodu/Publishing Period**

Altı ayda bir Haziran ve Aralık aylarında yayımlanır/Biannual (June & December)

**Tarandığı İndeksler/Indexed by**

TR DİZİN (ULAKBİM - Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi) Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı  
SOBIAD (Sosyal Bilimler Araştırmaları Derneği)

**Yayın Tarihi/Publication Date**

Aralık 2018/December 2018



**İletişim/Correspondence**

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı

**Telefon:** +90 (232) 311-2944 / 101

**Web:** [https://konservatuvar.ege.edu.tr/tr-5316/konservatuvar\\_dergisi.html](https://konservatuvar.ege.edu.tr/tr-5316/konservatuvar_dergisi.html)

**Elektronik posta:** [eudtmk@gmail.com](mailto:eudtmk@gmail.com)

---

---

# İÇİNDEKİLER/TABLE OF CONTENTS

Yıl/Year: 2018 - Sayı/Issue: 13

---

## ARAŞTIRMA MAKALELERİ/RESEARCH ARTICLES

EDVAR GELENEĞİNDEN GÜNÜMÜZE NİŞÂBÛREK MAKÂMI TAHLİLİ

*Sühan İRDEN*.....1-22

TÜRKİYE’DE MÜZİK ÖĞRETMENLERİNİN PİYANODA EŞLİK SORUNLARI VE ÇÖZÜMLERİ  
ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

*Kamil Tahsin SÖKMEN*.....23-33

AHMED ADNAN SAYGUN’UN DİZİSEL YAKLAŞIMINA BİR ÖRNEK: YAYLI KUARTET NO. 2, OP. 35

*Özge USTA*.....34-53

M. RAVEL ALBORADA DEL GRACIOSO’NUN FORM ve PİYANO TEKNİĞİ AÇISINDAN  
İNCELENMESİ

*Suzan SAYIN, Emrah SAYIN*.....54-65

LEYLA SAZ HANIM’IN SANAT ANLAYIŞIYLA İTTİHAT VE TERAKKİ PROPAGANDASI: TÜRK  
SANAT MÜZİĞİ VİCDÂN-I MUÂZZAM

*Caner ÇAKI, Derya KARABURUN DOĞAN*.....66-81

HALK OPERETİ TOPLULUĞU

*Nihan ESKİTAŞ*.....82-100

KÜLTÜREL BELLEK VE MÜZİK

*Bülent AKIN*.....101-117

ETNOMÜZİKOLOJİ ALANINDA BİR ANALİZ ARACI- KİMLİK KAVRAMI

*Murat KÜÇÜKEBE*.....118-132

BAĞLAMADA EŞİK YERLERİ VE YÜKSEKLİKLERİ ÜZERİNE BİR ÖNERİ

*Ümit ÇİÇEKÇİOĞLU, Ali Maruf ALASKAN*.....133-146

TULUM ÇALGISININ YAPISAL VE İCRASAL ÖZELLİKLERİ

*Oğuz YILMAZ*.....147-163

## KİTAP İNCELEMELERİ/BOOK REVIEWS

‘ULUS’UN DANSI ‘TÜRK HALK OYUNLARI’ GELENEĞİNİN İCADI

*Arzu KARAMAN*.....164-166

DANSTA SERBEST YAZILAR

*Gizem ATATOPRAK, Türkü ŞAHİN*.....167-172

## **Editörden,**

Dergimizin 13. Sayısında yeni ismimizle siz okurlarımızın karşısındayız. *Eurasian Journal of Music and Dance* adı ile uluslararası alanda daha etkin bir rol alma hedefine doğru bir adım daha atmış bulunuyoruz. SOBIAD tarafından da taranmaya başlanan dergimizin bu sayısında, yurtiçi ve yurtdışındaki üniversitelerden beş isim daha Editöryal Danışma Kurulumuzda yer aldı. Erciyes Üniversitesi'nden Prof. Dr. Oya Levendoğlu Öner'e, İngiltere Roehampton Üniversitesi'nden Prof. Dr. Ann David'e, Makedonya Üsküp Kiril ve Metodi Üniversitesi'nden Prof. Dr. Aida Islam'a, Makedonya Goce Delcev Üniversitesi'nden Prof. Dr. Stefanija Leskova-Zelenkovska'ya, Azerbaycan Bakü Müzik Akademisi'nden Doç. Dr. Habiba Mamedova'ya ve İrlanda Limerick Üniversitesi'nden Dr. Catherine Foley'e sağladıkları değerli katkıları için teşekkürlerimizi sunuyoruz. Ayrıca dergimizin bu sayısından itibaren Doç. Dr. İlhan Ersoy müzikoloji, Doç. Dr. Barbaros Ünlü ise etnokoreoloji alan editörü olarak görev yapmaya başlamışlardır. Kendilerine yeni görevlerinde başarılar diliyoruz.

13. sayının içeriği, yine müzik ve dans alanında geniş bir yelpazede oluştu. Dergide; Türk müziği teorisi, müzik tarihi, müzik eğitimi, kompozisyon, eser analizi, çalgı yapımı, etnomüzikoloji alanlarından on araştırma makalesi ve dans alanından iki kitap incelemesi bulunmaktadır.

Dergimizin yayımlanmasına destek veren Ege Üniversitesi Yayın Komisyonu ile Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı Müdürlüğü'ne teşekkürlerimizi sunarken, yeni sayımızın hazırlıklarına heyecanla devam etmekteyiz.

## **Editor's Note,**

We are pleased to introduce you the 13<sup>th</sup> issue of our journal with its new title. We took a step forward towards being more active in the international arena with the title *Eurasian Journal of Music and Dance*. Again in this issue of the journal which is also indexed by SOBIAD now, three more scholars from domestic and foreign institutions are added to our Editorial Advisory Board. We would like to thank Professor Dr. Oya Levendoğlu Öner from Erciyes University, Professor Dr. Ann David from Roehampton University/England, Professor Dr. Aida Islam from Ss. Cyril and Methodius University/Macedonia, Prof. Dr. Stefanija Leskova-Zelenkovska from Goce Delcev University/Macedonia, Associate Professor Dr. Habiba Mamedova from Baku Music Academy/Azerbaijan and Dr. Catherine Foley from Limerick University/Ireland for their valuable contributions. In addition to this, Associate Professor Dr. İlhan Ersoy and Associate Professor Dr. Barbaros Ünlü were assigned as musicology and ethnomusicology section editors. We congratulate them upon their new positions.

As for the content of the 13<sup>th</sup> issue, we again have articles in a broad range of fields from music and dance. There are ten research articles from Turkish music theory, history of music, composition, music education, musical analysis, organology, ethnomusicology and two book reviews on dance.

As always, while we are excitedly continuing the preparations for the next issue, we thank Ege University Academic Publications Commission and Ege University Turkish Music State Conservatory for their supports in the publication process of our latest issue.

## EDVAR GELENEĞİNDEN GÜNÜMÜZE NİŞÂBÜREK MAKÂMI TAHLİLİ

### Analysis of the *Makâm Nişâbürek* from *Edvar* Tradition to the Modern Day

Sühan İRDEN\*

#### ÖZ

Türk Makâm müziği nazari tarihine bakıldığında 13. yy.dan günümüze kronolojik bir gidişle çeşitli nazari kaynakların kullanıldığı modellerle ulaştığı artık bilinmektedir. dönük bir inceleme yapmak için öncelikle Nişâbürek makâmı Türk makâm müziği nazari tarihinde değişen ve dönüşen birçok makâmdan sadece biridir. Bugün Nişâbürek makâmı Zühtü Suphi Ezgi'nin Nazari ve Ameli Türk Müsikîsi kitabında (1935-1953) Râst makâmının düğâh perdesindeki şeddi şeklinde verdiği tanımla bilinir. Benzer tanımları Ekrem Karadeniz (1984), Şefik Gürmeriç (1949?) , İsmail Hakkı Özkan (1984), Yakup Fikret Kutluğ (2000) gibi nazariyecilerin çalışmalarında da görmek mümkündür. Yakup Fikret Kutluğ Türk Müsikîsinde Makâmlar (2000) kitabında hocası Hüseyin Sadettin Arel'in "*Râst makâmının şedlerinden hiçbiri bugüne kadar müstakil olarak kullanılmamıştır*" ifadesine yer vererek Arel'in Nişâbürek makâmını Râst makâmının şeddi olarak görmediğini iddia eder. Suphi Ezgi'nin başta böyle bir iddiası olsa da daha sonra onun da görüşünü değiştirdiğini, Nişâbürek makâmının Râst makâmının şeddi olamayacağını, çünkü makâmın düğâh ve büselik perdelerinde iki ayrı diziden oluştuğunu, bu oluşumun şed makâm karakterine aykırı olduğunu ifade ettiğini dile getirir. Yakup Fikret Kutluğ kendisinin de Nişâbürek makâmını Râst makâmının şeddi olarak görmediğini belirtir fakat bu konuda tezini hangi bilgilere dayandığı konusundaki belirsizlik sadece Kutluğ'da değil kendisinden sonra yayımlanan nazari kaynaklarda da gündemini korumaktadır. Bu makale, ana hatlarıyla bu belirsizliği ortadan kaldıracak birkaç iddiayı ispat etmeye yönelik olarak çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Perde, Makâm, Nişâbürek, Geleneksel Türk Müziği, Makâm Müziği, Edvar Geleneği.

#### ABSTRACT

The makam Nişaburek is only one of many *makams* that have changed and transformed in the history of Turkish makam music theory. Nowadays, Nişaburek Maqam is known with the definition made as the *şed* (transposed) version of the makam rast in *düğah* pitch by Zühtü Suphi Ezgi (1935-1953) in the book titled *Nazari ve Ameli Türk Müsikîsi* (Turkish Music in Theory and Practice). It is also possible to see similar definitions in the studies of theoreticians such as Ekrem Karadeniz (1984), Şefik Gürmeriç, İsmail Hakkı Özkan (1984) and Yakup Fikret Kutluğ (2000). Yakup Fikret Kutluğ included the statement of his teacher, Hüseyin Sadettin Arel, "none of the şeds of rast makam have been used individually until today" in the book titled as *Türk Musikisinde Makamlar* (Makams in Turkish Music) (2000) and claims that he does not consider the makam Nişaburek of Arel as the şed of rast. Although Suphi Ezgi had such a claim, he states that he also changed his view later, that Nişaburek is not the şed of rast because the makam consists of two separate scales on düğah and *büselik* pitches, and that this formation is contrary to the character of şed makam. Yakup Fikret Kutluğ states that he also does not consider Nişaburek as the şed of rast maqam, however, the uncertainty about which information he based his thesis on maintains his agenda not only in Kutluğ but also in theoretical resources published after him. In this paper, it was attempted to prove some claims that will generally eliminate this uncertainty.

**Keywords:** Pitch, Makam, Nişaburek, Traditional Turkish Music, Classical Turkish Music.

**Araştırma Makalesi** - Geliş Tarihi/Received Date: 12.11.2018, Kabul Tarihi/Accepted Date: 12.12.2018

\***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Müziği Bölümü, Kocaeli, Türkiye. [suhan.irden@kocaeli.edu.tr](mailto:suhan.irden@kocaeli.edu.tr). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1254-3243>

**Atf/Citation:** İrden, S. (2018). Edvar geleneğinden günümüze nişâbürek makâmı tahlili. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (13), 1-22.

### Extended Abstract

A review into the theoretical history of Turkish Makâm music reveals various works authored in a chronological order within the title *edvâr* from the 9<sup>th</sup> Century to the modern day. *Edvâr* refers to the plural form of the word *devir* (cycle) and denominates the resources describing *makâms* and *usûls* in the shape of a circle within the context of old theoretical books concerning oriental music. The *edvârs* created by such musicians as El Kindî, Farabî, İbn Sinâ, Safiyüddin, and Maragalı Abdülkadir address various subjects as sound, sound systems, octave divisions in sound, pitches, tones, types, cycles, harmonic cycles, inharmonic cycles, variety of forms, and instruments. *Edvârs* are of significance especially in terms of their connections with fields like mathematics, astronomy, medicine, and astrology. These works generally concern such essential concepts as makâm, composition, sections, *âvâze* and *usûl* but some examples also feature matters as the importance of sound and principles relating to its protection and use. Safiyüddin is considered to be the founder of the systematic school by reason of his role as the author of *Kitabü'l Edvâr*, the work that systematised the existing theoretical knowledge on music for the first time. The Turkish *edvârs* on music authored by Hızır bin Abdullah, Seydî and Yusuf bin Nizâmettin (Yusuf of Kırşehir) in the fifteenth and sixteenth centuries were denominated under the umbrella of *Anatolian edvâr tradition* owing to their interesting common characteristics including the complete abandonment of sound and tone calculations of intense similarity in terms of both their subject-matters and their internal structures. One of the most significant features of these *edvâr* resources from the 15<sup>th</sup> century lies in the fact that *râst* makâm was accepted as the main makâm; every pitch was perceived as a makâm and all makâms were considered to have originated from the pitch order specific to *râst* makâm, while it does not appear absolutely possible today for the current perception dominated by Arel-Ezgi School to allow for the understanding, perception, internalisation and acceptance of the makâm descriptions depicted in Anatolian *edvâr* tradition. Therefore, a specific approach is necessary to look further beyond the currently known theoretical descriptions on makâm and to build a bridge in between with a view to have a better perception. Qualified observations on such works were expressed by musician/scholars as Yalçın Tura, Nilgün Doğrusöz Dişiaçık, Okan Murat Öztürk, and Sühan İrden whereas significant observations were and are being recorded to the effect that approaches and analyses concerning the concept of makâm being based merely on the teachings of Arel-Ezgi School. Dark, unperceived or forgotten teachings concerning certain makâms are still in existence and the need for their urgent analysis is blatantly obvious. In this respect, *Nişâbürek* makâm is considered to be only one of many makâms that have changed and transformed in the theoretical history of Turkish makâm music. Today, *Nişâbürek* makâm is known to refer to the definition provided by Zühtü Suphi Ezgi in his book on *Nazari ve Ameli Türk Müsikîsi* (Turkish Music in Theory and Practice) (1935-1953) as the derivative of *Râst* makâm in *dügâh* pitch. Similar definitions may be found also in the works of such theoreticians as Ekrem Karadeniz (1984), Şefik Gürmeriç (1949?), İsmail Hakkı Özkan (1984) and Yakup Fikret Kutluğ (2000). In his book titled as *Türk Müziğinde Makamlar* (Makâm in Turkish Music) (2000) Yakup Fikret Kutluğ argues that his teacher, Hüseyin Sadettin Arel had not considered *Nişâbürek* makâm as a derivative of *Râst* makâm with a reference to his statement that “none of the şeds of the makam rast had been used individually until now”. He goes on to indicate that Suphi Ezgi had initially put forth an argument to the contrary, but changed his opinion in time as evidenced in his statement that *Nişâbürek* makâm could not be a derivative of *Râst* makâm, in fact, the makâm was constituted by two separate scales on *dügâh* and *bûselik* pitches and such constitution was in contradiction to the characteristics of a derivative makâm. Yakup Fikret Kutluğ himself also specifies that he does not consider *Nişâbürek* makâm as a derivative of *Râst* makâm, but vagueness prevails the information he employs to justify his argument to this effect with such vagueness being predominant in not only in Kutluğ’s works, but also other theoretical references published after his time. Current consideration points out to the fact that a preliminary presentation should be prepared on how to bridge current day with the past with a view to establish a means to perceive the concept of makâm in the theoretical history of makâms, thereby revealing a clear perception on *Nişâbürek* makâm. This step should be followed by the identification of various definitions provided in



theoretical works extending from Safiyüddin to modern day for Nişâbürek makâm and the specification of any connections or differences between such resources. Once such elements have been identified, significant efforts should be put for to draw conclusions from comparisons between the works created in respective periods with the theoretical literature of the same timeframes and to consider the matter in clear independence from the teachings of Arel-Ezgi School. In fact, a look at the theoretical history of makâms gives way to the understanding that the concept of makâm had been described through the use of cycles or, in a way, of the concept of key from the 13<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> centuries. While the main key, although known as *uşşâk*, had been based on today's definition of Arel-Ezgi School's *çargâh makâm*, which was actually the key of C major as employed in western music. It should be noted in detail that the main key had been from the 15<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> centuries, up until the time of Rauf Yekta Bey; that the concept of an order included sixteen full pitches extending from *yegâh* to high *hüseyni* that *segâh* and *eviç* had been utilised as non-altered pitches; and these are today considered to be altered pitches on the basis of the knowledge from today's Arel-Ezgi School. Various descriptions varying from the past conception of pitch as makâm to point out to the perception of makâms through such concepts as second, third, fourth, fifth, scale, dominant, high tonic, key signature and expansion and to the resultant conclusions are merely a few pieces of data indicating the extent to which the prevailing perception on the concept of makâm has varied from the perception in the past. The present article was written with the aim of proving certain arguments on how makâm has been employed from the edvâr tradition to our modern day within the context of Nişâbürek makâm through eliminating such uncertainties in an outline.

Geleneksel Türk müziği tarihi incelediğinde değişen ve dönüşen birçok makâm olduğu bilinmektedir. Bu makâmlardan bazılarının adları aynı kalsa da içeriklerinin tarihi süreç içinde dönüşüme uğrayarak değiştiği, bazılarının hem adlarının hem de içeriklerinin tamamen ortadan kaybolduğu, çok azının da hiçbir değişim ve dönüşüme uğramadan günümüze kadar gelebildiği görülür. Türk makâm müziği nazariye tarihi kaynakları incelendiğinde Nişâbürek makâmının da zaman içinde adını koruduğu fakat içerik yönünden değişim ve dönüşüm gösteren makâmlardan biri olduğu ortaya çıkmaktadır.

Geleneksel Türk müziği tarihinde Nişâbürek makâmının yaşamış olduğu bu değişim ve dönüşümleri algılayıp kavrayabilmek için bugünkü makâm kavramı bilgilerini unutup bu makâmın geçmişte ne şekilde kullanıldığını algılamak gerektiği düşünülmektedir. Bu yüzden konunun daha sağlıklı bir şekilde algılanabilmesi adına öncelikli olarak geçmiş dönemlerdeki edvârlarda yer alan makâm kavramı algısının ne olduğuna dair bilgilerin açıklanıp algılanması icap etmektedir.

### Geleneksel Türk Müziği Tarihinde Makâm Kavramı

Geleneksel Türk müziği tarihinde Rauf Yekta Bey (1986), Zühtü Suphi Ezgi (1953), Hüseyin Sadettin Arel (1990), Ekrem Karadeniz-Abdülkâdir Töre (1984), Şefik Gürmeriç (1949?), İsmail Hakkı Özkan (1984), Yakup Fikret Kutluğ (2000) gibi nazariyecilerin çalışmaları incelendiğinde makâmların *dizi* kavramı ile açıklandığına tanık olunur.

Geleneksel Türk müziği tarihi 13.yy.da Safiyüddin Urnevî'den günümüze gelene kadar yer alan nazari kaynaklar bazında incelendiğinde ise makâmların sadece dizi kavramı ile açıklanmadıkları görülmektedir.<sup>1</sup>

*Makâm* kavramı bugün;

- a- sistemin belirlediği dörtlü-beşli veya beşli-dörtlülerin birleşimleri sonucunda oluşan,
- b- durak, güçlü ve tiz durak perdeleri/ notaları bulunan,
- c- seyrin sadece durak-güçlü veya güçlü-tiz durak perdeleri/ notaları arasında çıkıp-inen veya inip-çıkan ezgilerle oluşturulabildiği,
- d- durak perdesinin pest tarafında veya tiz durak perdesinin tiz tarafında bulunan dörtlü veya beşlilerle genişleyebilen,
- e- güçlü perdesinde kalış yapılırsa yarım, durak-güçlü dışındaki perdelerde kalış yapılırsa asma, durak perdesinde/ notasında kalış yapılırsa tam kalışların yapıldığı,

<sup>1</sup> Okan Murat Öztürk'e göre, Türk Müziği Nazariye Modelleri; "1- Devir/Daire/Şedd Modeli (Fârâbî, İbn-i Sinâ, Urmiyeli Safiyüddin, Kutbeddin Şirâzî, Maragalı Abdülkâdir, Abdülazîz Çelebi, Ahmedoğlu Şükrullah, Fethullah Şirvanî, Lâdikli Mehmet Çelebi, Mahmud bin Abdülazîz ve Alişah bin Hacı Büke gibi nazariyeciler), 2- Bâtınî Sembolizme Bağlı Makâm Modeli (İlvân-ı Sâfâ, Muhammed Nişaburî, Kutbeddin Şirâzî (özellikle makam, âvâze, şube ve terkiib sınıflaması sebebiyle), Safedî, Kırşehirli Yusuf, Bedri Dilşad, Hızır bin Abdullah, Kadızâde Tirevî, Ahizâde Çelebi, Seydî, Makâmî gibi nazariyeciler), 3- Bestesel Seyire Dayalı Makâm Modeli (Kantemiroğlu, Nâyî Osman Dede, Tanburî Küçük Artin, Esseyid Mehmed Emin, Kemanî Hızır Ağa, Abdülbâki Nâsır Dede, Mehmed Hafîd gibi nazariyeciler), 4- Tonaliteye Dayalı Makâm Modeli (Rauf Yekta, H. Saadeddin Arel, Suphi Ezgi, Abdülkadir Töre, Ekrem Karadeniz, Mildan N. Ayomak, Gültekin Oransay, İsmail H. Özkan, Fikret Kutluğ gibi nazariyeciler). Kronolojiden ziyade yaklaşım tarzı ve muhtevaya vurgu yapan bu tespitin, makâm nazariyesi alanına dönük en önemli katkısı, makâm kavramının, 'tek' bir nazari modele bağlı kalınarak anlaşılması zorunluluğu bulunmadığını ortaya çıkarması ve bu bağlamda 'bilme/ anlama/ açıklama modeller' içinde kavramın kazandığı kavrayış çeşitliliğine dikkat çekmesi olmuştur. Başka bir deyişle, makâm konusu, geçmiş dönemlerde, hep aynı şekilde anlaşılmamış; temelde 'dizi-merkezli' veya 'ezgi-merkezli' modellerle açıklanmıştır"(Öztürk 2015, 5).

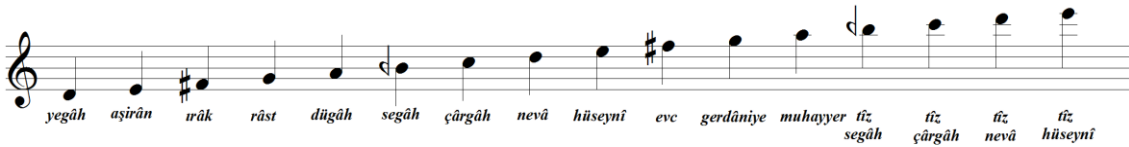
f- dizi olmazsa makâm oluşamazmış gibi bir algı yerleşmiş bulunmaktadır (İrden, 2018, s. 266).

Yalçın Tura'nın bu konuda yapmış olduğu tespit çok çarpıcıdır. Tura "...Arel ve Ezgi, bu feci hatayı işlemiş, makâmları, dizilerle bir tutmuş, perdelere 'güçlü', 'yeden', 'durak üstü' vs. gibi tonal *fonction*'lar yüklemiş ve böylece, makâm mûsikisinden bir şey anlamadıklarını ortaya koymuşlardır..." demiştir (Tura, 1988, s. 137).

15.yy.'da Kadızâde Tirevî'nin *Mûsiki Risâlesi*'nde (1492) makâm kavramıyla ilgili olarak; "... makâmâtın, avâzelerin, şübelerin ve terkibâtın **âğâzeleri** (başlangıçları) ve **seyirleri ve karârgâhları** vardır. Anları bilmen gerek ve bu fennin ehillerine ve erbâbına ve alimlerine mâlumdur... on iki makâm, yedi ağaze, dört şube ve kırksekiz terkîb bu cümleden onaltı perdenin içinde mevcut olubdur. Ol perdelerin esamisi bunlardır zikrolunur. Evvelki râst hânesidir, ikinci düğâh hânesidir, üçüncü segâh hânesidir, dördüncü çârgâh hânesidir beşinci pençgâh hânesidir, altıncı hüseynî hânesidir yedinci yine segâh hânesidir, sekizinci tîz râst hânesidir, dokuzuncu tîz düğâh hânesidir, onuncu tîz segâh hânesidir, onbirinci tîz çârgâh hânesidir, onikinci tîz pençgâh, onüçüncü tîz hüseynî hânesidir. Bu perdeden yukarû perdeye ihtiyaç yoktur ammâki aşağı râst hânesi altında üç perde vardır. Râst hânesi altında segâh hânesine ahenk olur dahi aşağı nerm-i hüseynî hânesidir yukaru hüseynî hânesine nerm-i ahenk olur ve dahi aşağı nerm-i pençgâh hânesidir yukaru pençgâh hânesine nerm-i ahenk olur... Bu onaltı perdenin içinde cemi (bütün) havalar bulunur ve ammâ perde arasına perde girmekle veya perde aşırmağile gayri (ayrı, başka, öteki) hevâ olur.." denmektedir (Uygun 1990, s. 32).

Bu bilgilere göre on altı tam perdede yer alan *segâh* ve *eviç* perdelerinin doğal yani arızasız perde konumunda oldukları açıktır. Oysa yaklaşık seksen yıldan günümüze gelen *Arel-Ezgi Okulu* bilgileriyle bugün *segâh* ve *eviç* perdeleri arızalı perdeler olarak bilinmektedirler (İrden, 2018, s. 267).

Kadızâde Tirevî'de on altı tam perde olarak verilen Râst makâm perdeleri *Geleneksel Perde Düzeni*<sup>2</sup> olup Türk müziği nazariyesinin temel perde düzenini oluşturmaktadır.



Şekil 1. Râst Perde Düzeni<sup>3</sup>

Râst Perde Düzeni'nde yer alan tam perdelerin arasına girecek olan nîm (ara) perdelerle yeni perde düzenlerinin oluşumunu sağlamak mümkündür (Öztürk 2014, s. 48).

Seydî'nin *El Matla* (1504) edvârında "Dilersen bu Râst düzenin Hicâz düzenin idesin. Çârgâh perdesin yarım perde çek hemen hicâz olur." denmektedir (Arısoy 1988, s. 93).



Şekil 2. Seydî' nin *El Matla*'sındaki Hicâz Perde Düzeni

<sup>2</sup> Perde Düzenleri, geleneksel perde dizgesinin (GPD) icra edilecek makâma veya makâm ailelerine göre ayarlanması, düzenlenmesi anlamına gelir. Bkz.(Öztürk, 2014, s. 31).

<sup>3</sup> Râst Düzeni'nde normalde segâh ve eviç arıza işaretlerini almamaları gerekir. Günümüzde Arel-Ezgi-Uzdilek nota sistemi bilindiği için bu sistem üzerinden anlatım uygun görülmüştür.

Kadızzâde Tirevî'nin Mûsikî Risâlesi'nde (1492) Hicâz makâm tanımında; "... eğer çenk veya kanûn çalarsan çârgâh hânesinin kıllarını bir mikdâr çekesin pençgâh hânesinden ağâz idub düğâh hânesinde karar idesin sahih hicâz olur eğer tanbur çalarsan çârgâh hânesiyle pençgâh hânesinin mâbeynine (arasına) bir perde bağla sahih hicâz olur eğer miskal çalarsan çârgâh perdesinin içine bir pâre mum bırak sahih hicâz olur..." ifadeleriyle perde değişimlerinin nasıl yapılması gerektiğini açıklanmaktadır (Uygun 1990, s. 36).

Perde düzenleri değiştiğinde perde düzenini değiştiren perde dışında bazı perdelerinde isimlerinin değiştiği görülür.

Örneğin *Râst Düzeni*, *Hicâz düzeni*'ne döndüğünde ismi değişen tek perdenin *hicâz* perdesi olmadığı Bedr-i Dilşâd'ın *Muradnâmesi*'nde (1426) yer alan *Uzzâl ve Nühüft* terkipleri anlatımlarından anlaşılmaktadır.

Uzzâl: "Hüseynî evinden dutarsa Hicâz / Hem anda karâr eylese söz u sâz / Bil anı ki ad ile Uzzâldur / O medlül olup bu ana dâldur" (Ceyhan, 1997, s. 281) şeklinde tarif edilirken Nühüft: "Muhayyerden âğâz ider ise ol/ Duta gide uzzâl yüzüne ol/ Hicâza karâr itsün onun hemân / Nühüft olur adı i(y) şâh-ı zemân" şeklinde açıklanır(Ceyhan 1997, s. 281).

Sonuç olarak *Râst Düzeni*'nde *hüseynî* perdesinin *Hicâz Düzeni*'nde *uzzâl* perdesine, *muhayyer* olan perdenin *nühüft* perdesine dönüştükleri görülmektedir (Öztürk, 2014, s. 180).

Abdülbâkî Nâsır Dede'nin *Tedkik ü Tahkik* (İnceleme ve Gerçeği Araştırma) adlı edvârında (1794-1795) makâm; "Asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgi" olarak tanımlanmaktadır (Tura, 2006, s. 35).

Bir makâmın oluşabilmesi için herhangi bir *Perde Düzen*'i içinde var olan perdeler arası gerçekleştirilecek seyahatlerde *âğâz-seyir-karar* üçgenlerinin kurulması gerekir.

*Âğâz* kavramı başlangıç perdesini, *seyir* kavramı düzenlerin içinde âğâz ve karar dışında kullanılan diğer perdeleri, *karargâh* kavramı ise karar yeri perdesini temsil etmektedir (Doğrusöz, 2012, s. 103).

Abdülbâkî Nâsır Dede'nin *makâm* tanımında *asıl unsurlarıyla işitildiğinde* ifadesi ile *herhangi bir Perde Düzen*'i içinde kurulan *âğâz-seyir-karar üçgeni* nağmesini vurguladığı eğer bir tane kullanılırsa müfred (tek, tekil) birden fazla kullanımla birleşirlerse terkip edilmiş (mürekkep, bileşmiş) makâmları kastettiği açıktır. Dolayısıyla Nâsır Dede'nin *makâm* tanımı yerine *çeşni, küpe, edâ, ezgi çekirdeği, makâmsal ezgi çekirdeği* gibi yeni tanım üretme çabalarından kaçınılmalıdır<sup>4</sup> (İrden, 2018, s. 268).

Tek bir *perde*'nin aslında *makâm*'ı temsil ettiği konusuna en somut örneği 18.yy.da Kantemir'in *Kitâb-ı İlm-i'l Musikî ala Vechi'l-Hurufat* (1700) edvârında görebilmek mümkündür.

Kantemiroğlu Hüseyinî Makâmında, *Bütün Makâmları Biraraya Toplayan Taksim Nağmesi* bölümünde her perdenin aslında makâm olduğunu ispatlayan şu ifadeleri kullanmaktadır:

<sup>4</sup> Çeşni kavramını ilk kullanan kişinin Şefik Gürmeriç olduğu ve ders notlarında kullandığı Ruhi Ayangil'den bir telefon görüşmesinde öğrenilmiş bir bilgi olup Şefik Gürmeriç'in Türk Müziği Ders notları kaynağına ulaşmamızı sağlayan kişi ise Cihan Etiz olmuştur. *Küpe* kavramının Emin Kılıçkale tarafından kullanıldığını biliyoruz. Okan Murat Öztürk *ezgi çekirdeği* kavramını, makâmların bizzat *kendileri olma* bağlamında kullanan öncü ismin hocası Ertuğrul Bayraktarkatal olduğunu belirtmiştir. Bkz. (Öztürk 2014, s. 60). Makâmsal Ezgi Çekirdeği kavramında ise Okan Murat Öztürk "MEÇ(makâmsal ezgi çekirdeği)'ler belli bir perde düzeni ve merkezleşimi içinde ezgisel olarak ilişkilendirilmiş; kendilerine özgü durma ve hareket özellikleri sergileyen ezgisel perde toplulukları olarak anlaşılmalıdır. Bu nitelikler onları "müfred" (monad=bölünemez) haline getirir... MEÇ'ler makâmların 'kendilikleri'ni ortaya koyan ve böylece başka bir makâma" benzememe'lerini sağlayan; kendi ezgisel bütünlükleri gereği 'ayrıştırılma'ları ve başka makâm çekirdekleriyle "karıştırılmaları" mümkün olmayan; bu nitelikleriyle bağlamsal bir ilişki içinde bulunan 'perdesel-ezgisel birlikler/oluşumlar' (associative organizations) demektir. Bu tanımda özellikle vurgulanan 'başka bir makâma benzememe' veya 'başka bir makâmı karıştırılmama' niteliği, somut ifadesini Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Tetkik ü Tahkik adlı eserinde verdiği makâm arifinde bulur. Burada bu tanımdan, MEÇ'lerin makâmsal ezgi oluşumundaki 'ayırt edici' özelliklerinin belirtilmesi amacıyla yararlanılmıştır..." ifadelerini kullanmıştır. Bkz.(Öztürk 2014, s. 53).

Önce, düğâh perdesinden ses verme hareketine başlar. Çargâh'a, Nevâ'ya ve Hüseyinî'ye çıkıp Hüseyinî perdesinde, Hüseyinî makâmını gösterir. Oradan, gerek kalın sesli, gerek ince sesli perdelerde (yani Râst makâm perde düzenindeki perdelerde) Hüseyinî makâmının yürüyüşü ile biraz gezindikten sonra, Düğâh'a gelip bir karar verir. Düğâh perdesinden, Segâh'a ve Nevâ'ya çıkıp, Nevâ perdesinde Nevâ makâmını gösterir. Oradan ince sesli perdelerle yukarı doğru çıkıp Muhayyer perdesinde Muhayyer makâmını gösterir. Muhayyer perdesinden daha tîz (ince sesli) perdeler çıkıp Sünbüle perdesi ile Sünbüle makâmına girer. Sünbüle perdesinden aşağıya inip Acem perdesi ile Acem makâmını gösterir. Acem makâmını tamamen icrâ ettikten sonra Hüseyinî perdesinden Nevâ perdesini atlayarak, Çargâh perdesine düşer ve Sabâ perdesi ile Sabâ makâmını icrâ ederek, Sabâ'nın karar yeri olan Düğâh perdesine gelir. Ondan sonra, ince sesli perdelerle yukarı çıkar ve Şehnâz perdesine basarak Şehnâz makâmını gösterir... (Tura, 2001, s. 127-128).

Özetlemek gerekirse makâmlar *Yekta-Arel-Ezgi Okulları*'ndan bize yansıtıldığı gibi karmaşık yapılardan ziyâde daha sade yapılara sahiptirler. Bunun için düşünülmesi gereken tek şey en küçük yapı taşının perde olduğu, perde kavramının ancak *perdesel düzenler* içinde var olabileceği, *perdesel düzenlere bağlı âğâz-seyir-karar* üçgeni ile kurulan en küçük ezgi ile *makâm*'ların oluşturulabileceği gerçeğidir (İrden, 2018, s. 270).

## Geleneksel Türk Müziği Tarihinde Kullanılan Nişâbürek Makâm Târifleri

### Bedr-i Dilşâd'da nişâbürek makâm târihi.

Bedri Dilşâd'ın *Muratnâme*'sinde (1427) kırk dokuzuncu terkîb olarak yer alan Nişâbürek makâmı şu şekilde açıklanmıştır: “Eğer kimse Yık-gâh'a âğâz ide, dönüben Hüseyinî evinde gide, karâr itse anda digil adına, Nişâbürek oldı dise adı ne”(Ceyhan, 1994, s. 283).

### Hızır bin Abdullah'da nişâbürek makâm târihi.

Hızır bin Abdullah'ın *Kitâbü'l Edvâr*'ında (1441) Nişâbürek terkîbler arasında sınıflandırılarak şöyle açıklanmıştır; “... Nişâbürek oldur kim Çargâh âğâz ide (başlayıp) döne Hüseyinîye baka ine Mâye karar ide”(Özçimi, 1989, s. 207).

### Kırşehirli Yusuf'da nişâbürek makâm târihi.

Yusuf Kırşehrî'nin *Risâle-i Mûsıkî*'sinde (1469) Nişâbürek, yirmi dördüncü terkîb olarak Nişâverek adıyla şöyle açıklanmıştır: “Çargâh âğâz eder (başlar) Hüseyinî'den iner Mâye gösterip Râst evinde karâr eder”(Doğrusöz, 2012, s. 122).

### Lâdikli Mehmed Çelebi'de nişâbürek makâm târihi.

Lâdikli Mehmet Çelebi'nin *Risâletü'l Fethiyye*'sinde (1484) yirmi dördüncü terkîb olarak verilen Nişâbürek makâmı (bugün kullanılan perdeler göre) başlangıç perdesi râst, sonrasında düğâh, râst, acemaşîran, kaba dik hisâr ve karar perdesi yegâh şeklinde açıklanmıştır (Tekin, 1999, s. 200-201).

Lâdikli Mehmet Çelebi'nin *Zeyn-ü l-Elhân*'ında (1486) Nişâbürek, yirmi dördüncü terkîb olarak sınıflandırılarak *Fethiyye*'de verilen aynı perdeler ile sıralanmıştır (Dalkıran, 1983, s. 63).

### Kadıızâde Mehmed Tirevî'de nişâbürek makâm târifi.

Kadıızâde Tirevî'nin Mûsikî Risâlesi'nde (1492) ise Nişâbürek makâmı otuz ikinci terkîb olarak verilerek “Nişâbürek oldur ki pençgâh (bugün nevâ) hânesinden Nevâ agâze idub yukaru hüseyinî hânesin dahi seyr idub aşğa gidub çârgâh hânesinde Çârgâh yüzün gösterub ve segâh hânesinde Segâh yüzün gösterub inub dügâh hânesinde karar idersin” şeklinde açıklanmıştır (Uygun, 1990, 45).

### Alışah bin Hacı Büke'de nişâbürek makâm târifi.

Alışah bin Hacı Büke'nin Mukaddimetü'l-Usul eserinde (1500) Nişâbürek makâmı dörtlü ve beşlilerin anlatıldığı bölümde Ebced yazısı ile H (râst)-YA(dügâh)-YD(büselik)-Yh(çârgâh)-YH(nevâ) sırası ile (T-T-B-T) verilmiştir. Bu perdelerin günümüz nota yazısına aktarımı aşağıdaki şekildedir.



Şekil 3. Alışah bin Hacı Büke'de Uşşâk dörtlüsü ve Nişâbürek beşlisi görünümü

Safiyüddin'in edvârlarında ilk cins (dörtlü) A(yegâh)-D(hüseyinîâşîrân)-Z(geveşt)-H(râst) nota yazısı ve T-T-B rumuzlarına denk gelerek Uşşâk cinsini (dörtlüsünü) oluşturmaktadır. Bu dörtlü cinsinin sonuna Tanini aralığı (T) eklendiğinde Uşşâk beşlisi oluşmaktadır. Aynı cins Alışah bin Hacı Büke'de râst (H) perdesine transpoze edildiğinde H-YA-YD-Yh aralıklarına denk gelerek (T-B-T) Uşşâk cinsini (dörtlüsünü) oluşturmaktadır. Fakat Alışah bin Hacı Büke Uşşâk dörtlüsünün (cinsinin) sonuna gelen bir Tanini (T) aralığını Nişâbürek beşlisi olarak tanımlamıştır (Çakır, 1999, s. 27-68).

Alışah bin Hacı Büke'de Nişâbürek makâmına ayrıca yirmi birinci şube içinde de yer verildiği görülmektedir. Bu şube içinde altı perdeden oluşan bir tanım verilmiştir. Bu perdeler günümüz Ebced yazısı simgeleriyle A-C-V-T-YA-YC şeklinde olup bugünkü Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi nota yazısına göre yegâh, kaba dik hisâr, ırâk, nim zirgüle, dügâh, segâh şeklinde aktarılabilir (Çakır, 1999, s. 140).



Şekil 5. Alışah bin Hacı Büke'de Nişâbürek şûbesi perdeleri

### Seydî'de Nişâbürek makâm târifi.

Seydî'nin El Matlâ'sında (1504) yirmi sekizinci terkîb olarak Nişâbürek ismiyle anılan makâm için verilen tarif şöyle:

“...İde Çârgâh evinden bang âgâz, Hüseyinî perdesine âgâz ide sâz, İne Râstun evin idine turak, Niyâz-i zemzemeyle tola âfak” (Arısoy, 1988, s. 143).

### Yazarı bilinmeyen Kitâb-ı Edvâr'da nişâbürek makâm târifi.

Kitâb-ı Edvâr'da Nişâbürek, yirmi sekizinci terkîb olarak Nişâbürek adıyla şöyle açıklanmıştır: "Nişâbürek oldur kim Çârgâh âgâz ide (başlar) Hüseyinî evine çıka ine Râst Mâye karâr ide" (Cevher, 2004a. 13:48).

### Yazarı Bilinmeyen Rûh-Perver'de Nişâbürek Makâm Târifi.

Rûh-perver'de (1530?) Nişâbürek, şübelerde on sekizinci şübe, terkîblerde de yirmi üçüncü terkîb olarak yer alarak şu şekilde açıklanmıştır: "Nişâbürek oldur kim Çârgâh âgâz idüp Hüseyinî yüzinden Mâye karâr ide" (Cevher, 2004b: 12, 17, 39).

### Ali Ufkî Bey'de Nişâbürek Makâm Uygulamaları

Ali Ufkî'nin Mecmûa-i Sâz ü Söz'ünde (1650) notaya aldığı eserler içinde Hüseyinî, Muhayyer, Nevâ, Uşşâk, Bayâti, Acem, Sabâ, Çârgâh, Segâh, Rast, Mâhur, Evç, Irâk, Nihâvend, Uzzal, Nişâbü, Sünbüle, Şehnâz, Nîkrîz, Bûselik, Aşîran-Bûselik, Hisâr Fasıllar mevcut olup bu fasıllarda toplam 544 eser bulunmaktadır (Cevher,1995). Fasıllar içinde Nişâbürek faslı yoktur ama Nişâbü faslı içinde 10 eser mevcut olup 4 tanesinin düğâh perdesi kararlı oluşu dikkat çekmektedir.<sup>5</sup>

Mecmû'a-i Sâz ü Söz s.282-2

### MURABBA'

Der Makâm-ı Mezbûr  
Güfte-i Frenk Mustafâ Almarz

Ey O lur me lül ü ğa rib e lem çe  
Be ni gö rün ki me nim hem ga rib  
ker mi 'â şık şık câ nim  
ü hem 'â şık şık  
Dü şür me sa ğa rı el  
den şu nar sa kâ se yi 'aş kı  
Ci hân bü tün o da yan sa e lem çe  
ker mi 'â şık şık

Şekil 6. Ali Ufkî Bey'in Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz'ünde Nişâbü faslının 6. sırasında yer alan düğâh perdesi kararlı murabba beste formulu eser (Cevher, 1995, s. 857)<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Notaların daha fazla yer kaplamaması düşüncesiyle üç tanesine yer verilmiştir.

<sup>6</sup> Hakan Cevher'in "Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz" isimli doktora tezinde bu ve örneği verilecek diğer iki eserin nota yazımında Sol anahtarının yanında usûl belirtilmemiştir. Biz usûlün belirtilmediği bir nota yazım sistemine sahip olmadığımız eğer varsa da o sistemde yazılabilen bir teknik bilgiye sahip olamadığımız için eserin seyri hakkında fikir sahibi olunabilsin diye eserin tezdaki yazımına uygun olan dörtlük sayısını dikkate alarak yazmayı uygun bulduk.

*Mecmû'a-i Sâz ü Söz s.282-3***ESKOÇŞIY**

Şekil 7. Ali Ufkî Bey'in Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz'ünde Nişâbü'r Faslı'nın 7. sırasında yer alan düğâh perdesi kararlı eser (Cevher, 1995, s. 857)

*Mecmû'a-i Sâz ü Söz s.283-1***SEMÂ'İ**

Ne dir bu et di ğin ba na re vâ mı dir yü zü gül şen kü l hân  
 Ci hân gül zâ ri ni ba na ğa min lâ ey le dîn

Be ni bu mül ki ğur bet de tek ü ten hâ ko ya sın sen

vay Ba na et di ğin i ş i i de mez değ me ki ş i

Yü rü ey bi ve fâ zâ lim se ni Al la ha şal dım ben

Şekil 8. Ali Ufkî Bey'in Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz'ünde Nişâbü'r Faslı'nın 8. sırasında yer alan düğâh perdesi kararlı semâi eser (Cevher, 1995, s. 858)

Eserlerde Nişâbü'r makâm perdelerini oluşturan Nişâbü'r Perde Düzeni'nde (aşağıda düğâh'a kadar inen yukarıda muhayyer'e kadar çıkan) seyirler yapıldıktan sonra düğâh perdesinde karar verildiği görülmektedir. Bu eserlerde nevâ perdesi kutuplanmaları ve yine nevâ üzerinde acem perdeli (nevâ perdesinde Nihâvend makâmı) kullanımlar dikkat çekmektedir. Bugün (Arel-Ezgi Okuluyla) bilinen şekliyle hüseyî perdesinde râst olduğu iddia edilen dörtlü asla kullanılmamıştır.

Ali Ufkî'nin Mecmû'a-i Sâz ü Söz'ünde yukarıda verilen üç eserdeki seyir uygulamalarının aşağıda Tanburî Küçük Artın (1730), Kemânî Hızır Ağa (1740), Esseyid Mehmed Emin (1760), Abdülbâkî Nâsır Dede (1794) ve Hâşim Bey (1864) Nişâbü'rek makâmı nazari bilgileriyle örtüştüğü bilgiler okunduğunda görülecektir.

yegâh aşırân irak râst düğâh nişâbü'r hicâz ıs fâhan hüseyî acem gerdâniye muhayyer sünbüle tiz tiz tiz  
 çargâh nevâ hüseyî

Şekil 9. Nişâbü'r Perde Düzeni



### Tanburî Küçük Artin'de nişâbürek makâm târifi.

Tanburî Küçük Artin'in Mûsikî Edvâr'ında (1730) Nişâbürek makâmı tarifi “bir mızrab nevâ, bûselik, hicâz, nevâ, hicâz, nevâ, hüseyînî, nevâ, hicâz, bûselik, hicâz, nevâ, hicâz, bûselik, dügâh” şeklinde verilmiştir (Judetz, 2002, s. 42).



Şekil 10. Tanburî Küçük Artin'de Nişâbürek makâmı

Tanburî Küçük Artin'deki makâm târifinin Ali Ufkî'de kullanılan Nişâbürek makâmı eser örnekleriyle örtüştüğü nokta Nişâbürek makâmının Nişâbürek makâmı seyriyle başladıktan sonra dügâh perdesinde karar etmesiyle oluşmasıdır. Yâni Arel-Ezgi-Uzdilek okulunun iddia ettiği gibi dügâhta Rast beşlisi gibi bir oluşum söz konusu bile değildir.

Tanburî Küçük Artin'in Mûsikî Edvâr'ında Nişâbürek makâmı adına en dikkat çekici bilgi Chapter 17 olarak tanımlanan 17.bölümde verilmektedir. Artin “Zira her bir perdenin başka başka adı (var perde) var ki bir adı var, perde var ki beş altı adı var. O bir adı olan perde bunlardır ki yedi ağazedendir: yegâh, aşiran, arak, rast, dügâh, segah, çargâh, neva, hüseyini, eviç, gerdaniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tiz neva, tiz hüseyînî (15.yy.dan gelen kadim bilgi olan Rast Düzendeki yer alan perdeleri Artin'de vermiş). O ki beşer altışar adı var dediğimiz perdelerin adını ki eğer sorarsanız...Nim perdelerin adıdır, hepsini zikr edelim yedi de: şorizen, acemaşiran, geveşt, zirgüle, nihavend, buselik, saba, beyati, acem, mahur, şehnaz, sünbüle, tiz buselik, tiz saba. Kabaca söyleyelim ki talib olan anlasın...altıncı nim ki segâhı ve çargâhın arasındadır. İptida (başlangıç) buselik, ikincisi büzürk, üçüncüsü mâhurek, dördüncüsü zirefkend-i rûmi, beşincisi karadügâh, altıncısı **nişâbürek**...” demektedir (Judetz, 2002, s. 98-99).

Artin'de Bûselik perdesinin altıncı adının nişâbürek adını almasıyla kastedilen şey Nişâbürek makâmıyla başlayıp dügâh perdesiyle karar eden makâmında bûselik perdesinin nişâbürek ismine dönüşmesidir. Nişâbürek makâmı Tanburî Küçük Artin'de perde adıyla var olan makâm olarak kullanılmıştır.

### Kemânî Hızır Ağa'da nişâbürek makâm târifi.

Kemânî Hızır Ağa'nın (1740) edvârında “Nişâbürek budur ki, nevâ'dan kopup nîm-hicâz ile bûselik-nîmeyn (iki yarım) gösterip dügâh'da karar kılınır” şeklinde açıklanmıştır (Tekin, 2015, s. 167).

### Esseyid Mehmed Emin'de nişâbürek makâm târifi.

Esseyid Mehmed Emin'de (1760) Nişâbürek makâmı “dügâh, bûselik, uzzâl, nevâ, hüseyînî, evç, gerdâniye, muhayyer” perdeleriyle açıklanmaktadır (Daloğlu, 1993, s. 50).

### Abdülbâkî Nâsır Dede'de nişâbürek makâm târifi.

Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Tedkîkü Tahkîk (İnceleme ve Gerçeği Araştırma) edvârında (1794) Nişâbürek makâmı “Nişâbürek (Küçük Nişâbürek): Dügâh perdesinin eklenmesiyle ve dügâh perdesinden başlayarak Nişâbürek yapar ve karar verir” şeklinde açıklanmıştır (Tura, 2006, s. 57-58).

### Hâşim Bey'de nişâbürek makâm târifi.

Hâşim Bey'in Mecmuâ-i Kârâh ve Nakşha ve Şarkıyyât edvârında (1853; 1864) Nişâbürek makâmı “İbtida hicâz, nevâ, hüseynî, muhayyer gösterip bi'ayni Nişâbürek makâmı gibi âğâzesini icra ederek şu kadar farkı var ki, bu makâmın karargâhı düğâh perdesinde nişâbürek, bûselik perdesinde karar verir. Batı müziğinde bu makâma da re majör tabir ederler” şeklinde açıklanmaktadır (Yalçın, 2016, s. 161).

### Kâzım Uz'da nişâbürek makâm târifi.

Kâzım Uz'un Musiki Istılahatı kitabında (1894) Nişâbürek makâmı “Nişâbürek (yada nişaverek): Güçlüsü hüseynî, durağı düğâh olan ve çârgâh yerine hicâzlı özaşıtı kullanan makâm. İstimal olunmayan (kullanılmayan) bir makâmdır” şeklinde tarif edilmiştir (Uz, 1964, s. 51).

### Hüseyin Sadettin Arel'de nişâbürek makâm târifi.

Hüseyin Sadettin Arel'in Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri kitabında (1941-1948) Nişâbürek makâmı “Düğâh perdesinde Râst beşlisinin tiz tarafına hüseynî perdesindeki bûselik dörtlüsünün eklenmesinden doğmuştur ve inici-çıkıcıdır. Güçlüsü hüseynî perdesidir. Notası yazılırken donanıma "do" için bakiyye diyezi fa için küçük mücenneb diyezi işaretleri konulur. Nişâbürek makâmının seyri: Düğâh perdesindeki rast beşlisiyle ekseriya yedeninde gösterilmesi suretiyle karar verilir. Arada başka geçici geçkiler yapılmasına mâni yoktur. Nasıl ki çok kere hüseynî perdesindeki Bûselik aynı perdedeki rast dörtlüsüne çevrilmek suretiyle orada bir geçki yapılır” şeklinde açıklanmaktadır.



Şekil 11. Hüseyin Sadettin Arel'de Nişâbürek makâm görünümü

Nişâbürek makâmına Tanburî Osman Bey'in Nişâbürek Peşrev'inin birinci hâne ve mülâzîmesi, Kassamzâde'nin Nişâbürek Nâkiş Yürük Semâi formundaki eserinin makâmı anlatan kısmı ve Fincanın Orta Göbeği isimli Halk Türküsü'nden örnekler verildiği görülmektedir (Arel, 1993, s. 261-264).

### Zühtü Suphi Ezgi'de nişâbürek makâm târifi.

Zühtü Suphi Ezgi'nin beş ciltlik Nazeri ve Ameli Türk Müsîkîsi'nde (1935-1953) Nişâbürek makâmı anlatımına “Râst makâmının şetti, Nişâbürek makâmı” başlığı ile başlayıp tıpkı Hüseyin Sadettin Arel'in verdiği diziyi vererek Nişâbürek makâmını “Dizisi rast beşlisi ile rast dörtlüsünden mürekkeptir; güçlü beşinci sestir; makam saittir, pestteki beşlide rast ya durak ve yahut güçlüden başlar, ya o beşlide, yahut beşli ile dörtlüde karışık bir surette gezinir, güçlü veya üçüncü seste muvakkat (geçici) kalır; icap ederse tiz dörtlüde dahi seyir ettikten sonra avdetle durakta karar eder” şeklinde açıklamakta ve Enfi Hasan Ağa'nın Nişâbürek beste formundaki eseri örnek eser olarak verilmektedir (Ezgi, 1935, s. 268).

### Ekrem Karadeniz'de nişâbürek makâm târifi.

Ekrem Karadeniz'in Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları'nda (1984) Nişâbürek makâmı “Bu makâm çıkış ve inişte iki ayrı ıskala kullanır. Nota yazarken eserlerin baş tarafına değişik işaretler konulduğu görülmüşse de en uygun olanı baş tarafa eviç, nim hicâz, nîm zirgüle ve bûselik perdelerine mahsus olan dört diyez işaretini

birlikte yazmaktır...Dügâh-Hüseynî veya Nevâ-Hüseynî veya doğrudan doğruya Hüseynî perdelerinden terennüme başlar. Eviç, Nîm Şahnaz ve Muhayyer perdeleriyle seyrettikten sonra Hüseynî perdesi üzerinde kısa duruşlar yaparak ve inişte Nîm Şahnaz yerine Gerdâniye perdesini kullanarak Nevâ, Nîm Hicâz, Bûselik perdeleriyle Dügâh perdesinde çokluk Nîm Zengûle perdesini de kullanarak karar verir. Makâmın hususî çeşnisi iskaladaki perdelerle seyrederken Hüseynî perdesi üzerinde kısa duruşlar yapmak ve inişte Nîm Şahnaz perdesini terk ederek onun yerine Gerdâniye perdesi kullanmak ve aralıkları bakımından bir perde pest şeddî olan Rast makamının çeşnisinden kurtulmak için Dügâh perdesi üzerinde, karar nağmesi dışında seyir esnasında fazla durmamak suretiyle meydana getirilir” (Karadeniz, 1984, s. 110).

#### **İsmail Hakkı Özkan'da nişâbürek makâm târifi.**

İsmail Hakkı Özkan'ın Türk Mûsikîsi'nin Nazari ve Esasları kitabında (1984) Nişâbürek makâmı Arel ve Ezgi'deki gibi dügâh perdesi üzerinde Râst makâmı dizisi ile açıklanmakta ve Enfi Hasan Ağa'nın Nişâbürek beste formundaki eseri örnek eser olarak verilmektedir (Özkan, 1984, s. 380-381).

#### **Yakup Fikret Kutluğ'da nişâbürek makâm târifi.**

Yakup Fikret Kutluğ'un Türk Mûsikîsinde Makâmı'ları kitabında (2000) Kutluğ hocası Hüseyin Sadettin Arel'in “Râst makâmının şedlerinden hiçbiri bugüne kadar müstakil olarak kullanılmamıştır” ifadesine yer vererek Arel'in Nişâbürek makâmını Râst makâmının şeddî olarak görmediğini iddia eder. Suphi Ezgi'nin de başta “Nişâbürek makâmı Râst makâmının şeddidir” gibi bir iddiası olsa da daha sonra görüşünü değiştirdiğini, Nişâbürek makâmının Râst makâmının şeddî olamayacağını, çünkü makâmın dügâh ve bûselik perdelerinde iki ayrı diziden oluştuğunu, bu oluşumun şed makâm karakterine aykırı olduğunu ifade ettiğini dile getirmektedir.

Yakup Fikret Kutluğ kendisinin de Nişâbürek makâmını Râst makâmının şeddî olarak görmediğini ifade etmektedir fakat Râst ve Nişâbürek makâmının farklarının neler olduğu konusunda net bir açıklama ortaya koyamayışı da dikkat çekmektedir (Kutluğ, 2000, s. 363-366).

#### **Sühan İrden'de nişâbürek makâm târifi.**

Sühan İrden'in Türk Mûsikîsi'nde Makâm Uygulamaları kitabında (2015) Nişâbürek makâmı “nîm hicâz perdesinde yedensiz olarak kullanılan segâh çeşnî kullanımları ile dügâh perdesi üzerinde Pençgâh-ı Asl makâm seyri bileşiminden olur” şeklinde açıklanmıştır (İrden, 2015, s. 100).

Bu noktada Pençgâh Asl makâmının ne olduğuna dair kısaca değinilmesinin yararlı olacağı düşünülmektedir.

### **Pençgâh-ı Asl Makâmı Hakkında Kısa Bilgi**

#### **Arel Okulu'nda pençgâh makâm târifi.**

*Arel Okulu* Pençgâh'ı diğer bazı dörtlü ve beşliler bölümü içinde aşağıdaki gibi açıklamıştır:

“Pençgâh beşlisi, pestten tize doğru tanini-tanini-büyük mücennep-küçük mücennep yahut tizden peste doğru küçük mücennep-büyük mücennep-tanini-tanini şeklinde sıralanmış aralıklardan mürekkeptir. Remizlerle ifadesi pestten tize doğru T T K S ve tizden peste doğru S K T T' dir.” (Arel 1990, s. 26).



Şekil 12. Hüseyin Sadettin Arel'de Pencgâh beşlisi görünümü

Arel Okulu'nda Pencgâh makâmı ise aşağıdaki gibi tanımlanmıştır:

“İsfahan ve Râst makâmalarının birleştirilmesiyle vücut gelmiştir. İnci-çıkıcıdır. Notası yazılırken donanıma Râst makâmında olduğu gibi si koma bemolü fa bakıyye diyezi işaretleri konulur ve diğer perde değişiklikleri lâhin arasında yapılır. Pencgâh makâmını teşkil eden dizileri karşılaştıralım”:



Şekil 13. Arel'de Pencgâh makâmını terkip eden dizilerin görünümü

“Pencgâh Makâmının Seyri: Ya Beyatî dizisiyle, yahut dügâh perdesindeki Râst dörtlüsü ile başlanılır ve bu sebeple karışık olarak dolaşılıp İsfahan makamı gösterilir; sonra râst perdesindeki Râst makâmının beşlisine geçilerek karar verilir. Bu çerçeve içinde başka geçici geçkilerin yapılmasına mâni yoktur.” (Arel 1993: 211).



Şekil 14. Arel Okulu'nda İtrî'ye üit verilen Pencgâh Beste örneği

Arel Okulu'nun Pencgâh-ı Asl makamı eser örneği olarak verdiği İtrî'nin beste formundaki *Pây-i yâre düşmeye ağyardan növbet mi var* eseri makâmı tanıtmak için doğru bir eser örneğidir. İtrî'nin Pencgâh-ı Asl makamı beste formulu *Pây-i yâre düşmeye ağyardan növbet mi var*" güfteli eserinde makâm; *Râst düzeni*'nde yer alan nevâ hânesine/evine/perdesine sürekli kutblanıp nevâ hânesindeki Nevâ makâmı hicâz perdesi tamamlayıcı

olarak kullanılarak kalışlar yapılarak duyurulmakta sonrasında hüseyinî perdesi Abdülbâki Nâsır Dede'nin edvârında da belirttiği gibi süsleyici<sup>7</sup> olarak kullanıldıktan sonra nevâ perdesinden râst hânesine/perdesine inilerek orada râst perdesinde kalış yapılarak sonlandırılmaktadır. Fakat *Arel Okulu* makâm kavramını dörtlü-beşli veya beşli-dörtlü birleşimlerine dayalı dizilerle bir tuttuğu için Pençgâh-ı Asl makâmının makâmsal analizini çözümlenemeyerek yanlış tespitler yapmıştır. *Arel Okulu*'nun verdiği yanlış Pençgâh makâmı tanımının günümüzde yeni yazılan kaynaklarda hâlâ devam ettiriliyor oluşu ise aşağıda verilen edvâr bilgilerinden sonra mutlaka yeniden değerlendirilmelidir.

#### Pençgâh makâmının Türk nazariye tarihindeki kısa târifi.

*Maragalı Abdülkadir'in Camiü'l Elhân* (1415) adlı eserinde Pençgâh, yirmi dört şûbe arasında dördüncü olarak verilmiştir. Maragalı Pençgâh şûbesinin iki çeşit dizisi olduğunu belirtmiştir. Birincisine *Pençgâh-ı Asl* ikincisine ise *Pençgâh-ı Zâid* adı verilmiştir. Pençgâh-ı Asl beş perdeden oluşmaktadır (Bardakçı 1986, s. 171).



Şekil 15. *Maragalı Abdülkadir'in Camiü'l Elhân*'ında Pençgâh-ı Asl

Pençgâh-ı Asl bugün Râst beşlisi olarak bilinen beşli olması dikkat çekmektedir. Maragalı'nın ikinci çeşit Pençgâh şûbesi olarak tanımlanan Pençgâh-ı Zâid ise günümüz notasına şu şekilde aktarılabilir (Bardakçı 1986, s.171):



Şekil 16. *Maragalı Abdülkadir'in Camiü'l Elhân*'ında Pençgâh-ı Zâid görünümü

Alişâh bin Hacı Büke'nin *Mukaddimetü'l Usûl* (1500) adlı eserinde Pençgâh, yirmi dört şûbe arasında dördüncü olarak verilmiştir. Öncelikle dörtlü ve beşlileri açıkladığı bölümde *T C C* aralığını oluşturan dörtlüye Rast dörtlüsü bir tanini aralığının eklenmesiyle de oluşan beşliye Rast veya Pençgâh beşlisi adını vermiştir (Çakır 1999, s. 12).



Şekil 17. *Alişâh'ın Mukaddimetü'l Usûl*'ünde Pençgâh-ı Asl

<sup>7</sup> Abdülbâki Nâsır Dede'nin *Tedkik ü Tahkik*'inde "Pençgâh-ı asl (Asıl Pençgâh): ..., hüseyinî perdesinden başka süsleyici kullanmaktan kaçınılmalıdır; başlangıç perdesi ile de Râst'tan ayrılır..." denilmektedir (Tura 2006, s. 44).

Hem Maragalı Abdülkadir'de hem de Alişâh bin Hacı Bûke'de Pençgâh makâmı aslında bir beşliden ziyâde *Râst Perde Düzeninde nevâ* perdesinden âğâz edip çargâh, segâh ve düğâh perdeleri kullanımları ile seyri oluşturulduktan sonra *râst* perdesinde karar veren makâmıdır.



Şekil 18. *Râst Perde Düzeninde Pençgâh-ı Asl Makâmı*

Pençgâh makâmını oluştururken âğâz sadece başlanılan perdeyi değil ilk kutuplanılıp durulması gereken perdeyi de kasteden bir kavram olarak görülmeli *râst*, *düğâh*, *segâh*, *çargâh*, *nevâ* perdelerinin hangi birinden başlanırsa başlanılsın oluşturulan ilk nağmede mutlaka *nevâ* hânesinde durulsun böylece (*nevâ* hânesinde) *Nevâ* makâmı duyurulsun ki *Nevâ* makâmıyla başlanılıp *Râst* makâmıyla karar edilmiş olunsun demek istendiği anlaşılmalıdır. Bu durumu algılayamayan Kantemiroğlu "Eskiler, *Nevâ* makamı ile *Râst* makamı birleştirilir ve böylece *Pençgâh* makamı icra edilir, derler ve bu açıklanışa uygun düşecek şekilde bestelenmiş birkaç peşrev bulunduğunu söylerlerdi. Fakat, bana kalırsa, bunlar, ismi olup cismi olmayan şeylerden, doğru diye belenmiş yaygın yanlışlardan biridir. Çünkü o tür peşrevlerin tümü de yenilerin görüşüne göre icrâ edilebilir. Üstelik eskilerin anlattığı *Pençgâh* makamını *Rast* makamından ayırt etmek de pek mümkün değildir. İmdi yenilerin tarifine göre *Pençgâh* makamının açıklanışını görelim" (Tura, 2001, s. 87-89) diyerek 15.yy.dan o güne kadar gelen *Pençgâh-ı Asl* makâm tanımını yok sayarak hata yapmıştır.

Kantemir'in inkâr ettiği eskilerin sözü anlatımına verilebilecek en güzel örneğin *Pençgâh-ı Asl Beste-i Kadîm âyin* olduğu düşünülmektedir.

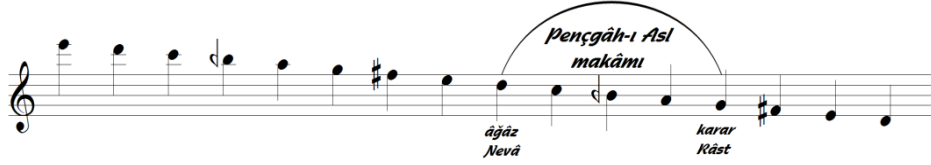
### PENÇGÂH-I ASL MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎF'İ BİRİNCİ SELÂM

Şekil 19. *Pençgâh-ı Asl makâmındaki âyinde makâmın anlatıldığı bölümünden kesit*

*Pençgâh-ı Asl* Mevlevî Âyin-i Şerîf'inde altı ölçü bütününde değerlendirildiğinde *Râst* ve *Nevâ* makâmı içiçe kullanılarak bütününde *Pençgâh-ı Asl* makâmı oluşturulduğu açıktır. İtrî'nin *Pençgâh-ı Asl* makamı beste formulu *Pây-i yâre düşmeye ağıyardan nöbet mi var*" güfteli eseri de örnek eser konumundadır. Kantemir'in kendi yazdığı edvârında bestesi Şerîf'e (Tura, 2001, s. 6), Hasan Ağa'ya (Tura, 2001, s. 231), Acemler'e (Tura,

2001, s. 242) ve Ağa Mü'min'e (Tura, 2001, s. 242) ait dört tane eserle bestekârları bilinmeyen üç tane farklı semâi (Tura, 2001, s. 455-457-458) olmasına rağmen Kantemir'in neden Pençgâh-ı Asl makâmını yok saydığı anlaşılamamaktadır. Çünkü örneğini verip notaya aldığı Pençgâh eserlerin sayısı topu topu 11 tanedir ve bunların zaten 6 tanesi Pençgâh Asl kalan 5 tanesi ise Pençgâh-ı Zâid makâmındadır.

Kantemiroğlu'ndan bugüne *Pençgâh-ı Asl* makâmı unutulduğu için *Rehâvi*, *Nişâbürek*, *Arazbâr* ve *Selmek* gibi makâmın seyirlerinde bulunan Pençgâh-ı Asl makâm yapılarının da algılanamadığı düşünülmektedir.<sup>8</sup>



Şekil 20. Râst Perde Düzeni içinde Pençgâh-ı Asl makâm yerleşimi

*Pençgâh-ı Asl* makâmı Râst Düzen'inde 5.derecesi nevâ perdesine yapılan kutuplanmalarla doğup 1. derecesi râst perdesinde karar verilerek sonlanan arada zaman zaman 3. derecesi segâh perdesinde de duruşlar yapabilen bir makâm seyirini temsil etmektedir. Bu seyir râst perdesi üzerindeyken düğâh perdesi üzerine alınıp Nişâbürek makâm adına dönüştürülmüştür. Bu uygulamaya en güzel örneklerin Enfi Hasan Ağa'nın Murabba Beste formulu "Küşâde sinesi bilmem ki bir sehâsi mı var" güfteli ve Ağır Semâi formulu "Câme-i sürh ile sanma lâl-gûn olmuş gelir" güfteli eserlerinin olduğu düşünülmektedir.

### Enfi Hasan Ağa'nın Nişâbürek Murabba Bestesi'nin Makâmsal Analizi

**Nişâbürek Beste**  
"Küşâde sinesi bilmem ki bir sehâsi mı var"

Usûlü: Zencîr Beste: Enfi Hasan Ağa

Şekil 21. Enfi Hasan Ağa'nın Nişâbürek bestesinde makâmın anlatıldığı bölümden kesit

<sup>8</sup> Bkz. Sühan İrden, "Pençgâh Makâmı", *Uluslararası İdil Sanat ve Dil Dergisi*, c. 4, S. 15, 2015, s. 111-130.

Enfi Hasan Ağa'nın (?-1729) Nişâbürek Murabba Beste formulu "Küşâde sinesi bilmem ki bir sehâsı mı var" güfteli eserinde Ali Ufkî'deki eserler gibi Nişâbürek Düzeni'nde Nişâbürek makâmıyla başlayıp düğâh perdesinde karar veren seyrin terk edildiği dikkat çekmektedir. Eserde, Çifte Düyek (16/4) usûlünün ilk üç ölçüsünde 1.dereceden (düğâh) 5. dereceye (hüseyinî) atlayış sonrası Pençgâh-ı Asl makâm seyriyle başlanılmıştır. Sonrasında Çifte Düyek (16/4) usûlünün son ölçüsünde yine 1.dereceden (düğâh) 5. dereceye (hüseyinî) atlayış sonrası Fahte usûlünün (20/4) son ölçüsüne kadar 5.dereceden 1.dereceye inip karar eden bir Pençgâh-ı Asl makâm seyri kullanılmıştır. Bu seyri râst perdesine göçürerek yaptığımızda aşağıdaki görünüm oluşacaktır.

Şekil 22. Enfi Hasan Ağa'nın Nişâbürek Murabba Bestesi'nin râst perdesi üzeri yazımında Pençgâh-ı Asl makâm bölümden kesit

Şekil 21'e dönülüp tekrar incelendiğinde eserin sonunda Berefşan usûlünün (32/4) kullanıldığı bölümde yine 5. dereceden 1.dereceye inip karar eden bir Pençgâh-ı Asl makâm seyri söz konusudur.

### Nişâbürek Ağır Semâî

Câme-i sürh ile sanma lâl-gün olmuş gelir

Beste: Enfi Hasan Ağa

Usûlü: Aksak Semâî

Şekil 23. Enfi Hasan Ağa'nın Nişâbürek Ağır Semâî bestesinde makâmın anlatıldığı bölümden kesit

Enfi Hasan Ağa'nın (?-1729) Nişâbürek Ağır Semâî formulu "Câme-i sürh ile sanma lâl-gün olmuş gelir" güfteli eserinde de tıpkı "Küşâde sinesi bilmem ki bir sehâsı mı var" güfteli Murabba Beste formulu eserinde olduğu gibi düğâh perdesine göçürülerek oluşturulan Pençgâh-ı Asl makâm seyirleri görmek mümkündür. Bu seyri râst perdesine göçürerek yaptığımızda aşağıdaki görünüm oluşacaktır.



The image displays four staves of musical notation in 10/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. Annotations in Turkish describe the makâm and its usage in different parts of the piece.

Staff 1: **nevâ perdesine yapılan kutublanmalar sonrasında râst perdesine inişle oluşan Pençgâh-ı Asl makâmı**  
 Câ — me — i — sür — hi — le — san

Staff 2: **nevâ kutublanmalarla oluşan nevâ hânesindeki Nevâ makâmı** and **Pençgâh-ı Asl makâm kullanımları**  
 ma — lâi — gûn — ol — muş — ge — lir

Staff 3: **segâh hânesinde Segâh makâm kullanımları**  
 Ah — me — le — ğim — ah — gü — ze — lim

Staff 4: **tipik bir Pençgâh-ı Asl cümlesi** and **Pençgâh-ı Asl makâmı**  
 var — di — le — ğim — yar — me — ded — ey

Şekil 24. Enfi Hasan Ağa'nın Nişâbürek Ağır Semâi'si'nin râst perdesi üzeri yazımında Pençgâh-ı Asl makâm bölümünden kesit

Bu seyir Türk makâm nazariye tarihinde 15. yy.dan İtrî'nin bestelediği eserlere gelene kadar Pençgâh-ı Asl makâmı olarak kullanılmıştır. Enfi Hasan Ağa ve Kantemiroğlu bestelerinde ise bu seyir düğâh perdesi üzerinde kullanılarak Nişâbürek makâm adını almış ve günümüze kadar bu şekilde gelmiştir.

### Sonuç ve Öneriler

Nişâbürek makâmının Geleneksel Türk müziği tarihindeki nazari ve uygulamalarının incelendiği bu makalade;

1) Nişâbürek makâmının ilk kez Bedr-i Dilşâd'da (1427) Râst düzeni'nde yegâh perdesinden başlayıp hüseyinî perdesine dönüp orda karar veren bir makâm olarak tanımlandığı, Hızır bin Abdullah(1441), Kırşehrî(1469), Kadızâde Tirevî(1492), Seydî(1504), Yazarı bilinmeyen Rûh-Perver gibi edvârlarda karar perdesi farklılıkları dışında Râst perde düzenindeki seyir kullanımını devam ettirdiği, dolayısıyla 15.yy. da Râst perde düzeni içinde anlatılan bir makâm karakterine sahip olduğu,

2) Ali Ufkî'de (1650) Nişâbürek makâmına ait eserlerin Nişâbürek Faslı içinde dört eserle yer alarak Nişâbürek makâmıyla başlayıp düğâh perdesinde karar eden bir seyir şekliyle de kullanıldığı,

3) Tanburî Küçük Artin (1730), Kemânî Hızır Ağa (1740), Esseyid Mehmed Emin (1760), Abdülbâkî Nâsır Dede (1794), Hâşim Bey (1864) edvârlarında Nişâbürek makâm tanımının Nişâbürek makâmıyla başladıktan sonra düğâh perdesinde karar eder şeklinde tarif edildiği dolayısıyla Ali Ufkî'de yer alan dört eserlerde yer alan seyir uygulamalarıyla örtüştüğü,

4) Tanburi Küçük Artin edvârında (1730) Nişâbûr makâmıyla başladıktan sonra düğâh perdesinde kararından dolayı bûselik perdesinin nişâbûrek ismine dönüştüğü, yâni Nişâbûrek makâmının kendi perde ismiyle var olan bir makâm olarak da makâm nazariye tarihi içinde kullanıldığı,

5) Enfi Hasan Ağa'nın (ö.1729) Nişâbûrek eserleri analiz edildiğinde Nişâbûrek makâmının sadece adını koruyabildiği fakat seyrinin karakter değiştirerek Pençgâh-ı Asl makâm seyrinin yerini aldığı, dolayısıyla râst perdesinde karar eden Pençgâh-ı Asl makâm seyrinin düğâh perdesinde karar eden Nişâbûrek makâmı adına dönüştüğü,

6) Arel-Ezgi Okulu ve daha sonra o okulu benimseyen yazarların çoğunun nazari kaynaklarında makâmın düğâh perdesi üzerinde Râst makâm dizisinin şeddidir şeklinde açıklandığı, Yakup Fikret Kutluğ'un bu tanımlamaya itiraz ettiği ama makâm seyrine dönük olarak tatmin edici bir çözümleme yapmak konusunda da sıkıntı çektiği,

7) Sühan İrden'e göre (bugün düğâh perdesi üzerinde Râst makâm dizisinin şeddidir şeklinde bilinen) Nişâbûrek makâm tanımının aslında Pençgâh-ı Asl makâmının düğâh perdesi üzerindeki "*şed seyrinden*" başka bir şey olmadığı,

8) Makâmları, dizilerle bir tutan, perdelere 'güçlü', 'yeden', 'durak üstü' vs. gibi tonal işlevler, görevler yükleyen Arel-Ezgi Okulu öğretilerinin geçmişe dönük eserlerin makâmsal çözümlerinde yetersiz kaldığı tespit edilmiştir.

Bu tespitlere ilişkin olarak; *Makâm* kavramı açısından öncelikli kavramın dizi değil *perde* kavramı olduğu, *perde düzenleri* var olmadan makâmın oluşmalarının mümkün olmadığı, perde düzenlerine bağlı olarak *âgaz-seyir-karar* üçgeni ile oluşturulacak en küçük ezginin *makâm*'ı temsil ettiği algıya geri dönülerek eser ve makâm çözümlerinin yapılması önerilmektedir.

**Kaynakça/References**

- Arel, H. S. (1993). *Türk musikisi nazariyatı dersleri*. Yay. Haz: O. Akduğu, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları/1347. Kaynak Eserler Dizisi.
- Arısoy, M. (1988). *Seydi'nin, El-Matla adlı eseri üzerine bir çalışma*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkâdir ve Câmîü'l-Elhân adlı eseri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Cevher, M. H. (1993). *Tanburi Cemil Bey- rehber-i mûsikî*. İzmir: EÜDTMK Yayınları No: 9.
- (1995). *Ali Ufkî Bey ve Hazâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz (transkripsiyon, inceleme)*, Ege Üniversitesi, Doktora Tezi, İzmir.
- (2004). *Kitaab-ı Edvâr, inceleme- günümüz Türkçesi- Çeviriyazım ve Esas Metin*. İzmir: Can Basımevi.
- (2004). *Rûh Perver, inceleme- günümüz Türkçesi- Çeviriyazım ve Esas Metin*. İzmir: Sade Matbaacılık Ltd. Şti.
- Ceyhan, A. (1997). *Bedr-i Dilşâd'ın Muradnâmesi I-II*. İstanbul: MEBY.
- Çakır, A. (1999). *Alişah bin Hacı Büke'nin (?-1500) Mukaddimetü'l-Usûl adlı eseri*. Marmara Üniversitesi, Doktor Tezi, İstanbul.
- Dalkıran, N. (1983). *Türkçe Zeyn-ül Elhan*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Doğrusöz, N. (2012). *Yusuf Kırşehirli'nin müzik teorisi*. Kırşehir Valililiği Kültür Hizmeti. Kırşehir: Bilge Ajans Yayın.
- Esseyid Mehmed Emin. (2014). *Der Beyân-I Kavâid-I Nağme-I Perde-yi Tanbûr [1760]*. (Y. Daloğlu, Çev.), Ankara: KTBY.
- Ezgi, Z. S. (1935-1953), *Nazarî ameli türk mûsikîsi C. I-V*. İstanbul: Hüsniyat Matbaası.
- İrden, S. (2012). *Türk Mûsikîsi'nde Makâm Uygulamaları*. Konya: Aybil Yayınları.
- (2015). "Pençgâh Makâmı", *Uluslararası İdil Sanat ve Dil Dergisi*, c. 4, S. 15, s. 111-130.
- (2018). "Hüseyin Sadettin Arel'in türk mûsikisi nazariyatı dersleri'ndeki râst makâm kararlı tariflerine yaklaşımlarının (çözümlemelerinin) anadolu edvâr geleneği icrâ ve kuram ilmi hakikâtine uygulanabilirliği", 2017 Arel Sempozyumu Bildirileri (Uluslararası Hüseyin Sadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu) Kitabı, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Karadeniz, E. (1984). *Türk musikisinin nazariye ve esasları*. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk musikisinde makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Popescu, J. E. (2002). *Tanburi Küçük Artın*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özçimi, S. (1989). *Hızır bin Abdullah ve kitâbü'l edvâr*. Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Özkan, İ. H. (1987). *Türk musikisi nazariyatı ve usulleri kudüm velveleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: Perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Doktora Tezi, İstanbul.
- (2015). Halk mûsikîsi repertuar incelemelerinin makam nazariyesi araştırmalarına yapacağı katkılar. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 7, 1-27.
- Tekin, A. (2003). *Hızır Ağa'nın 'Mûsikî Risâlesi' isimli yazma eserinin transkripsiyonu ve dönemin edvârları ile mukayesesi*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi. İzmir.

- Tekin, H. (1999). *Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risaletü'l-Fethiyye'si*. Niğde Üniversitesi, Doktora Tezi. Niğde.
- Tura, Y. (1988), *Türk Müsikîsinin Mes'eleleri*.İstanbul: Pan Yayıncılık.
- 2001. *Kantemiroğlu-Musikiyi harflerle tesbit ve icra ilminin kitabı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- 2006. *Tedkik ü tahkik*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uygun, M. N. (1990). *Kadzâde Tirevî ve musiki risâlesi*. Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Uz, K. (1964). *Musiki ıstılahatı.[1894]*. Ed. G. ORANSAY, Ankara: Küğ Yayını.
- Yalçın, G. (2016). *19. yüzyıl Türk müsikîsinde Haşim Bey mecmuası*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.Araştırma-İnceleme Dizisi:117.

---

## TÜRKİYE'DE MÜZİK ÖĞRETMENLERİNİN PİYANODA EŞLİK SORUNLARI VE ÇÖZÜMLERİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

### A Study on the Piano Accompaniment Problems and Solutions of Music Teachers in Turkey

Kamil Tahsin SÖKMEN\*

---

#### ÖZ

Günümüzde, kişilerin içinde yaşadıkları topluma faydalı bireyler haline gelebilmesindeki en önemli unsur, hiç kuşkusuz genel olarak eğitim ve bunun en önemli alt başlıklarından olan güzel sanatlar alanındaki eğitimidir. Genel eğitim sistemi içinde, meslek olarak müziği seçmeyecek öğrencilere ilköğretim ve ortaöğretim düzeyinde verilen müzik eğitimi de onların, güzel sanatların müzik alanı konusunda çağımızı yakalamış bireyler olarak yetişmesine çok önemli katkılar sağlayacaktır. Dolayısıyla, bahsedilen müzik eğitimini verecek müzik öğretmenlerinin de, bu amaca hizmet edebilecek mesleki bilgi donanımına sahip olmaları gerekmektedir. Bu donanımın en önemli unsurlarından birisi, müzik öğretmenlerinin okullarda öğrettikleri şarkı ve marşları piyanoyla, verdikleri eğitim için yeterli düzeyde eşlikleyebilmeleridir. Ancak Türkiye’de, bugüne kadar Müzik Eğitim Fakülteleri’nde verilen Lisans eğitimi sonucu bu hedefe istenilen düzeyde ulaşamadığı, yapılan çalışmalar ve araştırmalarla ortaya çıkmıştır. Bu çalışmayla, Türkiye’de müzik öğretmenlerinin Lisans eğitimleri sırasında aldıkları piyanoyla eşlik eğitiminin daha verimli ve sonuca yönelik olabilmesi için çözümler amaçlanmıştır. Özgün olarak da yurt dışında eşlik alanında pratik olarak, başarıyla kullanılan Akor Sembolleri Sistemi’nin de mevcut müfredata eklenmesi önerilmiştir. Çalışma günümüz Türkiye’sinde müzik öğretmenlerinin eşlik sorunlarını kapsamaktadır ve anket, görüşme, deney teknikleri kullanılmamıştır. Betimsel araştırma yöntemiyle oluşturulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** müzik öğretmeni, eşlik, müzik eğitimi, akor sembolleri, Eğitim Fakültesi

#### ABSTRACT

Today, the most important factor in becoming a beneficial individual for people in the population they live is education, especially education in the field of fine arts which is one of the most important sub-titles of education. Music education, given at primary and secondary schools to students who will not choose music as a profession will provide very important contributions for educating them as individuals who have caught up the present time in the music field of fine arts. Therefore the music teachers should have the professional knowledge to serve this aim. One of the most important elements of this knowledge is that, the music teachers should be able to accompany the songs and anthems they teach in schools by piano at a sufficient level for the education they give. In Turkey however, the studies until now have revealed that this goal can not be reached at the desired level as a result of the current education given in Music Education Faculties. With this article, more efficient and result oriented solutions have been aimed about the piano accompaniment training taken by music teachers during the undergraduate education in Turkey and especially Chord Symbols System, which used practically and successfully abroad in the field of accompaniment, has been proposed to be added to the existing curriculum. The article contains the problems of music teachers in the field of accompaniment in today’s Turkey and survey, interview and experimental techniques are not used in the article which is created by descriptive research method.

**Keywords:** music teacher, accompaniment, music education, chord symbols, Education Faculty

---

**Araştırma Makalesi** - Geliş Tarihi/Received Date: 06.10.2018, Kabul Tarihi/Accepted Date: 13.11.2018

\***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Tıp Doktoru, Yaşar Üniversitesi, İzmir. sokmenkamil@hotmail.com.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2762-8976>

**Atf/Citation:** Sökmen, K. T. (2018). Türkiye’de müzik öğretmenlerinin piyanoda eşlik sorunları ve çözümleri üzerine bir çalışma. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (13), 23-33.

### Extended Abstract

Today, the most important factor in becoming a beneficial individual for people in the population they live is education, especially education in the field of fine arts which is one of the most important sub-titles of education. Education in the field of music is also one of the most important indicators of the civilization level of that country or society. The most important reason why Western music is widely accepted in the world today is the tonal multi-tone music with the highest level of harmony, instrumentation and orchestration and its effective use in popular music. Music education, given at primary and secondary schools to students who will not choose music as a profession, will provide very important contributions for educating them as individuals who have caught up the present time in the music field of fine arts. So, the music education given in schools to students must have multi-tone elements to be suitable for today's world. Therefore the music teachers who will give music education at schools, should have the professional knowledge to serve this aim. One of the most important elements of this knowledge is that, the music teachers should be able to accompany the songs and anthems they teach in schools by piano or guitar, at a sufficient level for the education they give. Accompaniment is an auxiliary music line that enriches and emphasizes the main melodic line of a composition. Two world widely accepted instruments are piano and guitar, which can be used as functional for successful musical accompaniment. These two instruments offer a wide range of activities for the accompanying musician, to apply all the elements of music such as melody, harmony and rhythm. Many of the solution suggestions in this article also apply to the guitar. In Turkey however, the studies until now have revealed that this goal can not be reached at the desired level as a result of the current education given in Music Education Faculties. With this article, more efficient and result oriented solutions have been aimed about the piano accompaniment training taken by music teachers during the undergraduate education in Turkey and especially Chord Symbols System, which used practically and successfully abroad in the field of accompaniment, has been proposed to be added to the existing curriculum. The Chord Symbols System, which provides practical accompaniment for piano and guitar instruments, is available in many countries at undergraduate education level. (Example: Berklee College of Music, Boston, USA) The system is currently being used effectively in the music market and recording studios. The system based on each note indexing one letter; the sharps and flats written on the right side of the letter indicating the notes are used to show the black keys on the piano, while the symbols on the far right side of the letter are used to indicate that the chord is the major, minor, augmented or diminished character. Chords consisting of more than three notes can be expressed in figures 6, 7, 9, 11, 13 added to the furthest right side of the symbol. In order for a musician to learn this system, first of all he must be able to construct all the basic function tonic, subdominant and dominant chords in all tonalities in mind, than play the chords in his instrument and finally accelerate and automate this process. Therefore, the educational process of the system should be practical. The structure of the Chord Symbols System also allows the musician to adapt to the new tonality very quickly, if the same music is played in different tones (transposition). When the system is used with all its features, almost all of the chords generated at third intervals can be expressed with symbols. This would be more than enough to accompany at the schools. In the article, solutions other than the Chord Symbols System, also have been proposed about musical accompaniment. After all; the music teacher candidates should be informed realistically and practically about the methods required to accompany the school songs, anthems during their undergraduate education and be placed in the profession as self-confident individuals. They should be able to perform their profession successfully with the information they have obtained from their own schools, without needing to learn from other sources. This article covers the problems of music teachers in the field of

accompaniment in today’s Turkey and is limited with this issue, time zone and location. Survey, interview and experimental techniques are not used in the article which is created by descriptive research method.

Ülkelerin, toplumların ve bireylerin ilerleyip gelişebilmesinde, yaşadıkları çağın gereklerine uygun kültürel değerlere ve birikimlere sahip olabilmesinde ve bunu sürekli kılabilmesinde en önemli etkenlerden birisi hiç kuşkusuz eğitimidir. Genel eğitim başlığının altında güzel sanatlar ile ilgili eğitim ve bunun alt başlığı olarak da müzik sanatıyla ilgili eğitim, o ülkenin ya da toplumun uygarlaşabilme düzeyini belirten çok önemli göstergelerden birisidir.

Günümüz dünyasında ise şu iki konu tartışılmaz gerçeklerdir:

1. Bugünün dünyasında en önemli sanat olgularından birisi yüzyıllardır süregelen, tampere ses sistemini kullanan ve bunun sonucu olarak armoni, enstrümantasyon ve orkestrasyonu getirdiği en üst düzeyde oniki tonda majör ve minör tonaliteleri kullanan tonal çok sesli müziktir.
2. Gündelik hayatta popüler kültürün ve buna bağlı olarak yine tampere ses sistemini ve onun armonik alt yapısını kullanan tonal ya da makamsal popüler müziğin yükselişi ve geniş kitlelerce gündelik hayatta yaygın şekilde kabul görmesi de yadsınamaz ve tartışılmaz gerçeklerdir.

Eğitimin önemi ve yukarıda bahsedilen gerçekler bir araya getirildiğinde ise; okullarda, özellikle ilköğretim ve ortaöğretim döneminde uygulanan müzik eğitiminin çağımıza uygun nitelikler, özellikler taşıyabilmesi ve iletişim konusunda yaygın olanaklara sahip olan bu çağın çocuklarına başarılı bir şekilde hitap edebilmesi için melodik öğeler yanında, çok sesli öğeler de barındırması zorunluluğu sonucuna ulaşılmaktadır. Bu gerçek de Türkiye’de müzik eğitim camiasını; müzik eğitiminde kullanılan melodiler, okul şarkıları ve marşlara müzik öğretmenlerinin nasıl başarılı bir şekilde eşlik edebileceği gibi bir sorunla karşı karşıya getirmektedir.

Eşlik amaçlı gündelik hayat pratiğinde fonksiyonel olarak kullanılacak, bünyelerinde müziğin melodi, armoni ve ritim gibi tüm öğelerini barındıran ve çok sesliliği başarıyla icra edebilecek dünyada en yaygın kabul görmüş iki enstrüman piyano ve gitardır. Bu iki enstrüman armonik ve çok seslilik kabiliyetleri yanı sıra, eşlik yapan müzisyene ritmik olarak da çok geniş bir hareket alanı sunmaktadırlar.

İlköğretim ve ortaöğretim düzeyindeki okullarımızda müfredat gereği uygulanan müzik eğitimi sırasında öğrencilere öğretilen okul şarkıları ve melodiler, eğitim amacıyla bestelenen ya da okul müziği özelliklerini barındıran tek veya çok sesli ya da eşlikli şarkılar, geleneksel ve çağdaş, ayrıca yerel, ulusal ve evrensel nitelikli eserler olarak, belirlenmiş müfredatta yer almaktadırlar (Uçan, 1989, s. 239).

Bir kompozisyonun ana melodi hattına veya ses partisine destek sağlayan, onu alt yapı olarak tamamlayıp bir çeşit temel oluşturan ya da ana melodi hattı veya ses partisini armoniyle ya da ek melodik hatlarla birlikte daha zengin duyurarak ön plana çıkarmayı hedefleyen yardımcı parti ya da partiler eşlik olarak tanımlanmaktadır (Bilgin, 1998, s. 24).

Müzik öğretmenleri tarafından müziği okuma, dinleme ve çalma becerilerini kazandırma, müziği anlama, değerlendirme, yorumlama, analiz etme, müzik teorisi konusunda bilgi oluşturma ve diğer müzik çalışmalarına gereken desteği sağlama bakımlarından en temel, en fonksiyonel ve dünyada en genel kabul görmüş enstrüman, piyano olarak kabul edilmektedir. Nitekim gerek sanatçı yetiştiren konservatuvarlarda, gerekse müzik öğretmeni yetiştiren Müzik Eğitim Fakülteleri’nde ana enstrümanı başka olsa bile, her öğrencinin belirli bir düzeyde piyano çalması bu programların müfredatlarının gereğidir. İşte tüm bu nedenlerle piyano eğitimi, konservatuvarların ve müzik öğretmenliği Lisans bölümlerinin vazgeçilmesi imkansız bir parçasıdır (Buchanan, 1964, s. 134).

Her çeşit ve yoğunluktaki çok sesliliğin, armoninin, akorun ya da eşlik amaçlı melodik partinin, hem de çok geniş bir ritmik kapasiteyle kolaylıkla elde edilebildiği piyano, gelişimi sona ermiş ve kabiliyetleri tartışılmayan



bir enstrüman olarak tüm dünyada yaygın kabul görmektedir. Bu yüzden, müzik öğretmenliği bölümlerinde piyanonun eşlikle ilgili kapasitesi, kullanım özellikleri ve amacına uygun olarak eğitimi planlanıp uygulandığında bunun, genel müzik eğitime katkıları da oldukça büyük olacaktır (Kıvrak, 2003, s. 210).

Türkiye’de müzik öğretmenlerinin verdikleri müzik eğitimi sırasında kullandıkları okul şarkıları ve marşlara eşlik amaçlı olarak, piyano ya da piyanoya benzer elektronik bir enstrümanla eşliği derste gerektiğinde doğaçlama olarak anında, gerektiğinde ise farklı tonalitelere pratik, hızlı, ön çalışmasız ve fonksiyonel şekilde yapabilmeleri için, eğitimleri boyunca aldıkları derslerin, gördükleri uygulamaların başarılı sonuçlar üretebildiği tartışmalıdır.

Başarılı bir müzik öğretmeni, öncelikle piyanoya teknik ve müzikalite açılarından yeterli düzeyde hakim olmalı ve çaldığı ya da eşlik ettiği eserlerin bütün detaylarıyla ilgilenmelidir. Ancak bu öğretmenin mesleğinde piyanodan daha da etkin bir şekilde yararlanabilmesi, şüphesiz ki çok seslilik, akorlar ve armoni konularında da yeterli bilgiye sahip olmasını gerektirmektedir (Bilgin, 2006, s. 328).

Konuyla ilgili temel hedef, okul şarkılarına piyanoyla ya da benzer tuşeye sahip, benzer ses üreten elektronik bir enstrümanla kolayca, pratik olarak, işlevsel ve uzun süreli ön çalışmalar gerektirmeyecek şekilde eşlik edilebilmesini sağlamak olmalıdır. Bunun için de müzik öğretmenlerinin, armoni konusunda I (Tonik), IV (Subdominant) ve V (Dominant) gibi temel fonksiyon akorlarına ve bunların tüm alt kategorilerine hem teorik olarak yeterli düzeyde hakim olmaları, hem de işitsel ve piyanoda çalma açılarından majör, minör ve gerektiğinde makamsal olarak tüm tonalitelere hızla reaksiyon verebilmeleri Lisans eğitimleri sürecinde sağlanmalıdır.

Bu sorunla ve ulaşılmak istenilen hedefle ilgili, piyano için çift dizekli notasyon olarak bildiğimiz ve mevcutta kullanılmakta olan sol el için genellikle Fa anahtarı kullanarak ikinci bir dizekte eşlik partisi yazmak sistemi ile beraber; caz müziği, pop müzik ve ses kayıt stüdyolarında ağırlıklı olarak kullanılan Akor Şifreleme Sistemi (Akor Sembolleri Sistemi) pratik, hızlı ve fonksiyonel çözümler üretebilecektir.

### Sorunlar

Türkiye’de sahada; yani ilköğretim, ortaöğretim ve lise seviyesindeki okullarda çalışan ve müzikle ilgili bütün etkinlikleri yürütmesi beklenen müzik öğretmenlerinin, bu beklentiyi başarıyla hayata geçirebilmeleri için, tıpkı ana enstrümanı başka olsa da her konservatuvar öğrencisinin olması gerektiği gibi, belirli bir düzeyde piyano eğitimi almış olmaları gerekmektedir. Müzik öğretmenlerinin Lisans programları sırasında almış oldukları bu piyano eğitiminin ağırlıklı bir bölümü, okullarda şarkı ve marşları öğretirken piyanoyu eşlik için kullanabilmeleri amaçlıdır. Fakat günümüze dek Eğitim Fakülteleri Müzik Bölümleri, Lisans programlarında verilen geleneksel piyanoda eşlik eğitimi ve bu konuyla ilgili uygulamaların, okullardaki dersler ve her türden müzik etkinliklerinde kullanılacak eşlik konusunda hedeflenen sonuçları genel olarak yaratamadığı, bu konuda istenilen noktaya henüz yaklaşamadığı, aşağıda detayları açıklanan birçok çalışma ve araştırmalardan açıkça anlaşılmaktadır.

Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümleri, müzik öğretmeni yetiştirme amacıyla kurulan ve mesleki (profesyonel) müzik eğitimi veren kurumlardır. Bu kurumların öncelikli görev ve amacı, ilköğretim ve ortaöğretime yönelik olarak verilecek genel müzik eğitiminin hedeflerine uygun olacak şekilde, öncelikle ders içi

olmak üzere ders dışı, okul içi ve okul dışındaki bütün müzik faaliyetlerinde etkili, verimli ve başarılı sonuçlar yaratabilecek müzik öğretmenlerini yetiştirmektir (Bilgin, 1998, s. 16).

Ancak bugüne kadar ülkemizde müzik öğretmeni yetiştiren bu kurumlarda, yukarıda bahsedilen hedeflere ulaşabilmek için verilen piyano ve piyanoda eşlik eğitiminin amacına uygun olmaktan oldukça uzak bir şekilde yürütüldüğü yapılan çalışma ve araştırmalarla da ortaya çıkmış olup; hatta uzun yıllar boyunca eşlik dersinin müzik dersinde öğretilen okul şarkıları ya da marşlara eşlik etmek amaçlı değil de, diğer enstrümanlara korrepitasyon yapmak şeklinde algılandığı ve uygulandığı daha önceki ders programlarından da açıkça anlaşılmaktadır (Sönmezöz, 2006, s. 317).

Uz, 1999 tarihli incelemesinde Yüksek Öğretim Kurulu'nun hazırlamış olduğu eşlik dersinin içeriğine yönelik olarak eleştirilerini dile getirmiştir. Eşlik dersine bugünkünden daha fazla saat ayrılması gerektiğini önermiş, Lisans programında yer alan söz konusu dersin Eşlik (Korrepitasyon) adıyla ve saat sayısı yeterli fonksiyonel olmadığını savunmuş, eşlik dersinin ya piyano dersinin içinde ya da "Okul Müziği Eşliği" adıyla ayrıca verilmesi durumunda hedeflenen noktaya ulaşma konusunda çok daha başarılı sonuçlar elde edilebileceğini belirtmiştir (Uz, 1999, s. 258-260).

Müzik öğretmeni yetiştiren Müzik Eğitim Fakülteleri'nde, Lisans düzeyindeki piyano eğitimi sırasında sanatsal değeri ve işlevi oldukça yüksek olan eserler ve etütler çalınmakta veya çalınmaya çalışılmaktadır. Bununla birlikte mesleki olarak okullarda eğitim alanında kullanılacak okul şarkıları, melodiler, marşlar ve bunların öğretilmesi için gerekli yöntem ve metotlardan eşlikleme veya eşlikli okul şarkılarının seslendirilmesi konuları yeterince önemsenmemekte ve göz ardı edilmektedir. Verilen eşlikleme dersleri piyano eğitimiyle ve müziksel okuma, işitme dersleriyle iç içe, birbirleriyle yeterince bağlantılı bir şekilde ve eşgüdümü olarak yürütülmemektedir (Dağdeviren, 2006, s. 311).

Piyano, tüm dünyada eğitimine küçük yaşlarda başlanan bir enstrümandır. Müzik öğretmeni yetiştiren Lisans programlarındaki genel piyano eğitimi konusunda daha etkin, verimli ve başarılı sonuçlara ulaşabilmek için, müzik öğretmeni adaylarının piyanoya başlama yaşlarının genel olarak piyano enstrümanı için oldukça geç olduğu dikkate alınmalı, piyano ve piyanoda eşlik eğitimindeki beklentiler ve hedefler gerçekçi, ayakları yere basan şekilde yeniden gözden geçirilmelidir (Jelen, 2013, s. 282).

Sönmezöz'ün 2006 tarihli bildirisini için yirmi adet değerlendirme kriteriyle 2005-2006 öğretim yılında Ankara Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı, Lisans 4. sınıfta öğrenim gören 40 öğrenciyle yaptığı anket sonuçlarına göre:

1. Müzik öğretmeni adayları, müzik öğretmeni yetiştiren Lisans programlarındaki eşlik eğitimi derslerini, kendilerine eşlik davranışlarını kazandırma bakımından yeterince etkin ve işlevsel bulmamakta ve hedeflenen davranışlar açısından dersi yeterli görmemektedirler.
2. Müzik öğretmeni adayları, verilen eşlik dersinin okul müziği içeriği ile tamamen örtüşmediğini, amaçlanan hedefe tam olarak uymadığını düşünmekte ve meslek yaşamlarında okul ortamında eşlik yapabilme becerisini kazanma bakımından, dersi eksik ya da yetersiz bulmakta, kendilerini de bu konuda özgüvensiz hissetmektedirler (Sönmezöz, 2006, s. 325).

Yukarıda bahsedilen çalışma, araştırma ve tespitlerden çıkarılabilecek sonuç şudur: Ülkemizde müzik öğretmenlerinin derste piyanoyla eşlik yapması konusunda bugüne kadar kullanılan eğitim yöntemleri ya da teorik ve pratik uygulamalar gündelik hayattaki pratik ve işlevsellik açılarından çok da başarılı sonuçlar

yaratamamıştır. Öncelikle bunu bir gerçek olarak kabul etmek ve bundan hareket ederek günümüze kadar uygulananlardan farklı arayışlara yönelmek, sorunun çözümüne katkı sağlayacaktır.

### Çözüm Önerileri

Müzik öğretmeni adaylarına verilen piyanoda eşlik eğitiminin birçok amacı vardır. Bunlar okul şarkılarına eşlik yazabilme, doğaçlama olarak ders sırasında değişik tonalitelerde anında eşlik yapabilme, yazılı olan eşlik partilerini piyanoda çalabilme gibi müzik öğretmenliği için gerekli ve kaçınılmaz olan eşlik yapabilme becerilerini onlara kazandırmaktır (Sönmezöz, 2006, s. 316).

Piyanoda tek sesli melodilere ve şarkılara eşliği kolaylıkla, pratik, başarılı ve etkin şekilde yapabilen müzisyenleri incelediğimizde, tamamına yakınının piyasa tabir edilen ve ticari amaçlı popüler müzikler yapılan ortamlarda ya da ses kayıt stüdyolarında hayatlarının bir bölümünde çalıştıklarını görmekteyiz. Piyasa her ne kadar akademik bir ortam olmasa da, bir eşlik müzisyenine şu avantajları sağlamaktadır:

1. Eşlik sorunlarına çok hızlı ve pratik çözümler yaratabilmek... Hatta ilk defa duyulan melodilere bile...
2. Majör, minör ya da makamsal çok değişik tonalitelerde ve anlık reaksiyonlarla yapılması gereken eşliklere hakimiyet sağlayabilmek...
3. İhtiyaca göre, gerektiğinde eşlik partisine sağ elde ana melodiyi de anında ekleyebilme becerisine sahip olmak...
4. Özgüven eksikliği konusunda, Sönmezöz araştırmasından da anlaşıldığı üzere, müzisyenin kendisini eşlik konusunda yetersiz ve özgüvensiz hissetme sorununun aşılmış olması...

“Piyasada ya da ses kayıt stüdyolarında çalışan müzisyenler (özellikle eşlik enstrümanları olan piyano ve gitar çalanlar) ne sebeple bu becerilere sahipler?” diye incelendiğinde ise karşımıza, müzisyene bu becerileri kazandıran ana faktör olarak caz müziği, popüler müzik ve kayıt stüdyolarında yaygın olarak kullanılan Akor Şifreleme Sistemi (Akor Sembolleri Sistemi)’ne hakim olması çıkmaktadır.

A=La, B=Si, C=Do, D=Re, E=Mİ, F=Fa ve G=Sol şeklinde her bir notanın bir harfe endekslenmesine dayalı bu sistemde, notayı gösteren harfin sağ tarafına yazılan diyez ve bemoller piyanodaki siyah tuşları göstermek için, uzak sağ tarafına yazılan bazı semboller ise akorun majör, minör, artık ya da eksik karakterde olduğunu göstermek için kullanılmaktadır. Akorun çevrimi yazılacaksa ya da farklı bir bas notası isteniyorsa akor sembolüne eklenen bir kesme işareti ( / ) sonrası yazılan harf, çalınacak en pes notayı ifade etmektedir. Ayrıca üç sestem (üçül akor) fazla notadan oluşan akorlar, akor sembolünün en sağ tarafına eklenen 6, 7, 9, 11, 13 gibi rakamlarla ifade edilebilmektedir. Örneğin C 7 (9, 13) = Do, mi, sol, sib, re, la notalarını içermektedir.

Bu sistem verimli olarak, etkin şekilde ve tüm özellikleriyle kullanıldığında, tonal armonide üçlü aralıklarla oluşturulan akorların tamamına yakını başarıyla ve kolaylıkla sembollerle ifade edilebilmektedir. Bu da okullarda eğitim amaçlı yapılacak eşlik için fazlasıyla yeterli bir çözüm yaratabilecektir. Eşlik enstrümanı çalan bir müzisyenin Akor Sembolleri Sistemi’ni pratikte etkin şekilde kullanabilmesi için, öncelikle tüm majör ve minör toplam yirmidört tonalitedeki temel fonksiyon akorları olan tonik, subdominant ve dominant fonksiyon akorlarını bilmesi, bunları aklında kurabilmesi ve enstrümanında da farklı çevrimleriyle çalabilmesi gerekmektedir. Sonraki aşama ise bu süreci giderek hızlandırmak, pratikleştirmek ve düşünmeden uygulayabilecek noktaya taşımaktır. Bu çalışmanın özgün önerisi olan, Akor Sembolleri Sistemi’nin Lisans

müfredatına eklenmesi de bu süreci sağlayacaktır. Kısacası piyasa müzisyenlerinin şartlar gereği öğrendiği sistemi, müzik öğretmeni adayları aldıkları dersler gereği öğreneceklerdir.

Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde okullardaki genel müzik eğitimi, caz müziği, kiliselerde yapılan dini müzikler ve müzisyen yetiştirmek amaçlı profesyonel müzik eğitiminde de (Örnek: Berklee College of Music, Boston, ABD) yaygın olarak kullanılan Akor Sembolleri Sistemi, armonili eşlik yapma kapasitesine sahip tüm enstrümanlar tarafından da (gitar gibi) kullanılabilir. Akor şifreleri (sembolleri), tek dizekte notaya alınmış tek sesli melodinin üzerine kolaylıkla yazılabilmekte olup, bu sistemle bir melodiyi armonize etmek, ikinci bir dizikle ayrı bir sol el partisi notaya almaktan çok daha pratiktir. Tamamen işlevselliğe ve pratiğe yönelik bir sistem olduğundan, eşlik yapan kişinin sol el için Fa anahtarını okuması ve çalabilmesi gibi zorlukları ortadan kaldırmaktadır. Ayrıca eşlik yapacak kişinin müzikalitesi ve piyanodaki teknik kapasitesine göre, eşlikte kullanacağı ritmik figürler konusunda onu özgür bırakmaktadır. Bu da aynı melodi veya şarkıya yapılan her eşliğin diğerinden farklı olması gibi bir sonuç doğurabilmektedir.

Piyano eğitimine küçük yaşta başlamanın önemi ve çoğu müzik öğretmen adayının piyanoya ileri yaşlarda başladığı da dikkate alındığında, eşlik amaçlı sol el için Fa anahtarı kullanan ikinci bir dizeliğin çalınması yerine, yukarıda özellikleri kısaca bahsedilen Akor Sembolleri Sistemi'nin uygulanması eğitim sürecini de önemli ölçüde kolaylaştıracak ve hızlandırıp, kısaltacaktır.

Dolayısıyla;

1. Müzik öğretmenlerinin eğitimleri sırasında majör, minör ve makamsal tüm tonalitelere ana armonik fonksiyonlar olan I (Tonik), IV (Subdominant) ve V (Dominant) akorlarının bütün versiyonlarına ve bunlarla ilgili farklı kadanslara, hem teori, hem işitsel, hem de piyanoda çalma bazında, tüm çevrimlerinde ve her iki elde de ayrı ayrı tam, hızlı ve akıcı şekilde hakimiyetleri sağlanmalıdır. Aslında birçok tonal ve makamsal melodi ve şarkı, sadece bu üç ana armonik fonksiyon akoruyla bile kolaylıkla armonize edilebilecektir.
2. Şu an uygulanmakta olan eşlik dersine ek olarak ve en az eşdeğer ders saat sayısı ile, öğrenme ve uygulama kolaylığı açısından Akor Şifreleme Sistemi (Akor Sembolleri Sistemi) de müzik öğretmeni adaylarının Lisans müfredatlarında yeterli dönem ve saat sayısı olarak yer almalı ve ders sadece teorik değil, piyanoda uygulama ağırlıklı olmalıdır.
3. Eğitimde, yapılan eşliğe gerektiğinde ana melodinin sağ elde katılacağı şekilde beceriler kazandırılmasına yönelik uygulamalar bulunmalıdır. Eşliğe ana melodinin eklenmesi, şarkı söyleyen öğrencilerin sesi kaybetmesini veya doğru sestem kaymasını önemli ölçüde engelleyecek, dersle ilgili motivasyonu ve dersin başarısını arttıracaktır.
4. Eşlik ve melodide ön hazırlıksız, anında ve akıcı şekilde ton değişimi (transpoze) yapılabilmesi için özel çalışmalar yapılmalıdır. Bu uygulama, şarkının tonalitesi öğrencilere uygun olmadığında, anında ve hızlı bir şekilde istenilen tonaliteye geçiş yapılabilmesine olanak sağlayacaktır.
5. Aynı melodinin farklı akorlar ve farklı ritmik figürlerle eşliklenmesine yönelik uygulamalar yapılmalıdır. Böylelikle öğrencilerin çok sesli müziğe, farklı armoni ve farklı ritmik figürlere kulak alışkanlıkları artacak ve derse motivasyonlarını daha uzun süreler sağlayabilmek mümkün olacaktır.
6. Müzik öğretmenin dikkatini yapacağı eşliğe daha çok verebilmesini sağlayabilmek amacıyla özellikle sağ elde melodik deşifresini çok kuvvetlendirecek ayrı çalışmalar yapılmalıdır.

7. Piyasa müziği deyip geçilmemelidir. O alandan alınıp, pratikte işimize yarayacak başka bilgilere de ön yargılı yaklaşılmamalıdır.
8. Müzik öğretmeni adaylarına, piyanoda eşlik dersinin müzik öğretmenliği mesleği açısından ne kadar hayati önemde olduğu sıkça hatırlatılmalıdır (Çevik-Güven, 2011, s. 97).
9. Müzik Öğretmenliği Eğitimi Lisans programlarında okutulmakta olan eşlik ve eşlikli çalma derslerinin, saat sayısı olarak sürelerinin artırılması sağlanmalıdır (Çevik-Güven, 2011, s. 97).
10. İlköğretim müzik öğretmenlerinin, derslerinde piyano veya orgdan yararlanabilmeleri için okullarda bu enstrümanların bulundurulmasına yönelik olarak yetkililer bilgilendirilmeli ve bilinçlendirilmelidir (Çevik-Güven, 2011, s. 97).
11. Okullarda piyano enstrümanının mevcudiyeti durumunda, bu enstrümanın gerekli olan ve belirli periyotlarla yapılması gereken teknik bakımları ve akordunun ehil ellerce ve düzenli olarak yapılması sağlanmalı ve piyanolar her an kullanılabilir durumda olmalıdırlar.

### Sonuç

Türkiye’de ilköğretim, ortaöğretim ve lise düzeyinde okullarımızda verilen müzik dersleri ve ders dışındaki müzik faaliyetleri sırasında, çağımıza uygun olma ve öğrencilerin derse ya da etkinliğe istekle katılımını sağlayabilme, aynı zamanda hedeflediğimiz çok seslilik anlayışını da onların kulak ve zihinlerinde oluşturabilme amaçlarımız doğrultusunda müzik öğretmenlerinin, bu konuda dünyada en kabul görmüş olan enstrümanı, yani piyanoyu verimli bir şekilde kullanabilmeleri doğru bir uygulama olacaktır. Bunun için de müzik öğretmeni adaylarının Lisans eğitimleri boyunca, piyano enstrümanında meslekleri için yeterli düzeyde teknik, müzikalite ve eşlik yeterliliğine ulaşmış olmaları gerekmektedir. Bu çalışma ile özellikle eşlik konusundaki sorunlara ulaşılmaya çalışılmış ve bu sorunlara genel çözüm önerileriyle birlikte, müfredata ek bir ders ya da konu eklenmesi gibi özel bir çözüm önerisi de sunulmuştur.

Müzik öğretmenlerinin piyanoda eşlik yapma sorunlarına gerçekçi, pratik, kolay öğrenilebilecek, kolay uygulanabilecek ve fonksiyonel bir çözüm olarak, mevcuttaki Eşlik dersinden ayrı veya bu dersin bir parçası şeklinde, yukarıda özellikleri kısaca anlatılan Akor Şifreleme Sistemi (Akor Sembollerini Sistemi)’nin de Müzik Öğretmenliği Bölümü Lisans programlarının müfredatına eklenmesi, eşikleme yapacak müzik öğretmenlerinin işini kolaylaştıracak, eşlik konusunda hedeflenen noktalara yaklaşılmasını sağlayacaktır.

Okul şarkılarının öğretilmesi sırasında müzik öğretmeni tarafından yapılacak iyi bir piyano eşliği hem saf bir ezgiyi, hem tempoyu, hem nüansı, hem armoniyi, hem de şarkının vermek istediği duyguyu, düşünceyi ve işlenen temayı belirleyecek, ortaya çıkaracak ve pekiştirecektir. İyi bir eşlik ayrıca, değişik müzik türlerindeki çalışmalarda da tatmini, verimliliği ve başarıyı arttıracaktır. Bu şekilde uygulanacak kaliteli bir müzik eğitimiyle bireyin kendisinde oluşan davranış değişiklikleri zaman içerisinde müziksel çevresine, ailesine, arkadaşlarına ve giderek toplumun tamamına mal olacaktır. Bu da müzik eğitiminde istediğimiz noktaya varmamıza olanak sağlayacak olan en önemli unsurdur (Dağdeviren, 2006, s. 313-314).

Türkiye’de daha nitelikli ve donanımlı müzik öğretmenleri yetiştirme hedeflerimiz doğrultusunda, piyano dersi programının müfredatında gerekli düzenlemeler yapılarak notadan eşlik yapma, doğaçlama olarak anında

eşlik yapma ve okul şarkıları ile marşları çalarak eşlik yapma ve söyleme konularına gereken önem ve ağırlık verilmeli, bunlar yan konular olarak görülmemelidir (Jelen, 2013, s. 282-283).

Tüm bu bahsedilen sorunlar, bu sorunlara önerilen çözümler, ülkemizin şartları, değişkenleri ve konunun gündelik pratiğinde tüm dünyadaki uygulamalar göz önüne alınarak, nasıl bir müzik öğretmeni yetiştireceğimiz ve hangi bilgilerle donatacağımız konuları daha gerçekçi ve fonksiyonel biçimde ele alınmalıdır. Müzik öğretmenliği eğitiminin müfredat derslerinin tüm yönleriyle ve gündelik hayatta işlevsel olarak uygulanabilecek şekilde, mesleğin gerektirdiği kapsam, düzey ve özellikte olması temel ilkelerinden hareket edilerek, öğretmen adayları melodilere ve okul şarkılarına piyano ile eşlik edebilmeleri için izlemeleri gereken yol, yöntem ve basamaklar konularında gerçekçi olarak bilgilendirilmeli, özgüveni yüksek bireyler olarak meslek hayatlarına atılmalıdırlar.

Müzik öğretmenleri, Lisans eğitimleri sırasında veya mezuniyetleri sonrası okulları dışındaki kaynaklardan öğrenecekleri bilgilere ihtiyaç duymadan, sadece kendi okullarından almış oldukları bilgi donanımıyla sahada mesleklerini başarıyla icra edebilmelidirler.

**Kaynakça/References**

- Bilgin, S., (1998). *İlköğretim okullarının ikinci kademesinde müzik eğitiminde kullanılan şarkıların gazi üniversitesi, gazi eğitim fakültesi, müzik eğitimi çıkışlı müzik öğretmenleri tarafından piyano ile eşliklenmesi.* (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Bilgin, S. (2006). *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu bildirisi.* 26-28 Nisan 2006, Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Denizli.
- Buchanan, G. (1964). Skills of piano performance in the preparation of music educators (Müzik eğitimcilerinin hazırlanmasında piyano performans becerileri). *Journal of Research in Music Education*, 2(12), Amerika Birleşik Devletleri.
- Çevik, D. B. & Güven, E. (2011). İlköğretim müzik öğretmenlerinin okul şarkılarına piyanoda eşlik yapabilme konusuna ilişkin görüşleri üzerine bir çalışma. *Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(25), Balıkesir.
- Dağdeviren, M. (2006). *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu bildirisi.* 26-28 Nisan 2006, Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Denizli.
- Jelen, B. (2013). Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştirme sürecinde piyano eğitiminde karşılaşılan sorunlar. *Rast Uluslararası Müzikoloji Dergisi*, 1(1), Bahar Sayısı, Türkiye.
- Kıvrak, İ. (2003). *Müzik öğretmeni yetiştirmede piyano eğitimi.* Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, 30-31 Ekim 2003, İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Sönmezöz, F. (2006). *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu bildirisi.* 26-28 Nisan 2006, Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Denizli.
- Uçan, A. (1989). *Orta öğretim kurumlarında müzik öğretimi ve sorunları.* Türk Eğitim Derneği, VII. Öğretim Toplantısı, 25-26 Mayıs 1989, Türk Eğitim Derneği Yayınları Öğretim Dizisi, No: 7, Ankara.
- Uz, A. (1999). *Müzik öğretmenliği lisans programları alan dersleriyle ilgili karşılaştırmalı bir inceleme.* Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, 1. Ulusal Sanat Eğitimi ve Sorunları Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Çanakkale.

---

---

## AHMED ADNAN SAYGUN'UN DİZİSEL YAKLAŞIMINA BİR ÖRNEK: YAYLI KUARTET NO. 2, OP. 35<sup>1</sup>

An example of Ahmed Adnan Saygun's Serial Approach: String Quartet No. 2, Op.

Özge USTA\*

---

---

### ÖZ

Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), besteciliğinin erken dönemi olan Paris Schola Cantorum'da eğitim aldığı dönemlerde, buradaki büyük bestecilerin ve okulun ulusalcı eğitim sisteminin etkisiyle müziğini halk müziği geleneği temellerinde kurgulamayı hedeflemiş, geleceğin gelenekle oluşturulacağına inanmış; bunun yanı sıra yenilikçi yaklaşımlardan, kendi müzikal ifadesini yıpratmayacak şekilde yararlanmış ve bu doğrultuda eserler bestelemiştir. Eserlerini Türk halk müziği değerleri ve geleneksel sanat müziği makamlarıyla usüllerinin yanı sıra pentatonizm, modalite, serializm, kontrpuantal ve tonal unsurlarla kurgulamış, müzikal ifadeyi yansıtmak ve içeriği zenginleştirecek geçmiş dönem bestecilik tekniklerinden yararlanmaktan kaçınmamıştır. Bu makale ile Saygun'un bestecilik anlayışı ve dizisel bakış açısının, üç dönemde incelenen yaratıcılığının ikinci döneminin son eseri olarak kabul edilen, modern dili ile yenilikçi yapısı yönünden önceki yapıtlarından ayrılan, 1958'de tamamlanan Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35 eseri ve bu eserden verilen nota örnekleri ile açıklanması amaçlanmıştır. Makalede bestecinin, eserlerinde kullandığı halk müziği ve geleneksel sanat müziği unsurları başta olmak üzere tüm müzikal malzemeden sadece dizisel olanlar yer almış; bu makalenin, özellikle geleneksel dizilerin Yaylı Kuartet No. 2'deki gibi modern bir anlayışta nasıl kullanılabileceğine dair bir örnek oluşturması hedeflenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Ahmed Adnan Saygun, Saygun Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Dizisel Yaklaşım, Makamsal Yaklaşım, Modal Yaklaşım

### ABSTRACT

During the times he got training in Paris Schola Cantorum, an early period of his composition, Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) targeted to build his music on the foundation of folk music with the effect of the respectable composers there and the nationalist education system of the school. He believed that the future would be formed via tradition; in addition to this, he benefited from innovative approaches in a way that wouldn't wear out his musical expression and composed works accordingly. He built his works with the values of Turkish folk music and traditional Turkish classical music maqams and *usûls* as well as with pentatonism, modality, serialism, counterpoint and tonal elements and didn't abstain from using the past period composing techniques which would reflect the musical expression and enrich the content. With this article, it is aimed to describe the composition approach and sequential perspective of Saygun via String Quartet No. 2, Op. 35, completed in 1958 which is distinguished from the previous works with respect to its modern language and innovative structure, considered as the last work of the second period of his creativity studied in three periods. In the article; from all musical materials especially folk music and traditional Turkish classical music elements he used in his works, only the sequential ones are included and it is targeted to create a model on how to use especially traditional sequences in a modern approach like in String Quartet No. 2, Op. 35.

**Keywords:** Ahmed Adnan Saygun, Saygun String Quartet No. 2, Op. 35, Serial Approach, Maqam Approach, Modal Approach

---

**Araştırma Makalesi** - Geliş Tarihi/Received Date: 26.10.2018, Kabul Tarihi/Accepted Date: 13.11.2018

<sup>1</sup>Bu çalışma, Haziran 2005'te Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı'nda tamamlanan "Ahmed Adnan Saygun'un II. Yaylı Çalgılar Kuarteti'nin Modal ve Formal Yapısı" başlıklı yüksek lisans tezinin bir bölümünden hareketle oluşturulmuştur.

\***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü, İzmir. [ozge.usta@yasar.edu.tr](mailto:ozge.usta@yasar.edu.tr). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2766-8193>

**Atf/Citation:** Usta, Ö. (2018). Ahmed Adnan Saygun'un dizisel yaklaşımına bir örnek: Yaylı kuartet no. 2, op. 35. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (13), 34-53.



### Extended Abstract

Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), a great Turkish composer, musicologist and ethnomusicologist, is one of the first Turkish composers of the 20<sup>th</sup> century, who believed that national musical values can be converted into international music. He is one of the first Turkish composers who engraved the elements of Turkish music and Turkish culture with the western music technique, synthesized the western and eastern cultures and went beyond the borders. He composed all kinds of compositions in addition to four string quartet, in which a style is observed where an anti-Romantic perspective turns into complex abstract statements from colorful natural components.

During the times he got training in Paris Schola Cantorum, an early period of his composition, Saygun targeted to build his music on the foundation of folk music with the effect of the respectable composers there and the nationalist education system of the school. He believed that the future would be formed via tradition; in addition to this, benefited from the innovative approaches such that his musical expression is not worn out and composed works accordingly.

Ahmed Adnan Saygun, great composer of the Turkish Republic, believing that the future would be formed via tradition, created a superior musical language by synthesizing Turkish folk music and traditional Turkish classical music with the technical structure of western music. The creativity of Saygun depends on the values of Turkish folk music and modal structure of traditional classical music. He formed the colors of his music by using the maqams of Turkish music, antique modes, tonal materials and pentatonism together. The composer thought that pentatonism is in the nature of Turkish folk music, advocated that tetratonism is at the center of modal/maqam music. Depending on this, he argued that such music are needed to be described by tetrachordal formations instead of pentachordal formations. He used counterpoint technique in his works skillfully and obtained new modal sequences by using triphonic, quadrophonic and tetraphonic sequences together and separately. It was observed that the modal sequences are used within thematic structures which will cover the cores of the elements inside the maqam or certain maqam cores belonging to the maqam, not entirely; that the composer created a harmony from maqam structures and modal tones within counterpoint writing.

With this article\_ in which the data concerning Saygun's composing approach, generalized in serial meaning, is obtained through analysis, descriptive and explanatory research along with mostly historical method\_ it is targeted to exemplify the serial approach of the composer through score examples/composition sections on how traditional serial materials can be used in a composition which can be described as "progressive", especially the traditional structuring used in his compositions, starting from String Quartet No. 2, Op. 35. The article also aims at offering an insight to the composers and music theoreticians who adopt the idea that "future is born from tradition" like Saygun.

String Quartet No. 2, Op. 35, in addition to being the most progressive one among the works of the composer, creates a difference with the serial approach. In the work; *karciğar*, *hüzzam*, *hicaz*, *hicazkâr*, *kürdîlihiczkâr*, *eviç*, and *rast* maqam scales, especially *bestenigar*, are used with or without transposition, along with all modal scales but locrian, together with three major scales, chromatic scales, dodecaphonic scale and enneaphonic scale. Furthermore dorian tetrachord is intensely present with *karciğar* pentachord, *karciğar* tetrachord, *hüzzam* tetrachord, *hüzzam* pentachord, *hicaz* pentachord, *hicaz* tetrachord, *hicaz* trichord and *hicazkar* tetrachord. Also, in addition to a new scale formed by combining the last sound of the second tetrachord with the first tetrachord; the maqam scales with two trichords and three tetrachords, maqam scales

with two tetrachord, maqam scales with two pentachord, the scale with two sextachords, the polytonal scale formed by overlapping two maqams, the sequential approaches structured by overlapping bitonal scale, polytonal scale, tonal scale and serial structure and polymodal scales and different sequential tones are heard.

The composers who are interested in serial systems or looking for new tones may create their sequential approach by starting from maqam/modal scales or small parts they select from maqam scales, like in this work. They can either shape a sequential approach with different transpositions of the same maqams/same modes and determined sections of different maqams/different modes or by overlapping all of these sequential materials. They may make a new sequential sensation by inversely dealing with maqam scales with or without transposition. They may obtain authentic tones by vertically using the modes and maqams, tonal and serial structures at the same time.

String Quartet No. 2, Op. 35 may be accepted as a precious example with respect to creating a homogeneous tone utilizing maqam sequential structuring and antique modes, serial system and western music technical elements altogether and it may open a different tone door to the composers in sequential sense.

İngiliz *The Times* gazetesinin 15 Ocak 1991 tarihli baskısında, “Sibelius Finlandiya, De Falla İspanya ve Bartok Macaristan için ne ifade ediyorsa Türkiye için onu ifade eden, Türkiye'nin büyük ve yaşlı müzik adamı.” (Aracı, 2001, s. 19) ifadesi ile tanımlanan, *Gramophone*'da Gutman tarafından “20. yüzyılın ilk Türk bestecisi” olarak nitelendirilen (Gutman, b.t.), eserlerinde “ulusal müzik değerlerinin, uluslararası müziğe dönüştürülebileceğine” (Aydın, 2003, s. 123) inanan büyük Türk bestecisi, müzikolog ve etnomüzikolog Ahmed Adnan Saygun, Türk müziği unsurlarını ve Türk kültürünü batı müziği tekniği ile işleyen, batı ve doğu kültürlerini sentezleyip sınırları aşan ilk Türk bestecilerinden (Sahin, 2016, s. 24) olup Romantizme karşıt bir bakış açısının renkli doğal unsurlardan karmaşık soyut söylemlere dönüştüğü bir biçim gözlenen (Gutman, b.t.). dört tane yaylı çalgılar kuartetinin yanında her türden eser bestelemiştir.

Atatürk'ün “Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki özünü halk musikisinden alan çok sesli bir musiki olacaktır.” (Saygun, 1981, s. 48) ile hem İran ve Arap müzikleriyle karıştırılan Türk müziğinin gerçek kimliği ile kabul edilmesi hem de yeni Türk yapıtlarında ulusal kimliğin oluşturulması için geleneksel müziklerden yola çıkılması gerektiği (Yükselsin, 2011, s. 248) düşüncelerinden yola çıkan Saygun'un yaratıcılığı Türk halk müziğindeki değerler ile geleneksel sanat müziğinin makamsal yapısına dayanmaktadır. Müziğinin renklerini Türk müziği makamları, antik modlar (Aydın, 2003, s. 123), tonal malzemeler ve pentatonizmi bir arada kullanarak oluşturmuştur.

Besteci, pentatonizmin Türk halk müziğinin doğasında olduğunu düşünmüş, Güneş-Dil Teorisi'ndeki “Tüm medeniyetler Türkler'den ve tüm diller Türkçe'den gelir.” (Aracı, 1999, s. 130) düşüncesinden yola çıkarak “Pentatonizm Türk'ün musikideki damgasıdır. Pentatonizm nerede varsa (a) Orada oturanlar Türk'türler. (b) Türkler eski çağlarda o yerlerde bir medeniyet kurarak yerlileri tesirleri altında bırakmışlardır” (Saygun, 1936, s. 6'dan aktaran Bartok, 2017, s. 15) şeklinde söylemde bulunmasının ardından, geleneksel Türk sanat müziğinin pentatonizmden kaynaklandığını da (Saygun, 1936, s. 9'dan aktaran Yükselsin, 2011, s. 252) öne sürmesine rağmen takip eden süreçte, 1986 yılında “...yazarın konuya tam egemen olmadığı çağlarda kaleme alınmıştır...” ifadesiyle pentatonizm görüşünden vaz geçtiğini ifade etmiştir (Aydın, 2003, s. 124).

Tetratonizmin makamsal müziklerin merkezinde olduğunu; buna dayanarak bu türden müziklerin pentakordal oluşumlar yerine tetrakordal kuruluşlarla açıklanması gerektiğini savunan (Yükselsin, 2011, s. 268) Saygun, eserlerinde kontrpuan tekniğini ustalıkla kullanmış, üç sesli, dört sesli ve beş sesli dizileri birlikte ve ayrı ayrı kullanarak yeni modal diziler elde etmiştir. Özellikle karcıgar beşlisi ile “Saygun motifi” olarak nitelendirilen hüzzam dörtlüsünü (Aracı, 2001, s. 163) sıklıkla tercih ettiği yapıtlarında makam dizilerinin genellikle bütünüyle değil, makamın içindeki unsurların veya makama ait belirli makam çekirdeklerini kapsayacak tematik kurguların içinde kullanıldığı; bestecinin kontrpuan yazısı içinde makamsal yapılar ve modal tınılardan armoni oluşturduğu gözlemlenmektedir. Yöre'nin doktora çalışmasında değindiği, Saygun'un açıklamalarına göre besteci makamı renk ve araç olarak tanımlamış; buna göre makamlarla ilgili olarak “...batının tempere oniki ton sistemi içinde serbestçe kullanırım.” şeklinde söylemde bulunmuştur (Yöre, 2010, s. 61-66). Ayrıca melodik ve armonik dili, makam dizilerinden seçtiği motif hücreleri ile kurgulamıştır. Bu düşünce, Saygun'un Paris'teki, ulusalcı yapısı ve eğitim sistemi ile bilinen (Yükselsin, 2011, s. 248) Schola Cantorum'da eğitim aldığı 1928-1931 arasındaki (Aracı, 1999, s. i) erken dönemine dayanmaktadır; dolayısıyla Avrupa sanat müziğinin geleneksel deyiş ve formları ile tanışması besteciyi kendi müzik kültürüne yaklaştırmıştır. Bu okulda çalıştığı büyük bestecilerin kendi kültürlerini müziklerine yansıtmaları, Saygun'u bu yönde etkileyen en önemli unsurlardan biri olmuş, Türk müziğinin geleceğinin halk müzik geleneğinin temellerinde yattığına inanmış ve tereddüt etmeden bu yönde ilerlemiştir (Aracı, 1999, s. 107-110).

## Yöntem ve Bulgular

Giriş bölümünde Saygun'un dizisel anlamda genellenebilecek bestecilik anlayışından, daha çok tarihsel yöntemin yanında inceleme türü, tanımlayıcı ve açıklayıcı araştırma yöntemleriyle edinilen bulguların sunulduğu bu çalışma ile Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35'ten yola çıkarak bestecinin dizisel yaklaşımını, eserlerinde kullandığı geleneksel yapılanmalar başta olmak üzere dizisel malzemelere ve "yenilikçi" olarak tanımlanabilecek bir yapıtta geleneksel dizisel malzemelerin ne şekilde kullanılabileceğine yönelik nota örnekleri/eser kesitleriyle örneklendirmek ve Saygun gibi "geleceğin gelenekten doğması"ni hedefleyen bestecilere ve müzik insanlarına bu anlamda ışık tutmak amaçlanmaktadır.

Çalışmada kaynağı belirtilmemiş olan nota örnekleri, eserin 1958'de New York Southern Music Publishing Company, Inc.'den basılan orijinal partitüründen alınmıştır.

### Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35 ve Dizisel Yaklaşım

Yaratıcılığı üç dönemde incelenen Saygun'un Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35 eserinin, ikinci döneminin doruk noktası (Aracı, 1999, s. 186) ve yeni dönemin habercisi (Aracı, 2001, s. 161) olarak kabul edilmesinin yanında bu kuartet, bestecinin makamsal müziğe yönelme sürecinin başındaki eserlerden biridir (Aydın, 2004, s. 51). Seslendirildiği dönemde eleştirmenlerden Day Thorpe'un, eseri "kuvvetli, sürükleyici ve orijinal" (Aracı, 2001, s. 161) olarak nitelendirmesi, Bedii Sevin'in "...Adnan Saygun, kuartet edebiyatında, hatta musiki tarihinde sağlam bir yer işgal edecek ilk eserini vermiş." (Aracı, 1999, s. 169) şeklindeki düşünceleri, II. Kuartet'teki devrimci ruhun göstergeleri olarak kabul edilebilir.

Washington'da, Bartok ve Stravinsky gibi bestecilere eserler yazdıran ve ilk kez bir Türk besteciden eser bestelemesini talep eden Elizabeth Sprague Coolidge Vakfı'nın sipariş ettiği eser, 10 Mart 1958'de tamamlanmış; ilk seslendirilişini 28 Kasım 1958'de Washington'da Julliard Kuartet, Türkiye'de ilk seslendirilişini ise 14 Şubat 1968'de İzmir'de Yücelen Kuartet gerçekleştirmiştir.

Bestecinin en deneysel eseri sayılabilecek olan II. Kuartet, önceki eserlerinden, yapı, dil ve karakter bakımından ayrılır (Aracı, 2001, s. 161-166). Yaylı Kuartet No. 1, Op. 27 ve *Kerem* Operası gibi daha önceki yıllarda bestelenen eserlerdeki usuller, makam temelindeki melodik hatlar gibi tanımlanabilir geleneksel unsurlar II. Kuartet'te, varlıkları daha zor algılanan soyut bir işleyişte görülür (Aracı, 1999, s. 187-188). Buna örnek olarak bestecinin, önceki eserlerindeki tonal merkezleri belirgin yazı dili yerine, gizlenmiş bir fa diyez tonal merkezi olan II. Kuartet'in, Şekil 1'de gösterilen ilk on ölçüsünde viyola soloda on iki sesi dolaşan ve atonal bir etki bırakan (Aracı, 2001, s. 162), aynı zamanda bestenigâr makamında olmasına rağmen ezgisel yapı bakımından bu makamın etkilerinin anlaşılmasını güçleştiren (Kütahyalı, 2004, s. 101) solosu gösterilebilir:



Şekil 1. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Birinci Bölüm, Ölçü 1-10

Saygun, on iki ton sistemini kimi eserlerinde ve bu eserin kimi pasajlarının içinde gizlenmiş olarak zaman zaman kullanmış olsa da on iki ton sistemine yakın bir besteci olmamış, bununla ilgili olarak Saydam ile yaptığı söyleşide aşağıdaki düşünceleri beyan etmiştir:

*Bu sistem kökü toprakta olan bir sistem değildir. Bu, masa başında düşünülerek bulunmuş bir sistemdir... 12 ton sistemini de denedim, gördüm ki bana hitab eden bir şey değil bu yapıyabancı bir şey ve kökü olmayan bir şey bence, ruhlarda kökü olmayan bir şey... (Saydam, 1973).*

Bu çalışmanın çıkış noktası, her ne kadar gizlenmiş gibi görünse de eserin makamsal, modal, pentatonik, atonal dizisel yapısını ortaya koymaktır. Saygun'un "temel dizi" (Karadeniz&Berki, 2016, s. 75) olarak nitelendirdiği bestenigâr makam dizisini, Yaylı Kuartet No. 2, Op 35'te de temel dizi olarak tercih ettiği; dört bölümden oluşan eserin birinci bölümünde aktarımlı ve aktarımsız olarak bestenigâr, karcıgar, hüzzam, ikinci bölümünde hicaz, bestenigâr, hüzzam, karcıgar, üçüncü bölümünde bestenigâr, karcıgar, hüzzam, hicaz, hicazkâr, kürdili hicazkâr, eviç ile dördüncü bölümünde bestenigâr, karcıgar, hicaz, hüzzam, kürdili hicazkâr, rast ve eviç makam dizileri kullanıldığı bulgusu gözlemlenmektedir. Ek'te eserde kullanılan makam dizileri aktarımsız olarak yer almaktadır.

Kullanılan makamsal dizilerin dışında eserin birinci bölümünde ikinci tetrakordun son sesinin ilk tetrakordla birleştiği yeni bir dizinin dışında iki trikordlu ve üç tetrakordlu makamsal diziler gözlemlenmektedir.

Eserin ikinci bölümünde iki trikordlu ve iki tetrakordlu makamsal diziler, iki makamın üst üste bindirilmesiyle oluşturulan polimakamsal dizi, doryen ve lidyen modal dizileri, kromatik dizi ve serbest diyatonik dizi kullanımı görülmekte; ikinci bölümün dizisel bölüm olarak adlandırılması uygun bulunmaktadır.

Üçüncü bölümde de dizisel anlayış üst düzeyde olup makamsal kökenli yeni dizi arayışları yoğun olarak görülmektedir: Bimakamsal yaklaşım, iki pentakordlu makamsal dizi, polimakamsal dizi, on iki sesli seri, dokuz sesli seri, üç farklı aralıksal yapılanmada iki tetrakordlu makamsal üç dizi, iki sekstakordlu dizi, iki trikordlu dizinin dışında makamsal dizi ile serial yapının üst üste bindirilmesi ile kurgulanan dizisel yaklaşımlar II. Kuartet üçüncü bölümde kullanılmaktadır.

Kuartetin dördüncü bölümünde modal diziler de ağırlık kazanmakta, ionyen, doryen, frigen, lidyen, miksolidyen, eolyen modal dizilerinin yanında, aktarımlı rast makam dizisi olarak da düşünülebilecek olan mi majör ve fa majör gibi tonal diziler ile lidyen modal dizisi ile pentatonik dizinin üst üste bindirilmesiyle oluşmuş polimodal dizi, iki farklı aralıksal yapılanmada iki trikordlu makamsal iki dizi, iki pentakordlu dizi, iki farklı aralıksal yapılanmada iki tetrakordlu makamsal iki dizi ve üç tetrakordlu dizi kullanıldığı görülmektedir.

Dizilerin bütünüyle kullanılması dışında eserin birinci bölümünde karcıgar beşlisi, hüzzam dörtlüsü, doryen tetrakordu, ikinci bölümünde hicaz beşlisi, hicaz dörtlüsü, hüzzam dörtlüsü, karcıgar beşlisi, hicaz üçlüsü, hicazkâr dörtlüsü, hüzzam beşlisi, üçüncü bölümünde karcıgar beşlisi, hüzzam dörtlüsü, hüzzam beşlisi ve dördüncü bölümünde hüzzam dörtlüsü, karcıgar beşlisi ile karcıgar dörtlüsü kullanılmaktadır.

Aşağıda sunulan nota örneklerinde Ahmed Adnan Saygun'un Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35'te kullandığı dizisel malzemelerden kimi özelliklerine göre seçilmiş olanlar yer almaktadır:

### **Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, birinci bölüm.**

II. Yaylı Kuartet Birinci Bölüm'de, fa diyez bestenigâr makam dizisi temel dizidir ve bölümde si bemol, la,

do diyez, re, mi, la diyez, re diyez aktarımlı olarak da kullanılmaktadır. Bölümdeki diğer makam dizilerinden karcıgar do aktarımlı, hüzzam sol diyez aktarımlı olarak bölümde birer yerde duyulmaktadır.

Birinci bölümde gözlemlenen, Şekil 2.'de nota örneği verilen ve y-1,5/y-1,5<sup>10</sup> aralıklal oluşumlu iki trikordlu makamsal dizi, birinci kemanda yirmi ikinci ölçütün üçüncü ve dördüncü zamanında yer almaktadır:



Şekil 2. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Birinci Bölüm, Ölçü 22/3-4 (Gülbey, 2005, s. 34)

Birinci bölümdeki, Şekil 3.'te nota örneği sunulan birinci kemandaki doryen tetrakordu elli yedinci ölçüde T-y-T/y-T-y aralıklal kuruluşlu bir yapıda duyurulmaktadır:



Şekil 3. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Birinci Bölüm, Ölçü 57 (Gülbey, 2005, s. 38)

Altmış altıncı ölçüde y-T-y/y-T-y aralıklarıyla oluşturulmuş inici hüzzam dörtlülerinden, altmış yedinci ölçüde birinci keman ve ikinci kemanda yeni bir dizi oluşturulmaktadır. Buna göre viyola serbest dizisel hattını duyururken birinci keman ve ikinci kemanda seyreden dizi oluşumu şu şekilde açıklanabilir: Kemanlar altmış altıncı ölçünün üçüncü vuruşundaki ilk onaltılıktan geriye, ikinci zamana doğru olan onaltılıklarla çıkıcı yöndeki notaları yineler ve altmış altıncı ölçü ikinci zamandan itibaren bir oktav aşağıdan olmak üzere pasajı hüzzam dörtlüleriyle tamamlar. Şekil 4.'te hüzzam dörtlülerinden oluşturulmuş yeni dizisel yapı görülmektedir:

<sup>10</sup> Çalışmada aralıklar aşağıdaki kısaltmalarla tanımlanmaktadır:

y: Yarım ses aralığı

1,5: Bir tam, bir yarım ses aralığı

T: Tam ses aralığı

The image shows two systems of musical notation for a string quartet. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The notation is in G major and 3/4 time. The first system shows measures 66 and 67, with the Violoncello part featuring a long, sustained note. The second system shows measures 68 and 69, with the Violoncello part featuring a series of eighth notes.

Şekil 4. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Birinci Bölüm, Ölçü 66-67 (Gülbey, 2005, s. 39)

Şekil 5.'te gösterilen birinci bölüm yüz otuz ikinci ölçüde birinci kemanda la aktarımlı karcığar beşlisinin ardından fa aktarımlı hüzzam dördtlüsü ve yüz otuz üçüncü ölçüde bunların ritmik çeşitlemesi duyurulur.

The image shows two systems of musical notation for a string quartet. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The notation is in G major and 3/4 time. The first system shows measures 132 and 133, with the Violoncello part featuring a series of eighth notes. The second system shows measures 134 and 135, with the Violoncello part featuring a series of eighth notes. The notation includes triplets and accents.

Şekil 5. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Birinci Bölüm, Ölçü 132-133 (Gülbey, 2005, s. 49)

Birinci bölüm yüz kırk beşinci ölçü ilk iki vuruşta y-y-y/ y-y-y/ y-y-y aralıksal kuruluşlu üç tetrakordlu ve üçüncü vuruşta y-1,5/y-1,5 aralıksal kuruluşlu iki trikordlu diziler, dördüncü vuruşta, birinci vuruştaki tetrakorddaki yarım aralıklarla üçüncü vuruştaki trikorddaki 1,5 ses aralıkları birleştirilmekte ve Şekil 6.'da gösterilen y-y/1,5-1,5 aralıklı yeni bir inici dizi oluşmaktadır.

Şekil 6. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Birinci Bölüm, Ölçü 145

### Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, ikinci bölüm.

Dizisel anlamda yeni bakış açılarının yoğun olarak gözlemlendiği II. Yaylı Kuartet İkinci Bölüm’de, fa diyez besteniğâr makam dizisi aktarımsız ve sol diyez, do diyez, mi, la diyez, bi bemol, re, fa, re diyez ve sol aktarımlı olarak kullanılmaktadır. Bölümdeki diğer makam dizilerinden karcığâr do ve sol diyez aktarımlı, hicaz aktarımsız ve fa diyez, fa, mi, sol diyez, do, si bemol aktarımlı, hüzzam do ve re aktarımlı, hicazkâr ve kürdili hicazkâr aktarımsız olarak duyulmaktadır.

İkinci bölüm, onikinci ölçünün sonunda inici olarak verilmiş ve tersten okunduğunda Şekil 7.’de birinci kemanda sunulmakta olan la hicaz beşlisi (la-si bemol-do diyez-re) dikkat çekmektedir:

Şekil 7. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, İkinci Bölüm, Ölçü 12

Şekil 8.’de verilen, ikinci bölüm otuz sekiz ile kırkınıcı ölçüler arasında, inici olarak birinci kemanda duyurulan karcığâr beşlisinin, tersten okunduğunda sol diyeze aktarımlı olduğu görülmektedir:

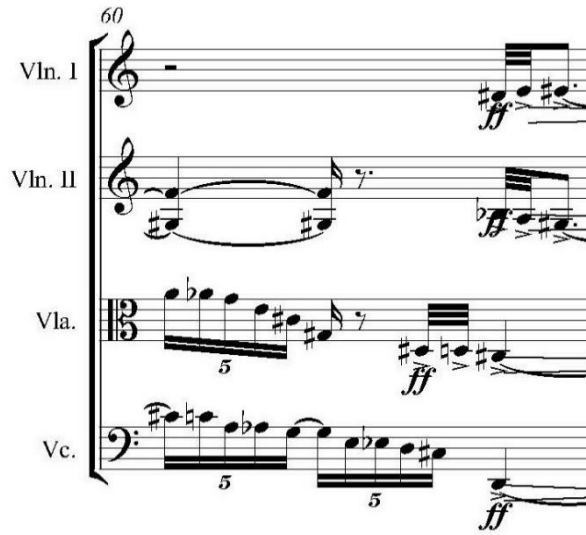




Şekil 8. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, İkinci Bölüm, Ölçü 38-40 (Gülbey, 2005, s. 66)

İkinci bölüm kırk bir ve elli dokuzuncu ölçüler arasında sırasıyla re diyez aktarımlı hicaz dörtlüsü, sol diyez, si ve mi aktarımlı hüzzam dörtlüsü, fa diyez aktarımlı karcıgar beşlisi, si, re diyez, si ve re aktarımlı hüzzam dörtlüsü ve la aktarımlı karcıgar beşlisi farklı enstrümanlarda duyulmaktadır.

Şekil 9.'da verilen altmışıncı ölçüde, viyolonselde y-1,5/y-1,5 aralıklal kuruluşlu iki trikordlu dizinin ardından, diğer enstrümanlarda kromatik yapılanmalar görülmektedir:



Şekil 9. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, İkinci Bölüm, Ölçü 60

İkinci bölüm altmış üç ve altmış yedinci ölçüler arasında re doryen dizisi üzerine kurulan yapılanma göze çarpmakta, Şekil 10.'da sunulmaktadır:



Şekil 10. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, İkinci Bölüm, Ölçü 63-67 (Gülbey, 2005, s. 70)

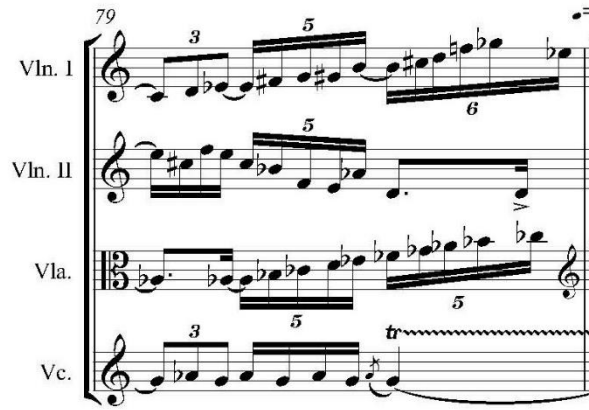
Yetmiş yedi ile yetmiş sekizinci ölçülerde, Şekil 11.'de gösterilen ve viyolonselde duyulan dizisel yapıda, la

ve re üzerine iki hicaz üçlüsü, bir hüzzam dörtlüsü ve bir hicaz üçlüsü bulunmaktadır:



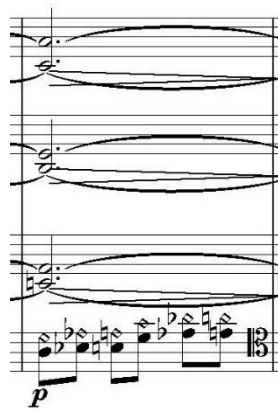
Şekil 11. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, İkinci Bölüm, Ölçü 77-78 (Gülbey, 2005, s. 73)

İkinci bölüm yetmiş dokuzuncu ölçü, Şekil 12.'de verilmiş olup özel bir ölçüdür. Birinci kemandaki serbest kuruluşlu tema, sol hicazkâr makam dizisi 5.-6.-7.-1.-2.-3. derecelerinin ardından do diyeze aktarımlı hicazkâr dörtlüsü ile devam ederken viyolada sol aktarımlı çıkıcı hüzzam beşlisi (la bemol-si bemol-do bemol-re-mi bemol) ile fa bemol aktarımlı çıkıcı lidyen modal dizisi (fa bemol-sol bemol-la bemol-si bemol-do bemol) duyulmaktadır (Gülbey, 2005, s. 73):



Şekil 12. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, İkinci Bölüm, Ölçü 79

Şekil 13.'te sunulan yüz dokuzuncu ölçüde viyolonselede y-y-1,5/ y-y-1,5 aralıklal kuruluşlu iki tetrakordlu dizi flajoleli olarak duyulmaktadır:



Şekil 13. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, İkinci Bölüm, Ölçü 109

Yüz on iki ile yüz yirmi birinci ölçüler arasındaki onaltılık üçlemelerde y-T-y aralıklal kuruluşlu hüzzam

dörtlüleri duyulmakta, örnek olarak yüz on ikinci ölçü Şekil 14.'te gösterilmektedir:

Şekil 14. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, İkinci Bölüm, Ölçü 112 (Gülbey, 2005, s. 79)

İkinci bölümdeki polimakamsal yapılanmaya örnek olarak yüz otuz beş ile yüz otuz sekizinci ölçüler arası gösterilebilir. Buna göre viyoladaki do diyez aktarımlı hüzzam dörtlüleri, viyolonselde duyulan sol diyez pedal sesinin viyoladaki hüzzam dizisinin beşinci derecesi olmakta, ikinci kemandaki si bemol sesi de birinci kemanda yüz otuz beş ile yüz kırk arasındaki hicaz makam dizisinin ikinci derecesi olmakta ve genel olarak bakıldığında birinci ve ikinci kemanlarda hicaz ile viyola ve viyolonselde do diyez aktarımlı hüzzam makam dizileri üst üste duyulmaktadır (Gülbey, 2005, s. 83). Bu noktada Kütahyalı'nın belirttiği gibi "Sanat müziğimizin makam dizilerinden seçilen sesler dikey olarak kullanıldığı zaman, çağdaş müzik yepyeni tınlar kazanmaktadır. Saygun, bu alandaki buluşların büyük ustasıdır." (Kütahyalı, 2004, s. 101) ifadesi, Saygun'un polimakamsal yapılanmalarla müziğinin tınısını güçlendirdiğini kanıtlamakla birlikte bu türden bir tınının ne şekilde elde edilebildiği, ikinci bölümün Şekil 15.'te gösterilen yüz otuz beşinci ölçüsünde örneklenmektedir:

Şekil 15. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, İkinci Bölüm, Ölçü 135 (Gülbey, 2005, s. 83)

İkinci bölümde yüz otuz sekizinci ölçüden itibaren bölümün sonuna dek farklı enstrümanlarda sırasıyla do diyez ve sol aktarımlı hüzzam dörtlüsü, re ve la bemol aktarımlı karcıgar beşlisi, temel sesi olmayan la hicaz beşlisi ve son olarak da fa aktarımlı karcıgar beşlisi duyulmaktadır.

#### Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, üçüncü bölüm.

Üçüncü bölüm eserde bimakamsal, polimakamsal, farklı aralıksal yapılanmalarla kurulmuş trikordal, tetrakordal, pentakordal, sekstakordal dizilerin yanında, eserin ilk on ölçüsünde Şekil 1.'de sunulan viyola

solodaki, aslında bestenigâr makamında olmasına rağmen ezgisel özellikleri bakımından on iki ton dizisi gibi tınlayan diziden yola çıkan yeni bir on iki ton serisi ile dokuz sesli seri kullanılan ve bunların yanı sıra makamsal dizi ile serinin üst üste bindirilmesi ve aynı anda tınlatılması sonucunda yepyeni bir dizisel ve armonik tını içeren, yazar tarafından “dizisel bölüm” olarak adlandırılan bölümdür.

Üçüncü bölümde aktarımsız ve fa, la, re diyez, si, do diyez, mi, la diyez, sol, re aktarımlı bestenigâr, aktarımsız ve si, do, mi, fa, re, do diyez aktarımlı karcığar, aktarımsız ve mi, sol bemol, do, do diyez, sol, re, re diyez aktarımlı hüzzam, aktarımsız ve do, re, mi, fa aktarımlı hicaz, do, re, la aktarımlı eviç, do aktarımlı hicazkâr ile do diyez ve la aktarımlı kürdîli hicazkâr makam dizileri duyulmaktadır.

Bölümün üçüncü ölçüsünde ikinci kemanda duyulan do-sol bemol-re bemol-fa-mi sesleri, viyolonseldeki si bemol pedal sesi de eklenirse, sıralı olarak, si bemol-do-re bemol-mi-fa-sol bemol dizisini oluşturmakta böylelikle burada bestenigâr makam dizisinin aralıkları ters çevrilmiş olarak verilmektedir. Aralıkların ters çevrilmesi, yedinci ve dokuzuncu ölçüler arasında görülen serial dizisel özelliklerden biri olup burada bu ölçüler için bir ön hazırlık durumu söz konusudur (Gülbey, 2005, s. 90)). Şekil 16.’da 4.-5.-6.-7.-8. dereceleri kullanılan, y-y+2-y-T olması gerekirken T-y+2-y-y şeklinde ters çevrilmiş bestenigâr makam dizisi pasajı gösterilmektedir:

Şekil 16. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Üçüncü Bölüm, Ölçü 3-4

Birinci kemanda yedinci ölçünün üçüncü vuruşundan dokuzuncu ölçünün ikinci vuruşuna kadar, ön duyumu üçüncü ölçü ikinci vuruşta ikinci kemanda gerçekleşen on iki sesli seri duyulmaktadır. Serinin sesleri do-sol-sol diyez-la-fa diyez-si-fa-mi-re bemol-la bemol-re-do diyez'dir. Sekizinci ölçünün ikinci vuruşu ile dokuzuncu ölçünün üçüncü vuruşunda ikinci kemanda, dizi sesleri la bemol-si-re-sol-re bemol-do-si bemol-la-mi bemol olan dokuzlu bir seri duyulmakta, Şekil 17.'de gösterilmektedir:

Şekil 17. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Üçüncü Bölüm, Ölçü 7-8-9

Onuncu ve on birinci ölçüdeki yapılanmada viyolonsel mi aktarımlı hüzzam dizisinde bir tema seslendirmekte, birinci keman ve ikinci keman da seriyi devam ettirmekte, böylelikle makamsal dizi ile seri üst üste duyurulmakta ve Şekil 18.'de örneklenen yeni bir tını algısı yaratmaktadır:

Şekil 18. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Üçüncü Bölüm, Ölçü 10-11

Bölümün onördüncü ölçüsünde y-T-y/y-T-y aralıksal kuruluşu iki hüzzam dörtlüsü üzerine kurulmuş iki tetrakordlu makamsal dizi Şekil 19.'da sunulmaktadır:

Şekil 19. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Üçüncü Bölüm, Ölçü 14-16 (Gülbey, 2005, s. 94)

Üçüncü bölüm yirmi birinci ölçüde birinci kemanda başlayan ve sırasıyla ikinci keman, viyola ve viyolonselde devam eden inici dizi T-y-T-y/ T-y-T-y aralıklal kuruluşlu iki pentakordlu la bemol-sol bemol-fa mi bemol-re/do diyez-si-si bemol-la bemol-sol sesleriyle kurulan inici diziyeye örnek olup Şekil 20.'de sunulmaktadır:

Şekil 20. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Üçüncü Bölüm, Ölçü 21-23 (Gülbey, 2005, s. 95)

Yirmi yedi ve yirmi dokuzuncu ölçüler arasında +2-T/+2-T aralıklal kuruluşlu iki trikordlu akor örneği Şekil 21.'de verilmektedir:

Şekil 21. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Üçüncü Bölüm, Ölçü 27-29 (Gülbey, 2005, s. 97)

Üçüncü bölüm kırk beşinci ölçüde birinci kemandaki inici dizi T-y-T-y-T/T-y-T-y-T aralıklal kuruluşlu iki sekstakordlu dizidir (Gülbey, 2005, s. 101) ve Şekil 22.'de sunulmaktadır:

Şekil 22. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Üçüncü Bölüm, Ölçü 45

Altmış dört ile altmış altıncı ölçülerde birinci kemanda la diyez ve ikinci kemanda do diyez sesleri üzerinden bestenigâr makam dizisinin üst üste duyulması, bimakamsal yaklaşıma örnek olarak Şekil 23.'te gösterilebilmektedir:

Şekil 23. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Üçüncü Bölüm, Ölçü 64-66 (Gülbey, 2005, s. 105)

### Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, dördüncü bölüm.

Eserin final bölümü, makamsal dizisel yapılanmaların yanında yoğun olarak lokrien dışında tüm antik modların kullanıldığı modal bir bölümdür. Burada rast makam dizisi olarak da sayılabilecek mi majör ve fa majör ile ionyen modal dizisi olarak sayılabilecek do majör dizilerinin kullanımı görülmektedir.

Kuartet dördüncü bölümde aktarımsız ve mi, la, sol, mi diyez, do diyez, si, do fa aktarımlı olarak bestenigâr, aktarımsız ve do, re, fa aktarımlı olarak hicaz, aktarımsız ve fa, sol, re, mi, si bemol, si, fa diyez aktarımlı olarak karcıgar, fa diyez, do, fa, sol diyez, do diyez aktarımlı olarak hüzzam, la, do diyez, re diyez, si, re aktarımlı olarak kürdili hicazkâr, si aktarımlı olarak eviç makam dizileri kullanılmaktadır.

Farklı aralıklarla oluşturulmuş trikordal, tetrakordal, pentakordal dizisel yapılanmalar bu bölümde de sıklıkla göze çarpmaktadır. Daha önceki bölümlerde kullanımına dair örnekler verilmesine dayanarak bu türden yapılanmalarda farklılık olmamasından dolayı bu bölümde ayrıca örneklendirilmemektedir.

Bölümün elli üçüncü ölçüsü ile elli yedinci ölçüleri arasında mi lidyen ve pentaton dizisinin birlikte duyulması Şekil 24.'te sunulan polimodal yaklaşıma örnek olarak gösterilebilir:

Şekil 24. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Dördüncü Bölüm, Ölçü 53-55 (Gülbey, 2005, s. 134)

Altmış altı ve altmış sekizinci ölçüler arasında farklı transpozisyonlarda liden modal dizisi, si aktarımlı karcıgar beşlisi, fa majör veya fa aktarımlı rast makam dizisi ile farklı transpozisyonlarda miksolidyen modal dizileri, Şekil 25.'te görüldüğü gibi birlikte duyulmaktadır:

Şekil 25. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Dördüncü Bölüm, Ölçü 66-68 (Gülbey, 2005, s. 138)

Kuartet dördüncü bölüm, Şekil 26.'da verilen doksan üç ve doksan beşinci ölçüler arasında si aktarımlı kürdili hicazkâr veya si frigyen pasajı ile viyolonselde de do majör veya do ionyen arpeji olarak düşünülebilir:

Şekil 26. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Dördüncü Bölüm, Ölçü 93-94

### Sonuç

Türkiye Cumhuriyeti'nin büyük bestecisi Ahmed Adnan Saygun, geleceğin gelenekle oluşacağına olan inancıyla, Türk halk müziği ve geleneksel Türk sanat müziği geleneği ile batı müziğinin teknik yapısını bir çatı altında sentezleyerek üstün nitelikli bir müzik dili yaratmıştır.



Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, bestecinin eserleri arasında en yenilikçi olanı olmakla birlikte dizisel yaklaşımıyla fark yaratmaktadır. Eserde başta bestenigâr olmak üzere, karcığar, hüzzam, hicaz, hicazkâr, kürdîli hicazkâr, eviç ve rast makam dizileri, aktarımlı ve aktarımsız olarak, lokrien dışında tüm modal dizilerle, üç majör diziyle, kromatik diziyle, on iki sesli seri ve dokuz sesli seriyle birlikte kullanılmaktadır. Ayrıca kesitler halinde ayrı ayrı ve üst üste yapılanmalarda karcığar beşlisi, karcığar dörtlüsü, hüzzam dörtlüsü, hüzzam beşlisi, hicaz beşlisi, hicaz dörtlüsü, hicaz üçlüsü, hicazkâr dörtlüsü ile doryen tetrakordu yoğun olarak yer almaktadır. Bunun yanı sıra ikinci tetrakordun son sesinin ilk tetrakordla birleşmesiyle oluşan yeni bir dizinin dışında iki trikordlu ve üç tetrakordlu makamsal diziler, iki tetrakordlu makamsal diziler, iki pentakordlu makamsal dizi, iki sekstakordlu dizi, iki makamın üst üste bindirilmesiyle oluşturulan polimakamsal dizi, bimakamsal dizi, polimakamsal dizi, makamsal dizi ile serial yapının üst üste bindirilmesi ile kurgulanan dizisel yaklaşımlar ve polimodal diziler ile farklı dizisel tınılar duyulmaktadır.

Serial sistemlerle ilgili olan veya yeni tınılar arayan besteciler bu eserde görüldüğü gibi dizisel anlayışlarını, makamsal dizilerden veya makamsal dizilerden seçtikleri küçük parçalardan yola çıkarak oluşturabilmekle birlikte aynı makamların ya da aynı modların farklı aktarımları ile farklı makamların veya farklı modların belirlenmiş kesitleriyle ve tüm bu dizisel malzemenin üst üste bindirilmesiyle oluşturabilirler. Makamsal dizileri aktarımlı ve aktarımsız ve aralıksal olarak tersten ele alıp yeni bir dizisel duyum sağlayabilirler. Dikey olarak modlarla makamsal, tonal ve serial yapılanmaları aynı anda kullanmakla özgün tınılar elde edebilirler.

Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, makamsal dizisel yapılanmalarla antik modlar, serial sistem ve batı müziği teknik unsurlarının bir arada homojen bir tını oluşturması açısından değerli bir örnek olarak kabul edilebilir ve bestecilere dizisel anlamda farklı bir tını kapısı açabilir.

**Kaynakça/References**

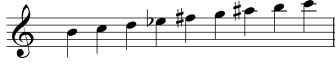
- Aracı, E. (1999). *The life and works of Ahmed Adnan Saygun*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi, University of Edinburgh, Edinburgh).
- Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun doğu-batı arası müzik köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aydın, Y. (2003). *Türk beşleri*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları Şen Matbaası.
- Aydın, Y. (2004). *Biyografya 5-Adnan Saygun. Ahmed Adnan Saygun'un yaşamöyküsü ile besteci ve müzikolog kimlikleri*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bartok, B. (2017). *Küçük Asya'dan Türk halk musıkisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık Ayhan Matbaası.
- Gutman, D. (b.t.). *Saygun yaylı dördümler kulağı yakalayan romantizm karşıtı Türk*. Erişim Tarihi: 08.10.2018, <https://www.gramophone.co.uk/review/saygun-complete-string-quartets>.
- Gülbey, Ö. (2005). *Ahmed Adnan Saygun II. Kuarteti'nin modal ve formal yapısı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir).
- Karadeniz, İ. & Berki, T. (2016). Bir Saygun prelüdüne analitik bakış. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, 3, 74-85.
- Kütahyalı, Ö. (2004). *Biyografya 5-Adnan Saygun. Saygun'un yapıtlarında modal ya da makamsal etmen*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Sahin, L. M. (2016). Ahmed Adnan Saygun's concerto for viola and orchestra, Op. 59: A Western Perspective. *Journal of the American Viola Society*, 32(2), 15-26.
- Saydam, E. (1973 Eylül). *Adnan Saygun / Mevlit de bir oratoryodur, bizde Batı'dan önce kullanılmıştır*. Erişim Tarihi: 23.10.2018, <http://muziksoylesileri.net/besteciler/turk-besteciler/adnan-saygun-mevlit-de-bir-oratoryodur-bizde-batidan-once-kullanilmistir/>
- Saygun, A. A. (1936). *Türk halk musilisinde pentatonism*. İstanbul: Numune Matbaası.
- Saygun, A. A. (1981). *Atatürk ve musiki*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları:1, Ajans-Türk Matbaacılık Sanayii.
- Yekta, R. (1986). *Türk musıkisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yöre, S. (2010). *Ahmed Adnan Saygun'un çoksesli müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde ulusalcılık görüş ve yönlerinin değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya).
- Yükselsin, İ. Y. (2011). Etnomüzikoloji açısından Ahmed Adnan Saygun. *Bilig*, 57, 247-277.

**EK: Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35'te Kullanılan Makam Dizileri**

- Bestenigâr Makam Dizisi



- Hüzam Makam Dizisi



- Hicaz Makam Dizisi



- Karcığâr Makam Dizisi



- Eviç Makam Dizisi



- Kürdîli Hicazkâr Makam Dizisi



- Rast Makam Dizisi



- Hicazkâr Makam Dizisi



(Yekta, 1986, s. 69-80).

---

---

## M. RAVEL ALBORADA DEL GRACIOSO’NUN FORM ve PİYANO TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

### Analysis of M. Ravel’s Alborada Del Gracioso in Terms of Form and Piano Technique

Suzan SAYIN\*

Emrah SAYIN\*\*

---

---

#### ÖZ

Bir müzik eserini iyi icra edebilmek için; bestecinin yaşadığı dönemin, coğrafyanın, doğduğu yerin, etkilendiği akımların veya bestecilerin, müzik dilinin (stilin) incelenmesinin yanı sıra eserin teknik, form ve müzikal açılarından da iyi analiz edilmesi oldukça önemlidir. Bundan dolayı bir eseri enstrüman ile çalışmaya başlamadan önce bu araştırmayı yapmak mutlaka tavsiye edilir. İcracının yapacağı bu araştırma çalışacağı eseri daha çok benimsemesine ve bestecinin duygularını, isteklerini daha iyi anlamasına yardımcı olacaktır. Fransız empresyonist (izlenimci) besteci Maurice Ravel’in (1875-1937) piyano eseri *Miroirs* (aynalar) beş bölümden oluşur ve her bölüm bestecinin zihnindeki düşüncelerin veya resimlerin yansımalarını ifade eder. Bu bağlamda eser empresyonist müziğin en önemli örneklerindedir. Çalışmaya konu olan parça *Alborada del Gracioso* *Miroirs* serisinde dördüncü sıradadır ve piyano tekniği açısından bakıldığında dinamik yapısıyla içlerinde en zor olanıdır. İspanyol Flamenko müziği unsurları barındıran parça aynı zamanda piyanistler arasında da en çok bilinen ve çalınanıdır. Bu nedenlerle araştırmada *Alborada del Gracioso*’yu çalacak piyanistlere eseri çalışma öncesinde veya çalışma sırasında başvurabilecekleri kapsamlı bir kaynak ortaya çıkarmak hedeflenmiştir. Parçanın form ve piyano tekniği açısından analizi yapılmış olup, piyanistlere kolaylaştırıcı bazı tavsiyelerde bulunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Maurice Ravel, Aynalar, Alborada del gracioso, Empresyonizm, Piyano

#### ABSTRACT

In order to perform a musical work effectively, one must explore the period and the country in which the composer was born and lived, the schools of music and composers that inspired him along with his musical style and also analyze the musical work in terms of technique, form and musical structure. For this reason, it is strongly recommended that this study be carried out before a musical work is played with an instrument. Such an analysis enables the performer both to identify with the musical work and have a better grasp of the composer’s feelings and desires. *Miroirs*, a piano piece by the French impressionist M. Ravel (1875-1937), is composed of five sections, each of which expresses the reflection of the ideas and images constructed on the composer’s mind. In this context, the piece is among the most important examples of the impressionistic music. *Alborada del Gracioso*, the focus of this research, ranks fourth in the *Miroirs* series and it is the most difficult one in terms of piano technique. Harboring elements of Spanish Flamenco music, this piece is the most well-known as well as the most played among pianists. For all these reasons, we aim to provide those pianists willing to perform this piece with a comprehensive guide to which they can resort both before and during the performance. This study analyzes the piece from such different perspectives as form and piano technique, while at the same time offering some useful recommendations to the pianists.

**Keywords:** Maurice Ravel, Mirrors, Alborada del gracioso, Impressionism, Piano

---

**Araştırma Makalesi** - Geliş Tarihi/Received Date: 22.10.2018, Kabul Tarihi/Accepted Date: 06.11.2018

\* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İzmir. [suzan.senol@deu.edu.tr](mailto:suzan.senol@deu.edu.tr)  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9776-7264>

\*\* Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İzmir. [emrah.sayin@deu.edu.tr](mailto:emrah.sayin@deu.edu.tr). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0298-2891>

**Atf/Citation:** Sayın, S. & Sayın E. (2018). M. Ravel Alborada Del Gracioso’nun form ve piyano tekniği açısından incelenmesi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (13), 54-65.

### Extended Abstract

In order to perform a musical work effectively, one must explore the period and the country in which the composer was born and lived, the schools of music and composers that inspired him along with his musical style and also analyze the musical work in terms of technique, form and musical structure. For this reason, it is strongly recommended that this study be carried out before a musical work is played with an instrument. Such an analysis enables the performer both to identify with the musical work and to have a better grasp of the composer's feelings and desires. *Miroirs*, a piano piece by the French impressionist M. Ravel (1875-1937), is composed of five sections, each of which expresses the reflection of the ideas and images constructed on the composer's mind. In this context, the piece is among the most important examples of the impressionistic music. *Alborada del Gracioso*, the focus of this research, ranks fourth in the *Miroirs* series and it is the most difficult one in terms of piano technique. Harboring elements of Spanish Flamenco music, this piece is the most well-known as well as the most played among pianists. For all these reasons, we aim to provide those pianists willing to perform this piece with a comprehensive guide to which they can resort both before and during the performance. This study analyzes the piece from such different perspectives as form and piano technique, while at the same time offering some useful recommendations to the pianists.

Just as Claude Monet (1840-1926) is credited with initiating the impressionistic movement – named by Louis Leroy – in painting with his *Sunrise* in 1872, Claude Debussy and Maurice Ravel are regarded as being the pioneers of this movement in music. It is interesting to note that, when analysed within an impressionistic framework, Romantic composers such as F. Chopin, F. Liszt and M. Mussorgsky may also be considered to be actual pioneers of impressionistic movement. In this context, the influence of these composers upon Debussy and Ravel is undeniable. Ravel, in particular, was inspired by and derived great benefit from the Liszt's superb piano technique. Ravel's piano music includes elements from Liszt's piano pieces such as glissandos, extensive arpeggios, tremolos, the use of the whole register of the piano and even the lower pitches that the pianos of the period lacked. *Miroirs*, one of the greatest impressionistic works composed by Ravel, was first played in Paris by his close Spanish friend, pianist Ricardo Viñes, to whom he dedicated the second part of the work, *Oiseaux Tristes*. As a matter of fact, it was with this part that Ravel started to compose the work. As the most outstanding features of the impressionistic music, mental images and scenes rather than feelings such as anger, sorrow and bliss are evoked through this piece of music. Composed between the years 1904 and 1905 and consisting of 5 parts, *Miroirs* was dedicated to the 5 members of The Apaches, a group of musicians, writers and artists which formed around 1900 in Paris. Later, Ravel helped popularize the work by rearranging it for the orchestra in 1912.

Ravel had a strong affinity for the Spanish music largely because of the fact that the composer was born in Ciboure, a small French village on the border of Spain and his mother had a good command of Spanish. In the 4<sup>th</sup> part of the work called *Alborada del Gracioso*, the effects of the Spanish music are strongly felt, which is justified by the fact that all the other parts but this one are named in French. *Alborada*, meaning “morning song” in English, is a kind of serenade unique to the region of Galicia in the northwest of Spain. *Gracioso*, on the other hand, stands for a character in the Spanish comedy: a jester.

*Alborada del Gracioso* is distinguishable from the other parts in terms of its sonority and colourful sounds. The jester character reflects the sarcastic and humorous side of the composer while the B section towards the middle of the piece shows how melancholic the composer can be. The guitar and the castanets, the instruments

that are typically associated with the Spanish Flamenco music, are imitated on the piano. The arpeggios of the guitar manifest themselves as broken chords whereas castanets patterns form the rhythmic structure of the work. This piece presents the audience with the character or the scene to be described in an open and clear manner, but the other parts are more abstract. To illustrate, while the other four parts are like scenes from a dream, *Alborada del Gracioso* is like a scene from real life. It is thanks to this clarity that this part is arguably the most well-known part of the piece. Since it harbours elements from the Spanish music, it makes the audience feel that they are listening to a piece that they have already listened.

Resim sanatında Claude Monet'nin (1840-1926) 1872 yılında yaptığı *Gün Doğuşu* tablosunu eleştiren Louis Leroy'un isimlendirdiği empresyonizm akımının, müzikteki öncüleri Claude Debussy ve Maurice Ravel olarak kabul edilir. Öte yandan 19. yy bestecileri F. Chopin, F. Liszt ve M. Mussorgsky'nin eserleri empresyonizm akımı isimlendirildikten sonra incelendiğinde, bu bestecilerin müzikte bu akımın esas öncüleri olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda bu bestecilerin Debussy ve Ravel'in üzerindeki etkileri kaçınılmazdır. Howat şu sözleriyle bu etkileşimi desteklemiştir: Gelenekselleşmiş "Ravel-Liszt" ve "Chopin-Debussy" eşlemesi herhangi bir genelleme gibi olsa da, sebepsiz değildir. Ravel'in müzik kütüphanesi Liszt'in birinci baskı notaları ile doluydu ve Ravel de bu eşlemeyi doğruluyordu (Howat, 2009, s. 165). Ravel özellikle Liszt'in üstün piyano tekniğinden oldukça etkilenmiş ve faydalanmıştır. Ravel'in piyano müziği incelendiğinde, Liszt'in eserlerinde görülen glisandolar, geniş arpejler, tremololar, piyanonun tüm tuşesinin kullanımı ve hatta o zamanın piyanolarında olmayan kalın seslerin de kullanıldığı görülmektedir. Aktüze "Müziği Okumak" adlı kitabında şöyle ifade eder: Ravel Debussy'nin hazırladığı ortamda gelişmiş, Liszt'in deneyimleriyle eski klavsencilerin yazış stiline kaynaştırarak piyano şaheserleri yaratmıştır (Aktüze, 2003, s. 1803). Ravel'in eserlerindeki tuşa dokunuş hassasiyeti ve geniş renk yelpazesindeki zenginliği ortaya çıkarmak için özel bir virtüözite ve kontrol gerekmektedir (Abromovitch, 2012, s. 5).

Bu çalışmanın amacı; piyano tekniği açısından bakıldığında ileri düzey bir eser olarak görülen Ravel'in *Alborada del Gracioso* parçasının çalışma yöntemlerine yönelik kolaylaştırıcı tavsiyelerin yanı sıra eserin besteleniş süreci, müzik dili (stili) ve bir parçası olduğu *Miroirs* serisi hakkında da genel anlamda tanımlayıcı bilgilerin bulunduğu bir kaynak yaratmaktır.

### Miroirs

1904-1905 yılları arasında bestelenmiş ve toplam beş bölümden oluşan eserin her bölümü ayrı ayrı Türkçe'ye Apaşlar veya Apaçiler<sup>1</sup> (Les Apaches) olarak çevrilen grubun 5 üyesine ithaf edilmiştir. Ravel sonrasında 1912 yılında orkestra için tekrar düzenleyerek eserin daha çok tanınmasını sağlamıştır. Ravel'in piyano için bestelediği *Miroirs* yenilikçi yapısıyla onun bestecilik gelişiminde bir kilometre taşı niteliğindedir (Abramovitch, 2012, s. 5)

Ravel bölümleri şu şekilde isimlendirmiştir:

1. Noctuelles: (Gece Kelebeği)
2. Oiseaux Tristes: (Üzgün Kuşlar)
3. Une barque sur l'océan (Okyanusta Bir Sandal)
4. Alborada del Gracioso: (Soytarının Şafak Şarkısı)
5. La Vallée des Cloches: (Çanlar Vadisi)

Eser ilk kez 6 Ocak 1906 yılında Ravel'in yakın arkadaşı olan ve aynı zamanda eserin ikinci bölümü *Oiseaux Tristes*'in de ithaf edildiği İspanyol piyanist Ricardo Viñes tarafından Paris'te çalınmıştır. Ayrıca Ravel eseri

<sup>1</sup> 1900'lü yıllarda Fransa'da yaşamakta olan içinde yazar, ressam, müzisyen, şair ve müzik eleştirmeni gibi sanatçıların bulunduğu 16 kişiden oluşan bir grup.

bestelemeye de bu bölümden başlamıştır. Ravel *Miroirs*'ı bestelemeye başladığı ikinci bölümle ilgili şu sözleri söylemiştir: *Oiseaux tristes* benim en tipik düşünce tarzıdır. Yazın en sıcak saatlerinde çok karanlık ve basık bir ormanda kaybolmuş kuşları çağırıştırır (Nichols, 1977, s. 42).

Hatta Debussy'nin de aynı yıllarda *Images* serisinin birincisini bestelemekte olduğu bilinmektedir ve her iki eseri de Debussy ve Ravel 1905 yılında tamamlamışlardır. Roy Howat şöyle ifade eder: Ravel ve Debussy'nin 1905'den sonra kişisel bağlantılarının kopmasının ardından, Ricardo Viñes her iki bestecinin son eserlerini birbirlerine çalarak iki besteci arasındaki müzikal bağlantıyı sürdürmüştür (Howat, 2009, s. 143).

Empresyonist müziğin en belirgin özelliği olarak Ravel bu eserde kızgınlık, üzüntü veya mutluluk gibi duygulardan ziyade zihnindeki resimleri, sahneleri betimlemiştir. Roland-Manuel Maurice Ravel adlı biyografi kitabında şöyle söylemektedir: Ravel *Miroirs*'de Beethoven'ın aksine, yüzyıllardır süregelen Fransız geleneğine kulak vererek insani duyguları ifade etmekten ziyade resmi betimlemeyi tercih etmiştir (Roland-Manuel, 1947, s. 91).

### Alborada del Gracioso

*Alborada del Gracioso* piyano tekniği açısından oldukça zor bir parça olmasına rağmen, bir piyaniste değil müzik eleştirmeni ve yazar M. D. Calvocoressi'ye ithaf edilmiştir. Eserin ikinci bölümü olan *Oiseaux Tristes*'i ithaf ettiği ve *Miroirs*'ı ilk kez icra eden piyanist Ricardo Viñes ile ilgili olarak Ravel şu sözleriyle ironik bir yaklaşımda bulunmuştur: İçinde piyanistik en ufak bir öge barındırmayan bir bölümü bir piyaniste yazmak eğlenceliydi (Calvocoressi, 1933, aktaran Murdoch, 2007, s. 43).

Bestecinin İspanya sınırındaki küçük bir Fransız köyü olan Ciboure'da doğmuş olması ve annesinin de çok iyi derecede İspanyolca konuşuyor olması Ravel'in İspanyol müziğine karşı her zaman yakınlık hissetmesini sağlamıştır. Eserin bu bölümünde İspanyol müziğinin etkileri yoğun bir şekilde hissedilmektedir ve öte yandan, diğer dört bölümün başlığının Fransızca olması ve sadece bu bölümün İspanyolca isimlendirilmesi bu söylemi doğrulamaktadır. *Alborada* kelime anlamı olarak şafak şarkısı anlamına gelmekte ve İspanya'nın kuzey batı bölgesindeki Galicia'ya özgü bir çeşit serenattır. *Gracioso* ise İspanyol komedisinden bir karakter olan soytarıyı ifade eder. Ravel Steinway and Sons'dan Ferdinand Sinzig'e bu başlıkla ilgili bir mektup yazmıştır:

'*Alborada Del Gracioso*' başlığını çevirirken yaşadığımız karmaşayı anladım. Aslında benim çevirmeyi tercih etmememin sebebi de budur. Gerçek şu ki; İspanyol komedisinden *Gracioso* (soytarı) oldukça özel bir karakterdir ve bildiğim kadarıyla başka bir tiyatro geleneğinde de bulunmuyor. Fransız tiyatrosunda Beaumarchais'in *Figaro* karakteri ile karşılığı var fakat bu karakter daha filozofik olduğu için *Gracioso* ile aynı anlamı taşımıyor. Bence 'Soytarının Sabah Şarkısı' olarak kabaca çevirmek bu eserin mizahi yanını açıklamak için yeterli olacaktır (Orenstein, 1968, aktaran Murdoch, 2007, s.53).

Bu parça dinleyiciye betimlenmek istenen karakteri veya sahneyi açık ve anlaşılır bir şekilde sunarken, diğer bölümler bu anlamda daha soyuttur. Farklı bir açıdan örnek vermek gerekirse; diğer dört parça rüyada görülen sahneler gibiyken, *Alborada del Gracioso* gerçek hayattan bir sahne gibidir. Bu anlaşılabilirliği sayesinde belki de içlerinde en çok bilinen parça olmasının sebeplerinden bir tanesi de budur. İspanyol müziğinin esintileri olması sebebiyle dinleyicide önceden bildiği bir melodiyi veya parçayı dinliyormuş hissi uyandırır.



### Form Analizi ve Teknik Öneriler

*Alborada del Gracioso* armonik olarak İspanyol müziğinin en sık görülen modu olan phrygian<sup>2</sup> modu üzerine kurulmuştur. Üç bölmeli lied formu olarak bestelenmiş parça A-B-A-Coda olarak görülür.

A bölümünde 1. tema: (D/d, Bb, Db), 2. tema: (c#, f#, e) ve tekrar 1. tema: (D).

B bölümünde 3. tema kendi içinde a-b olarak ikiye bölünmektedir: (b, a, G, F#, f#) 4. tema: (b), 5. tema: (b), tekrar 4. tema: (b, D) ve tekrar 5. tema: (D).

Tekrar A bölümünde 1. tema: (Eb, F#) ve 2. tema: (f#, e).

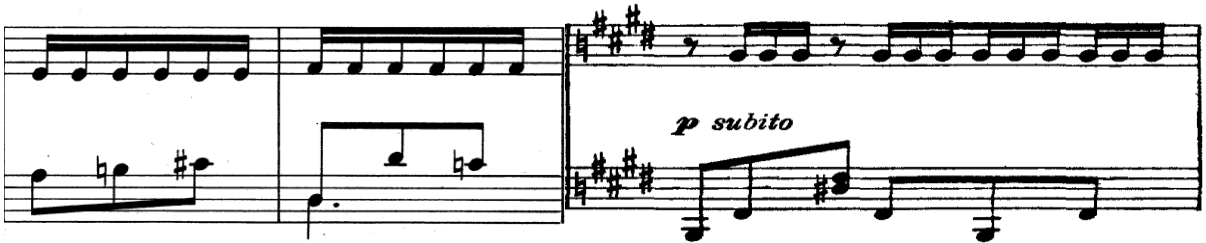
Coda'da ise 1, 2 ve 4. temaların düzensiz ve karışık bir şekilde birleşimi görülür: (D, c, D).

Parçanın tablo halinde tematik form analizi aşağıda verilmiştir:

A BÖLMESİ	B BÖLMESİ	A BÖLMESİ	CODA
Tema 1: 1-42 ölçüler	Tema 3 (a-b): 71-104	Tema 1: 166-173	Tema 1-2-4: 196-229
Tema 2: 43-57	Tema 4: 105-126	Tema 2: 174-195	
Tema 1: 58-70	Tema 5: 127-132		
	Tema 4: 133-156		
	Tema 5: 157-165		

Şekil 1

Burnett James'e göre; Ravel İtalyan besteci Domenico Scarlatti'nin (1685-1757) pişano tekniğinden faydalanmıştır (James, 1987, aktaran Murdoch, 2007, s. 54). Bu açıdan bakıldığında, tekrarlayan nota tekniği, çapraz el geçişleri ve hızlı gamlar gibi pişano teknikleri göze çarpmaktadır. Özellikle *Miroirs* ve *Gaspard de la Nuit* pişano eserlerinde görülen tekrarlanan nota tekniği Ravel stilinin karakteristik bir özelliğidir (Sadie, 1980, s. 617). Tekrarlayan nota tekniğine örnek olarak aşağıdaki 2 ve 3 numaralı şekiller verilebilir:



Şekil 2. (D. Scarlatti Sonat K. 141 ölçü: 40-41)

Şekil 3. (Alborada del Gracioso ölçü: 43)

<sup>2</sup> İspanyol müziğinde sıklıkla görülen bir dizidir. Bir majör dizinin birinci derecesinden iki tam ses yukarı çıkarak üçüncü derecesinden başlar ve o majör dizinin arızaları kullanılarak başladığı sesle biten dizidir.

D. Scarlatti'nin hayatının büyük bir kısmını İspanya'da geçirmesi ve oradayken yüzlerce eser bestelemesi, onun da İspanyol müziğinden etkilendiğinin bir göstergesidir. Bu bağlamda D. Scarlatti'nin M. Ravel'e olan etkisi şaşırtıcı değildir. Öte yandan esere form açısından bakıldığında F. Liszt'in 1 numaralı *Mefisto Valsi* ile benzeşmeler görülür ve aynı zamanda her iki eserde de bir karakterin betimlenmesi (Soytarının Sabah Şarkısı, Şeytanın Valsi) ikinci bir benzerlik olarak da kabul edilebilir.

Eserde gitar ve kastanyeti<sup>3</sup> andıran Flamenko<sup>4</sup> stilinde ritmik ve melodik figürler bulunmaktadır. Bölüm ilk ölçü itibariyle İspanyol gitarını taklit edercesine sağ elde gelen kırık akorlar ile başlamaktadır ve 2 ölçüde tamamlanan bir figür sunmaktadır.



Şekil 4. (ölçüler: 1-4)

İlk ölçüde görülen “*sec les arpèges très serrés*” ile besteci “*kuru, arpejler çok gergin*” ifadesini kullanmıştır. Aksanlar 1. ve 4. sekizlik notalara denk gelmekte ve çalarken bölümün dinamik yapısını ortaya çıkarmak için bu aksanlara önem verilmelidir. Elleri gergin ve tuşeye yakın tutarak, sağ eldeki kırık akorların üst sesine olabildiğince çabuk ulaşmak hedeflenirse; bestecinin istediği karakter yakalanmış olacaktır. 6. ve 8. ölçülerdeki 1. vuruşa denk gelen sekizlik, onaltılık üçleme ve sekizlik tartım ise kastanyeti anımsatmaktadır.



Şekil 5. (Ölçüler: 5-8)

<sup>3</sup> Parmaklara takılarak çalınan vurmali çalgılar grubuna ait bir tür zildir. İspanyol folk dansında kullanılır ve aynı zamanda Osmanlı kültüründe de köçeklerin elleriyle çalarken dans ettikleri çalgıdır.

<sup>4</sup> Kökünün Endülüs'ten geldiğini iddia edenlerin yanı sıra, kimileri tarafından ise Pakistan veya Hindistan çingenelerine ait olduğu düşünülen, İspanya'da gitar eşliğinde ayakları yere vurarak yapılan dinamik bir dans türüdür.

12. ölçüye kadarki kısımda daha çok ritmik bir yapı gözlemlenir ve adeta soytarının şarkısına hazırlık niteliği taşır. 12. ölçüye aukt (önel) ile giriş yapan ve dört ölçü devam eden melodik yapı ile “soytarı” karakteri kendini göstermektedir.



Şekil 6. (Ölçüler: 9-16)

28. ölçüde “p” nüansı içinde decrescendo yaparken birdenbire “ff” nüansına geçiş olmaktadır. Notaların üzerindeki aksanlar da gösteriyor ki; 30. ölçünün birinci vuruşundaki kalın si bemol ve 31. ölçünün birinci vuruşundaki ince si bemol sesine önem verilerek çalmak gerekir. Bu pasaj Flamenko dansı yapan çingene kızının topuğunu yere aniden sert bir şekilde vurması ile bağdaştırılabilir.



Şekil 7. (Ölçüler: 28-31)

43. ve 57. ölçüler arasında do diyez minör tonunda karşımıza çıkan 15 ölçü boyunca tekrarlayan notalar, parçanın teknik açıdan çalınması en zor kısımlarındandır. Genellikle başta belirlenen tempoyu devam ettirebilmek bu kısımda zorlaşır ve bu yüzden parçayı çalmaya başlamadan önce bu kısımdaki olası tempo düşünülerek referans alınır; performans esnasında zorluğa endeksli tempo değişikliği olmayacaktır. Çalınan piyanonun piyaniste yardım etmesi de ayrıca önemli olmakla beraber, olabildiğince tuşenin içinde kalıp parmakları çekerek ve bileği biraz yukarıda tutarak çalmak gerekir. Aşağıdaki 43 numaralı ölçü için verilen ve devamında gelen tekrarlayan notalar için de uygulanabilecek parmak numarası tavsiyesi kolaylaştırıcı olacaktır.

44 numaralı ölçüde sağ elde gelen gamdaki fa çift diyez sesleri sol ele verilerek pasajın rahat çalınması ve dolayısıyla akıcılığı sağlanacaktır.



Şekil 8

(Ölçü: 43)

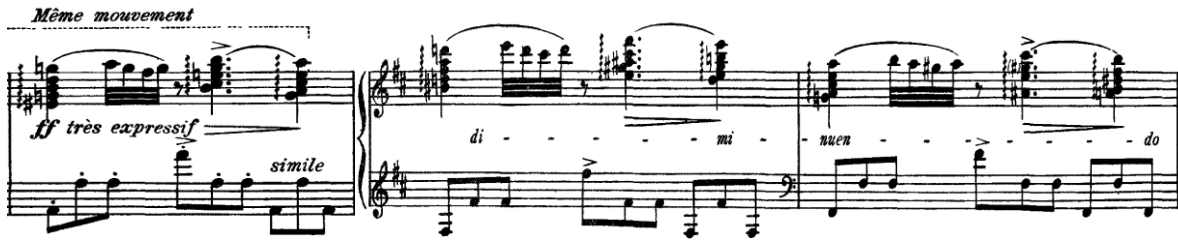
(Ölçü: 44)

Parçanın orta kısmı (B bölmesi) “*Plus lent*” (yavaş) başlığı ve “*expressif en récit*” (ifadeli ve konuşur gibi) terimi ile bambaşka bir karakterde karşımıza çıkar. İlk dört ölçüsündeki sade ve melankolik yapıdaki melodi serbest olup doğaçlama hissi uyandırır. Süsleme notalar vuruşun öncesinde değil tam zamanında çalınmalıdır. (Ko, 2007, s. 76) Ardından gelen dört ölçü ise “*très mesuré*” (çok ritmik) terimi ile tamamen zıt karakterdedir. Bu atışma B bölmesi boyunca düzensiz bir ölçüleme ile yazılmıştır ve melankoli ile alaycı karakteri bir arada sunmaktadır. Roger Nichols bu durumu “*sahte melankoli*” olarak nitelendirmiştir (Nichols, 1977, s. 45). 75. ölçü ile 101. ölçü arasındaki kısımda sol ele yazılmış olan hareketli partinin aksamadan ve temiz çalınması için; oktavları ve akorları çalmadan sadece ele tuşe üzerindeki yerlerini öğretmek adına, eli olabildiğince hızlı bir şekilde hazırlamak gerekir.



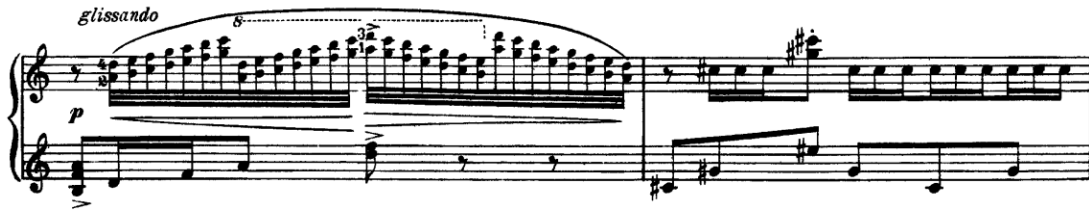
Şekil 9. (Ölçüler: 71-77)

126. ölçüde görülen dört ölçülük figür ritmik açıdan bakıldığında çalarken zorlayıcı olabilmektedir. Bunun için sekizlik notaya bir vuracak şekilde metronom yardımıyla çalışmak, ritmik açıdan doğru çözümlenmek ve anlamak için faydalı olacaktır. Öte yandan çalarken nota üzerinde de görülen aksanlara önem vererek çalmak istenilen karakteri yansıtmak için önem taşımaktadır. Bu dört ölçülük figür 157. ölçüde tekrarlanmaktadır.



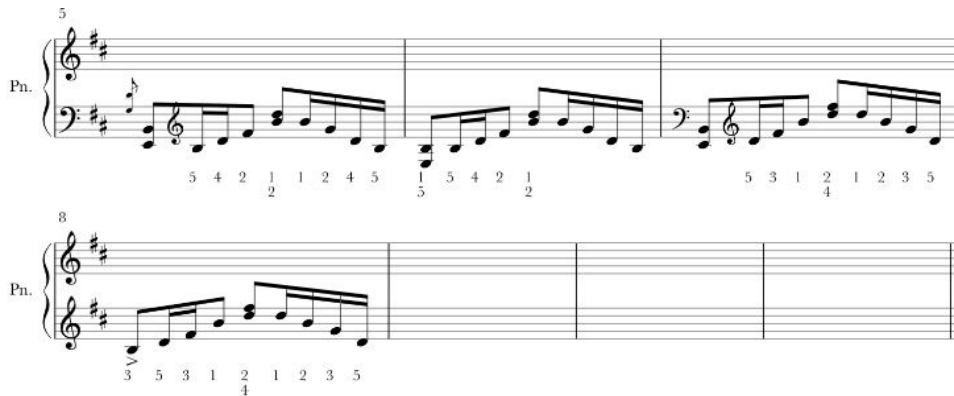
Şekil 10. (Ölçüler: 126-128)

166. ölçüde A bölmesi tekrardan gelmekte ve bu kez “*ppp*” nüansı ile aynı dalgacı karakterde istenmektedir. Sol pedal kullanarak istenilen ses rengi daha rahat çıkacaktır. İlk A bölümünde gam olarak görülen pasaj bu kez “*glissando*” olarak 175. ölçüde dörtlü aralık ve devamındaki tekrarlarında üçlü aralık ile yazılmıştır. Parçanın teknik açıdan yine en zor kısımlarından biri olduğu söylenebilir ve nota üzerinde 2-4 olarak belirtilen parmak numaraları yerine 1-3 de tercih edilebilir. Bu pasajı pedal yardımıyla tuşenin çok fazla içine girmeden daha yüzeysel bir şekilde çalmanın yanı sıra; ele çıkarken sağa, inerken ise sola doğru eğim vermek gerekir.



Şekil 11. (Ölçüler: 175-176)

191-195. ölçüler arasındaki sol ele yazılmış olan pasaj parmak numaralandırması doğru yapılmadığı takdirde temiz çalmak ve akıcılığı sürdürmek zor olacaktır. Bu nedenle aşağıda tavsiye edilmiş olan parmak numaralarının kullanımı kolaylaştırıcı olacaktır:



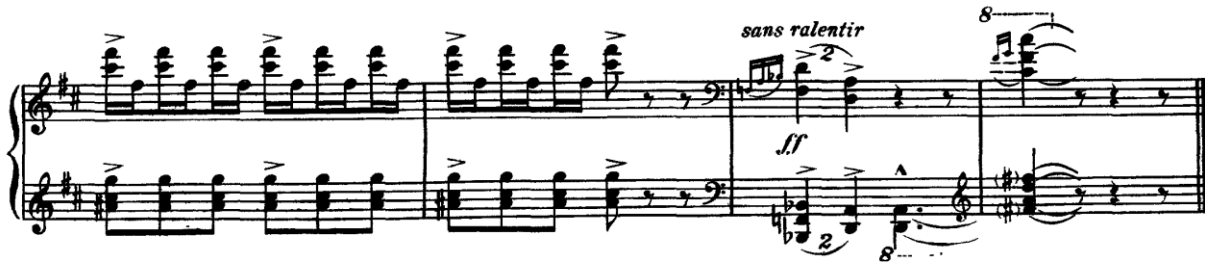
Şekil 12. (Ölçüler: 191-194)

195. ölçüde parça bitiş hissi verip, “*pp*” olarak 196. ölçü itibariyle Coda’ya bağlanır. Coda kısmında 1, 2 ve 4. temalar karışık halde ve düzensiz ölçüleme ile görülür. Adeta bütün figürleri özet olarak dinleyiciye tekrardan hatırlatır. Ko’ya göre de; Coda’da B bölmesinin dokunaklı karakteri ile A bölmesinin vahşi karakteri kaynaşmıştır (Ko, 2007, s. 85).



Şekil 13. (Ölçüler: 194-196)

Parça adeta Flamenko dansçısının çılgın atarak şovunu sonlandırması gibi coşkulu bir şekilde re majör akoru ile biter.



Şekil 14. (Ölçüler: 226-229)

### Sonuç

Çalışmada daha önce de belirtildiği gibi *Miroirs* beş parçalık bir eser olarak empresyonist müziğin en önemli örneklerinden biridir. *Alborada del Gracioso* diğer bölümlerle kıyaslandığında tınısal ve ses renkleri açısından ayrıldığı görülmüştür. Soyтары karakteri bestecinin alaycı, esprili yanını gösterirken orta kısımdaki yavaş bölme (B) melankolik yanını göstermektedir. İspanyol Flamenko müziğinin akla gelen ilk enstrümanlarından olan gitar ve kastanyet piyano üzerinde taklit edilmiştir. Gitarın arpejleri parçada kırık akorlar halinde görülürken, kastanyet figürleri ritmik yapısını oluşturur. Teknik anlamda Liszt ve Scarlatti etkileri bulunmuş ve çalışma içinde bazı örneklerle gösterilmiştir. Form açısından incelemesi yapılmış ve üç bölmeli lied formu olduğu görülmüştür. Piyaniştlere parça içindeki bazı zor pasajlar için kolaylaştırıcı parmak numarası tavsiyeleri ve teknik açıdan yardımcı olacak önerilerde de bulunulmuştur.

**Kaynakça/References**

- Abramovitch, R. (2012). *Maurice Ravel's Miroirs for Piano: Historical background and some performance related aspects* (Yayımlanmış Doktora Tezi, Indiana Üniversitesi, Indianapolis).
- Aktüze, İ. (2003). *Müziği okumak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Howat, R. (2009). *The art of French piano music*. North Yorkshire: Yale University Press.
- Ko, E. (2007). *Music and image: A performer's guide to Maurice Ravel's Miroirs* (Yayımlanmış Doktora Tezi, Cincinnati Üniversitesi, Cincinnati).
- Murdoch, H.M. (2007). *Ravel's Miroirs: Text and context* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Witwatersrand Üniversitesi, Johannesburg).
- Nichols, R. (1977). *Ravel*. London: Faber.
- Roland-Manuel, C. (1947). *Maurice Ravel*. London: Dobson.
- Sadie, S. (1980). *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers.

## LEYLA SAZ HANIM'IN SANAT ANLAYIŞIYLA İTTİHAT VE TERAKKİ PROPAGANDASI: TÜRK SANAT MÜZİĞİ VİCDÂN-I MUÂZZAM

The Propaganda of the Committee of Union and Progress with Leyla Saz Hanım's  
Artistic Perspective: Turkish Art Music, Vicdân-ı Muâzzam

Caner ÇAKI\*

Derya KARABURUN DOĞAN\*\*

### ÖZ

1908 yılında Osmanlı Sultanı II. Abdülhamid, İkinci Meşrutiyet'i ilan etmiştir. Meşrutiyetin ilanından sonra, İttihat ve Terakki Cemiyeti, İmparatorluk üzerindeki nüfuzunu giderek attırmaya başlamaktadır. Cemiyet, özellikle İttihatçı Enver Bey'e yönelik büyük bir propaganda faaliyetine yönelerek, Osmanlı Tebaası'nda Enver Bey'in "Hürriyet kahramanı" olarak anılmasını sağlamaktadır. Bu süreçte Cemiyet'in propaganda faaliyetlerinde müzik sanatı etkin bir şekilde kullanılmaktadır. Bu çalışmada, Türk müziğinin İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda faaliyetlerinde nasıl ve ne yönde kullanıldığı ele alınmıştır. Bu açıdan, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda faaliyetlerinde kullanılan, dönemin ünlü Bestecisi Leyla Saz Hanım'ın Vicdân-ı Muâzzam eserinin sözleri göstergebilimsel analize, müziği ise müzik analizine tabi tutularak incelenmiştir. Çalışmanın göstergebilimsel analizi sonucunda, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin, Osmanlı halkına kendisini "kurtarıcı" ve "kahraman" olarak sunduğu ortaya çıkarılmıştır. Vicdân-ı Muazzam Marşı duyumsal analiz yöntemi ile incelendiğinde, marşın GTSM (Geleneksel Türk Sanat Müziği) makamsal yapısına göre Hicazkâr makamı dizisinde Sol (Rast) Do (Tiz Çargâh) ses aralığında, marş ritmik formunda, inici seyirde ve 4/4 Sofyan usulünde bestelendiği belirlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Propaganda, Türk Sanat Müziği, Göstergebilim, Müzik, Leyla Saz Hanım

### ABSTRACT

Ottoman Sultan II. Abdulhamid declared the Second Constitutional Monarchy in 1908. After the declaration of Constitutional Monarchy, The Committee of Union and Progress Party began to increase its influence on the Empire. The Party, especially towards the Unionist Enver Bey, started a big propaganda activity and shoed Enver Bey as a "Freedom Hero" in Ottoman society. In this process, the art of music was used effectively in propaganda activities of the party. In this study, it was discussed how Turkish music was used in the propaganda activities of the Committee of Union and Progress Party. In this respect, the words of the Vicdân-ı Muâzzam of the famous Composer Leyla Saz, which was used in the propaganda activities of the Committee of Union and Progress, were examined by using semiotic analysis and its melody was analyzed through musical analysis. As a result of the semiotic analysis of the study, it was found that The Committee of Union and Progress offered themselves to the Ottoman people as "saviors" and "heros". When the Vicdân-ı Muâzzam Anthem was examined with sensory analysis method, it was determined that the anthem was composed in the *makam* Hicazkâr within Turkish traditional art music structure, between the range of Sol (*Rast*) - Do (*Tiz Çargâh*), in march rhythmic form, in ascending scale, and in 4/4 *Sofyan usûl*.

**Keywords:** Propaganda, Turkish Art Music, Semiology, Music, Leyla Saz

**Araştırma Makalesi** - Geliş Tarihi/Received Date: 11.08.2018, Kabul Tarihi/Accepted Date: 08.10.2018

\* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Arş. Gör., İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, caner.caki@inonu.edu.tr. ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-1523-4649>

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, dkaraburun@gmail.com. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9091-5957>

**Atf/Citation:** Çakı, C. & Doğan D. K. (2018). Leyla Saz Hanım'ın sanat anlayışıyla ittihat ve terakki propagandası: Türk sanat müziği Vicdân-ı Muâzzam. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (13), 66-81.



### Extended Abstract

The Committee of Union and Progress was established in 1889 in the Ottoman Empire in order to found a constitutional parliamentary system by abolishing the administration of the Ottoman Sultan Abdulhamid II. The party had been influenced by different leaders and ideas until 1913. The party had taken over the state administration in 1913 with the Bâb-ı Âli Coup. From then on, under the influence of the rulers of the party Enver, Talat and Cemal Beyler, the Party of Union and Progress ruled the Ottoman Empire on its own between 1913-1918. Within the party, there were so many ideologies such as Westernism, Ottomanism, Islamism, Turanism and Turkism. However, in time, Enver Bey's idea of gathering all the Turkic peoples, especially the Turkish communities in Central Asia, under one roof, became the most effective thought within the party.

In this study, it was tried to show how the Union and Progress Society benefited from Turkish Art Music for propaganda purposes. Thus, it was aimed to explain the role of music in propaganda. In the context of the study, Leyla Saz Hanım's art understanding was also revealed and a literature on the music structure of the period was planned.

The study is an original study, filling an important gap in the literature for future studies, demonstrating how the music is used in the propaganda activities of the Union and Progress Society, and explaining the relationship between music and propaganda.

In the period when the Committee of Union and Progress was in power in the Ottoman Empire (1913-1918), all the musical works used for propaganda purposes constituted the universe of the study. On the other hand, it was decided to use the sample in the study because it was not possible to reach all the works within the scope of the study. Vicdân-ı Muâzzam belonging to Leyla Saz, who made propaganda of the Committee of Union and Progress, was determined as the sample of the study. As a matter of fact, the Vicdân-ı Muâzzam was accepted amongst the most popular works of Turkish Classical Music of the time and was performed in various parts of the Empire until the end of 1918, when the Society dissolved itself.

In this study, the use of music in propaganda activities of the Union and Progress Society was only analyzed over Leyla Saz Hanım's Vicdân-ı Muâzzam, constitutes the main limitation of the study.

In the study, music analysis and semiotic analysis methods which are among the qualitative research methods were used. Leyla Saz Hanım's work titled Vicdân-ı Muâzzam was subjected to music analysis as a decision of pitch, melodic range, rhythmic form, melodic route and method of Turkish Art Music. In addition, the study was examined according to the semiotics concepts of French Linguist Roland Barthes. The concepts mentioned in the work were evaluated in the context of the period in which the Union and Progress Society was in power in the Ottoman Empire.

In terms of connotation dimensions, the success of the Committee of Union and Progress was emphasized in Vicadan-i Muâzzam. As a matter of fact, although the name of the society wasn't mentioned in the work, the two important representatives of the society, Enver Bey and Niyazi Bey, took part in the work as metonymies representing the society. Enver Bey and Niyazi Bey were presented via "hero" and "savior" metaphors. At the end of the work, the words "Long live the Ottomans, the long-lived Glorious Army" emphasized the Unionist soldiers in the Ottoman Army. As a matter of fact, thanks to the rebellion initiated by them, the Constitutional Monarchy was declared and the administration of despotism ended. In this work, the myth that the 2<sup>nd</sup>

Constitutional Monarchy in the Ottoman Empire was announced by Enver Bey and Niyazi Bey (ie, the Union and Progress Committee) was managed to be built.

It is seen that the emphasis on the idea of Ottomanism with the words "We are Ottomans" was constantly made in the study. The idea of Ottomanism, where Muslim and non-Muslim people living in the state in the last years of the Ottoman Empire were seen as an element of the state, became an idea that was abandoned after the state experienced constant land loss. On the other hand, the period which the work emphasized refers to a time when the Committee of Union and Progress had a new voice in the state. Since the leading idea of that period was "Ottomanism", it is seen that the idea of "Ottomanism" was tried to be emphasized. It is possible to conclude that Enver Bey and his team had not yet fully penetrated the League. As a matter of fact, it is seen that the views of Turkism and Turanism defended by Enver Bey were not included in the work.

İttihat ve Terakki Partisi, 1889 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nda dönemin Osmanlı Sultanı 2. Abdülhamit'in istibdat yönetimine son vererek, meşrutî bir parlamenter sisteme geçilmesi amacıyla kurulmuştu. Parti, 1913 yılına kadar farklı liderler ve fikirlerin etkisinde kalmıştı. Parti 1913 yılında gerçekleşen Bâb-ı Âli Baskını ile devletin yönetimini ele geçirmişti. Bu tarihten itibaren de partinin ileri gelenleri Enver, Talat ve Cemal Beyler'in nüfuzu altında İttihat ve Terakki Partisi, Osmanlı İmparatorluğu'nu 1913-1918 yılları arasında tek başına yönetmişti. Parti içerisinde Batıcılık, Osmanlıcılık, İslamcılık, Turancılık, Türkçülük gibi pek çok düşünceye sahip ittihatçılar yer almaktaydı. Buna karşın, zamanla Enver Bey'in başta Orta Asya'daki Türk toplulukları olmak üzere tüm Türk halklarını bir çatı altında toplama fikri olan Turancılık, parti içerisinde en etkili düşünce haline gelmiştir.

İttihatçılar, İmparatorluğun her köşesine nüfuz edebilmek için gerek iktidara gelmeden, gerekse iktidara geldikten sonra partilerinin yoğun bir şekilde propaganda faaliyetlerini yürütmüşlerdir. Parti, 2. Abdülhamit'in tahtta olduğu dönemde propaganda faaliyetlerini genel olarak gizli yapmaktaydı. Buna karşın 1908 yılında 2. Meşrutiyet'in ilanı ve kısa bir süre sonra da 2. Abdülhamit'in tahttan indirilmesi ile birlikte, parti propaganda faaliyetlerini açık bir şekilde yürütmeye başlamıştır. İttihatçıların en büyük propaganda aracı dönemin gazete ve dergileri olmuştur. Bunun yanında İttihatçılar tarafından kitleler üzerinde nüfuz kurmak amacıyla dönemin Türk Sanat Müziği de etkili bir şekilde kullanılmıştır. Bu çalışmada İttihat ve Terakki Partisi'nin kuruluşundan itibaren yürütmüş olduğu propaganda faaliyetleri ana hatları ile açıklanmıştır. Ardından, İttihat ve Terakki Partisi'nin müziksel propagandasının önemli isimlerinden Leyla Saz Hanım'ın sanat anlayışı ortaya konularak, Leyla Saz Hanım'ın dönemin propaganda amaçlı kullanılan en önemli eseri Vicdân-ı Muâzzam, hem müziksel hem de göstergebilimsel analize tabi tutularak irdelenmiştir.

Göstergebilimsel analiz yöntemi, müzik, resim, film vb. pek çok alanda kullanılmaktadır. Buna karşı yapılan çalışmalarda göstergebilimden genel olarak reklam incelemelerinde yararlandığı görülmektedir. Örneğin, Gülada (2018), "Korku Çekiciliği Kavramının Trafik Kazalarını Konu Alan Kamu Spotu Reklamlarında Kullanımı" adlı çalışmada trafik kazalarını konu alan kamu spotu reklamlarını; Arpa (2018), "İş Güvenliğini Konu Alan Kamu Spotu Reklamlarında Korku Çekiciliği Kavramının Kullanılması" adlı çalışmada iş güvenliğini konu alan kamu spotu reklamlarını; Gülada ve Çakı (2018), "Baudrillard'ın Tüketim Toplumu Boyutunda Jil Çorap Reklamı Örneği" adlı çalışmada televizyon reklamını göstergebilimsel analiz yöntemi ile incelemiştir.

Alanda sanat müziğinin propaganda amaçlı kullanımını inceleyen herhangi bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Nitekim yapılan çalışmalar genel olarak siyasal iletişimde müziğin rolünü inceleyen çalışmalardır. Örneğin, Karaburun Doğan vd. (2017)'nin, "1999 Türkiye'deki Genel ve Yerel Seçimleri'nde Siyasal Partilerin Seçim Müzikleri ve Propaganda Afişleri Üzerine İnceleme" adlı çalışması bunlardan biridir. Çalışmada Türk siyasi partilerinin propaganda müzikleri incelenmiştir. Elde edilen bulgular ışığında partilerin propaganda müziklerinin partilerin ideolojileri doğrultusunda şekillendiği sonucu ortaya çıkarılmıştır.

Son yıllarda propaganda disiplini içerisinde göstergebilimsel analiz yönteminin kullanıldığı Türkiye'de önemli çalışmaların yapıldığı görülmektedir. Bunlar içerisinde: Çakı (2018b), "Birinci Dünya Savaşı'ndaki Alman Propaganda Kartpostallarında Kullanılan Karikatürlerde Türklerin Sunumunun Göstergebilimsel Açından İncelenmesi" adlı çalışmada Birinci Dünya Savaşı'nda Alman İmparatorluğu tarafından kullanılan kartpostalların; Çakı vd. (2018), "Horst-Wessel Propaganda Marşı Üzerinden Nazizm İdeolojisinin İnşası" adlı çalışmada Nazizm ideolojisinin Almanya'da inşasında Naziler tarafından kullanılan marşların; Çakı ve Gülada

(2018), "Vichy Fransası'nda İşgal Propagandası" adlı çalışmada da 2. Dünya Savaşı'nda Vichy Fransası tarafından kullanılan propaganda posterlerinin; Çakı (2018c), "Mitinglerin Propagandadaki Rolü: Nürnberg Mitingleri'ne Ait Fotoğrafların Göstergibilimsel Analizi" adlı çalışmada Nürnberg Mitinglerinde çekilen fotoğrafların; Çakı ve Topbaş (2018), "Almanya İçin Alternatif Partisi'nin Göçmen Karşıtı Propaganda Faaliyetlerini 2017 Alman Federal Seçimleri Üzerinden Okumak" adlı çalışmada Almanya İçin Alternatif Partisi'nin propaganda görsellerini propaganda amaçlı nasıl ve ne yönde kullandıklarını incelemiştir.

Alanda yapılan kapsamlı literatür taraması sonucunda İttihat ve Terakki Dönemi'nde sanat müziğinin propaganda amaçlı kullanımını ele alan herhangi bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Bu açıdan çalışmanın alanda ilk olması, gelecek çalışmalar için önemli bir kaynak teşkil etmesini sağlayacaktır. Çalışmada ilk olarak İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda faaliyetleri hakkında genel bilgi verilmekte ardından Leyla Saz Hanım'ın sanat anlayışı ayrıntılı olarak açıklanmaktadır. Son olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarına damgasının vuran Leyla Saz Hanım'ın Türk Sanat Müziği eseri Vicdân-ı Muâzzam şarkısının, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda aracı olarak nasıl ve ne yönde kullanıldığı, nitel araştırma yöntemleri içerisinde yer alan göstergibilimsel ve müzik analizleri çerçevesinde incelenmiştir.

### **İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Propaganda Faaliyetlerine Genel Bir Bakış**

Propaganda, belirli bir fikri, düşünceyi veya ideolojiyi, kitle iletişim araçları kullanarak, kitlelere benimsetmeye çalışan ikna yollu bir iletişim türüdür (Çakı, 2018a, s. 14). Propagandanın gerçekleşmesi için mutlaka bir propagandacı, bir kitle ve bir düşüncenin olması gerekir (Domenach, 2003, s. 18). Propaganda kaynaktan alıcıya tek yönlü olarak işlemektedir. Propaganda, propagandayı yapan kişinin çıkarına hizmet etmektedir. Nitekim propaganda, propagandacının görüşlerini kitlelere iletmek üzere hareket eder (Jowett vd, 2014, s. 1). Bu açıdan propagandanın tarafsız bir tutum içerisinde hareket etmesi beklenmemektedir. Propagandanın başarısı; propagandacının retorığı, kullandığı kitle iletişim araçları ve bulunduğu bağlam ile doğru orantılıdır. Bu nedenle başarılı bir propaganda faaliyetinin yürütülebilmesi için iyi bir planlamanın yapılması gerekmektedir.

Propagandanın tarihi çok eski zamanlara kadar dayanmaktadır. Buna karşın en etkili olduğu dönem 20.yüzyıldır. 20. yüzyılda kitle iletişim araçlarında yaşanan gelişmeler, farklı fikir ve düşüncelerin geniş kitlelere ulaşma imkanı bulmasını sağlamıştır (Çankaya, 2008, s. 24). Diğer yandan 20. yüzyıl, pek çok farklı ideolojik akımın da doğduğu bir yüzyıl olmuştur. Bu dönemde Nazizm, Faşizm, Komünizm gibi ideolojiler etkili olmaya başlamıştır. Bu süreçte Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında da, Osmanlılık, Batıcılık, İslamcılık, Türkçülük, Turancılık gibi farklı ideolojilerin hakim olmaya başladığı görülmüştür. Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarına egemen olan İttihat ve Terakki Cemiyeti bünyesinde de pek çok farklı görüş barındırmıştır. Buna karşın 1913 yılında gerçekleştirilen Bâb-ı Âli Baskını'ndan sonra Enver Bey'in savunduğu Türkçülük ve Turancılık görüşleri Cemiyet'te etkili olmaya başlamıştır. Nitekim, Cemiyetin ilk çalışmalarından biri Osmanlı Devleti'nde var olan Türkçülük karşıtı propagandayı ortadan kaldırmak olmuştur (Semiz, 2014, s. 235). Ardından da başta İstanbul olmak üzere Osmanlı İmparatorluğu'nun dört bir yanında Türkçülük fikrinin hakim kılınması için yoğun bir propaganda faaliyetine girişilmiştir.

İttihat ve Terakki Cemiyeti, Türk Tarihi'nde propaganda faaliyetlerini en etkili kullanan ilk oluşumlardan biri olmuştur. Bu süreçte Cemiyet dönemin kitle iletişim araçlarından propaganda faaliyetlerinde etkin bir şekilde yararlanmıştır. Bunlar içerisinde Cemiyet'in kuruluşundan itibaren kullandığı en etkili propaganda aracı risaleler (kitapçıklar) olmuştur. Nitekim, cemiyet 2. Meşrutiyet'in ilanından önce ve sonra halkı bilgilendirmek amacıyla sürekli risaleler yayınlamıştır. Risalelerin hazırlanış amacı, Cemiyet'in düşüncelerinin Osmanlı tebası içerisinde yayılmasını sağlamak ve 2. Abdülhamit yönetiminin olumsuz yanlarını halka anlatmıştı. Bu risaleler imzasız olarak yayınlanmıştı. Bu risalelerden birkaçı *Neler Olacak*, *Hilafet Risalesi*, *İmamet*, *Cemiyet-i Cedîde-i Osmaniye* ve *Vatan Tehlikede*'ydi (Aslan, 2011, s. 306). Risaleler ile Cemiyet halkı aydınlatmanın yanında kendine taraftar da toplamıştı.

Cemiyet'in kullandığı en önemli propaganda araçlarından biri de yazılı basın olmuştur. Örneğin, Çanakkale Savaşı'nda Cemiyet'in propaganda faaliyetlerinin yürütülmesi için Harp Mecmuası adında bir gazete çıkarılmaktaydı. Gazetede savaştaki başarılar, esir alınan askerler vb. pek çok konuyu içeren resim ve metinler bulunmaktaydı. Yazılı basında yapılan propagandanın temel amacı Cemiyet'in imparatorluktaki nüfuzunu arttırmayı sağlamaktı. Böylece Cemiyet Birinci Dünya Savaşı'nda gerçekleştirdiği askeri harekatlarda halktan destek almayı ummaktaydı. Nitekim, yazılı basında yapılan propagandanın temel amacı Cemiyet lehine kamuoyu oluşturma amacı taşımaktaydı (Ulu, 2011, s. 61). Buna karşın ülke çapında okuma yazma oranının çok düşük bir seviyede olması, Cemiyet'in yazılı basın üzerinden gerçekleştirdiği propaganda faaliyetlerinin istenilen etkiyi göstermesini engellemekteydi. Bu süreç Cemiyet içerisinde halkın her kesimine hitap edecek bir propaganda aracının kullanılması ihtiyacını oluşturmuştu.

İttihat ve Terakki Cemiyeti, Bâb-ı Âli Baskını ile Osmanlı yönetimine geldikten sonra ülkede önemli reformalara imza atmıştır. Cemiyet, tarımdan, eğitime, kültürden sanata çok çeşitli alanlarda reformlar yapmaktaydı, ülkede kalkınmanın öncüsü olmaktadır. Bu süreçte Cemiyet yaptığı tüm çalışmalarını Osmanlı halkına anlatabilmek için de propaganda faaliyetlerine ihtiyaç duymuştu (Örmeci, 2010, s. 105). Diğer yandan ülke çapında Prens Sebahattin'in görüşlerini savunan liberaller, tahttan indirilen 2. Abdülhamit'i destekleyenler gibi pek çok Cemiyet karşıtı grup bulunmaktaydı. Bu gruplar Cemiyet'in gerçekleştirdiği reformlara karşı çıkmakta ve Cemiyet'e yönelik yoğun bir propaganda faaliyetine yönelmişlerdi. Bu aşamada Cemiyet kendisine yöneltilen propaganda faaliyetleri için de karşı propaganda faaliyetlerine başlamaktaydı. Nitekim yapılan tüm propaganda çalışmalarına karşın Cemiyet toplumun her kesiminin desteğini elde edememişti (Şimşek, 2014, s. 189). Bu süreçte, Cemiyet, karşı propagandayı önlemek ve kendi propaganda faaliyetlerinin de etkisini arttırmak için sansürü kimi zaman devreye sokabilmekteydi. Zaman içerisinde Cemiyet'in sansür uygulaması ülke çapında yaygın bir hal almıştır. Özellikle 1. Dünya Savaşı'nda İttihat ve Terakki Cemiyeti adına olumsuz veya eleştirel bir söylemde bulunmak neredeyse imkansız hale gelmişti (Ulu, 2011, s. 78). Cemiyet'in aldığı tüm bu sıkı önlemler Osmanlı halkında Cemiyet'e karşı olumsuz bir algının oluşmasına neden olmuştu. Bu süreçte Cemiyet halka iyi gözükme için yine propaganda faaliyetlerine ihtiyaç duymuştu.

Genel manada değerlendirildiğinde İttihat ve Terakki Cemiyeti için propaganda faaliyetleri iktidarlarının meşruiyetini sağlamaları açısından büyük öneme sahip olmuştur. Cemiyetin propaganda faaliyetlerinin temel olarak yazılı basın üzerinden yürütüldüğü ve karşı propagandaları da sansür ile yok etmeye çalıştığı görülmektedir. Diğer yandan dönemin ünlü İttihatçı aydınlarının söylevleri ve ünlü bestekârlarının eserleri de Cemiyet'in propaganda faaliyetlerinde etkili bir şekilde kullanılmıştır.

### Leyla Saz Hanım ve Sanat Anlayışı

Kültürlerin yenilenerek, değişerek ve devinerek aktarılması ile günümüzde etnomüzikoloji araştırmaları disiplinlerarası bir anlayışla değerlendirilmeye başlanmıştır. Özellikle etnomüzikoloji alanında yapılan çalışmalar farklı disiplinlerin bir arada olma şansı yakalamasına olanak sağlamıştır. Müziğin farklı alanlarını ilgilendiren çalışmaların yoğunlaşması, müzik kültürleri içinde yeni başlıklar olarak nitelendirilebilecek “müzik ve siyaset”, “müzik ve propaganda” “müzik ve din” gibi birçok farklı disiplinin bir arada çalışabileceği başlıkların oluşmasını sağlamıştır. Bu başlıkların oluşması ve ilgi çekmesi, etnomüzikoloji alanındaki araştırmacılar için farklı disiplinlerden araştırmacılarla birlikte çalışma fırsatı vermiştir. Çalışmanın konusu etnomüzikoloji alanında ve iletişim alanında çalışan araştırmacıların disiplinler arası ortaklaşa yürüttüğü bir konu olması nedeni ile sistematik müzikoloji alanına giren bir çalışmayı oluşturmaktadır.

Osmanlı Dönemi'nde kadının sosyal yaşantı içerisindeki rolünü, konumunu ve kimliğini nasıl olduğunu belirlemeye yönelik literatürde birçok çalışma bulunmaktadır. Özellikle tarihsel çalışmalarda Osmanlı döneminde müziğin şehirlerde ve saraylarda icra edilen yapısının daha çok minyatürlerde, resimlerde ve yazılı belgelerde ele alındığı görülmektedir. Beşiroğlu, Osmanlı müziğinde kadın besteciler ve müzikal kimlikleri ile ilgili çalışmasında 15. ve 16. yüzyıllarda kadın müzisyenlerin özellikle minyatürlerde yer bulduğundan, doğu kültür merkezlerinde yapılmış minyatürlerde sahne üzerinde genel olarak kadınların şarkı söylerken, çeng, kanun, bendir, daire, def, kopuz, Horasan tanburu, rebap, kemançe, ney gibi enstrümanları icra ederken tasvir edildiği bilgisini vermektedir (Beşiroğlu, 2006, s. 8-9).

Bu dönemde yaşayan kadın müzisyen ve şairleri değerlendiren Kemal Sılay, çalışmasında Osmanlı'da kadın kimliğini; “Bir kadının, erkek şair tarafından yapılandırılmış olup doğallıkla onun bilgilerini, onun sözcüklerini, onun düşünce, inanç ve arzularını yansıtan bir geleneğin içinde şiir yazmaya girişmesi nasıl olanaklı oluyordu?” sorusu ile aktarmaya çalışmıştır (Sılay, 2000, s. 203). Bu açıklama ile İslami dönemde var olan ataerkil yapının Osmanlı döneminde de süre geldiğini söylemek mümkündür. Bu ataerkil yapının kültürün her alanına olduğu gibi sanata da yansıdığı görülmektedir.

Osmanlı saraylarında kadın ve erkekler ayrı yerlerde müzik eğitimi almışlardır. Farklı musiki hocaları tarafından erkeklere Enderun'un içerisinde “meşkhane”de, kadınlara ise “Harem-i Humayun”da ya da saray dışında konaklarda musiki eğitimi verilmiştir (Beşiroğlu, 2006, s. 8-9). Saray içerisinde ya da konaklarda musiki eğitimi alan kadınlar kendilerini geliştirerek bestekâr ve enstrüman icracısı olarak etkinliklerde görev almış, eserlerini icra etmişlerdir. Osmanlı'da Tanzimat ile birlikte sarayda yapılan musikide batı etkileri görülmektedir. Bunun en önemli kanıtı Tanzimat'tan sonra sarayda piyanonun kullanılmaya başlanması ve dış ülkelerden müzik dersi vermeleri amacı ile öğretmenlerin getirilmesidir.

Leyla Hanım İstanbul'da doğmuştur ve babası saray görevlilerinden olduğundan, (İstanbul şehreminlerinden)<sup>1</sup> eğitimine sarayda başlamıştır. II. Abdülmecit döneminde çocukluğu sarayda geçen ve ilk eğitimini sarayda edinen Leyla Saz, piyano ve resim derslerini de saraydaki öğretmenlerden almıştır (Özcan, 1979). Matmazel Romao'dan piyano derslerini, Nikogas ve Aziz Efendiler'den ise Türk musikisi derslerini temin etmiştir. Birçok lisanda konuşup yazabilen Leyla Saz, iki yüze yakın şarkı bestelemiştir.

<sup>1</sup> (*şe'hremini*): 1. Osmanlı Devleti'nde Tanzimat'a kadar saray ve devlet yapılarının onarımına, haremın gider ve aylık işlerine bakmakla yükümlü kimse. 2. Şehremanetinın başında bulunan kimse, belediye başkanı (internetkaynağı: [http://www.tdk.org.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bts&kategori=verilist&ayn1=bas&kelime1=%C5%9Fehremini](http://www.tdk.org.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori=verilist&ayn1=bas&kelime1=%C5%9Fehremini), erişim tarihi: 09.05.2018).

Vicdân-ı Muâzzam Marşı da bu bestelerden biridir. Leyla Saz, Türk Musikisi alanında besteler yapmıştır. Buna karşın eserleri dinlendiğinde bestecinin müziksel analiz bakımından batı müziği etkisinde kaldığı ortaya çıkmaktadır. Padişah tarafından musikide yaptığı çalışmalardan dolayı, nişana layık görülmüştür (Beşiroğlu, 2006, s. 13).

Leyla Saz'ın besteleri genel olarak popüler kültüre yönelik değildir. Eserleri ses sanatçılarının rahatlıkla icra edebileceği bir üslupta bulunmamaktadır. Leyla Saz, yaşamı boyunca icracı müzisyenlere evini açmış ve evinde musiki üstatları ile birlikte müzik toplantıları yapmış, bu yolla sanatsal yönü gelişmiştir (Çetin, 1997, s. 96). Türkiye'de soyadı kanununun çıkarılması ile vefatından birkaç yıl önce Leyla Hanım kendisi için Saz soyadını uygun görmüştür. Bu durum Leyla Hanım'ın musikiye olan düşkünlüğünün göstergelerindedir. Leyla Saz, sarayda yetişmiş olmasına rağmen türkü formunda bestelediği eserler ile doğrudan halka ulaşabilmiştir.

Leyla Saz'ın şarkılarından elli ikisi günümüze ulaşmıştır. Sanatçının sadece musiki değil, şairlik ve yazarlık yönü de bulunmaktadır. Kaleme aldığı şiirler dönemi itibari ile çok popüler olmuştur fakat halk tarafından Saz'ın bestekârlığının şairliğinden daha iyi olduğu görüşü benimsenmiştir (Özcan, 1979).

Leyla Saz şiirlerini önce yayınlamamıştır. Bostancı'daki evinde çıkan yangından sonra şiirlerinin ve bestelerinin büyük bir bölümü yangında yok olmuştur. Leyla Saz, 1928 yılında şiirlerini "Solmuş Çiçekler" adlı şiir kitabında yayınlamıştır. Anılarını yayınlayan ilk Müslüman kadın yazardır. Leyla Saz, "Harem ve Saray Adatı Kadimesi" adlı anılarını yazdığı kitabını 1920-1921 yılları arasında, "Harem-i Hümayun ve Sultan Sarayları" adıyla Vakit Gazetesi'nde, daha sonra da 1925'de "Le Harem Impérial et les Sultanes au XIXe siècle" adıyla Fransızca olarak Paris'te yayımlatmıştır. Saz'ın vefatından sonra, eserin ismi değiştirilerek 1974 yılında "Haremin İçyüzü" başlığıyla yeniden basılmıştır. Eserde, Saray'ın iç mimarisinden, saray içerisindeki sosyo-kültürel yaşamdan, saray içerisinde farklı eğitimler tarafından verilen derslerin içeriklerinden, saraydaki dans ve müzik derslerinden, eğlencelerden, saray mutfağından, sarayda erkek-kadın ilişkilerinden, düğün geleneğinden bizzat gözlemlendiği etnolojik önem taşıyan sarayda var olan dönemin şartlarını geniş hatları ile yansıtan bilgileri aktarmaktadır.

Leyla Saz'ın anılarının, bestelerinin ve şiirlerinin çoğu Bostancı'daki köşkü yandığı zaman kaybolduğu söylenmektedir. Yangından sonra otuz beş şarkının notası, Şamlı İskender tarafından üç cilt olarak "Külliyat-ı Musiki" başlığı altında yayımlanmıştır (Özcan, 1979).

## Metodoloji

### Çalışmanın Amacı

Çalışma kapsamında İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Türk Sanat Müziği'nden propaganda amaçlı nasıl yararlandığı ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Böylece müziğin propagandada amaçlı ne gibi bir rol oynayabileceğinin açıklanması amaçlanmıştır. Ayrıca çalışma kapsamında Leyla Saz Hanım'ın sanat anlayışı da ortaya konularak, dönemin müzik yapısı hakkında alanda literatür oluşturulması planlanmıştır.

### **Çalışmanın Önemi**

Çalışma; özgün bir çalışma olması, gelecek çalışmalar için literatürde önemli bir boşluğu doldurması, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda faaliyetlerinde müziğin ne şekilde kullanıldığını ortaya koyması, müzik ve propaganda ilişkisini açıklaması gibi nedenlerden dolayı alanda önem taşımaktadır.

### **Çalışmanın Evreni ve Örnekleme**

İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Osmanlı İmparatorluğu'nda iktidarda bulunduğu dönemde (1913-1918) propaganda amaçlı kullanılan tüm müzik eserleri çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Buna karşın çalışma kapsamında tüm eserlere ulaşmanın mümkün olmaması nedeniyle çalışmada örneklem kullanılması kararlaştırılmıştır. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin doğrudan propagandasını yapan Leyla Saz Hanım'ın Vicdân-ı Muâzzam çalışmada örneklem olarak belirlenmiştir. Nitekim, Vicdân-ı Muâzzam dönemin en popüler Türk Sanat Müziği parçası olarak kabul görmüş ve Cemiyet'in kendisini feshettiği 1918 yılının sonuna kadar da İmparatorluğun çeşitli yerlerinde seslendirilmiştir.

### **Çalışmanın Sınırlılıkları**

Çalışmada İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda faaliyetlerinde müziğin kullanımının yalnızca Leyla Saz Hanım'ın Vicdân-ı Muâzzam eseri üzerinden incelenmesi, çalışmanın temel sınırlılığını meydana getirmektedir.

### **Çalışmanın Soruları**

- Çalışma kapsamında aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır;
- İttihat ve Terakki Cemiyeti, Türk Sanat Müziği'ni propaganda amaçlı nasıl ve ne yönde kullanmaktadır?
- Leyla Saz Hanım'ın Vicdân-ı Muâzzam eserinde öne çıkan konular nelerdir?

### **Çalışmanın Yöntemi**

Çalışmada nitel araştırma yöntemleri içerisinde yer alan müzik analizi ve göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Leyla Saz Hanım'ın Vicdân-ı Muâzzam adlı eseri Türk Sanat Müziği olarak karar perdesi, ses aralığı, ritmik formu, makam dizisi, seyir yapısı ve usulü boyutunda müzik analizine tabi tutulmuştur. Ayrıca eser Fransız Dil Bilimci Roland Barthes'ın düz anlam ve yanalam kavramları üzerinden incelenmiştir. Eserde geçen kavramlar İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Osmanlı İmparatorluğu'nda iktidarda olduğu dönemin bağlamında değerlendirilmiştir.

### **Analiz**

Çalışmanın bu bölümünde Leyla Saz Hanım'ın Vicdân-ı Muâzzam eserinin müzik ve göstergebilimsel analizleri yapılmıştır.

### **Vicdân-ı Muâzzam Eserinin Propaganda Amaçlı Müzik Analizi**

Marşlar müzik türü olarak ölçülü yürüyüşlerde kullanılan ve kullanılacağı topluluğa göre yazılan ve o topluluğu yansıtan müzik parçalarıdır (Batur, 1999, s. 4). Marşlarda konu bakımından ortak dil önemlidir. Konu içeriği genel olarak vatan, milliyetçilik, manevi güç, birliktelik, kahramanlık, bayrak vb. anlamlara gelmektedir.



Marşlar ülkeler bazında bakıldığında askeri kurumlar ile halkın iletişimini de sağlayan bir yapıya sahiptir. Çünkü marşları çoğunlukla milletlerin askeri bandoları icra eder. Orduların ve halkın moral ve motivasyonu için marşlar büyük öneme sahiptir. Savaşlarda bandolar marşlar eşliğinde kendi ordularına moral ve motivasyon gücü verirken, savaşılan orduya korku hissi uyandırır.

Marşlar, Osmanlı İmparatorluğu döneminde de halk ve ordu motivasyonunu arttırmak ve halkı yönlendirmek için önem arz etmiştir. Osmanlı'da özellikle Meşrutiyetten sonra, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin imparatorluk üzerindeki etkisini giderek attırmaya başladığını söylemek mümkündür. İttihat ve Terakki Cemiyeti, kullandığı propaganda çeşitleri ve faaliyetleri ile Enver Bey'in halk içinde ve sarayda "Hürriyet kahramanı" olarak anılmasını sağlamıştı. Bu bakımdan marşlarda propaganda amaçlı bir ideolojik söylemi ya da fikri kitlelere empoze etmek için kullanılması durumu, Vicdan-ı Muazzam marşı içinde geçerlidir. İttihat ve Terakki Cemiyeti halk ve sarayda bıraktığı etkinin büyüklüğü nedeni ile en çok müzik sanatını propaganda faaliyetlerinde kullanmıştır.

Müzik eserleri müziksel analiz bakımından (sistemik ve duyumsal (işitsel) olarak) incelendiğinde, müziksel özelliklerine göre sınıflandırılabilir. Uzmanlar tarafından GTSM'de bulunan makamsal yapıya göre incelenecek eserlerin, inceleme sonucunda tonu, makam dizisi, karar sesi, güçlüsü ve usul yapısı gibi özelliklerine ulaşılabilir. Müzikal eserler üzerinde yapılan müzik analizleri;

*Etüd ya da eseri oluşturan tüm yapıtaşlarının teker teker irdelenerek kompozisyonun bütünü içindeki yerleri ve bütünle ilişkilerinin ortaya çıkarılmasıdır. Bu analizler; harmony, kontrpuan, form, still, eserin bestecisi hakkında bilgi, eserin karakteri (dans, marş, dinsel...vb), eserdeki karakter ve atmosfer değişiklikleri, kavrayışı ifade edebilecek estetik sorunlar (ritim: Ölçü aksanları, ritmik aksanlar ve duygusal aksanlar; melodi: Cümle ve cümle parçacıklarının artikülasyonu ve nüans öğeleri) vb. tüm müzikal planlamaları içerir. Bütün bu planlamalar eserin teknik ve müzikal özelliklerini tanımak için yapılan analizler olup, esasen, etkili bir performansla ulaşabilmede teknik ve müzikal disiplinlere ilişkin güçlüklerin belirlenerek çözümlerinin üretildiği bir tanıma analizidir (Bağçeci, 2003, s. 163).*

Bu açıdan, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda faaliyetlerinde kullanılan, güftesini Fehime Nüzhet'in yazdığı ve dönemin ünlü Bestecisi Leyla Saz Hanım'ın bestelediği Vicdân-ı Muâzzam Marşı'nın müzik analizi dönemde sıklıkla kullanılan GTSM makamsal yapısına göre duyumsal analiz yöntemi ile incelenmiştir. Eserin müziksel analizi aşağıdaki tabloda verilmiştir.

**Tablo 1. Vicdan-ı Muazzam Eserinin Müziksel Analizi**

VİCDAN-I MUZZAM MARŞI					
Karar Perdesi	Ses Aralığı	Ritmik Formu	Makam Dizisi	Seyir Yapısı	Uslu
Sol (Rast perdesi)	Sol (Rast) Do (Tiz Çargâh)	Marş	Hicazkâr	İnici	4/4 Sofyan

Tablo 1'de görüldüğü üzere Vicdan-ı Muazzam Marşı ses kayıtlarından dinlenilerek duyumsal analiz yöntemi ile incelendiğinde, marşın Hicazkâr makamı dizisinde Sol (Rast) Do (Tiz Çargâh) ses aralığında, marş ritmik formunda, incici seyirde ve 4/4 Sofyan usulünde bestelendiği belirlenmiştir. Hicazkâr makam dizisi incici bir seyre sahiptir bu nedenle Resim 1'de görülen dizi üstten genişlemiştir.

Şekil 1. *Vicdan-ı Muazzam Eserinin Makam Dizisi (Hicazkâr Makamı Dizisi)*

Makam, Zirgüleli Hicaz makamı dizisinin Rast perdesi üzerine göçürülmesiyle elde edilir. Hicazkâr makam dizisi inici bir seyre sahiptir. Bu nedenle Şekil 1’de görülen dizi üstten genişlemiştir. Zirgüle’li Hicaz makamı dizisinin Rast perdesindeki inici şeddidir. Yani Resim 1’de gözlemlendiği gibi, pest tarafta (Rast perdesinde) bir Hicaz beşlisine, tiz tarafta (Nevâ perdesinde) bir Hicaz dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.

Tablo 2. *Vicdan-ı Muazzam Eserinin Müziksel Analizi*

VİCDAN-I MUZZAM MARŞI		
Osmanlı Marşı	Güfte	Besteci
Vicdan-ı Muazzam Marşı	Fehime Nüzhet	Leyla Saz

Marşın konu içeriğinde Osmanlı ordusu ön plana çıkarılarak, vatan sevgisine vurgu yapılmıştır. Özellikle marşın sözlerinde Osmanlı İmparatorluğu’nun zorluklarla karşılaşsa da yılmadan zafere doğru yürüdüğünden, vatan-millet sevgisinden söz edilmektedir.

### Vicdân-ı Muâzzam Eseri'nin Propaganda Amaçlı Göstergebilimsel Analizi

#### Göstergebilimsel analiz ile ilgili temel kavramlar.

Göstergebilim, en kısa tanımıyla göstergelerden oluşan anlamları inceleyen bir bilim dalıdır (Kalkan Kocabay, 2008, s. 13). Göstergebilim, bir metnin veya görüntünün bariz olan anlamının dışında oluşan ve gönderici tarafından göstergeler yoluyla kodlanan anlamları ortaya koymaya çalışmaktadır (Geray, 2014, s. 164). Göstergebilim ile göstergeler üzerinden verilmek istenen mesajların adlandırılması amaçlanmaktadır (Tanyeri Mazıcı vd., 2018, s. 295). İnsan hayatında anlam yüklü çok fazla göstergenin olduğu düşünüldüğünde göstergebiliminde inceleme alanının o denli geniş olduğu anlaşılabilir (Tekinalp vd., 2013, s. 139). Nitekim, göstergeler anlamlandırma sürecinde önemli bir rol oynamaktadır (De Saussure, 2014, s. 104). Günümüzde göstergebilimsel analiz yöntemi, film, fotoğraf, müzik, reklam gibi pek çok farklı alanın analizinde kullanılabilir. Göstergebilimsel analizin doğru bir şekilde yapılabilmesi için şu kavramların iyi bilinmesi gerekmektedir;

*Düzanlam*, göstergelerin insanların zihninde oluşturduğu ilk anlamı içermektedir. Diğer bir deyişle, bir göstergenin öznel olmayan, değişmez anlamını ifade etmektedir (Rifat, 2013, s. 72).

*Yananlam*, anlamlandırmanın ikinci düzeyini oluşturmaktadır. Bir sözcüğün, iletişim sırasında herkes tarafından algılanamayan, imgelere ve özlenimlere dayanan anlamı içermektedir (Sığırcı, 2016, s. 74-75).

*Mit*, bir kültürün doğa üzerinde yaşanan olayları açıklamak için meydana getirdiği öykülerdir (Fiske, 2017, s. 185). Örneğin, Nazi Almanyası'nda Yahudilerin düşman olarak algılanması.

*Gösterge*, iletişim boyutunda kişinin zihninde soyut olanı, somut hale getirerek onun aklında yer almayı ve onda bir imaj oluşturmayı amaçlayan kavramı içermektedir (Çetin vd., 2015, s. 199).

*Metafor*, bir sözcüğün ilk anlamının dışında başka bir sözcük yerine kullanılmasıdır (Guiraud, 2016, s. 146). Örneğin, kara kedinin uğursuzluk getirdiğine inanılması.

*Metonimi*, birbirleri ile bağlantılı iki kavramdan birinin diğeri yerine kullanılmasıdır (Guiraud, 2016, s. 145-146). Örneğin, bir öğrenciyi ifade etmek için kalem, kitap ve okul çantasının kullanılması.

Barthes, göstergebilimsel analizinde düzanlam ve yananlam kavramlarının üzerinde durmaktadır (Barthes, 2016, s. 84). Nitekim yananlamın kimi zaman egemen güçler tarafından inşa edilebildiğini ileri sürmektedir. İnşa edilen yananlamların toplum tarafından kabul görebilmesi içinde kitle iletişim araçları ile bazı mitlerin ortaya çıkarıldığını söylemektedir. Mitler, kültür içerisinde neyin doğru, neyi yanlış, kimin dost, kimin düşman olduğu konusunda bilgi vermektedir (Yaylagül, 2017, s. 123). Barthes, bu süreçte egemen güçlerin kitle iletişim araçları ile kültür içerisinde oluşturulan yapay anlamları, doğallaştırma çabası içerisine girdiğini söylemektedir. Yananlamların doğallaştırılması ile birlikte, egemen güçlerin fikirlerinin toplum içerisinde hakim olması sağlanmaktadır (Barthes, 2017, s. 18).

#### **Vicdân-ı Muâzzam eseri'nin sözleri.**

Vicdanı Muazzam Olan Osmanlılarız Biz.

Peymanına Kanun Koyan Osmanlılarız Biz.

Arzusunu Pek Güç Bulan Osmanlılarız Biz.

Azminde Sebâtkar Olan Osmanlılarız Biz.

Enver'le Niyazi, Unutulmaz Bu İsimler,

Tarih-i Medaniye Emanet Bu Cisimler.

Yaşa Vatan Çok Yaşa! Yaşa Millet Çok Yaşa!

Yaşasın Osmanlılar, Yaşasın Şanlı Ordu!

#### **Vicdân-ı Muâzzam eseri'nin göstergebilimsel analizi.**

Vicdân-ı Muâzzam eserinin sözleri genel olarak düzanlam boyutunda ele alındığında, eserde Osmanlılara, Enver ve Niyazi Beyler'e ve Osmanlı Ordusu'na vurgu yapıldığı görülmektedir. Osmanlı Ordusu'nun iki genç subayı Enver ve Niyazi Beyler, dönemin padişahı 2. Abdülhamit'e karşı ayaklanarak dağa çıkmışlardır. Her ikisinin de ortak arzusu Osmanlı Devleti'nde meşrutiyet yönetimini tekrar ilan ederek, var olan istibdat yönetimine son vermektir. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin önde gelen isimleri olan Enver ve Niyazi Beyler, 1908 yılında askeri nüfuzlarını kullanarak ülkede 2.Meşrutiyet'in ilan edilmesini sağlamıştır. 2. Meşrutiyet'in ilanından sonra da başlattıkları isyana son vermişler ve ülkede yukarıda belirtildiği gibi "Hürriyet Kahramanları" olarak anılmaya başlanmıştır.

Yananlam boyutunda ele alındığında Vicdân-ı Muâzzam'da İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin başarılarına vurgu yapılmaktadır. Nitekim, cemiyetin adı eserde geçmemesine rağmen, cemiyetin iki önemli temsilcisi Enver ve Niyazi Beyler cemiyeti temsil eden metonimler olarak eserde yer almıştır. Enver ve Niyazi Beyler, eser içerisinde "kahraman" ve "kurtarıcı" metaforu olarak sunulmaktadır. Eserin sonunda yer alan "Yaşasın Osmanlılar, Yaşasın Şanlı Ordu" sözleri Osmanlı Ordusu'ndaki İttihatçı askerlere vurgu yapmaktadır. Nitekim onların başlattığı isyan sayesinde Meşrutiyet ilan edilmiş ve istibdat yönetimi son bulmuştur. Eserde, Osmanlı toplumu içerisinde 2. Meşrutiyet'in Enver ve Niyazi Beyler tarafından (dolayısıyla İttihat ve Terakki Cemiyeti) ilan ettirildiğine dair mit inşa edilmeye çalışılmaktadır.

1. Meşrutiyet, 1876 yılında ilan edilmiş, 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı bahane edilerek 1878 yılında Meclis-i Mebusan'ın kapatılmasıyla (bir diğer tanımla tatil edilmesiyle) son bulmuştur. 2. Meşrutiyet'in ilanı ise 1908'dir. Aradan geçen 32 yıllık süreçte 2. Abdülhamit'in istibdat yönetimi ülkede egemen olmuştur. Eserde yer alan "Arzusunu Pek Güç Bulan Osmanlılar Biz" sözleri, yananlam boyutunda Meşrutiyet'in Osmanlı Devleti'ne çok geç geldiğine vurgu yapmaktadır. Diğer yandan "Azminde Sebâtkar Olan Osmanlılar Biz" sözleri ile de yine yananlam boyutunda Osmanlı toplumunun Meşrutiyet'i azimli çalışmaları ile elde ettiğini belirtmektedir. 2. Meşrutiyet'in ilan edilmesinde en önemli rolün İttihat ve Terakki'ye ait olduğu düşünüldüğünde, eserde yine Cemiyet'e vurgu yapıldığı söylenebilir. Nitekim, Cemiyet kurulduğu ilk yıllardan itibaren 2. Abdülhamit'in ülke içerisindeki uygulamalarına karşı çıkmış ve Osmanlı İmparatorluğu içerisinde tıpkı Avrupa'nın bazı ülkelerinde olduğu gibi halkın yönetime katıldığı bir demokrasi düzeninin teşkil edilmesi için mücadele vermiştir.

Eserde sürekli olarak geçen "Osmanlılar Biz" sözleri ile "Osmanlılık" görüşüne vurgu yapıldığı görülmektedir. Osmanlı Devleti'nin son yıllarında devlet içerisinde yaşayan Müslüman ve Gayrimüslim herkesin devletin bir unsuru olarak görüldüğü Osmanlılık fikri, devletin sürekli toprak kaybı yaşamasından sonra zamanla terk edilen bir fikir olmuştur. Buna karşın eserin vurgu yapıldığı dönem, İttihat ve Terakki'nin devlet içerisinde yeni yeni söz sahibi olduğu bir dönemi ifade etmektedir. O dönemin önde gelen fikri de "Osmanlılık" olduğu için eserde "Osmanlılık" fikrinin ön plana çıkarılmaya çalışıldığı görülmektedir. Buradan Enver Bey ve ekibinin Cemiyet üzerinde henüz tam olarak nüfuz kuramadığı sonucuna da varmak mümkündür. Nitekim Enver Bey'in savunduğu Türkçülük ve Turancılık görüşlerinin şarkıda yer almadığı görülmektedir.

### Sonuç

Osmanlı Devleti'nin son yıllarında etkili olan İttihat ve Terakki Cemiyeti, Türk tarihinin en kapsamlı propaganda faaliyetlerini yürüten ilk kurumu olmuştur. Bu süreçte, Cemiyet, resimden müziğe sanatın pek çok alanından propaganda faaliyetlerinde yararlanmıştır. Özellikle, bu dönemde Türk sanat müziği Cemiyet'in önemli bir propaganda aracı olarak hizmet etmiştir. Çalışmada İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda faaliyetlerinde Türk sanat müziğini kullanımı dönemin ünlü Bestekâr Leyla Saz Hanım'ın Türk Halk Müziği Vicdân-ı Muâzzam eseri özelinde ele alınmıştır. Böylece sanat müziğinin, propaganda disiplini içerisindeki rolü ortaya konulmaya çalışılmıştır. Vicdân-ı Muazzam Marşı duyumsal analiz yöntemi ile incelendiğinde marşın Hicazkâr makamı dizisinde Sol (Rast) Do (Tiz Çargâh) ses aralığında, marş ritmik formunda, inici seyirde ve 4/4 Sofyan usulünde bestelendiği belirlenmiştir. Hicazkâr makam dizisi inici bir seyre sahiptir bu nedenle makamsal dizinin üstten genişlediği gözlemlenmiştir.

Çalışmada, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda faaliyetlerinde müzik sanatını kullanımında, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminden tamamen farklı bir seyir izlediği sonucu elde edilmiştir. Nitekim, Cemiyet iktidara gelmeden önce Osmanlı İmparatorluğu'nda 2. Mahmut Dönemi'nde kurulan Mızıkâ-yı Hümayun'un batı tarzı müziklerinin hakim olduğu görülmektedir. Mızıkâ-yı Hümayun'da İtalyan Müzisyen Giuseppe Donizetti'nin (Donizetti Paşa) "Mahmudiye Marşı" ve "Mesudiye Marşı" gibi batı tarzı müzikleri Osmanlı İmparatorluğu'nun resmi marşları haline gelmiştir. Buna karşın Cemiyet'in Leyla Saz Hanım'ın Vicdân-ı Muâzzam eseriyle Türk Sanat Müziği yöneldiği gözlemlenmiştir. Nitekim, Cemiyet'in savunduğu Osmanlılık fikirlerinin propaganda müziğine yansdığı, müziklerinde milli ezgilere yer verdiği ortaya çıkmıştır.

Vicdân-ı Muâzzam'ın eserinin sözlerinin göstergebilimsel analizi sonucunda, eserde Enver ve Niyazi Beyler'in İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin metonimi olarak kullanıldığı görülmüştür. Cemiyet eserde, "kahraman" ve "kurtarıcı" metaforları olarak sunulmuştur. Yananlam boyutunda Cemiyet'in, Türk Ordusu'ndan aldığı destek ile 2. Meşrutiyet'in ilanını sağladığı ortaya konulmaya çalışmıştır. Eserde sürekli olarak vurgulanan "Osmanlılar Biz" yazılı kodları ile Cemiyet'in "Osmanlılık" görüşüne destek verdiği anlatılmaktadır. Genel manada eserin Cemiyet'i yüceltici söylemlere yer verdiği görülmüştür.

Şarkının üzerinde durulması gereken en önemli noktası "Yaşa Vatan Çok Yaşa! Yaşa Millet Çok Yaşa! Yaşasın Osmanlılar, Yaşasın Şanlı Ordu!" şeklindeki yazılı kodlarıdır. Nitekim, sözler doğrudan Osmanlı halkına vurgu yapmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu kuruluşundan 1876 yılında 1. Meşrutiyet ilan edilmesine kadar ülkede "ülke hanedanın (padişah ve ailesinin) ortak malıdır" görüşü hakim olmuştur. Vicdân-ı Muâzzam'ın sözlerindeki yananlamda üstünlüğün Osmanlı halkına geçtiği görülmektedir. İmparatorluğun son yıllarına kadar hakim olan "Padişahım çok yaşa" sloganının yerini "Çok yaşa Millet, Çok Yaşa Vatan" söylemleri almıştır. Bu açıdan eser aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetiminde yaşanan değişimlerin bir göstergesi olmuştur. Diğer yandan eserin "Yaşasın Şanlı Ordu" yazılı kodu, Cemiyet'in askeri yapısına vurgu yapmakta, Osmanlı Ordusu'ndan ziyade İttihatçı paşaları ve subayları övmektedir.

Çalışma ele aldığı konu bakımından alanda özgün olma niteliği taşımaktadır. Nitekim, alanda yapılan kapsamlı literatür taraması sonucunda İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda amaçlı müzik kullanımını ele alan herhangi bir çalışmanın bulunmadığı görülmüştür. Diğer yandan çalışma, Türk Sanat Müziği'nin propaganda amaçlı kullanımına ışık tutması bakımından da alanda ilk olma özelliği taşımaktadır. Buna karşın çalışmanın yalnızca Leyla Saz Hanım'ın Vicdân-ı Muâzzam eseri üzerinden yürütülmesi çalışmanın temel sınırlılığını meydana getirmektedir. Buna açıdan gelecek çalışmaların, İttihat ve Terakki Dönemi'nin farklı evrelerinde propaganda amaçlı bestelenen Türk Sanat Müziği eserleri üzerine incelemede bulunması alana önemli katkı sağlayacaktır.

**Kaynakça/References**

- Arpa, M. (2018). İş güvenliği konu alan kamu spotu reklamlarında korku çekiciliği kavramının kullanılması. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (2), 105-115.
- Aslan, T. (2011). İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda araçlarından hayyeale 'L-Felâh Risalesi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 1 (29), 303-330.
- Bağçeci, S. E. (2003). Piyanoda eğitiminde müzikal analiz kavramı – kapsamı ve örnek klavye analizleri. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13 (1), 159-176.
- Barthes, R. (2016). *Göstergebilimsel serüven*. (M. Rifat, S. Rifat, Çev.) 8. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2017). *Görüntünün retoriği, sanat ve müzik*. (A. Koş, Ö. Albayrak, Çev.) 2. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batur, S. ve Ul, Y. (1999). *Sözleri ve notaları ile marşlarımız*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. (2006). İstanbul'un kadınları ve müzikal kimlikleri. *İTÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (2), s.89.
- Çakı, C. (2018a). *Propaganda*. Ed. Mustafa Karaca ve Caner Çakı, İletişim ve propaganda. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Çakı, C. (2018b). Birinci Dünya Savaşı'ndaki Alman propaganda kartpostallarında kullanılan karikatürlerde Türklerin sunumunun göstergebilimsel açıdan incelenmesi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (29), 73-94.
- Çakı, C. (2018c). Mitinglerin propagandadaki rolü: Nürnberg Mitingleri'ne ait fotoğrafların göstergebilimsel analizi. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 5(1), 59-79.
- Çakı, C., Karaburun Doğan, D. ve Yılmaz, N. (2018). Horst-Wessel Propaganda Marşı üzerinden nazizm ideolojisinin inşası. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (46), 89-110.
- Çakı, C. ve Gülada, M. O. (2018). Vichy Fransası'nda işgal propagandası. *Trakya Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 7 (1), 53-80.
- Çakı, C., & Topbaş, H. (2018). Almanya için Alternatif Partisi'nin göçmen karşıtı propaganda faaliyetlerini 2017 Alman federal seçimleri üzerinden okumak. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(4), 59-74.
- Çankaya, E. (2008). *İktidar bu kapağın altındadır. gösteri demokrasisinde siyasal reklamcılık*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Çetin, M. (1997). *Boğazdaki aşiret*. İstanbul: Edile Yayınları.
- Çetin, M., & Sönmez, E. E. (2015). Sosyal temsil kuramı bağlamında kurumsal reklamlar: Türk Hava Yolları örneği. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 1(39), 191-207.
- De Saussure, F. (2014). *Genel dilbilim yazıları*. (Çev. Savaş Kılıç). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Domenach, J. M. (2003). *Politika ve propaganda*. (Çev. Tahsin Yücel). 2. Basım. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Fiske, J. (2017). *İletişim çalışmalarına giriş*. (Çev. Süleyman İrvan). 5. Basım. Bilim ve Sanat Ankara: Yayınları.

- Geray, H. (2014). *İletişim alanından örneklerle toplumsal araştırmalarda nicel ve nitel yöntemlere giriş*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim*. (Çev. Mehmet Yalçın). 3.Baskı. Ankara: İmge Kitabevi.
- Gülada, M. O. (2018). Korku çekiciliği kavramının trafik kazalarını konu alan kamu spotu reklamlarında kullanımı. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 131-143.
- Gülada, M. O. ve Çakı, C. (2018). Baudrillard'ın tüketim toplumu boyutunda jil çorap reklamı örneği. *1. Uluslararası Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Kongresi*, Antalya.
- Jowett, S. G. & O'donnell, V. (2014). *Propaganda & persuasion*. USA: Sage.
- Kalkan Kocabay, H. (2008). *Tiyatroda göstergebilim*. İstanbul: E Yayınları.
- Karaburun Doğan, D., Sayan, Ş. ve Çakı, C. (2017). *The analysis on election music and propaganda posters of political parties in 1999 general and local elections in Turkey*. (ed. Hasan Arapgirlioğlu, Atilla Atik, Robert L. Elliott, Edward Turgeon). 2. Researches on Science and Art in 21st Century Turkey. Ankara: Gece Publishing, 179-186.
- Örmeci, O. (2010). Jön Türkler ve İttihat Ve Terakki. *Tarih Okulu Dergisi*, Sayı VIII, 95-109.
- Özcan, Nuri. (1979). *Leyla Saz. İslam ansiklopedisi* (Cilt 27, s. 158). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Rifat, M. (2013). *Açıklamalı göstergebilim sözlüğü: Kavramlar, yöntemler, kuramcılar, okullar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Semiz, Y. (2014). İttihat ve Terakki Cemiyeti ve Türkçülük politikası. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 1(35), 217-244.
- Sığırcı, İ. (2016). *Göstergebilim uygulamaları, metinleri, görselleri ve olayları okuma*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Sılay, K. (2000). *Erkeğin ağzıyla söylenen gazel: Osmanlı kadın şairler ve ataerkilliğin gücü*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Şimşek, H. (2012). İttihat ve Terakki yönetimi ve gayrimüslim cemaatler. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 12(16), 181-192.
- Tanyeri Mazıcı, E. ve Çakı, C. (2018). Adolf Hitler'in korku çekiciliği bağlamında kamu spotu reklamlarında kullanımı. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5 (3). 290-306.
- Tekinalp, Ş. ve Uzun, R. (2013). *İletişim araştırmaları ve kuramları*. 4. Baskı. İstanbul: Derin Yayınları.
- Ulu, C. (2011). Çanakkale Muharebeleri sırasında basının propaganda aracı olarak kullanılması: Harp Mecmuası örneği. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, Sayı: 12, ss. 61-83.
- Yaylagül, L. (2017). *Kitle iletişim kuramları. Egemen ve eleştirel yaklaşımlar*. 8. Baskı. Ankara: Dipnot Yayınları.

---

---

## HALK OPERETİ TOPLULUĞU VE TÜRK MÜZİĞİ TARİHİNDEKİ YERİ

### *Halk Opereti Topluluğu (Public Operetta Company) and its Place in Turkish Music History*

Nihan ESKİTAŞ\*

---

---

#### ÖZ

Türklerde Batılı türler ile etkileşim, Osmanlı Devleti'nin batılılaşma politikası sürdüren padişahlar döneminde başlar ve devam eden süreçte, monarşik yapıya sahip olan Osmanlı Devleti'nde, kültürel, askeri, siyasal, sanatsal vb. her türden edimlerin de padişahların kişiliği ve idealleri doğrultusunda şekillendiği görülür. İlk defa III. Selim döneminde opera sahnelenen Osmanlı Devleti'nde, Tanzimat Dönemi'nden itibaren her türden Batılı müzikli tiyatro türünün sahnelendiğine kaynaklardan ulaşılabilmektedir. Zaman içinde operet türünde de temsillerin verildiği görülmektedir. Bu temsillerin gittikçe yoğunlaşması ve neredeyse halkın tek eğlence aracı olması sebebiyle, oldukça rağbet gördüğü anlaşılmaktadır. Popüler kültür ögesi haline gelen Operetlerin ve bu temsillerde icra edilen şarkıların, büyük bir seyirci kitlesinin müziksel alışkanlığına dönüşmesi, müziksel edimlere ve dolayısıyla da Türk müziğine etkisi olabileceği düşünülerek bu dönemde kurulmuş operet toplulukları incelenmiştir. Tarihsel yöntemle Avrupa'daki ve Osmanlı Devleti'ndeki gelişimi bakımından opera ve operet türleri ile ilgili bilgiler verilen makalede, karşılaştırma yöntemiyle diğer operet toplulukları ile Halk Opereti Topluluğu arasında benzerlikler ve farklılıklar ortaya konmuş, müziksel yoruma izin veren verilerden faydalanılarak Türk müziği tarihi açısından Halk Opereti Topluluğu'nun yeri tartışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Operet, Türk Opereti, Batılılaşma, Türk Müziği, Opera

#### ABSTRACT

Interaction with Western genres in Turks, begins with the sultans of the Ottoman Empire who adopted westernization policy and in the ongoing process, it is seen that all kinds of acts\_ cultural, military, political and artistic\_ were shaped in line with the personality and ideals of the sultans in the Ottoman Empire with a monarchical structure. The resources reveal that all types of Western music theater genres had been performed since the Tanzimat period in the Ottoman Empire where the first opera was performed during Selim III's sultanate. It is seen that opera performances came into question in the course of time. Being the only entertainment of the people, it is understood that these performances became very popular for the day. The operetta communities founded during this period were examined taking into consideration that the operettas' turning into a popular cultural element and their songs sang in these performances becoming the musical habit of a large audience may have affected Turkish music and its performances. In the article which gives information about the opera and operetta types in terms of their development in Europe and Ottoman Empire by historical method, the similarities and differences between the *Halk Opereti Topluluğu* (Public Operetta Company) and the other operetta groups were demonstrated by comparison method, the company's place in the Turkish music history was discussed using the data that allows musical interpretation.

**Keywords:** Operetta, Turkish Operetta, Westernization, Turkish Music, Opera

---

**Araştırma Makalesi** - Geliş Tarihi/Received Date: 07.11.2018, Kabul Tarihi/Accepted Date: 30.11.2018

\***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Arş. Gör., Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Anabilim Dalı, Türk Müziği Bölümü. [nihan.viyola@hotmail.com](mailto:nihan.viyola@hotmail.com). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4367-7663>

**Atıf/Citation:** Eskitaş, N. (2018). Halk Opereti Topluluğu ve Türk müziği tarihindeki yeri. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (13), 82-100.



### Extended Abstract

This article focuses on the analysis and evaluation of the operetta songs performed by the *Halk Opereti Topluluğu* (Public Operetta Company) which was mentioned as the most popular operetta group of the early republican period in terms of Turkish music.

During the period of the Halk Opereti Topluluğu existed (1935-1953), technological innovations like television, radio, and cinema were not introduced to the Ottoman people and the people's only fun was to watch traditional theatre as *tuluat*, *karagöz* and Western musical theatre as operas, operettas and revues which they had met newly. In this article, the influence of the opera on the musical habits of the people was discussed on the ground that it became a trend during this period and it was almost the only entertainment of the people.

This article looks for the answers of the questions such as “When and how the operetta communities entered Turkish culture?”, “Whether the songs of the operetta communities were composed by the rules of Turkish music system?”, “Whether the opera songs of the Halk Opereti Topluluğu were composed by Western or Turkish music rules?” and “Whether the Halk Opereti Topluluğu and other operetta communities had an impact on Turkish music?”.

In the article, which evaluates the social and cultural acquisitions in terms of their impact on Turkish music cultural connections were mentioned, cultural changes were determined with historical approach and the influence of all operetta communities on Turkish music was discussed by comparison method. In the methodology of the article; sources on the theatre and opera history, newspaper clippings, news and posters taken from the online archives of Cumhuriyet newspaper were benefited from. The first detailed information about Halk Opereti Topluluğu which is at the focal point of the article were compiled, analysis and conclusions were made by examining the musical comments in newspaper clippings because the voice recordings or scores of the community's operetta songs couldn't be reached.

The art of operetta is a sub-genre of opera according to the sources of the theatre and opera history and it entered to the culture of the Ottoman Empire thanks to the effects of the Westernization policies. In all sources, the art of operetta\_ an aristocratic habit initially\_ was transformed into the cultural and social habits of the common people in time, as in all over the world.

Opera in the Turks, was watched by Selim III for the first time and the first Turkish operetta titled as Arif'in Hilesi was composed by Dikran Çuhacıyan in 1874. The operettas played at the *Osmanlı Opera Tiyatrosu* (Ottoman Opera Theater) founded by Dikran Çuhacıyan led to a competition between him and Güllü Agop, the director of another famous theater building (Gedikpaşa Theater). This accelerated the spread of the operetta art. In time, the operettas began to be composed by the rules of Turkish music, and the national operettas were composed by important musicians of the period such as Muallim İsmail Hakkı Bey, Kaptanizade Ali Rıza Bey, Muhlis Sabahattin Ezgi and Leon Hancıyan. Muhlis Sabahattin's harmonization and hybridization that he used in the operetta songs by synthesizing western and Turkish music were continued by musicians as Cemal Reşit Rey. Later on, the Western music system's rules were applied when composing the operetta songs. This was an impact of Atatürk's music policy.

Halk Opereti Topluluğu, together with other operetta communities, fulfilled the need for public entertainment and they were satisfied with popularizing Western music as if tasked jointly. This was deduced from the community's composers' Western music education backgrounds and musical interpretations of the operetta songs in newspaper clippings.

İlk olarak ilkel toplumların dini ritüellerinde bir edim olarak karşılaştığımız müzik, çağlar içinde evrilmiş, insanlığın her türden gelişimiyle kol kola gelişim göstermiş ve ulusallaşmış, türlere ayrılmış, her toplumda farklı sistemler ve formlar edinmiştir.

Opera, Batı Avrupa'da aristokrat zümreye hitap eden müzikli ve uzun soluklu (günlerce sürebilen) bir tiyatro türü olarak, müzikli ve uzun soluklu bir tiyatro türü olarak sahnelenen misterelerin din dışı konulara yönelimle ve aydınların öncülüğünde oluşmuştur. İtalya'nın Floransa kentinde ilk opera örnekleri verilen opera sanatı, kısa bir süre içinde süre olarak daha kısa, içinde güldürü-yergi gibi unsurların da bulunduğu alt türlere ayrılmış ve bu süreç sonucunda operet sanatı doğmuştur. Operet, ilk olarak Fransa'da Offenbach'ın besteleriyle tanınmış ve tıpkı opera gibi kısa sürede tüm Avrupa'ya yayılmıştır.

Avrupa'da yaşanan kültürleşmeye benzer olarak, sürdürülen batılılaşma politikası sebebiyle Osmanlı Devleti'nde kültürlenme yaşanmış ve kısa sürede batılı yenilikler kendini göstermiştir. Devletin ilk önce askeri alanda batılılaşması ve batılı çalgılardan meydana gelen bir bando kurması ile başlayan bu değişim, devletin her türden kurum ve kuruluşuna ve sosyal yaşamdaki her türden faaliyete kadar etki etmeye başlamıştır. İlk opera temsili, III. Selim döneminde izlenmiş, ilerleyen süreçte opera toplulukları kurulup yeni tiyatro binaları yaptırılmıştır. Saray ve çevresinin kültürüne işleyen opera sanatı toplulukların çoğalması ile halka da ulaşmış, halk tarafından da benimsenmiştir.

Tanzimat döneminin yenileşme akımının da etkisiyle halkça da benimsenen batılılaşma, Meşrutiyet döneminde operet topluluklarının da kurulmasıyla devam etmiştir. İlk operet, Dikran Çuhacıyan tarafından ortaya konmuştur. Çok beğenilen "Arif'in Hilesi" adlı bu operet sebebiyle diğer tiyatrolarda sahnelenen müzikli oyunlara operet türü de dahil edilmiştir. Böylelikle ulusal operet örnekleri bestelenmeye başlamış ve Türk opereti dönemiyle batılı anlamda operet bestelenmesine gidecek yolda ilk adımlar atılmıştır.

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde de operet topluluklarının temsilleri halkın neredeyse tek eğlencesi konumundadır ve özel operet toplulukları içinde Halk Opereti Topluluğu da çok rağbet görmüş fakat buna rağmen isminden pek az bahsedilmiş bir özel operet topluluğu olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkiye'de turneler düzenleyerek, her zaman hınca hınç seyirciye sahip olmuş bir topluluk olarak ifade edilen ve döneminin en çok sevilen operet topluluğu olduğu iddia edilen topluluğun, tüm yurttaki etkisinin olduğu düşünülerek; temsil edilen operet eserlerinin müziksel etkisini ortaya koymak, Türk müziği tarihi bakımından önemli görülmüştür. Erken Cumhuriyet döneminin halkı tesiri altına alan pek çok operet topluluğunun kurulduğu bir dönem olduğu göz önüne alındığında; halkın müziksel alışkanlığı, duyumu, edimi bakımından tüm özel operet topluluklarının da Türk müziğine etkisi incelenmiştir.

## **Opera ve Operet Türlerinin Tarihçesi**

### **Opera ve Tarihçesi**

Latince'de *opus* olarak kullanılan ve "yapıt" anlamına gelen kelimedenden türemiş olan "opera", İtalyanca bir kelimedir ve "yapıtlar" anlamına gelmektedir. Yener'e göre; *libretto* adı verilen bir çeşit tiyatro oyunu metni üzerine, özel olarak yazılmış ve sözleri şarkıcılarca çalgı eşliğinde icra edilmek amacıyla bestelenmiş yapıtlara opera denmektedir (Yener, 1991: 447).

Opera sanatı, XVI. yüzyılda İtalya'nın Floransa kentinde doğmuştur. Şair Rinuccini'nin yadığı metni besteleyen Jacopa Peri, "Daphne" adlı eserle bu türün ilk örneğini vermiştir (1594). Müzikli dram (dramma per musica) adıyla anılmış olan tür, XVII. yüzyılın sonlarından itibaren "opera" adıyla anılmaya başlanmıştır (Ertekin, 2007: 7).

Kısa sürede tüm Avrupa ülkelerine yayılan opera türü hızla gelişim göstermiştir. Operanın Fransa ve İngiltere'de filizlenişi 1670'li yıllara, Almanya'da 1700'lü yılların sonrasına rastlar. Opera, yüzyıllar boyunca İtalyan müzikçilerin öncülüğünde gelişen bir sanat olarak kalmıştır. Fransa'da ilk opera XIV. Louis'in emriyle Jean Baptiste Lully tarafından bestelenmiş ve yine onun öncülüğünde Fransız kültürüne yerleşmiştir (Uygun, 2010: 5-6). XVIII. yüzyılda özellikle İngiltere'de *ballad opera* (halk müziğinin etkisiyle yazılmış komik operalar) çok rağbet görmeye başlar. Almanya'da *singspiel* adıyla anılan bu tür, Mozart'la daha da gelişir. Fransa'da ise aynı stildeki operalara *opera comique* denilmiştir (Uygun, 2010: 6).

XIX. yüzyılda, milliyetçilik akımının tüm dünyaya yayılmasıyla birlikte, opera sahnesinde yeri olan diğer sanatlarda da bu akımın etkileri görülmeye başlar. Böylece; daha zengin dekor, ışık, kostüm, makyaj ile desteklenen yeni ve daha gelişmiş bir opera ile karşılaşılır. XX. yüzyılda ise; yeni klasizm ve yeni romantizm akımının etkileriyle, bestecilerin yeniyi arama ve denememişi deneme yaklaşımlarıyla opera, müziksel öğeler bakımından zıtlıklar içeren iki ayrı bestecinin bestelerini birleştirdiği sahnelere değin sınırlarını açar.

### **Operet ve Tarihçesi**

Fransızca *opérette*, hafif opera, müzikal tiyatro anlamında kullanılan Fransızca sözcük, İtalyanca aynı anlama gelen *operetta* sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcükteki *-etta* eki, İtalyanca'da küçültme eki olarak kullanılır (Kutluk, 1989: 1).

XVIII. yüzyılda Paris'te ortaya çıkan operet sanatı, kısa opera, küçük opera, komik ve kısa opera olarak tanımlanabilecek olan ve olayları gülünç yanlarıyla, toplumsal ve siyasal yergi öğeleri kullanarak müzik eşliğinde sunan bir türdür. Opera'dan, müziğinin, dansının, konusunun daha basit, daha süssüz, daha az sanat kaygısıyla ve halka hitap etmek için bestelenmiş, düzenlenmiş ve yazılmış olmasıyla ayrılan operet, müzikal türünden de yergi ögesi taşıyor olması ve mutlaka güldürü öğeleri içermesi bakımından ayrılır.

Operet türünün ortaya çıkışına zemin hazırlayan gelişmeler, opera türünde oluşan bölünmeler sırasında olur ve operetler XVIII. yüzyılda küçük ve basit opera anlamındayken, XIX. yüzyılda Paris ve Viyana gibi iki sanat şehrindeki gelişimlerinden sonra bir sahne yapıtı olarak kabul edilmiştir. "Operada müzikal anlatım ön plandayken, operette teatral anlatım esere hakimdir." (Utku, 2005: 8).

### **Osmanlı Devleti'nde Opera ve Operet**

Türklerin operayla tanışması, ilk olarak kavramsal boyutta gerçekleşmiştir ve Osmanlı İmparatorluğu dönemine denk gelmektedir. Somut anlamda opera sanatının Osmanlı Devleti'ne girdiği yıl, III. Selim'in Topkapı Sarayı'na getirttiği Avrupalı bir opera topluluğunun temsilini izlediği yıl olan 1797'dir (Yöre, 2008: 57).

III. Selim ve ondan sonra tahta geçen padişahlar, Osmanlı Devleti'nde batılılaşma ideolojisi sürdürmüştür. Bu politika sebebiyle Batı etkisi, her alanda olduğu gibi müzik alanında da kendini göstermiştir. II. Mahmut'un 1826'da Mehterhane'yi kapatıp, yerine batılı çalgılardan oluşan Muzıka-yı Humayun'u kurması ve bu bandonun

başına İtalyan hoca (Donizetti) getirtmesi sarayda batı müziğine ilgiyi arttırmıştır. Ayrıca Muzika-yı Humayun'un halka açık alanlarda düzenlenen her türden törende icrada bulunması ve bandonun repertuvarının polkalar, marşlar ve valslerden oluşmuş olması da çok sesli müziğe halkın da alışmasını kolaylaştırmıştır.

1839'da Tanzimat Fermanı'nı ilan eden II. Mahmut döneminin çalışmamız bakımından diğer önemli gelişmesi ise; sarayda yapılan faslın Fasl-ı Atik (Eski Fasil) ve Fasl-ı Cedid (Yeni Fasil) olarak ikiye ayrılmasıdır. Fasl-ı Cedid'in repertuarı, köçekçe ve oyun havalarının armonize edilmiş şekliyle oluşmaktadır; ayrıca Türk ve batı çalgılarıyla çalınmışlardır. Muzika-yı Humayun'un içindeki hananelerden kurulu bu fasıl grupları içerisinde batı müziği icra eden hananeler, daha sonraki dönemlerde opera, operet gibi batı türlerini de icra etmişlerdir (Özcan, 2006: 423). Bu dönemde Osmanlı Devleti'nin müzik zevkinde değişiklik olmaya başlamış, operet ve vodvil gibi müzikli sahne sanatları önem kazanmaya başlamıştır.

II. Mahmut, Fransız Tiyatrosu'nu (ilk özel tiyatro ve opera binası) da destekleyerek, tiyatro ve opera temsillerinin saray dışındaki tek mekanı olan bu tiyatro binasında Fransız komedi ve operet gruplarının temsiller vermesine de destek vermiştir (Sevengil, 1959: 18).

Abdülmeccid döneminde (1839-1861) tiyatro binalarının sayısında artış olması, padişahın bunu desteklemesi, operetlere daha geniş bir saha tanımıştır. Bu dönemde sarayda erkeklerden oluşan bir fanfar ekibinin yanında, kızlardan oluşan bir fanfar ekibi de oluşturulur. Kız bale ekibinin temsillerinde, kızlardan oluşan fanfar ekibi müzik eşliği yapar. Bazı şenliklerde kızlardan kurulu fanfar takımı, opera parçaları çalmış, kız bale ekibi danslar yapmıştır: İskoçya ayak oyunları, İspanyol dansları, başka batılı tarzda danslar, türlü oyunlar ve pandomimler. Kızlardan kurulu fanfar takımı, *La Traviata* operasından parçalar da çalar. Orkestrada keman, viyolonsel ve kontrbas çalan kızlar bando takımında da yer alır (Saz, t.y.: 133), (Saz, 2000: 50). Muzika-yı Humayun'dan genç aktör ve aktrisler de zaman zaman bazı saray eğlencelerinde, orkestra ile birlikte yer alır (Saz, t.y.: 132). Abdülmeccid döneminde, sarayda meşkhane kemana, kemençe, vals, ve şan dersleri verildiğine dair belgeler bulunmaktadır (Toker, 2016: 142).

Abdülaziz'in 1876'da tahta çıkmasıyla, ekonomik kriz sebebiyle birtakım kısıtlamalara gidilmiştir. Müzikteki yansımaları, geleneksel müziği koruyup, batılı müziğin çalışmalarını durdurmak ve batılı orkestraları ortadan kaldırmak şeklinde görülen bu tasarruf döneminde, operet ve opera çalışmaları da durmuştur. 1863 tarihinden itibaren saray tiyatrosunda Muzika-yı Humayun mensuplarının Türkçe tiyatro oynamaları da ciddiye alınmayıp, bu çalışmalar da durur. Bu dönemde, geleneğe bağlı saray eğlenceleri, cambazlık, cüceler, meddahlar ise; yeniden ilgi çeker, eski saray eğlencelerine rağbet artar (Sevengil, 1962: 49). Fakat; bu tasarruf hareketlerinin konumuz bakımından olumlu bir etkisi olur. Yazın ortaoyunu temsilleri için sahneye çıkıp, geçimini sadece yaz aylarında sağlayabilen ve kış geldiğinde kapalı salon olmadığı için başka işler yaparak geçimini sürdürmek zorunda kalan pek çok tiyatro sanatçısı, bir tiyatro binasında ortaoyunu temsillerine yaz-kış devam edebilmek için Gedikpaşa Tiyatrosu'nu kullanmaya başlar. Böylece Gedikpaşa Tiyatrosu, yalnızca aristokrasinin değil halkın da ilgisini çekmeye başlar ve bu da Gedikpaşa Tiyatrosu'nun müdürü konumundaki Güllü Agop ismiyle bilinen Agop Vartovyan'ın Osmanlı halkını tiyatroya çekebilmek için Türkçe temsil verdirme hareketinde bulunmasıyla gerçekleşir. Pek çok yabancı opera ve operet truplarının gelip temsil verdiği Gedikpaşa Tiyatrosu'nda, Muzika-yı Humayun'dan sanatçılar Türkçe temsiller, piyesler, dramlar, komedyalar sergiler ve bu tiyatro Türk tiyatro tarihinde önemli bir yer edinir. Tiyatro alanında çalışmalar yapmış olan pek çok araştırmacı, yazar tarafından Gedikpaşa Tiyatrosu, ilk ulusal tiyatro olarak görülür. Genellikle Fransız operetlerinin

Türkçe'ye çevrilerek oynandığı Gedikpaşa Tiyatrosu'na, henüz Güllü Agop saray tiyatrosuna alınmadan (1882) önce önemli bir rakip çıkar. Güllü Agop padişahıtan aldığı destekle vepek çok oyun türünü (komedy, dram, melodram, tragedy ve vodvil) oynatma tekelini elinde bulundurduğu için bu duruma itiraz eder, fakat; tüm çabalarına rağmen Dikran Çuhacıyan (1840-1898)<sup>1</sup> isimli Ermeni asıllı opera bestecisinin, Dikran Kalemciyan ile birlikte *Osmanlı Opera Tiyatrosu*'nu kurmasına ve bu isimle opera ile operet temsilleri verdirmesine mani olamaz (1874) (Sevengil, 1961: 87). Osmanlı Devleti'nde Türkçe olarak oynanan ilk operet olma özelliğine sahip "Arif'in Hilesi"(1872- Dikran Çuhacıyan, Hosip Yazıcıyan) adlı operet, zaten Türkçe temsillere önem verilmekte olan Gedikpaşa Tiyatrosu'ndaki bir diğer ilk olma özelliği taşır. Güllü Agop'un sözleşmesindeki açıktan faydalanarak kurulan *Osmanlı Opera Tiyatrosu*'nun ilk operet temsili olan *Arif'in Hilesi* adlı operet (komik opera), ilk Türkçe operet olarak, ilk defa Gedikpaşa Tiyatrosu'nda 9 Aralık 1872'de oynanır. Arif'in Hilesi, daha sonraları var olan tiyatro topluluklarınınca da temsil edilir (Sevengil, 1961: 67).

II. Abdülhamid dönemine (1876- 1909) gelindiğinde, müzikli tiyatrolara ve özellikle batılı tiyatro türlerine ilgi artarak devam etmiştir. Bu iki alanı birleştiren bir kurum oluşturulur ve 1914 yılında, "Darülbedayi-i Osmani" (Darülbedayi) adında, tiyatro ve müzik eğitimi verecek bir kurum açılır. Bu kurum, Garb Musikisi ve Şark Musikisi bölümlerinin yanı sıra tiyatro bölümünü de içinde barındırmış, daha sonraları da Tatbikat Sahnesi adıyla yalnızca bir tiyatro topluluğunun adı haline gelmiştir. Darülbedayi'nin *Cihan Harbi* sonrasında "Darülelhan" (Nağmeler Evi) adıyla çalışmaları devam etmiştir. Maarif-i Umumiye Nezareti (bugünkü adı: Milli Eğitim Bakanlığı)'nin bir müzik danışma kurulu kurması ve bu danışma kurulunun hazırladığı talimatlar ve önerilerle açılmasına karar verilen Darülelhan, ilk olarak Cağaloğlu'nda, Himaye-i Eftal Sokağı'nda bir konakta çalışmalarına başlamış, sonraları da Şehzadebaşı'nda bu çalışmalarını sürdürmüştür (Özcan, 1993: 518-520).

22 Ocak 1927 tarihinde "İstanbul Musiki Konservatuarı" adı altında İstanbul Şehremaneti'ne bağlanan Darülelhan, sonraları da "İstanbul Belediye Konservatuarı" adıyla çalışmalarını sürdürmüştür. 1934 yılına gelindiğinde, bir yıldan kısa süren ve tüm kurum ve kuruluşlarda Türk müziği yasağı veya kısıtlamaları getirilmesine yol açan bir gelime yaşanır. M. Kemal Atatürk'ün sözlerinin yanlış yorumlanması sebebiyle Türk müziği yasağı gerçekleşmiştir ve kurumda da Türk müziği kısıtlamaları yaşanır:

*Arkadaşlar! Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir (Alkışlar). Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. (onay sesleri, alkışlar) Ulusal ince duyguları düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak onları bir gün önce genel musikide kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu düzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür işleri bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim... (Cumhuriyet Ansiklopedisi, 1998, aktaran Ertekin, 2007: 53).*

Atatürk'ün bu sözleri yanlış anlaşılmalı veya yanlış anlaşılmalı istenmiş ki, ertesi gün 2 Kasım 1934'ten 6 Eylül 1936'ya dek sürecek bir yasaklama ile radyolarda Türk Musikisi çalınması yasaklanmıştı." (Ertekin, 2007: 53).

<sup>1</sup> Dikran Çuhacıyan: Türk müziğine orkestra düzenlemesi yaparak ve armoni, kontrpuan bilgisini de bu işe katarak beste yapan, Osmanlı'nın ilk çoksesli müzik bestecisi Dikran Çuhacıyan'ın en ünlü opereti Leblebici Horhor Ağa'dır. Çuhacıyan, Naum Tiyatrosu'nda İtalyan artistler tarafından verilen opera temsillerini seyrederek. Daha sonraları da Avrupalı öğretmenlerden müzik dersi alıp, devlet destekli olarak Milano Konservatuarı'na giden ve ilk operalarını 1868'de Ermenice olarak besteleyen Çuhacıyan, Osmanlı'daki ilk Türkçe opera (daha çok da operet) bestecisi olma vasfını taşır (Yöre, 2011: 63).

Darülbedayi ve Darülelhan gibi önemli kuruluşlar henüz kurulmamışken, halkın operet türüne alışmasını kolaylaştıran pek çok topluluk kurulmuştur. Yerli ve yabancı toplulukların temsilinde, yabancı pek çok operetle karşılaşıldığı gibi, yerli operetlerle de tanışılır. Muallim İsmail Hakkı Bey, Subhi Ezgi (Bugün kullanılan Türk Müziği Sistemi'nin kurucularındandır.), Hasan Ferit Alnar, Cemal Reşit Rey, Leon Hancıyan, Kaptanizade Ali Rıza Bey (Macun Hokkası (Uslu, 2008, aktaran Uygun, 2010: 57) ve İstanbul Efendisi ünlü operetleridir.), Fahri Kopuz, Muallim Kazım Bey gibi isimlerin operet besteleri ile yerli operet bestelerine kavuşulur. Bahsi geçen isimler içinde, "Türk Opereti" olarak anılan, geleneksel Türk müziği sistemi içinde bestelenmiş ulusal operet ürünleri veren Muallim İsmail Hakkı Bey, Türk müziği açısından Türk operetlerinin yerinin saptanabilmesi için önemli görülmektedir. Ayrıca; Türk operetine besteciliğiyle katkısı olan Kaptanizade Ali Rıza Bey, Leon Hancıyan gibi isimlerin yanı sıra; batı müziği ve Türk müziği sentezlemesiyle öne çıkan bir diğer besteci olan Muhlis Sabahattin, bu dönem ve operet besteciliği açısından önemli görülmektedir.

### **Muallim İsmail Hakkı Bey (1865-1927)**

Türk müziği kurallarına göre operet besteleyen ve Türk müziği sazlarından kurulu bir orkestra ile bu operetleri seslendiren İsmail Hakkı Bey'e ait 15 adet operet eseri bulunmaktadır. Bu eserler, *Bülbül*, *Lale devri*, *Kaşıkçılar*, *Damat İbrahim Paşa*, *Yedekçi*, *Kıracılar*, *Narü's-sabah*, *Emel*, *Gazanfer*, *İyi saatte olsunlar*, *Gelin Kaynana*, *Falcı*, *Athl ases*, *Tutkun*, *Ve mine'l- Garaib*, *Cinci Hoca* isimli operetlerdir.

Operet eserlerinin Türk müziği sistemi kurallarına göre bestelenmiş olması, Türk müziği geleneksel çalgılarıyla icra edilmesi ve bu eserlerin operet temsillerinde sahnede icra edilmesi suretiyle İsmail Hakkı Bey, Türk müziğinin sahne müziği olarak kullanılmasına öncülük etmiştir.

### **Leon Hancıyan (1860-1947)**

Meşrutiyet döneminin hem Türk müziği açısından hem de operet besteciliği açısından bir diğer önemli ismi olan Leon Hancıyan, İstanbul doğumlu olup, babasının odabaşısı olmasından kaynaklı bu soyadla anılır. Mekteb-i Tıbbiye (Tıp Okulu)'nin dördüncü sınıfından, müziğe duyduğu ilgi sebebiyle ayrılır ve hayatını müziğe adar. Sarayda ve Darülbedayi, Darülelhan gibi kurumlarda müzik öğretmenliği yapar, Mısır, Bulgaristan, Romanya'ya gider ve Batı müziği, Çin müziği, Japon müziği gibi farklı etnisite içindeki müzikler ile de ilgilenir. Piyano ve keman çalan Hancıyan, aynı zamanda bir ses icracısıdır. Müsahipzade Celal'in *İstanbul Efendisi*'ni besteler (Papazyan, 1975: 19-20).

### **Kaptanizade Ali Rıza Bey (1881-1934)**

Meşrutiyet döneminin önemli bir operet topluluğu olan İstanbul Operet Heyeti adındaki topluluk, opera, marş, tango gibi batılı türlerde eserler veren ve Darülbedayi ve Darülelhan'da hocalık yapmış olan Kaptanizade Ali Rıza Bey'in yönetimindeki topluluktur. 1954'te kurulan topluluk, Türk müziği tarihi açısından önemli görülür çünkü; topluluğun temsillerinde Türk müziği kurallarına göre bestelenmiş operet şarkıları kullanılmıştır.

"Kaptanzade Ali Rıza Bey'in kurduğu İstanbul Operet Heyeti, yerli konularda geleneksel Türk müziğinden bestelenmiş çok ilginç eserler vermiş, düzenli bir topluluktur. Geleneksel müzik ile müzikli oyun yazılabileceği ilk başta kuşkusu ile karşılanmıştı. İstanbul Operet Heyeti gerek biçim, gerek öz bakımından geleneksele dönüşü gerçekten ilginç bir deneme olmuştur." (And, 2004: 153).

Müzikli oyunlara ve operetlere "temsili musiki", üvertüre "küşad musikisi", koroya "cumhur terennümü", sırayla arya, duo, trio, kuartor, kentet için de "birli, ikili, üçlü, dördü, beşli terennüm", ara orkestra müziğine

"sahne musikisi", finale "hitam musikisi", orkestra şefine "müdür", primadonnaya "baş muganniye" denen bu toplulukta, kültürleşmenin içselleştirilip, dönüştürülmesi örnekleri verilir (And, 2004: 153-154).

### **Muhlis Sabahattin Ezgi (1889-1947)**

Batı müziğini örnek olarak operetler bestelemiştir ve tiyatro toplulukları kurmuş, turnelere çıkmış, temsiller vermiştir. Ayrıca, Türk müziğinin armonize edilemeyeceğini söyleyenlere aldırılmayıp, bu yönde de çalışmıştır. *Aşk Mektebi* adlı opereti buna örnektir ve Şehir Tiyatrosu'nda oynanmıştır (Rona, 1960: 224), (Papazyan, 1975: 24-25).

Muhlis Sabahattin, *Muhlis'in Çocukları* adlı topluluğu kurduktan sonra, bu topluluk Süreyya Opereti'ne dönüşür. Bu yeni operetin temsillerinde Ayşe opereti ile Suzan Lütfullah ünlenirken, Muhlis Sabahattin de "operet kralı" olarak anılmaya başlar. Müzikli oyun ve operet besteleri: *Çaresaz, Aşk Mektebi, Kerem ile Aslı, Gül Fatma (Halk Opereti Topluluğu'nca oynanmıştır), Zühre, Asaletmaap, Zehra, Dersaadet, Perde Arkası (Halk Opereti Topluluğu'nca oynanmıştır), Monbey, Kadınlardan Bıktım (Halk Opereti Topluluğu'nca oynanmıştır), Muteber, Haturım İçin* (Papazyan, 1975: 25).

Yukarıda kısa biyografileri verilen ulusal operet temsilcilerinden sonra, batı müziği sisteminin kurallarına göre operet bestelemeye karşılıklıdır. Batı müziği tonlarına yakın duyumu olan makamların armonize edilmesiyle başlayan bu müziksel değişiklik, gittikçe içinde Türk müziğine ait motiflerin azaldığı operet şarkılarına ve batılı operet besteciliğine yol açar.

### **Türkiye'de Operet Toplulukları**

Dikran Çuhacıyan'ın kurduğu *Osmanlı Opera Tiyatrosu*'ndan sonra, çeşitli tiyatro türlerinin temsillerini veren toplulukların yanı sıra, yalnızca operet temsili vermek amacıyla kurulan topluluklar da kurulmaya başlamıştır. Meşrutiyet döneminden (1908) itibaren kurulan bu topluluklardan ayrıntılı olarak bahsetmek, çalışmanın odağından uzaklaşmak ve makalenin hacmini arttırmak anlamına geleceği için, bu bölümde toplulukların isimlerine ve kısa bilgilerle kronolojik sıralamasına yer verilecektir.

Meşrutiyet döneminde kurulmuş bazı operet toplulukları, Cumhuriyet döneminde de varlığını sürdürmüştür: *Hale Opereti, Şehir Operet Heyeti, İstanbul Şehir Opereti (1927'de kurulmuş, İstanbul Belediyesi ile ilgisi olmayan Darülbeydi'den ayrılan bazı sanatçılarca kurulan topluluk (And, 2015: 260), Türk Opereti, Yeni Operet Heyeti, Şark Opereti, Ankara Opereti, Cumhuriyet Opereti*. Bu topluluklardan *Şark Opereti*, 1928'de kurulmuş olan *Türk Opereti*'nin oyuncularından Cemal Sahir ile Nivart (Nuvart) Hanımın birleşmesinden sonraki adıdır. Diğerleri ise; Meşrutiyet döneminden beri temsil veren topluluklar olup, temsillerine Cumhuriyet döneminde de devam ederler.

1924 yılında, Raşit Rıza'nın topluluğu olan *Türk Tiyatrosu (Meşrutiyet döneminde kurulmuş, temsillerine Cumhuriyet döneminde de bir süre daha devam etmiş bir topluluk)*, 1925'e de uzanan ve *Ferah Sezonu* olarak tanımlanan kısa bir dönem temsil verir. Aynı dönem *Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları* adlı topluluğa da rastlanmaktadır. Ayrıca yine bu dönem içerisinde, *Şehbal Opereti, Naşit'in Topluluğu*, gibi topluluklar da çalışmalar yapmıştır. Bu yıllarda 1923'ten beri temsillerini sürdüren en tutarlı topluluk, Şadi Fikret'in *Milli Sahne*

adlı topluluğudur (And, 1973: 193). 1925 senesinde karşımıza çıkan topluluklar ise; *İstanbul Operet Heyeti*, *Kel Hasan'ın Şark Tiyatrosu*, *Yeni Operet Heyeti*, *Naşit'in toplulukları* olmuştur.

1924-1925 döneminde, tiyatro adına en parlak dönem olarak belirtilen ve topluluğun Ferah Tiyatrosu'nda temsil vermesinden yola çıkılarak, temsil verdiği sezona Ferah Sezonu denen *Muhsin Ertuğrul ve Arkadaşları* (*Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları*) adlı topluluk, en düzenli topluluk olarak görülür (And, 2015: 259).

1926 yılına gelindiğinde, *Türk Dram Kumpanyası*, *İsmail Dümbüllü'nün Topluluğu*, *Sahir Opereti* adlarıyla karşılaşılmaktadır.

1927'de *Asri Operet Heyeti*, *Sahir Opereti*, *İsmail Dümbüllü'nün Topluluğu*, *Şehir Tiyatrosu* isimlerine rastlanırken, 1928'de, bu isimler içinden adına en çok rastlanan *Şehir Tiyatrosu* olmuştur (Darülbedayi). *Sahir Opereti*'nde Cemal Sahir de operet temsillerini aynı yıl sürdürürken, *Ankara Opereti* ile birleşmiştir. *Süreyya Opereti* de 1928 yılının en düzenli operet topluluğu olmuştur. *Süreyya Opereti* 1928 yılında Süreyya Paşa'nın maddi desteğiyle kurulan topluluk, Süreyya Sineması'nda temsiller vermiştir. Muhlis Sabahattin Ezgi, Lütfullah Sururi, Celal Sururi, Reşit Gürzap, Şevkiye May, Toto Karaca ve Semiha Berksoy gibi dönemin en ünlü sanatçılarının oluşturduğu topluluk, genellikle Muhlis Sabahattin Ezgi'nin operetlerini oynar (Çaresaz, Ayşe gibi). Uyarlama operetler de oynayan topluluk, yerli operetlere dikkat çekmek, halkı yerli operetlere alıştırmak açısından önemli bir işlevi yerine getirerek, Darülbedayi'nin kurulmasına öncülük etmiş sayılmaktadır. Topluluk 1935 yılında, Süreyya Paşa'nın parasal desteğini topluluktan çekmesinin ardından yaşanan maddi sıkıntılar yüzünden dağılır. Topluluk, aynı kadroyla ismini değiştirerek, topluluğun son ilanının içinde ismi geçen ve çalışmamızın odak noktasında olan *Halk Opereti Topluluğu* adıyla varlığını sürdürür (Kutluk, 1989: 9).

1929 yılına geldiğimizde, *Ankara Güneşi Temsil Heyeti*, *Naşit'in toplulukları*, *Ankara Temsil Heyeti* ve *İnkılap Tiyatrosu* isimli topluluklar da temsil vermiştir.

1930'da *Şehir Opereti*, *Türk Akademi Tiyatrosu (T.A.T.)* var iken, 1931'de *Sahir Opereti*, *Muhlis'in Çocukları Operet Heyeti*, *Şevki Bey Topluluğu*, *Şanit Bey Topluluğu*, *Asri Gençler Temsil Heyeti*, *Süreyya Opereti*, *Sahir Opereti*, *Naşit'in Topluluğu* ile operet temsilleri sürmüştür (And, 1973: 213).

1932 yılında *Raşit Rıza'nın topluluğu* çalışmalarına devam ederken, *Darülbedayi*'de ilk defa operet temsillerine başlanmıştır (And, 1973: 213).

1934 yılında *Darülbedayi*'nin adı *Şehir Tiyatrosu* olmuştur. *Raşit Rıza Topluluğu*, *İstanbul Şehir Tiyatrosu* gibi farklı adlarda topluluklara da rastlanmaktadır. Yine bu yıl, Ankara'da *Milli Musiki ve Temsil Akademisi*'nin kurulması da önemli bir gelişmedir (And, 2015: 277).

1934'te, Ankara'da Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü kurulur (And, 2015: 277). Yine bu yıl *Ozan Opereti* adlı topluluğa rastlanır. Muhlis Sabahattin Ezgi'nin Fahri Güldürür ve İsmail Dümbüllü ile birleşerek kurduğu topluluk, kısa ömürlü olur ve aynı yıl dağılır (Kutluk, 1989: 9).

1935'in sonlarına gelindiğinde *Süreyya Opereti*'nin adı *Halk Opereti* olur ve Halk Opereti çalışmalarına bu yıl başlar ve devam eder. *Ozan Opereti*, 1935 yılında *Çaresaz*, *La Maskot* (*Maskot*, *Halk Opereti Topluluğutarafından da daha sonra oynanır*), *Tarla Kuşu* (*Halk Opereti Topluluğutarafından daha sonra oynanır*), *Leblebici Horhor* (*Halk Opereti Topluluğutarafından daha sonra oynanır*), *Karım Namusludur* (*Halk Opereti Topluluğutarafından daha sonra oynanır*) ve *Mon Bey* operetlerini oynar (And, 2015: 322). 1935 yılında *İstanbul Şehir Tiyatrosu*'nda bir yenilik olarak çocuk tiyatrosu oyunları oynanmaya başlanır (And, 2004: 187).



Buna ek olarak, *Şehir Tiyatrosu* 1935'te Fransız Tiyatrosu'nda operet, Tepebaşı Tiyatrosu'nda dram ve komedi, Asri Sinema'da ise çocuk oyunları olmak üzere üç tiyatrodaki temsililerine devam eder (And, 2015: 271). Raşit Rıza'nın topluluğundan ayrılan Halide Pişkin, 1935 yılında *Halide ve Arkadaşları* adlı bir topluluk kurar.

1936'da da *Kadın Birliği* adında bir operet topluluğu kurulur fakat; uzun süre varlık gösteremez. *Ertuğrul Sadi Tek topluluğu T.A.T.* adı altında 1935 yılında kurulur ve *Halk Opereti Topluluğu*'nun ilanlarıyla alt alta ilanlar verdiği, gazete kupürlerinde görülmektedir. Muhlis Sabahattin 1935 yılında *Yeni Operet* topluluğunu kurar ve bu topluluk *Süreyya Opereti* ile daha sonra birleşir (And, 2015: 322).

1935 yılının diğer önemli gelişmesi de Ankara'da Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi'nin opera ve tiyatro gösterimlerinin başlamasıdır. 1947 yılına dek Tatbikat Sahnesi'nin başında bulunan Carl Ebert Türkiye'den ayrılır ve kuruluş aşamasında olan Devlet Tiyatro ve Operası'nın başına Muhsin Ertuğrul getirilir. Devlet Tiyatrosu Kuruluş Kanunu'nun çıkmasıyla 1949 yılında, Türkiye'nin içinde opera ve bale kolu da bulunan, Devlet Konservatuarı'ndan doğan bir Devlet Tiyatrosu olur (And, 2004: 172-173).

1938 yılında, *İstanbul Halk Tiyatro ve Revü Topluluğu* kurulur, Muhlis Sabahattin aynı yıl *Türk Opereti*'ni kurar. 1939 yılında *Türk Revü Opereti* kurulur (And, 2015: 322-323).

1940 yılının en önemli olayı, tiyatro yaşamı pek olmayan Ankara'da, Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi'nin kurulmasıyla opera ve tiyatro gösterimlerine başlanmasıdır. 1949 yılına kadar gösterimler devam eder. 1940 yılının bir diğer önemli olayı da Avni Dilligil tarafından yapılan girişimlerle *Ses Tiyatrosu Operet Topluluğu*'nun kurulması olur ve bu topluluk 1955 yılına kadar farklı isimler altında ve farklı kadrolarla çalışmalarını sürdürür (And, 2004: 187).

1943 yılında Avni Dilligil, *Ses, Dram, Komedi ve Operet Topluluğu*'nu kurar. Bu durumda *Ses, Dram, Komedi ve Operet Topluluğu*, *Ses Tiyatrosu Operet Topluluğu*'nun dağılına kadarki süreçteki isimlerinden biridir.

1944'te *Yeni Halk Opereti* kurulur, *Ses Opereti*'nde kadroda değişiklikler olurken *Ses Opereti, Yeni Ses Opereti* adını alır ve aynı zamanda Muhlis Sabahattin'in *Türk Opereti* adlı topluluğu da temsililerine devam eder.

1945'te *Atilla Revü Operet Topluluğu* kurulur ve bu dönemde Muammer (Ruşen) Karaca, *Ses Opereti*'nden ayrılarak, isminin baş harflerinden oluşan *Merka Operet Topluluğu*'nu kurar.

1946 yılına gelindiğinde de *Ses Opereti* çalışmalarına devam ederken, *Atilla Revüsü* ve *Merka Operet Topluluğu* da aynı şekilde çalışmalarına devam eder. *Toto ve Sıtkı Akçatepe Topluluğu*, bu yılın tek farklı topluluğu olur (And, 2015: 323). 1947'den itibaren *Yeni Ses Opereti* olarak çalışmalarına devam eden topluluk, 1955'te *Şen Ses Opereti* ismini alır.

1947 yılında bir değişiklik daha olur ve Muammer Karaca operet temsililerini bırakıp, tiyatro oynamaya başlar (And, 2015: 324).

1954 yılında, *Tevhid Bilge Operet Heyeti* ve *İstanbul Opereti* kurulur. Aynı dönemde, Devlet Tiyatrosu'nda Amerikan müzikli komedileri oynanmaktadır. Tam anlamıyla müzikli oyun sayılamayacak nitelikteki oyunlara da müzikli oyun veya operet denmeye başlanır (And, 2015: 324).

*Halk Opereti Topluluğu*'nun dağıldığı yıl kabul edilen 1953'e kadarki yıllar, Türkiye'de operet topluluklarının kuruluş, dağıldığı yıllardır. Tüm bahsi geçen topluluklar, özel operet toplulukları olup, çoğunun oyuncu kadrosu,

başka bir toplulukla birleştiğinden, aslında dönemin belli başlı oyuncularının adeta sadece bulunduğu topluluğun adı değişmiştir. Operet topluluklarını o dönemde seyretmeye giden biri için, sahnede hep aynı sanatçılar temsil vermekteyken, sadece topluluğun veya temsilin adları değişmiştir. Toplulukların dağılmasının da yegane sebebi, maddi sıkıntılar yaşanması, ideolojik sebepli anlaşmazlıkların olmasıdır.

### **Halk Opereti Topluluğu**

Halk Opereti Topluluğu, ilk temsilini 11 Kasım 1935'te, metni Mahmud Yesari ve Necdet Rüştü'ye, bestesi Seyfettin ve Sezai Asaf kardeşlere ait olan *Bay Bayan* adlı operet ile Fransız Tiyatrosu'nda vermiştir. Söz konusu operetin afişi, Süreyya Opereti'nin temsilinin ilan olduğu afişte yer almıştır (Cumhuriyet Gazetesi, 08 11 1935: 4). Halk Opereti Topluluğu, Süreyya Opereti'nin kurucularından Lütfullah Sururi tarafından Süreyya Opereti'nin kadrosunun büyük çoğunluğuyla oluşturulmuş bir devam topluluğudur. Süreyya Opereti'nin isim değiştirerek yoluna devam ettiği de söylenebilir ki bunun sebebi de Süreyya Opereti'nin en büyük destekçisi olan Süreyya Paşa'nın desteğini topluluktan çekmesi üzerine topluluğun belediyeye aktarılan Süreyya Sineması'na olan borcu olduğu görülür (Cumhuriyet Gazetesi, 03 07 1934: 4).

Halk Opereti Topluluğu, bir tiyatro dönemi boyunca çok sayıda yeni operet temsili ile halk karşısına çıkmıştır. Sevilen eski operetlerin yanı sıra yeni operetleri de sahneye koyan toplulukta, orkestra şefi ve kompozitörü Karlo Kapoçelli olmuştur. İtalya'da batı müziği eğitimi almış ve Darülbeydi'de de uzun yıllar görev almış olan Karlo Kapoçelli dışında Yunan aktrist Zozo Dalmas ve Yunan tenörler de Halk Opereti Topluluğu kadrosunda bulunmuş önemli isimlerdendir. Ayrıca; topluluğun operet temsillerinin öncesi veya sonrasında konser, revü gösterisi, tuluat v.b. gibi farklı sanat türlerinde gösterimler yapılmıştır ve bu gösterimlerde topluluk ile birlikte sık sık aynı sahneyi paylaşan bazı önemli kişiler şunlardır: Denizkızı Eftalya Sadi, Safiye Ayla, Naşit Özcan (Adile-Selim Naşit'in babası, ünlü tuluat sanatçısı), Fikriye Şakrakses (plağa ses kaydı yapılan ilk Müslüman kadın ses sanatçısı), Halide Pişkin, Necla Sertel (Darülbeydi tiyatro topluluğunda ilk Müslüman kadın oyuncularından), Şaziye Kemal Gürmen (Hüseyin Kemal Gürmen adlı tiyatro oyuncusunun eşi, sahneye ilk çıkan Müslüman kadın oyuncularından). Bunlara ek olarak; topluluğun en sevilen oyuncularından Toto, Cem Karaca'nın annesi iken; Mehmet Karaca (topluluğun bazı operetlerinin yazarı) da babasıdır. Yine bunlara ek olarak; Darülbeydi bir tiyatro topluluğuna dönüştüğünde, Darülbeydi oyuncularından bazıları Halk Opereti Topluluğu'na dahil olmuş, hatta Raşid Rıza Samako da Halk Opereti Topluluğu'nun rejisörlüğüne gelmiştir. Lütfullah Sururi tarafından kurulan Halk Opereti Topluluğu'nun ilk başlarda en sevilen kadın oyuncusu Suzan Lütfullah, Türkiye'nin ilk Müslüman kadın oyuncularındandır ve Lütfullah Sururi'nin eşidir. Sururi'nin kardeşleri de Halk Opereti Topluluğu'nun kadrosundadır ve ünlü tiyatro oyuncusu Gülriz Sururi de Lütfullah-Suzan Sururi'nin kızlarıdır. (Eskitaş, 2018: 53-111)

Halk Opereti Topluluğu, bir tiyatro binasında temsil vermekle sınırlı kalmamış, aynı zamanda yurdun çeşitli il ve ilçelerine turne kapsamında temsil vermeye girmiş, hatta yardım kuruluşları, sergi, fuar, açılış, anma töreni, jübile gibi pek çok etkinlikte de yer almıştır. Tüm bu oyuncu kadrosu ve programlara bakıldığında, topluluğun döneminin popüler topluluğu olduğu ve popüler isimlerle çalıştığı anlaşılmıştır.

1935-1953 yılları arasında varlık göstermiş olan Halk Opereti Topluluğu'nun 8 yıl içinde sahnelediği çok sayıda operet olmuştur. Topluluğun sahnelediği bu operetlerin adı, yazarı, bestecisi, oyuncu kadrosu, operetlerin oynandığı mekan, tarih kronolojik olarak bir tablo haline getirilmiştir (Bkz: Tablo 1).

**Tablo 1. Halk Opereti Topluluğu Temsilleri**

Halk Opereti Topluluğu Temsilleri (Tablo 1)							
Adı	İlk Temsil Tarihi	İlk Temsil Yeri	İl	Bestecisi	Yazarı	Oyuncuları	
Bay bayan	11.11.1935	Fransız Tiyatrosu	İstanbul	Seyfettin Asaf Sezai Asaf	Mahmud Yesari Necdet Rüştü	Şaziye Moral, Hüseyin K. Gürmen, Toto Karaca, Nebahat Hanım, Mehmet Karaca, Yaşar Nezihi, Celal Sururi	
Sevda Otel	-				Mahmud Yesari Yusuf Sururi	Aynı kadroya ek olarak Lütfullah Sururi	
Telli Turna	05.01.1936				-	Aynı Kadro	
Deniz Havası	13.01.1936			-	Karlo Kapoçelli	Yusuf Sururi	Aynı kadroya ek olarak, Necla Sertel Mehmet Karaca
Çardaş Fürstin (uyarlama)	-				İ. Kalman	-	Aynı Kadro
Leblebici Horhor	Şubat 1936			-	Dikran Çuhacıyan	Takfor Nalyan	Aynı kadroya ek olarak Celal Sururi Nebahat Hanım
Beyoğlu Çiçeği	15.02.1936				-	-	-
Şen Dul (uyarlama)	Şubat 1936			-	Franz Lehar	Yusuf Sururi	Aynı kadroya ek olarak Zozo Dalmas Kofinyotis
Halime	08.01.1936				Pangaltı Tan Sineması	Sakalaridis	-
Bayader (uyarlama)	Mart 1936			-	-	Yusuf Sururi	Aynı Kadro
Şirin Teyze	-	-	-	-	Mehmet Karaca	Aynı Kadro	
Tarla Kuşu	09 08 1938	Taksim Altın-tepe Tiyatrosu	-	-	Yusuf Sururi	Aynı Kadro	
Florya	07.05.1936	Balıkesir Şehir Tiyatrosu	Balıkesir	Seyfettin Asaf Sezai Asaf	Nezihe Muhiddin	Aynı Kadro	
Emir (Seviyor)	10.01.1936	Tayyare Sineması	Bursa	Seyfettin Asaf Sezai Asaf	Mahmud Yesari Necdet Rüştü	Aynı Kadro	
Ayşe	Temmuz 1936	Taksim Bahçesi	İstanbul	Muhlis Sabahattin	Muhlis Sabahattin	Aynı kadroya ek olarak Melek Hanım	
Rahmet Efendi	-	-	-	-	Yusuf Sururi	Kadro aynı	
Kırk Yılda Bir	-	Bebek Aile Bahçesi	İstanbul	Muhlis Sabahattin	-	Aynı kadroya ek olarak Fehmi, Haluk, Veli, Hicran	
Pipiça (uyarlama)	21.11.1936	Maksim Varyete Tiyatrosu		-	Yusuf Sururi	Aynı kadroya ek olarak Tomakos Hulki	
İç İçe	07.12. 1938	-	-	Seyfettin Asaf Sezai Asaf	Yusuf Sururi	Rejisör: Raşid Rıza Macar Suzi Balet Heyeti	
Enayiler	Aralık 1936	Şehzadebaşı Turan Tiyatrosu	İstanbul	-	-	Aynı kadroya ek olarak Lebibe Hulki Bay ve Bayan Tomakos	
Eski Hamam Eski Tas	1937	-		-	-	Mehmet Karaca	-

Tablo 1 (devamı)

Kadınlardan Bıktım	-	Kadıköy Miltiyadi Sinemaları		-	Yusuf Sururi	-
Gül Fatma	Mayıs 1938	Kadıköy Süreyya Sineması		Muhlis Sabahattin	Muhlis Sabahattin	-
Perde Arkası	Mayıs 1938	Pangaltı Kurtuluş Tiyatrosu		-	Yusuf Sururi	-
Üç yıldız	Mayıs 1938	Azak Tiyatrosu		-	Yusuf Sururi	-
Kına Gecesi	-	Halk Opereti Tiyatrosu		Seyfettin Asaf		-
Modern Kızlar	Ocak 1939	Halk Opereti Tiyatrosu		-	Mahmud Yesari	Aynı kadroya ek olarak Macar Foks Balet Heyeti
Aşk borsası		-	-	-		-
Telefoncu Kız	1939	Taksim Bahçesi	İstanbul	-	-	-
Se Yek		-	-	Seyfettin Asaf Sezai Asaf	-	-
Zır Deliler	27.03.1939	Kadıköy Süreyya Sineması	İstanbul	-	Yusuf Sururi	-
Bu Hesapta Yoktu	Ekim 1939	-	-	-	-	-
Git Kal (Otel)	Kasım 1939	-		-	Yusuf Sururi Mehmet Karaca	-
Gönül Belası	25.11.1939	Halk Opereti Tiyatrosu	İstanbul	Karlo Kapoçelli	Yusuf Sururi	-
Kediye Peynir	27.01.1940	-	-	-	-	-
La Maskot (uyarlama)	1940	-	-	Odreau	Yusuf Sururi	-
Üç Kuyumcu	21.02.1940	-	-	-	Yusuf Sururi	-
Yunus Bey Duymasın	16.03.1940	-	-	-	-	-
Çeşm-i Siyah		Suadiye Şenyol Çiçek Bahçesi		-	-	-
Karım Namusludur		Kocamustafapaşa Aynur Sineması		-	-	-
Büyük Operet (Adı verilmemiştir)	1953	Yeşilköy Röne Park	İstanbul	-	-	-
Büyük Operet (Adı verilmemiştir)		Yeşilköy Röne Park		-	-	-

Topluluğun temsilini verdiği operetlerin nota veya ses kaydına ulaşamadığından, operet eserleri hakkında yapılmış müziksel yorumlar içeren veriler derlenerek, incelenmiştir. Bu tabloda görülmektedir ki (Tablo 1); topluluğun çoğu operetinin bestecisi, Seyfettin ve Sezai Asaf kardeşlerdir. Asaf kardeşler, Batı müziği eğitimi almış, Darülbeyaz'ın "Garb Musikisi Bölümü"nde ve daha sonra da Darülelhan'ın "Alafranga" bölümünde akademisyenlik yapmış kişilerdir. Buradan hareketle, topluluğun Seyfettin ve Sezai Asaf kardeşler tarafından bestelenmiş operet eserleri, batı müziği sisteminin kurallarına göre bestelendiği çıkarımı yapılabilir. Ayrıca; topluluğun yine çoğu operetinin uyarlama olduğu da görülmektedir. Sonuç olarak topluluğun, müziksel yorumla ulaşılabilen birkaç operetinin dışında, batı müziği sisteminin kurallarıyla bestelenmiş operetlerin temsilini veren bir topluluk olduğu söylenebilir.

Muhlis Sabahattin Ezgi'nin, batı müziği sentezine olanak tanıyan ve batı müziğindeki majör-minör tonlara yakın bir duyumu olan makamlara, armonizasyon, sentezleme yaparak bestelediği bazı operetleri de Halk Opereti Topluluğu'nun oynadığını biliyoruz. Buna ek olarak, topluluğun müziksel yorumuna ulaşılan birkaç

operetinde (Bkz: Tablo 2) "şark motifleri kullanılmıştır" ifadesine de rastlamaktayız. Yani; geleneksel Türk müziği kurallarına uymayan ama bu kurallara yakınlık gösteren birkaç operet temsili verdiğini çıkarımlarla anladığımız topluluk, ancak ve ancak halkı eğlendirmesi bağlamında rağbet görmüş ve akılda kalıcı-basit motiflerle örülü-küçük cümleli müzik yapısına sahip olan bu türde verdiği temsillerle Türk müziği tarihi açısından ve Türk müziğinin geleneksel ve sanatsal katları açısından bir önem arz etmemektedir.

**Tablo 2. Halk Opereti Topluluğu'nun Operet Şarkıları Analiz Tablosu**

Halk Opereti Topluluğu'nun Operet Şarkıları Analiz Tablosu (Tablo 2)		
Operetin Adı	Operet Bestekarı	Operet Hakkında Müziksel Yorum İçeren Veriler
Bay Bayan	Seyfettin Asaf Sezai Asaf	"Parlak ve şakrak bir beste" betimlemesi yapılmıştır. Operet temsilinde zeybek oynanmıştır (Cumhuriyet Gazetesi, 04 11 1935: 5).
Sevda Otel	Karlo Kapoçelli	Operet ve revü türlerinin bir araya getirilmesiyle oluşan bir operettir. "Spor" adlı operet şarkısı rumba ve tango ritmiyle ve doğu motifleriyle bestelenmiştir. Batı ve doğu müziği sentezlemesiyle oluşturulmuş bir operet şarkısı içermektedir. Operette, besteli kısımlar azdır (Cumhuriyet Gazetesi, 30 11 1935: 5).
Deniz Havası		"Milli motifler üzerine armonize edilmiş" ifadesiyle ilan edilen operetin, operet eserlerinin çoğu kısmının alaturka motifler içerdiği bilgilerine ulaşılır. Söz konusu kaynakta, operet şarkılarının çoğu kısmının alaturka motifler içerdiği bilgisine de ulaşılır (Cumhuriyet Gazetesi, 20 01 1936:9).
Çardaş Fürstin	Emmerich Kalman	Uyarlama bir operettir. Dolayısıyla batı müziği kurallarına göre bestelenmiş operet şarkıları içermektedir.
Leblebici Horhor (Ağa)	Dikran Çuhacıyan	Dili Türkçe'dir ve <i>Arif'in Hilesi</i> isimli ilk Türk operetinden sonraki Türk operetidir. Türk müziği kurallarıyla bestelenmiş operet şarkıları içermektedir. Ayrıca; şark dansları içeren bir operettir.
Beyoğlu Çiçeği	-	Yunan operetidir. Bir kısmı Türkçe bir kısmı da Rumca oynanmıştır (Cumhuriyet Gazetesi, 17 02 1936: 2). Müziği muhtemelen Yunan müziği öğeleri barındırmaktadır.
Şen Dul	Franz Lehar	"Viyana opereti" ifadesiyle ilan edilen operetin (Cumhuriyet Gazetesi, 27 02 1936: 7), operet şarkılarının da batı müziği kurallarına göre bestelenmiş olduğu düşünülmektedir.
Halime	Sakalaridis	Yunan operetidir. "Şark müziği ile çok rağbet görüyor." ifadesi ile lanse edilmiştir. Doğu müziği ve doğu dansları içermektedir (Cumhuriyet Gazetesi, 08 03 1936: 7).
Bayader	Emmerich Kalman	Avusturya operetidir ve uyarlanmıştır. O halde, batı müziği kurallarıyla bestelenmiş operet şarkıları barındırmaktadır.
Pipiça	-	Operetin, "Yalelli" isimli bir operet şarkısı içerdiği bilgisine ulaşılmakta, bu bilgiden hareketle de doğu motifleri içerdiği düşünülmektedir.
Enayiler	-	Batı ve doğu müziği senteziyle bestelenmiş operet şarkıları içermektedir. Operette, tango ve vals türlerinde şarkılar söylendiği bilgisine ulaşılmaktadır (Cumhuriyet Gazetesi, 13 12 1936: 6).

### Operet Topluluklarının Türk Müziği Tarihindeki Yeri

Türkiye'ye operet toplulukları ilk olarak Osmanlı Devleti döneminde, sefaretnameler, yurt dışında görevli elçiler ve Avrupa hayranlığı duyan batılılaşma ideolojisine sahip padişahların yürüttüğü politika sebepli olarak, opera türü ve opera topluluklarının öncülüğüyle gelmiştir. İlk önce kavramsal olarak kültüre işleyen opera da, azınlıkların kurduğu topluluklar ve yurt dışından gelen opera trupları sayesinde saray ve çevresinin kültürüne, daha sonra da oluşan yeni opera toplulukları ve bu toplulukların İstanbul'un eğlence merkezi olan Beyoğlu'ndaki yaygın temsilleriyle de halk tabakasının kültürüne girmiştir.

Yenileşme anlamına gelen Tanzimat'ın ilanı ile İstanbul'da pek çok tiyatro binasının açılması ve bu tiyatro binalarından biri olan Gedikpaşa Tiyatrosu'nda müzikli oyunların oynanmaya başlaması, operet türüne giden yolu açmıştır. Dikran Çuhacıyan ile adında "opera" kelimesi olan bir topluluk kurulmuş, ilk olarak *Arif'in Hilesi* adlı operet türünde bir eser oynanmış, bunun ardından da rekabet olunca, Gedikpaşa Tiyatrosu'nda da opera ve operet temsillerine ağırlık verilmeye başlanmıştır. Gedikpaşa Tiyatrosu, Türk tiyatrosunun gelişimi bakımından önemli görülmesinin yanında, Türkçe tiyatro oynanmasından dolayı da önem arz eder. Bunun yanında, ilk operet bestekarı Dikran Çuhacıyan'ın Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynanan ilk Türkçe opereti yazmış olması da önem taşır.

Operet topluluklarının oluşmasına zemin hazırlayan diğer bir etken de sarayın bando takımıdır. Muzika-yı Humayun'da batı çalgılarının ve batı müziği formlarının çalınması, operet şarkılarına giden yolu açarken, kurumun bir de tiyatro eğitimi veren, sarayda ve dışarıdaki tiyatrolarda temsil verecek sanatçılar yetiştiren bir bölümünün olması, operet topluluklarının temsillerine zemin hazırlamıştır. Ayrıca; bu kurumun, sarayın her türden müzik faaliyetinde görevli olan sanatçılardan oluşması nedeniyle saray ve çevresince batı müziğinin benimsenmesinde önemli rolü olmuştur. Bunun da yanında, Muzika-yı Humayun, halkın içinde yapılan her türden törende de bulunduğu için, batı müziği formlarından oluşan bir repertuar seslendirmek suretiyle, halkın bu türlere alışmasını ve benimsemesini kolaylaştırıcı etkisi olmuştur. Kısa bir zaman içinde Osmanlı kültürüne giren batı müziği ve çalgıları, saray içinde bale ekibinin ve kızlardan kurulu kalabalık bir fanfar ekibinin kurulmasına, sarayda batı müziği çalgıları ile Türk müziği çalgılarının birlikte çaldığı toplantı, eğlence, şenlik türünden programlara, saray müzisyenlerinin besteciliğine yansımış, *Fasl-ı Cedid* ve *Şark-ı Cedid* türlerinin ortaya çıkmasını kolaylaştırmıştır. İlk konservatuvar görevi gören bu kurumdan sonra, Darülbeydi ve Darülelhan gibi iki kurumun doğması, bu kurumlardaki hocalardan bazılarının opera, operet, marş gibi türler bestelemesi, hatta Türk müziği sistemi kurallarıyla bestelenen operetlerin doğuşuyla da Türk Opereti oluşmuştur. Türk Opereti adındaki II. Meşrutiyet döneminde başlayan milli operet besteleme akımı, "Operet Kralı" olarak bilinen Muhlis Sabahattin Ezgi ile batı müziği ve Türk müziği sentezlemesiyle bestelenen operetlere, zaman içinde de batı müziğine daha yakın bestelenen, armonize edilmiş, çokseslilik ögesi barındıran operetler yaratılmasına yol açmıştır. Bu isimlerden Cemal Reşit Rey de, *Lüküs Hayat* opereti ile ünlenmiş, bu türün ürünlerini vermiş önemli bir operet bestecisi olarak kabul edilmektedir.

Operet topluluklarının kayıtlarının alınması ve bu eserlerin yayılmasını hızlandırmak amacıyla yurt dışından gelip, kayıt cihazlarına operet eserlerini kaydeden yabancılar sayesinde, Türkiye kayıt cihazlarıyla tanışmıştır. Bu sayede, geleneksel eserlerin aslına uygun geleceğe aktarılması sağlanabilir hale gelmiş, derleme çalışmaları kayıtlar sayesinde kolaylaşmıştır.

Cumhuriyet döneminde M. Kemal Atatürk'ün müzik ile ilgili şu sözleri doğrultusunda yeni atılımlar yapılmıştır:

*...Bir ulusun yeni değişikliğindeki ölçü, musikideki değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir... Ulusal ince duyguları toplamak, onları bir gün önce genel musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu şekilde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir (Atatürk, 1934).*

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde; tiyatro, opera, bale ve çoksesli müzik gibi sanat alanlarında yapılacak gelişmeler, çağdaşlıkla eş kabul edilmiştir. Bu yönde kültürel gelişime katkısı olabilecek pek çok çalışma, taslak hazırlanmış, birer birer yürürlüğe konmuştur. İlk olarak çoksesli müzik çalışmaları, saray bandosu olan Muzika-

yı Humayun'un 1924 yılında Ankara'ya aktarılması ile Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası (Riyaset-i Cumhuriyet) oluşturulmuştur. Aynı yıl, Ankara'da Musiki Muallim Mektebi kurulmuş, *Türk Beşleri* olarak anılan (Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar, Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses) gençlerin yurt dışına gönderilip, batı müziği eğitimi almaları sağlanarak, döndüklerinde çoksesli müzik alanında önemli gelişmeler yaratmaları sağlanmıştır.

1936 yılında Musiki Muallim Mektebi, konservatuvara dönüştürülmüştür ve Tatbikat Sahnesi'nde opera temsillerine de yer verilmesine önem verilmiştir. 1949 yılında tiyatro, opera ve bale alanlarını bünyesinde bulunduran Devlet Tiyatrosu kurulmuş, bu kurumun bünyesinde bulunan Devlet Opera ve Balesi ise bir bölüm iken 1970 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı'na aktarılarak Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü adını almıştır.

Bütün bu sürece bakıldığında, operet topluluklarının halkın tiyatroya ve tiyatro türlerine alışması bakımından büyük rol oynadığı görülmektedir. Vodvil, revü, operet, opera gibi müzikli tiyatro türlerini izlemeye alışan halk; marş, tango, vals, şarkı gibi batı müziği formlarıyla da tanışmıştır ve Türk müziği kurallarıyla da bestelenen bu türler, içselleştirilmiştir. Yine bu topluluklar, batılı kurum ve kuruluşların Türkiye'de kurulması sürecini de hızlandırmıştır.

### **Halk Opereti Topluluğu'nun Türk Müziği Tarihindeki Yeri**

Tüm operet toplulukları içinde Halk Opereti Topluluğu'nun yeri Türk müziği tarihinde batı müziğinin yakınındadır. Toplulukta, Türk müziği sisteminden çok, batı müziği ile bestelenmiş operetler ve uyarlama operet şarkıları seslendirilmiştir. *Halime* opereti gibi bir kaç operet söz konusudur ki (Bkz: Tablo 2), bu operetlerde de doğu müziği (oryantal müzik) motifleri kullanılmıştır.

Halk Opereti Topluluğu, Türk müziğine hizmet etmemiş gibi görünse de, bir önceki başlık altında açıklandığı üzere, Türk müziği tarihi açısından devrim niteliğindeki gelişmelere dolaylı olarak hizmet etmiş sayılır. Batı müziği eğitimi verilen konservatuvarların kurulmasına yardımcı olan topluluk, Devlet Opera ve Bale Genel Müdürlüğü'nün kurulmasına gidecek yolu açan etkenlerden biridir. Operet türünün yaygınlaşması, içselleştirilmesi, dönemin en çok tercih edilen eğlence aracı olması sebebiyle, topluluk halkın popüler müzik ihtiyacını karşılamış, halkın batı müziğine alışmasına katkı sağlamıştır. Döneminin diğer operet topluluklarıyla aynı zincirin farklı halkaları konumundaki Halk Opereti Topluluğu, tüm topluluklarla aynı değerde önem taşır.

### **Sonuç**

Osmanlı Devleti'nde yönetim şeklinin monarşik olması sebebiyle daha hızlı bir şekilde yürürlüğe konan batılılaşma ideolojisinden, devletin tüm kurum ve kuruluşları etkilendiği gibi kültürel alanda da aynı etkileşim söz konusu olmuştur. İlk olarak askeri alanda batıyı örnek alan devlet adamları, daha sonra saraydaki yaşamlarına dahi batılı kültürü adapte etmiştir. Askeri alanda yapılan batılı anlamdaki değişiklik, batılı bir boru takımı olarak Muzika-yı Humayun'un kurulmasıyla devam etmiş, sonraları bu bando bir konservatuvar haline gelmiş, hatta bu kurumda müzik eğitiminin yanında tiyatro eğitimi de verilmeye başlanmıştır. Kurumda, İstanbul'daki tiyatrolarda da sahne alan tiyatrocular yetiştirilmiş, batı ve Türk müziği dersleri verilmiş, batılı

çalgılardan kurulu bandonun ülkenin her türden töreninde batılı türlerde eserler seslendirmesi suretiyle de halk batılı türlere ve çalgılara alışmıştır.

Tüm dünyada, ilk önce halkın üst tabakasına ulaşan opera, daha sonraları halkın her tabakasının ilgi duyduğu bir tür olmuş, daha sonra da üst kültüre hitap eden bir türe dönüşerek, eski kalabalık seyircisini kaybetmiştir. Türkiye'ye baktığımızda da durum batılı ülkelerden farksızdır. Başkanlık sistemine geçildiği günümüz Türkiye'sinde, operet ve opera türlerinin seyirci sayısı, Cumhuriyet dönemine kıyasla daha azdır ve bu türlere rağbet gösteren halk, üst kültüre aittir. Bahsi geçen tüm batılı tiyatro türleri, Türk müziği içinde melez türler oluşturmasından dolayı, Türk müziğine hizmet etmiş sayılmaktadır. Ayrıca; operet şarkılarının kaydedilip, yaygınlaştırılması amacıyla taş plak kayıt sistemi ile tanışılmış olması da, Türk müziği eserlerinin saklanması ve gelecek kuşaklara aktarılmasına yardımcı olmuş, müzik endüstrisinin gelişiminin önünü açmıştır.

Odak noktası olarak ele alınan ve kısa bir süre halkın büyük bir kısmının rağbet ettiği Halk Opereti Topluluğu da, bahsettiğimiz sonuçlardan farklı sonuçlar doğurmamıştır. Topluluğun operet şarkılarının notalarına ulaşamadığından bir analiz yapılamamış olsa da, topluluğa ait operet şarkıları, gazete kupürlerindeki anlatımlardan faydalanılarak değerlendirilmiş ve genel olarak uyarlama operetler ve Türk ve batı müziğinin sentezinden oluşan melez bir müzik ile bestelenmiş operet şarkılarının kullanıldığı kanısına varılmıştır. Başlı başına bir çığır açmamışsa da, döneminin operet toplulukları ile birlikte halkın batılı sanata alışması bakımından ve operet izleme ihtiyacına cevap verebilmek açısından var olduğu dönem boyunca Halk Opereti Topluluğu'nun, önemli rol oynadığı saptanmıştır.



**Kaynakça/References**

- Altar, C. M. (1939, 05, 29). *Ankara Radyosu "Opera nasıl doğdu?".* 22, Kasım, 2017 tarihinde [www.cevadmemduhaltar.com](http://www.cevadmemduhaltar.com): <http://www.cevadmemduhaltar.com/opera-nasil-dogdu-radyo-konusmasi.html> adresinden alındı.
- Altar, C. M. (1993a). *Opera tarihi - I*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Altar, C. M. (1993b). *Opera tarihi - II* (Cilt 2). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- And, M. (1972). *Tanzimat ve istibdat döneminde Türk tiyatrosu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- And, M. (1973). *50 yılın Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (2004). *Başlangıcından 1983'e Türk tiyatro tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- And, M. (2015). *100 soruda Türk tiyatrosu tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Atak, P. (2007, Ağustos). *Çağdaş Türk bestecilerinin operalarının incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul.
- Atatürk, (1934). *Devlet Opera ve Bale Genel Müdürlüğü tarihçe*, (2010). Erişim Tarihi: 10, Eylül, 2018, <https://www.operabale.gov.tr/tr-tr/kurumsal/genel mudurluk/Sayfalar/Tarihce.aspx> adresinden alındı.
- Cumhuriyet Gazetesi, (1934, 3 Haziran). *Süreyya Paşa Sineması davasını belediye kazandı*. Erişim Tarihi: 16 Ağustos, 2018, [www.cumhuriyetarsivi.com](http://www.cumhuriyetarsivi.com) adresinden alındı.
- Cumhuriyet Gazetesi, (1935, 4 Kasım). *Tiyatro Köşesi-Bay Bayan Opereti*. Erişim Tarihi: 16 Ağustos, 2018, [www.cumhuriyetarsivi.com](http://www.cumhuriyetarsivi.com) adresinden alındı.
- Cumhuriyet Gazetesi, (1935, 8 Kasım). *Fransız Tiyatrosu Süreyya Opereti*. Erişim Tarihi: 16 Ağustos, 2018, [www.cumhuriyetarsivi.com](http://www.cumhuriyetarsivi.com) adresinden alındı.
- Cumhuriyet Gazetesi, (1935, 30 Kasım). *Sahne hayatımızda yeni bir varlık "Halk Opereti"*. Erişim Tarihi: 16 Ağustos, 2018, [www.cumhuriyetarsivi.com](http://www.cumhuriyetarsivi.com) adresinden alındı.
- Cumhuriyet Gazetesi, (1936, 20 Ocak). *Halk operetinde güzel bir operet: Deniz Havası*. Erişim Tarihi: 16 Ağustos, 2018, [www.cumhuriyetarsivi.com](http://www.cumhuriyetarsivi.com) adresinden alındı.
- Cumhuriyet Gazetesi, (1936, 17 Şubat). *Halk operetinde Beyoğlu Çiçeği*. Erişim Tarihi: 16 Ağustos, 2018, [www.cumhuriyetarsivi.com](http://www.cumhuriyetarsivi.com) adresinden alındı.
- Cumhuriyet Gazetesi, (1936, 27 Şubat). *Halk operetinde "Şen Dul"*. Erişim Tarihi: 16 Ağustos, 2018, [www.cumhuriyetarsivi.com](http://www.cumhuriyetarsivi.com) adresinden alındı.
- Cumhuriyet Gazetesi, (1936, 08 Mart). *Halk operetinde: Halime*. Erişim Tarihi: 16 Ağustos, 2018, [www.cumhuriyetarsivi.com](http://www.cumhuriyetarsivi.com) adresinden alındı.
- Cumhuriyet Gazetesi, (1936, 13 Aralık). *Temaşa Köşesi-Halk Opereti Müsameresinde Enayiler*. Erişim Tarihi: 16 Ağustos, 2018, [www.cumhuriyetarsivi.com](http://www.cumhuriyetarsivi.com) adresinden alındı.
- Ertekin, S. (2007). Türk operasının gelişim süreci. *T.C. Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı Müzik Bilimi Yüksek Lisans Programı* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Başkent Üniversitesi.
- Eskitaş, N. (2018). *Halk Opereti Topluluğu ve Türk müziği tarihindeki yeri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ege Üniversitesi, İzmir.
- Kutluk, F. (1989). *Darülbeydi'de Operet* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Özcan, N. (1993). *TDV İslam Ansiklopedisi "Darüelhan" maddesi* (Cilt 8).

- Özcan, N. (2006). *Muzika-ı Humayun maddesi* (Cilt 31). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi.
- Papazyan, H. (1975). *100 yılda Türk opereti, (1872-1972)*. İstanbul: Oya Matbaası.
- Rona, M. (1960). *50 Yıllık Türk Musikisi*. İstanbul: Türkiye Basımevi.
- Saz, L. (2000). *Anılar 19. Yüzyılda Saray Haremi* (2. Bası b.). (Ş. S. Silan, Çev.) İstanbul: Cumhuriyet Kitap Klubü.
- Saz, L. (tarih yok). *Harem'in içyüzü*. (S. Borak, Dü.) Milliyet Yayınları.
- Sevengil, R. A. (1959). *Eski Türklerde dram san'atı*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Sevengil, R. A. (1961). *Tanzimat Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sevengil, R. A. (1962). *Saray Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sevengil, R. A. (1969). *Opera Sanatı ile ilk temaslarımız. Türk Tiyatrosu Tarihi II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sevengil, R. A. (2013). *İstanbul nasıl eğleniyordu? (1453'ten 1927'ye kadar)*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Tic. Ltd. Şti.
- Şenocak, E. (tarih yok). Taş plaklardan Türk operetlerinin tespiti. 669 - 680.
- Toker, H. (2016). *"Elhân-ı Aziz" Sultan Abdülaziz Devrinde sarayda mûsikî*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayın ve Basımevi.
- Utku, A. (2005). *Lüküs Hayat Operetinin çağdaş Türk Müziği'ndeki yeri ve önemi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ege Üniversitesi, İzmir.
- Uygun, M. (2010, Aralık). *20. Yüzyıldan günümüze müzikal tiyatronun gelişimi ve opera ile etkileşimi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Yener, F. (1991). *Müzik klavuzu*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Yöre, S. (2008). Osmanlı- Türk Müzik kültüründe Levanten müzikçiler. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (24), 413-437.
- Yöre, S. (2011). Kültürleşmenin bir parçası olarak Osmanlı'da operanın görünümü. *Zeitschrift für die Welt der Türken (Türk Dünyası Dergisi)* , 53-69.

---

---

## KÜLTÜREL BELLEK VE MÜZİK

### Cultural Memory and Music

Bülent AKIN\*

---

---

#### ÖZ

Bu makale, kültürel bellek ve müzik ilişkisini, daha çok müziğin kültürel belleğin oluşum, aktarım ve canlılığının sürdürülmesine yönelik işlevsel yönlerini incelemek suretiyle halk bilimi disiplini çerçevesinde -genel hatları ve temel özellikleri ile- ele almayı amaçlamıştır. Bu doğrultuda kültürel belleğin oluşumunda, aktarımında ve devamlılığının sağlanmasında olmazsa olmaz şartlar olan “kaydetme”, “çağırma” ve “iletme” ya da diğer bir ifadeyle “şiişsel biçim”, “ritüel sunuş” ve “grup katılımı” koşullarının müzik bilimi çerçevesinde kültürel belleğin aktarımına ve devamlılığına ne gibi etki ve katkılarının olduğu irdelenmiştir. Çalışmamızın muhtelif kısımlarında örneklerini verdiğimiz ritüellerdeki toplu ya da bireysel icarlarda ve canlandırmalarda; ritüellerin kontrolü bir biçimde yönetiminde; halk dansları ve tiyatro gibi gösteri sanatlarının icrasında ve sunumlarında; kültürel belleğin uzman taşıyıcılarının geleneği usta-çırak ilişkisi çerçevesinde öğretiminde ve bu icracıların dinleyicileriyle iletişimini sağlayarak aktarımlarında; mit, destan, halk hikâyesi, mani, ninni vb. gibi manzum halk edebiyatı metinlerinin ritüel ya da çeşitli icra ortamlarında muhataplarına aktarımında ve daha birçok alanda, müziğin, kültürel belleğin oluşum, aktarım ve devamlılığının sağlanmasında işlev sahibi olmaktan öte, onun yapısal bir parçası olduğu görülmüştür. Bu bakımdan makalenin kültürel belleğin aktarımında ve devamlılığının sağlanmasında müziğin hangi işlevlere sahip olduğunu genel hatları ve özellikleriyle sunma gayesinden öte bir amacı bulunmamaktadır. Nitekim böylesine geniş kapsamlı bir konuda daha derinlemesine yapılacak bir çalışma ya da çalışmalar tek bir makale sınırlılıklarını aşacaktır. Aynı zamanda konuyla ilgili farklı örneklerle üzerinden yapılacak daha sınırlı kapsama sahip çalışmaların müziğin, kültürel belleğin aktarımında üstlendiği işlevlerin daha da detaylandırılmasını sağlayacağı kuşkusuzdur.

**Anahtar Kelimeler:** Kültürel Bellek, Müzik, Kültürel Bellek ve Müzik, Halk Bilimi

#### ABSTRACT

This article aims at discussing the relationship between cultural memory and music in the scope of folklore and music by mainly analysing the functional aspects of music in terms of formation, transmission and maintenance cultural memory's vitality and the role of cultural memory in building the social identity. In this sense, rather than discussing the subject with a specific sample, the article intends to analyse the subject by taking its basic characteristics into consideration. Within this scope, this article attempts to address the effects and contributions of “recording”, “invitation” and “communication”, or in other words “poetic form”, “ritual offering” and “group participation”, which are essential conditions for the formation, transmission and maintenance of cultural memory's vitality, the transmission and maintenance of cultural memory in the scope of music. It is seen that music is a structural part of cultural memory\_ beyond its function in the formation, transmission and maintenance of continuity of cultural memory\_ in collective or individual performances and impersonations for the rituals which we have exemplify in various parts of our article as in conducting rituals, in performances and presentations of arts such as folk dances and theatre, in teaching of the professional holders of cultural memory in the frame of master-apprentice relationship and transmission of their performances by communicating with audience, in transmission of poetical texts of folk literature, such as myth, epic, folk story, *mani*, lullaby etc., in rituals or different performances and in many more fields. The article does not have any purpose but to present in general the functions of music in the transmission and maintenance of continuity of cultural memory. As a matter of fact, a more in-depth study or studies on such a comprehensive subject will exceed the limitations of a single article. At the same time, it is certain that the studies with a more limited coverage over different examples will provide a wide analysis on the functions of music in the transmission of cultural memory.

**Keywords:** Cultural Memory, Music, Cultural Memory and Music, Folklore.

---

**Araştırma Makalesi** - Geliş Tarihi/Received Date: 03.12.2018, Kabul Tarihi/Accepted Date: 12.12.2018

\***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Siirt Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı, Siirt, Türkiye. [bulentakinedb@hotmail.com](mailto:bulentakinedb@hotmail.com). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7668-8644>

**Atıf/Citation:** Akin, B. (2018). Kültürel Bellek ve Müzik. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (13), 101-117.

### Extended Abstract

Cultural memory is a current subject that has drawn attention of researchers from various fields, especially folklore, in the past years. In this scope, a literature that treats cultural memory in context of various fields from different aspects has also started to be formed in our country. The factors that take part in the formation, transmission and maintenance of vitality of cultural memory within these studies, and also researches and publications directed to artistic communication tools have gradually begun to take place in the literature. In the literature in question, a very limited number of studies have been carried out on the relationship between cultural memory and music that has interacted during all processes starting from the formation of cultural memory.

Based on this statement, this article aims at discussing the relationship between cultural memory and music in the scope of folklore and music by mainly analysing the functional aspects of music in terms of formation, transmission and maintenance cultural memory's vitality and the role of cultural memory in building the social identity. In this sense, rather than discussing the subject with a specific sample, the article intends to analyse the subject by taking its basic characteristics into consideration. Within this scope, this article attempts to address the effects and contributions of "recording", "invitation" and "communication", or in other words "poetic form", "ritual offering" and "group participation", which are essential conditions for the formation, transmission and maintenance of cultural memory's vitality, the transmission and maintenance of cultural memory in the scope of music. The question "how the aforementioned conditions benefit from music while preserving, transmitting and keeping alive the knowledge evaluated in cultural memory?" was analysed on the basis of the subjects of folklore which are directly related to music, such as rituals, folklore genres (myths, epics, folk stories, etc.) and folk dances. Instead of a specific sample, we preferred to present examples selected from the cultural background of Turkish communities with different traditions. In this scope, the paper does not have any purpose but to present in general the functions of music in the transmission and maintenance of continuity of cultural memory. As a matter of fact, a more in-depth study or studies on such a comprehensive subject will exceed the limitations of a single article. At the same time, it is certain that the studies with a more limited coverage over different examples will provide a wide analysis on the functions of music in the transmission of cultural memory.

This article, which mostly highlights the sociocultural and functional aspects of music in relation with cultural memory, has a characteristic of being one of the first studies to fill the gap in this field in Turkey. Considering the fact that studies on the relationship between cultural memory and music have started in recent years around the world and a limited number of studies have been conducted in this area, the importance and authenticity of this article will be better understood. In this article, which deals with the relationship between cultural memory and music in general terms, the function of music in preserving, transmitting and reconstructing cultural memory are determined in general headings. In this respect, it occurs that music has an active role in systematic actualisation of the activities of memory, such as "memorization" (recording), "repetition", "recalling" (invocation), "revival" and "creating continuity". These activities enable the realization of the conditions of "recording", "recalling" and "communication", which are necessary for the transmission and continuity of cultural memory. In addition to this, it has been observed that the functions of music are also in a non-negligible dimension in the functioning of memory activities, such as "transformation", "stereotyping" and "re-recording" during the reconstruction of social and cultural identity.

In this scope, it is seen that music is a structural part of cultural memory\_ beyond its function in the formation, transmission and maintenance of continuity of cultural memory\_ in collective or individual performances and impersonations for the rituals which we have exemplify in various parts of our article as in

conducting rituals, in performances and presentations of arts such as folk dances and theatre, in teaching of the professional holders of cultural memory in the frame of master-apprentice relationship and transmission of their performances by communicating with audience, in transmission of poetical texts of folk literature, such as myth, epic, folk story, *mani*, lullaby etc., in rituals or different performances and in many more fields. The most important indicator of this case is that without music it is not possible to create these artistic areas actualising the formation, transmission and continuity of cultural memory. In this respect, we believe that ignoring music in scientific studies related to cultural memory will lead to discussing the transmission fields of cultural memory in an incomplete structural framework. Therefore, scientific studies on culture and transmission of culture in the music field, which is a structural part of the transmission and continuity of the tradition in a wide area ranging from the *aşiks* (minsterls) to the singers of the tales in Turkish culture, from the performance of religious or non-religious rituals to folk dances and theatre performances, are of great importance.

Kültürel bellek, genel anlamıyla toplumların geçmişlerine dair birikimleriyle olan bağlantılarını tekrarlamak suretiyle canlı tuttuğu ve bu birikimin kuşaklar arası aktarımını sağlayarak sürekli hale getirdiği kolektif kimliği oluşturan bellek türünü tanımlar. Bu anlamda toplumun geçmişteki anı ve tecrübelerini birlikte hatırlaması ve tekrarlaması, o topluma ait ortak bir kimliğin göstergesidir. Dolayısıyla toplumlar kimliklerini korumak ve devam ettirmek için mutlaka sahip oldukları kültürün muhafazasını sağlayan, kuşaklar arası aktarımını gerçekleştirerek ona süreklilik kazandıran ve gerektiğinde yeni koşullara ayak uydurmak adına güncellenebilen bir belleğe ihtiyaç duyarlar. Bu çerçevede, toplumun kimliğini oluşturan kültüre ait tüm bilgi birikimi, toplum tarafından kültürel bellek adı verilen hafıza içerisinde kaydedilir, aktarılır ve canlı tutularak sürekliliği sağlanır.

Toplumun kendi geçmişiyle kurduğu bağ ve bu bağın canlı tutulması kültürel bellek aracılığıyla mümkündür. Kültürel bellek; “hatırlama”, “kimlik” ve “kültürel süreklilik” arasındaki bağlantıyı inceler. Bu üç unsurdan oluşan yapı ise “bağlayıcı yapı” olarak adlandırılır. Bağlayıcı yapı, “sembolik bir anlam dünyası” oluşturarak topluma ait önemli tecrübe ve anıları biçimlendiren ve aynı zamanda güncelleyip içinde bulunan zamanla uyumunu sağlayarak bugünü geçmişle birleştirme gücüne sahip; ortak yaşanmışlıklar, kurallar ve değerlere dayanan ortak bilgi ve kendini algılayış biçimidir. Bağlayıcı yapının temel ilkesi ise “tekrarlama”dır. Tekrarlama, belirli bir zaman düzeni içinde ve birbirine bağlı adımlar halinde bilgi aktarımının yapılmasının sağlanmasıdır (Assmann, 2015, s. 23-24). Bu anlamda “tekrarlama” ile bilginin aktarıldığı ve bununla da yetinilmeyip geçmişe dair olayların “canlandırıldığı” ritüeller ve ritüel bir karaktere sahip olan müzik kültürel belleğin en iyi biçimde aktarılmasına olanak verir.

Yazılı kayıtları hariç tutarsak topluluğun kimliğini koruyabilmesi için, insan belleği dışında bir seçeneği bulunmamaktadır. Bu belleğin birliği sağlama ve eyleme dönüştürme noktasında, “kaydetme”, “çağırma” ve “iletme” ya da diğer bir deyişle “şiirsel biçim”, “ritüel sunuş” ve “grup katılımı” şeklinde üç koşula ihtiyacı vardır. Bu koşullardan “şiirsel biçimlendirmenin”, kimliği koruyan bilginin muhafaza edilmesi için kullanılan bir bellek tekniği olduğu bilinmektedir. Kültürel bellekteki bu bilginin aktarılmasında ya da sunulmasında ise ses, vücut, mimikler, el-kol hareketleri, ritim ve ritüel eylem gibi çok yönlü sanatsal iletişim araçları kullanılır (Assmann, 2015, s. 60). Şiirsel biçimlendirme yoluyla kültürel bellekte muhafaza edilen bilginin aktarımı sırasında kullanılan en yaygın ve etkili yöntemler şüphesiz “ritüel” ve “müzik”tir. Bu iki sanatsal iletişim aracının aslında birbiriyle uyumlu ve birbirinin tamamlayıcısı olarak kültürel belleğin korunması ve aktarılmasında aktif olarak rol oynadıkları görülür. Ritüeller, geçmişteki bilginin sürekli tekrarlandığı, toplumsal belleğin canlı tutulduğu ve gerektiğinde güncellendiği ortamlardır. Toplumsal belleğin tekrarlanan her ritüel icrasında güncellenmesi (yeniden kurulması), topluma ait ortak bilginin kuşaklar arası aktarımını sağlar. Bu sayede ritüeller ve ritüellerin sürdürülebilirliğinde en etkin rolü üstlenen müzik aracılığıyla birliktelik bilincini ve duygusunu oluşturup pekiştiren toplum, sürekli olarak varlığını ayakta tutmayı başarır.

Kültürel belleğin inşasında ve kuşaklar arası aktarımında müziğin en az ritüeller kadar etkili olduğu ilk bakışta göze çarpar. Müzik, bilhassa sosyal bağlamda ele alındığında kültürel bellek ile ilgili olarak yukarıda sözünü ettiğimiz “kaydetme”, “çağırma” ve “iletme” (şiirsel biçim, ritüel sunuş ve grup katılımı) koşullarının gerçekleşmesinde birincil derecede görev alır. Müzik, bu anlamda üstlendiği görevini çoğu zaman ritüel ile birlikte doğal bir senkronizasyon içerisinde yerine getirir. Ritüel ve müziğin, sahip oldukları bu doğal uyum içerisinde, birbirini belli bir düzen ve bağlantı çerçevesinde adım adım izleyen “geçmişle bağ kurma”, “tekrarlama” ve “canlandırma” gibi kimlik inşasının olmazsa olmaz kültürel bellek öğelerini barındırdığı görülür. Dolayısıyla ritüel ve müzik, sosyal bağlamda toplumsal yapı içerisinde şekillendikleri gibi, toplumsal

kimliğin inşasını ve sürdürülebilirliğini sağlarlar. Bu noktada müzik, ritüel içerisinde ya da dışında “şiişsel biçimlendirme” koşuluna benzer olarak “ezgi”, “ritim” ve bu ikisinin alt unsurları aracılığıyla bilişsel ve işitsel alanın yanında, duyuşsal alana da hitap etmek suretiyle bilginin kodlanmasına, hatırlanmasına ve aktarılmasına önemli ölçüde katkı sunar. Müziğin bu katkısını sadece ritüel içerisinde düşünmek ve bu bağlamda ele almak elbette eksik bir bakış açısı olacaktır. Kültürel belleğin uzman taşıyıcılarının ritüel dışı aktarımlarında da müzik, yukarıda saydığımız yönleriyle söz konusu aktarıma aynı katkıyı sağlar. Sözlü gelenek içerisinde, kültürel belleğin muhafazası, canlılığı ve aktarımını sağlamaya yönelik çeşitli sözlü metinler, ritüeller, halk dansları, oyunlar, geleneksel giysiler, eşyalar, resimler ve daha birçok kültürel aracının mevcut olduğu görülür. Büyük çoğunluğu birer sanat dalı olarak karşımıza çıkan bu aktarım türleri içerisinde müzik, şüphesiz oldukça önemli bir yere sahip olduğu gibi, halka ait bu sanatsal iletişim alanlarının büyük çoğunluğuyla doğrudan etkileşim içerisinde. Yine halk dansları, gösterileri, kutlamaları, festivalleri, tiyatroları vb. gibi kültürel belleğin yaşatıldığı ve aktarıldığı ortamlarda müziğin yukarıda söz ettiğimiz yönleriyle önemli işlevler üstlendiğini görürüz.

Müzik ve kültürel bellek arasındaki bağı gözler önüne seren bu tespitlere ilave olarak kültürel bellek hakkında yapılan çalışmalarda, kültürel belleğin müzik ile ilişkisi ve müziğin kültürel bellek aktarımında üstlendiği işlevler gibi hususlara oldukça sınırlı olarak yer verildiği görülmektedir. Ülkemizde de son yıllarda yaygın olarak araştırmacıların ilgisini çekmeye başlayan kültürel bellek konusu, müzik ile ilişkisi bağlamında oldukça sınırlı olarak ele alınmıştır. Kültürel bellek ile müzik ilişkisi bağlamında yaptığımız bu tespitler, müziğin gerek ritüel içerisinde gerekse ritüel dışında kalan halk bilgisi ürünleri çatısı altında değerlendirilen kültürel bellekteki bilginin “tekrarlanmasında”, “canlı tutulmasında” ve “güncellenmesinde (yeniden kurulmasında)” çok yönlü işlevler üstlendiğini göstermektedir. Bu tespitlerden hareketle müziğin, kültürel belleğin aktarımında ve devamlılığında üstlendiği rolü konu edinen makalemizde, müziğin “geri çağırma (hatırlama)”, “tekrarlama” ve “canlandırma” aracı olarak sahip olduğu işlevsel özellikler, örneklerle ele alınarak incelenecektir. Ayrıca müziğin kültürel belleğe kodlanan bilgilerin aktarımında, tekrarlanmasında ve canlandırılmasında üstlendiği rolünün yanı sıra, kültürel bellek aracılığıyla toplumsal kimliğin yeniden kurulmasına olan katkıları ortaya koyulmaya çalışılacaktır.<sup>1</sup>

### Sosyokültürel Bağlamda Müzik ve Kültürel Bellek

Ritüellerden her çeşit ibadet, dans, gösteri, festival, spor vb. aktivite ve sunumlara, TV reklamlarından filmlere ve belgesellere kadar uzanan oldukça geniş bir alanda gündelik yaşamın içerisinde yerini alan müzik, bu yönleriyle insanın ve toplumun yaşayışı ile doğrudan etkileşim içerisinde olan sosyokültürel bir sanat dalıdır. Sosyokültürel yaşamın önemli bir bileşeni olarak müzik, ritüeller bağlamında; uyarıcı, etkileyici, duygusal olarak

<sup>1</sup> Son yıllarda müzik ile kültürel bellek arasındaki ilişkiyi ve müziğin kimlik inşasındaki işlevlerini doğrudan ele alan önemli çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmalardan Daragh O'Reilly ve arkadaşları tarafından kaleme alınan, “Cultural Memory and The Heritagisation of a Music Consumption Community” başlıklı çalışma “Müzik toplumları (müzikal topluluklar) geçmişlerini nasıl hatırlar?” sorusu üzerinden kültürel belleğin temel koşulu olan “hatırlama (geri çağırma)” şartının işleyişinde müzik ile ilişkisini tüketim toplumları bağlamında ele almıştır (O'Reilly vd., 2017, s. 174-187). Diğer taraftan Amanda Brandellero, Sara Cohen ve Les Roberts tarafından hazırlanan, “Popular Music Heritage, Cultural Memory and Cultural Identity” adlı makalede ise, popüler müzik mirasının kültürel bellek ile ilişkisi ve kültürel kimlik ile etkileşimi konu edilmiştir (Brandellero vd., 2014, s. 219-223). Ayrıca Burcu Yıldız tarafından hazırlanan, “Cultural Memory, Identity and Music: Armenians of Turkey” adlı doktora tez çalışması da Türkiye’de yaşayan Ermeni topluluklarının müziklerinin kimlik aidiyetlerini oluşturmada üstlendiği rolü müzik disiplini bağlamında ele almıştır. Söz konusu çalışmada, kültürel bellek ile müzik ilişkisi ve etkileşiminden ziyade müziğin belirli bir toplulukta kimlik belirleyici yönü incelenmiştir (Yıldız, 2012). Bu çalışmalar dışında, Kültürel bellek konulu, gerek yurt içi gerekse de yurtdışında yapılmış çok sayıda yayın mevcuttur. Ancak söz konusu çalışmalar, doğrudan kültürel bellek ile müzik ilişkisini konu edinmediği için burada yer verilmemiştir.

birleştiren ve bağlayan, derinleşmeye imkân tanıyan bir karaktere sahiptir (Hays vd., 2005, s. 84; Clark, 2006, s. 475, aktaran Şahin, 2008, s. 272). Aslında müziğin bu özellikleri sadece ritüeller bağlamında değil, sosyal ve kültürel hayatın neredeyse tüm alanlarında karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla müziğin kültürel belleğe yönelik “koruma”, “hatırlatma” ve “aktarma” işlevlerinin detaylı anlaşılabilmesi ve açıklanması, onun sosyokültürel yaşamla etkileşimi bağlamında ele alınmasıyla mümkün görünmektedir.

Müziğin, sosyokültürel yaşam bağlamında ortaya çıktığı ve onu temsil eden bir sanat dalı olduğu değerlendirmesinde bulunan İbni Haldun, “müziğin toplumların kültürel gelişmişlikleri ile ilişkisine” dikkat çekerek “müzik-sosyal yaşam” ve “müzik-kültür” arasındaki bağı yüzyıllar öncesinden vurgulamıştır (İbni Haldun, 1991, s. 432-437). Bilişsel yönü ile bir gramer yapı üzerine inşa edildiği bilinen ve bir dil olarak kabul gören müziğin, sahip olduğu gramer içerisinde anlama dayalı kodları gizleyen yapısı, sosyal ve kültürel süreçlerin bir ürünü olduğunu gösterir. Müzik, sosyal ve kültürel yönü itibarıyla toplumsal ilişkiler bağlamında vücut bulmakta ve sosyokültürel yaşamdan etkilendiği gibi, sosyokültürel yaşamı etkilemektedir (Şahin, 2008, s. 274-275). Sosyal yapı içerisinde şekillenen müzik, sosyal yapıyı anlamlandırarak toplumsal bütünleşmeyi ve kimlik inşasını sağlar. Kimlik ve aidiyet bağlamında güçlü bir referans olan müzik, aynı zamanda gelenek ve değişim süreci ile de uyumlu bir sanat dalı olarak karşımıza çıkar (Feld vd., 1994, s. 35; Tracery, 1954, s. 235, aktaran Şahin, 2008, s. 277). Biçimsellik sahibi, ardışık, tekrarlanabilir ve kalıplaşmış olma özellikleri ve yararçı hedefler üzerine inşa edilmemiş bir sanat dalı olma yönüyle de müziğin, ritüel bir karaktere sahip olduğu görülür (Supicic, 1982, s. 24-25, aktaran Şahin, 2008, s. 279).

Toplumsal ve kültürel kimlik aracılığıyla şekillendirilmesi sebebiyle, bestecisi, icracısı ve dinleyicisi ile toplumsal bir görünüme sahip olan müziğin, bu yönüyle sosyokültürel bağlamı göz ardı edilemez. Toplumlar, müziklerini kendi gelenekleri, inanışları, dünyaya/yaşama bakış açıları ve daha birçok kültürel özellikleri bağlamında şekillendirirler. Müzik, toplum için, kültürel öğeler ile birbirini tamamlayarak anlamlı hale gelir. Müzik, ait olduğu toplumun kültürel kimliği içerisinde tanımlanışına göre anlamlandırılan ve o toplum içerisinde güçlü bir sosyokültürel iletişim aracına dönüşen bir sanat dalıdır. Bu bakımdan müziğin sosyokültürel bağlamı göz önünde bulundurulduğunda kültürel belleğin oluşum, aktarım ve devamlılığının sağlanmasındaki işlevlerinin daha belirgin olarak görünür kılındığının altını çizmekte fayda vardır. Dolayısıyla sosyokültürel bağlamda müzik, kültürel belleğin aktarımında ve devamlılığında görev üstlenen sanatsal iletişim dalları içerisinde en yaygın kullanılan ve benimsenen bir alan olarak toplumların kültürel belleği ile birbirini tamamlayan bir yapı arz eder. Müzik, ait olduğu toplumun dili, edebiyatı, tarihi ve kültürü ile doğrudan etkileşim içerisinde şekillenen ve aynı zamanda o toplumu şekillendiren yapısıyla kültürel bellek üzerinde çok çeşitli işlev sahibi olma özelliğine haizdir. Bu bakımdan müziği, ait olduğu toplumun kültürel belleği içerisinde değerlendirmek en doğru yaklaşım olacaktır.

*Sosyal bir bağlam çerçevesinde inşa edilen müzik, yine bu sosyal bağlama dayalı bir yorumlama ile anlamlı hale gelmekte, sosyal yapıya ilişkin bağlamı bir anlamlandırma ve yorumlama etkinliğine dayalı olarak ortaya çıkmaktadır. Söz konusu anlamlandırma süreci sosyal olarak inşa edilen müziğin toplumsal yaşamı etkileme eğilimini de beraberinde getirmektedir. Müziğin sosyal yapı içinde şekillenen, aynı zamanda da sosyal yapıyı anlamlandıran bu toplumsal bağlamı inanç ya da ideolojiyi ifade etmek ve buna dayalı bir kimliği kurmak suretiyle sağladığı sosyal bütünleşmeyi sürdürme özelliğinde somutlaşmaktadır. Sosyal yapının temel karakteri ile uyumlu bir ideolojiyi taşıyan ve bu ideolojiye uygun bir kimliği oluşturarak toplumsal uyumun devamlılığını sağlayan etkisi esas alındığında ise müzik, metaforik bir süreç olarak*



*karşımıza çıkmaktadır* (Feld, 1984a:7, 12-13, aktaran Şahin, 2008, s. 276). *Zira sembollerin oluşması ve yorumlanması, dolayısıyla da kültürün ayakta kalması bu metafora bağlıdır. Bu nedenle sosyal yapı ile ses yapısı arasında bir korelasyondan daha ziyade toplumların metaforlarına bağlı, metafor merkezli bir uyum ve tutarlılık bulunmakta, müzik süregelen sosyal yapının ve kültürün uyumlu bir parçası olarak toplumsal yaşamda yerini almaktadır. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki sosyal olarak anlamlı ve önemli her hususun müzikal bağlamda temsil edilmesi gerekmezken müzik sistemi içinde işaret edilenler toplumsal bir gerçekliği göstermektedir* (Feld, 1984b:405-406, aktaran Şahin, 2008, s. 276).

Sosyokültürel bağlamda toplumun etkisi ile inşa edilen müzik, aynı zamanda toplumu sürekli olarak etkileme işlevine sahip olur. Müziğin bu işlevi, ait olduğu toplumun, sosyal ya da kültürel alanlarda, yönlendirilmesinden zaman ve mekâna uyum sağlama sürecinde şekillendirilmesine kadar uzanan geniş bir alana sahiptir. Ait olduğu toplumun tarihî ve kültürel geçmişine dair birikiminden referanslarını alan müzik, kültürel belleğin aktarımında ve gerektiğinde kültürel kimliğin yeniden inşası sürecinde, geleneksel ve değişime uyumlu karakteriyle geleneğin güncellenmesine yardımcı olur.

### **Kültürel Belleğin Aktarımında Müziğin Rolü**

Kültürün oluşturduğu bağlayıcı yapının temel ilkesi olan “tekrarlama” ilkesi, kültürel belleğe ait bilginin oluşumu, muhafazası, aktarımı ve devamlılığını sağlar. Tekrarlama ilkesi sayesinde olaylar dizisinin sonsuzda kaybolmasının önüne geçilir ve bunların bir ortak “kültürün” unsurları olarak, tanınabilir ve hatırlanabilir örneklerle dönüşmesi sağlanır (Assmann, 2015, s.23). Tekrarlama ilkesi ve ona bağlı olarak gerçekleşen canlandırma durumu; ritüeller, halk dansları, kutlamalar, sözlü edebiyat metinleri, tiyatro vb. gösteriler gibi birçok alanda müzik aracılığıyla gerçekleşir. Dolayısıyla müzik, daha önce üzerinde durduğumuz sosyokültürel bağlamı da göz önünde bulundurulduğunda, kültürel belleğin tekrarlama ilkesini gerçekleştirmesinde ve sürdürülebilirliğini sağlamasında birden fazla alanda etkin olarak karşımıza çıkar.

Müziği icra eden ile dinleyicilerin aynı sosyokültürel bağlamın ürünü olduğu tespiti, müzik ile toplum arasındaki doğrudan etkileşimi gösterdiği gibi, kültürel belleğin aktarımında ve yaşatılmasında “birlikte icra etme” olgusuna işaret eder.<sup>2</sup> Bilhassa ritüeller bu durumu en iyi yansıtan örnekler olarak karşımıza çıkar. Bir sözlü metnin etkili ve kalıcı olabilmesi için iki şartın oluşması gerekir. Bunlardan ilki “ezberden okuma”, ikincisi ise “müzik eşliğinde icra”dır. Hele ki bu metin, toplu halde, belirli bir kimliğe ait toplumsal bir grup tarafından o gruba özgü bir ritüelde icra ediliyorsa bu durum kaçınılmazdır. Kına gecelerinde icra edilen türkü metinlerinin hep bir ağızdan söylenmesi buna örnek olarak verilebilir. Burada müziğin, okunan metnin ezberlenmesine sağladığı katkı kadar, “hep bir ağızdan okuma”yı sağlaması, üzerinde durulacak diğer bir işlevidir. Kına gecesine katılan onlarca kişinin aynı metni tek bir ahenk ve uyum içerisinde söylemesi belirli bir ritim, ölçü ve ezgi kalıbı içerisinde icra etmeleri ile mümkündür. Yine bu ritüel sırasındaki toplu icranın müzik eşliğinde gerçekleşmesi, metnin arkasında gizlediği anlamsal mesajları ve coşku, hüznün, özlem vb. duyguları harekete geçirerek daha akıcı ve güçlü bir şekilde karşı tarafa iletmesini sağlar. Bu durum, dinî ya da seküler toplu müzik icrasının olduğu tüm ritüeller için geçerlidir. Toplu icraların olduğu ritüellerde müzik; ezberi kolaylaştırma ve tek bir

<sup>2</sup> Müziğin, aynı sosyokültürel bağlamın ürünü olmayan insan toplulukları arasında, yani kültürlerarası bağlamda da kültürel belleğin aktarımını sağladığı ve toplumsal kimliği şekillendirdiği kuşkusuzdur. Ancak ritüeller bağlamında ele alındığında müzik, öncelikli olarak ait olduğu toplumun kültürünü yansıtarak aktarımına katkı sunar.

ağızdan okuyabilme olanaklarını sağlayarak kültürel belleğe ait bilginin tekrarlanmak suretiyle yeni kuşaklara aktarılmasına ve canlı tutulmasına katkı sunar.

“Ezberden okuma” kavramının karşımıza çıktığı diğer bir önemli alan ise mitler ve mitleri içerisinde bulunduran diğer edebî türlerdeki metinlerin aktarımlarıdır. Mit, içerisinde bulundurduğu semboller aracılığıyla “hatırlama”yı sağlayan bir türdür. Toplumun kökenine dair ne varsa, mitlerin bunu içerisinde barındırdığı görülür. Ait olduğu toplumun içselleştirilmiş geçmişi olan mitler, hedefe yönelik olmayan nesnel tarih karşısında, “değerlerle donatılmış hedefsellik” olarak bulunur. Aslında, ister gerçek isterse hayal olsun, sabitleştirilen ve içselleştirilen geçmiş, bir mittir (Assmann, 2015, s. 84). Bu yönüyle mitler, toplumun geçmişine ve kökenine ait, içerisinde kültürel belleğe ait kodlar ve sembollerle örülü bilgiyi barındıran metinlerdir. Mitler; destan, efsane, masal ya da hikâye gibi edebî türlerden farklı olarak ait olduğu topluluk için kutsal ve gerçek kabul edilirler. Çoğunlukla kutsal ya da dinî ritüeller içerisinde okunmaları ve ritüeli anlamlandırma işlevi üstlenmeleri de bu özellikleri sebebiyledir.

Mitler, diğer edebî türlerden farklı olarak kutsal bir zaman süresi boyunca, ezberden okunurlar. Bu durumu arkaik evrelerini aşmış toplumlarda dahi görmek mümkündür. Ezberden okuma, her türlü üstünlüğü elde etmeyi sağlayan güçlü bir büyü ile eş değerdedir. Kökene ilişkin miti bilmek yeterli değildir. Bu mitin ezberden söylenmesi ya da bu miti temsil eden ritüelin ezberden icra edilmesi insanı, içerisinde bulunduğu zaman ve mekândan, mucizevî olayların gerçekleştiği kutsal zaman ve mekâna götürür. Mitlerin ezberden okunmasıyla kronolojik zamandan çıkılarak doğaüstü varlıklar aracılığıyla olumlu yönde değiştirilmiş kutsal zamana dönülür ve doğaüstü tanrı ya da kahramanlara tanık olunur (Eliade, 2016, s. 22, 31-32). Kültürel belleğin oluşum ve aktarımında; “kaydetme”, “çağırma” ve “iletme” (şiişsel biçim, ritüel sunuş ve grup katılımı) adı verilen üç koşulu ustaca kullanarak kültürel hayatın bütünlüğünü, aktarımını ve devamlılığını sağlayan kendilerine özel bir yetki verilmiş uzman taşıyıcılar mevcuttur (Assmann, 2015, s. 65). Bu uzman aktarıcılara toplum tarafından kültürel belleğe ait olan bilgiyi taşıma yetkisi verilmiştir. Farklı toplumlar arasında; Troubadour, Griot, Bard, Şaman, Kam, Jırav, Ozan, Âşık, Zâkir vb. gibi isimler alan bu uzman kültürel bellek taşıyıcıları icralarını mutlaka bir müzik aleti eşliğinde gerçekleştirirler.<sup>3</sup> Aynı zamanda bu kişilerin aktardıkları metinlerin türü destan, hikâye ya da mit, ne olursa olsun, aktarımlarını mutlaka ezberden yaptıkları görülür. Dolayısıyla bu uzman kültür taşıyıcılarının ezber kadar müzikten de istifade ettikleri görülür. Hatta bu uzman aktarıcılar müziği, sözlü metnin ezberi için güçlü bir aracı olarak kullanırlar. Çünkü ezberi kolaylaştıran şiişsel biçim kadar, müziğin ritim, ezgi ve diğer alt öğeleri sayesinde oluşturduğu formdur. Müziğin kendine özgü bu formu, kültürel bellek taşıyıcılarının gelenek içerisinde öğrendikleri metni belleklerinde kolay kodlamalarını (ezberde tutmalarını) ve hatırlamalarını sağlar. Bu noktada müzik, “ritmik güdüleyici”<sup>4</sup> özelliği, tekrar edilebilirliği, duyuşsal öğrenme alanına hitap etmesi ve icra edilen metne oluşturduğu özgün form sayesinde, ezberi ve belleğe kodlamayı kolaylaştırıcı özellikleriyle aktarılan kültürel bilginin, hem icracının hem de dinleyicilerinin belleğine “kaydedilmesini” sağlar.

Müzik, kültürel alana ait bilginin kaydedilmesinde etkin olarak rol almakla kalmaz, aynı zamanda bizzat icrayı yapan kişinin kültürel bilgiyi hatırlayarak “geri çağırmasını” sağladığı gibi, aynı kültürel kimliğe sahip bir toplumda icrayı dinleyen topluluğun geçmiş tekrarlarla hafızasına kodladığı bu bilginin canlı tutulmasına da

<sup>3</sup> Bir anlamda kültürel belleğin uzman taşıyıcıları olan bu temsilciler ve geleneğin aktarılmasında üstlendikleri roller hakkında bilgi için bk. (Arslan, 2015, s. 1-6).

<sup>4</sup> Bu kavram ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (Şahin, 2008, s. 280).

katkı sunar. Kültürel bellekte yer etmiş olan ezginin tınıları duyulmaya başlar başlamaz, henüz icracı sözleri okumadan topluluk hafızasındaki metni ve metnin anlamsal arka planını “geri çağırma” ve “zihninde canlandırmaya” başlar. Bu da müziğin duyuşsal alana yoğun bir biçimde hitap edebilme karakteriyle ilgilidir.

Kültürel belleğin aktarımında ezber yöntemi, ayrıca müziğin bizzat kendi bileşenleri içerisinde de bir öğrenme yöntemi olarak karşımıza çıkar. Kültürel belleğin uzman taşıyıcısı olarak tanımlanan sanatçıların belirli bir usta-çırak sistemi içerisinde, bir müzik aleti çalmayı öğrendiklerini ve bu müzik aleti yardımıyla icralarını gerçekleştirdikleri görülür. Söz konusu usta icracıların icralarında kullandıkları müzik aletleri gelişmiş güzel aletler olmayıp, bir toplum tarafından sahiplenilmiş, o toplumun belleğinde yer edinmiş ve çoğu zaman onlar için kutsal sayılan çalgılar olma özelliğine sahiptir. Dolayısıyla bu müzik aletlerinin fiziksel yapıları, icra tarzları ve bunlarla icra edilen ezgilerin tamamı kültürel belleğin içerisinde yer alan bilgiye dâhildir. Bu müzik aletlerinin usta-çırak ilişkisi içerisinde öğretimi ve öğrenimi sırasında ezber yöntemi ve tekrarlama oldukça önemli bir yer tutar. Bu bakımdan kültürün tekrarlama ilkesini ve canlandırmayı sağlayan ezber yöntemi, sadece icracının aktardığı sözlü metin içerisinde gizli olmayıp aynı zamanda kullanılan müzik aletinin geleneksel icra biçimiyle öğretilmesi ve öğrenilmesinde de karşımıza çıkar. Usta (öğretici), çırağına söz konusu müzik aletinin icra tekniklerini öğretirken duyuşsal alana yönelik bir öğrenme metodu uygulamakla yetinmez. Bunun yanında, tekrarlanan pratikler sayesinde çırağın daha sonraları psiko-motor becerisi haline getireceği bazı icra tekniklerini de ezber yöntemi aracılığıyla işitsel ve bilişsel bir süreç olarak aktarır. Elbette başlangıçta, yeni icracı için mekanik bir ritim ya da ses tekrarı ibaret gibi görünen bu ses parçaları, zamanla zihinde bütünlük arz eden anlamlı birer ezgiye dönüşerek bilişsel ve duyuşsal alanda da varlığını gösterir.

Bir müzik aletini hatasız ve doğru çalma becerisine sahip olmanın “deşifre”, “artikülasyon”, “cümleme” ve “ezberleme” aşamalarının bilinçli ve doğru bir biçimde gerçekleştirilmesi neticesinde oluşabileceği kabul edilir. Bu noktada ezber davranışı, müzik bilimi çerçevesinde bir öğrenme tekniği olarak yorumlanır ve dört tür ezberleme yönteminden söz edilir (Gün Duru vd., 2016, s. 126). Kulak ile ezberleme, işitsel bellek; göreye ezberleme, görsel bellek; fiziksel his ve hareketler aracılığıyla ezberleme, kinestetik bellek ve analiz yapmak suretiyle ezberleme ise teorik bellek içerisinde değerlendirilir (Haydon, 1996, s. 342-345; Aiello vd., 2002, aktaran Gün Duru vd. s. 127-128). Kültürel belleğin uzman taşıyıcıları kullandıkları müzik aletinin geleneksel çalınmasını öğretirken nota, makam, usul vb. müziksel terim ve kurallara hâkim olmadıklarından dolayı yukarıda sözünü ettiğimiz müzik aleti ile ilgili ezberleme dayalı öğretim yöntemleriyle aktarım ve öğretme ön plana çıkar. Kültürel belleğin taşıyıcılığını yapmaya aday olan çırak, ustasının yalnızca müzik aleti ile ilgili kendisine birebir aktardığı bilgiyi değil, aynı zamanda icra sırasındaki müzik aleti kullanım biçimini ve sunum tarzını da görsel ve işitsel belleğe kaydeder. Bu öğrenme sürecinde ezber ve tekrar çok önemli bir görev üstlenir. Çırak, geleneksel müzik aletinin çalınmasıyla ilgili ezberlediği ezgi kalıplarını anlamlı bir bütünlük oluşturana kadar egzersiz biçiminde tekrar ederek pekiştirir. Tekrar süreci tamamlanınca ezberlenen kalıpların da zihinde anlamlandırılmasıyla öğrenme oluşur. Bu öğrenme, bilişsel ve psiko-motor bir süreç sergiler. Yine müzik aleti eşliğinde belli ezgilerle icra edilen geleneksel destan ve mit benzeri manzum sözlü metinlerin, ustalar tarafından öğretiminde de ezgi kalıpları çok önemli rol oynar. Bu manzum sözlü metinlerin aktarımında kullanılan ezgi kalıpları çabuk ezberlemeyi sağladığı gibi, sözlerin kolaylıkla hatırlanmasını da sağlar. Ezgilerin şiirle bütünleşirken müzikal nüanslar ve özellikler aracılığıyla oluşturduğu kalıplar, daima manzum sözlü metnin icracı tarafından kolaylıkla hatırlanmasını sağlar. Bu durumun altında yatan temel sebep, icracının aktardığı sözlü metni zihninde geleneksel ezgi kalıbı çerçevesinde kodlamış olmasıdır. Ezginin sahip olduğu tüm müzikal

özellikler, sözlü metnin zihinde kaydedilmesinde ve gerektiğinde geri çağrılmasında ayrı ayrı yol gösterici niteliğe bürünür.

Müzikte ezgilerin bazen kısa bir süre bir perdede duraksamasını sağlayan, makamı rahatlatıcı işleve sahip olan ve sesler arasındaki hiyerarşide belirleyici bir rolü olan ve bu yönleriyle diğer perdelere zaman zaman üstünlüğü olan “güçlü perdesi”, halk müziği makamlarında ezgi içerisindeki özel derecelerde yarım kalışları ve ara duraklamaları ifade eder. Bir ezgi içerisinde tek bir güçlü perdesi olabileceği gibi, daha fazla sayıda güçlü perdesi de bulunabilir (Duygulu, 2018, s. 52). Bu noktada ezginin, sözlü metnin kaydedilmesini ve hatırlanmasını sağlama işlevinin gerçekleşmesinde güçlendirilen perdelerin üstlendiği rol belirgin bir örnek olarak değerlendirilebilir. Geleneksel ezginin manzum sözlü metnin bellekte kodlanmasında ve aktarımında hatırlatıcılığı sağlamasında zaman zaman güçlü perde kullanımından istifade ettiği görülür. İcracı, sözlü metin içerisindeki geçişleri, vurgulanması gereken olayları, duygu yoğunluğu olan ve dinleyicinin dikkatini çekmek istediği kısımları okurken hatırlamayı kolaylaştırmak adına icra ettiği makamın güçlü perdelerinden istifade eder. Burada icra sırasında ezgi dizisinin belirli derecelerin üzerine yükselmesi hususu da sözlü metnin akılda kalıcılığını sağlayan bir başka müziksel özellik olarak örnek verilebilir. Ezginin belirli derecelerindeki yükselmeler aracılığıyla hem metnin duygusu yoğunlaştırılır hem de akılda kalıcılığı sağlanır.<sup>5</sup>

Halk bilimi ürünlerinin kültürel bellek içerisinde kaydedilmesi ve aktarılmasında müziğin üstlendiği işlevleri belirgin bir şekilde göstermesi bakımından halk danslarına da değinmekte fayda vardır. Halk danslarında figürler arası geçişlerde belirleyici olan başlıca hususlar ritim, tempo ve ezgi geçişleridir. Değişen ritim, tempo ya da ezgiye ait özellikler icracıların hareket ve figürlerini birbirleriyle herhangi bir görsel iletişim kurmadan senkronizasyon içerisinde gerçekleştirmelerini sağlar. Bu durum da icracıların ilk öğrenme aşamasında figürler arası geçişleri senkronize bir biçimde yapabilmeleri için dans ezgisine ait ritim, tempo ve ezgi geçişlerine ait nüansları ezberlemelerini ve tekrarlamalarını gerektirmektedir. Dansların ve danslar içerisinde yer alan figürlerin tarihî ve kültürel referanslarını bilen icracılar için dansın icrası sırasındaki figür geçişlerini müzik eşliğinde zihne kodlamak, ezber aşamasının daha hızlı geçilerek tekrarın ve kalıcı öğrenmenin gerçekleşmesine katkı sunar. Halk danslarında müziğin gücü o kadar belirgindir ki, icracılarla aynı kültürel kimliğe sahip izleyiciler, çoğu zaman ezgiyi duyar duymaz belleklerinde icra edilecek halk dansını, bu dansın figürlerini, tarihî ve kültürel arka planını doğrudan canlandırabilirler.

Müziğin, kültürel bellek içerisinde yer alan mitlerin aktarımındaki işlevini, mitik metinlerin aktarımının yanında, mit-ritüel ikilisi bağlamında değerlendirmekte de fayda vardır. Bu noktada Mevlevi sema ritüellerinin, ilk yaratılış ve yeniden dirilişi sembolize eden kozmogonik ve eskatolojik mit algısına dayalı ritüel analizi örneklendirmeye değer niteliktedir:

Mevlevi Sema ritüeli art arda sıralanmış birbirine bağlı bölümlerden oluşur. Sema ritüeli, İtri'ye ait Rast makamında Naat-ı Şerif ile başlar. Mevlâna'nın ismi anılırken şeyhle birlikte baş kesilir, “dost” sözü biterken yavaş yavaş başlar kaldırılır. Ardından, kudüm-zenbaşı, “la-re-la-re” notasıyla kudüm darbı vurur. Bu kudüm darbı, yaratıcının kâinatın oluşumu için verdiği, “Kün!” (Ol!) emrini sembolize eder. Ney-zenbaşı, yahut onun münasip gördüğü bir neyzen, ayine göre belirlenen makamda taksim icra etmeye başlar. Bu taksim, İsrâfil'in sur borusunu üflemesini temsil eder. Kısa süren bu taksimin sonunda, okunacak ayin makamına girerken neye, bir başka ney de dem tutar. Taksimin bitmesiyle, kudüm-zenbaşının kudüme birkaç zahme vurmalarıyla “Devr-i

<sup>5</sup> Müzikte ses ve sesleri birbirinden ayıran yükseklik, tını vb. özellikler hakkında bilgi için bk. (Emnalar, 1998, s. 8-9).

Kebir” usûlünde bestelenmiş olan peşrev başlar. İlk zahmenin vurulmasıyla şeyh ve semahanedekiler, hep birlikte, içlerinden, “Allah” diyerek ellerini şiddetli bir şekilde yere vurup ayağa kalkarlar. Bu pratik, Allah’ın “ol” emrine binaen her şeyin olduğunu sembolize eder. Bu vuruşa, “Darb-ı Celâli”, yâni “İsm-i Celâl (Allah) aşkına vuruş” denir; “Celâli” sözcüğünde, Mevlânâ’ya da telmih bulunur (Gölpınarlı, s. 84-85).<sup>6</sup>

Sema ritüeli örneğinde görüldüğü üzere, müzik, ritüelin icrasının başından sonuna kadar birincil öge olarak işlev sahibidir. Müzik, miti canlandıran ritüellerde doğrudan ritüeli yönetme kapasitesine sahip bir karakterle karşımıza çıkar. Müzik, bir toplumun kültürel belleğe ait evren, yaratılış ve yeniden diriliş/kuruluş algısına dair tüm kodları içeren bilginin saklı olduğu bu tip ritüellerin olmazsa olmazıdır. Kültürel belleğin canlandırıldığı ve yaşatıldığı bu ritüellerin deyim yerindeyse müzik ile can bulduğu görülür. Ritüel sırasındaki tüm icralar, müzik ile başlar ve müzik ile yönetilerek kontrollü sürekliliği sağlanır. Bu nedenledir ki kozmogoni ve eskatoloji mitlerinde müzik, tıpkı İsrail’in Sur’u örneğinde olduğu gibi, ritüele ait mit metninin içerisinde de kendisine yer bulur.

Çalışmamızın başlangıcında da belirttiğimiz gibi, kültürel belleğin birliği sağlama ve eyleme dönüştürme noktasında gerekli olan üçüncü koşul “iletme”dir. “İletme”, grup katılımına yani dinleyiciye yönelik bir koşuldur. Bu durum, anlatıcı (uzman taşıyıcı) ile dinleyici kitlesi arasında gerçekleşebileceği gibi, yukarıda verdiğimiz sema ritüeli örneğinde olduğu gibi, bir ritüel sırasında icracı ya da icracılar ile katılımcılar arasında da gerçekleşebilir. Aynı şekilde sinema ya da tiyatro gibi alanlarda oyuncular ile izleyiciler arasında da “iletme” koşulunun gerekliliği, en az “kaydetme” ve “çağırma” koşulları kadar söz konusudur. İletme koşulu, yalnızca grup katılımı, yani dinleyicinin var olmasıyla gerçekleşmez. Bunun için kültürel bellek taşıyıcısı, yani icracı ve bu icracının kullandığı, mensubu olunan toplumun kültürel ve geleneksel değerleri içerisinde yer edinmiş, icra metotları ve araçlarına ihtiyaç vardır. İşte bu noktada icracılar tarafından en çok tercih edilen metodun, müzik; iletişim aracının ise müzik aletleri olduğu görülür. Türk kültüründe bunun en belirgin örneklerini, “aşıklık” ve “destancılık” geleneği içerisinde görmemiz mümkündür.

Manzum ya da manzum-mensur karışık bir yapı arz eden Türk destanlarının ezgi eşliğinde icra edilmesi “merkezî gelenekler” içerisinde değişmez bir kural gibidir. Bu durum Dede Korkut Kitabı’ndaki anlatılarda da görüldüğü üzere oldukça eski bir geçmişe sahiptir. Yani müzik ve müzik aleti destan anlatıcısının olmazsa olmazları arasında yerini alır. Bu icralarda “kopuz”, “dutar”, “dombıra”, “gıydak”, “gıjjak” vb. gibi müzik aletleri kullanılır. Dede Korkut Kitabı’nda kopuzun kutsal kabul edildiği gibi, Yakut ve Buryatlar arasında şamanın davulu, kutsala olan yolculukta “şamanın atı” olarak tasvir edilir. Müzik aletlerine yüklenen bu kutsiyetin sebeplerinin başında, hiç şüphesiz, müziğin geleneklerin aktarımında ve dinleyicilere iletilmesindeki etkin rolü gelmektedir. Müzik ve müzik aleti, icracının trans haline geçerek hatırlamasını sağladığı gibi, metni dinleyicilere iletilmesinde de önemli rol üstlenir. Bu icralar sırasında kullanılan ezgiler, melodik yapılar, ritim ve usullerin tamamı ait oldukları Türk boyunun kültürel birikimini yansıtır (Reichl, 2002, s. 105-118). Dolayısıyla destan anlatıcısı ile dinleyiciler arasındaki bağ, aslında kültürel bellek aracılığıyla kurulan bağıdır. Müzik ve müzik aleti ise bu bağın yegâne iletişim aracıdır. Diğer taraftan makalemizin muhtelif kısımlarında yer verdiğimiz müziğin kalıp ezgi, ritim, güçlü perde vb. gibi özellikleri aracılığıyla sağladığı ezberden okuma, hatırlatma, tekrarlamayı kolaylaştırma gibi işlevlerinin tamamını burada da görürüz. Tüm bu özellikler,

<sup>6</sup> Ayrıca konuyla ilgili yorum ve değerlendirmeler için bk. <http://erdemilgiakter.blogspot.com/2012/12/mevlevi-sema-rituelinde-evrenin-yeniden.html>.

destancının icra ettiği metni dinleyicisine müziğin ait olduğu toplumun kültürel belleğinde kodlanmış, adeta büyümlü bir etkiye sahip ezgisiyle iletilmesinde rol oynar.

Destan anlatıcısı ile dinleyicilerin arasındaki iletişimde karşımıza çıkan diğerk bir önemli husus, “dikkatli dinleme” durumudur. Dikkatli dinleme, geleneğin en önemli koruyucusudur (Haymes, 2010, s. 37). Bu bakımdan dikkatli dinleme, en az kültürel belleğin muhafazasında işlev sahibi olan yukarıda saydığımız diğerk koşul ve unsurlar kadar etkilidir. Aslında burada dikkatli dinlemeden kasıt, konsantrasyondur. İcracının aktardığı metne kendisinin konsantre olması burada ilk öncelik olarak karşımıza çıksa da destan anlatımının icracı ve dinleyiciden oluşan iki taraflı bir süreç içerisinde gerçekleşmesi, her iki tarafında iştirak edilen icraya konsantre olmasının gerekliliğini ortaya koyar. Bu noktada müzik ezgi, ritim, tempo ve diğerk alt öğeleri aracılığıyla icracının konsantrasyonunu sağladığı gibi, dinleyicilerin de onu dikkatle dinlemeye konsantre olmalarını sağlar. Müziğin bilişsel alanın yanında, güçlü bir biçimde duyuşsal alana hitap etmesi dinleyicilerin metni zihinlerinde hızla kaydetmelerine ve canlandırarak belleğe kodlamalarına katkı sunar. İcra sırasındaki bu durum, icracı ve dinleyiciler arasında müzik aracılığıyla sağlanan özel bir iletişim kanalı oluşturur. Bu sayede icracı, destan metnini muhatabına, müzik sayesinde aktarımın bilişsel ve duyuşsal olarak gerçekleştiği özel bir atmosferde daha seri ve kalıcı bir biçimde iletir.

Mitler, destanlar, halk hikâyeleri, maniler, ninniler, ağıtlar ve türkü gibi çeşitli manzum halk yaratmalarının aktarımından ritüel, kutlama, anmaların icrasına; tiyatro ve halk danslarından sinema ve TV reklamlarına kadar müzik, insanla ve kültürle karşılıklı etkileşim içerisinde olan ve kültürel belleği doğrudan etkileyen bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla müziğin kültürel belleğin oluşum, aktarım ve devamlılığında üstlendiği işlevlere ilişkin çok fazla sayıda örneklendirmeler yapmak mümkündür. Ancak makalemizin sınırlılıkları göz önünde bulundurularak yukarıda sunduğumuz örneklerle yetinip müzik ile kültürel bellek ilişkisi açısından en az kültürel belleğin aktarımı kadar öneme sahip olan, müziğin kültürel bellek aracılığıyla kurulan ve devamlılığı sağlanan toplumsal kimliğin yeniden inşasındaki işlevlerine kısaca değinmekte fayda görüyoruz.

### **Kültürel Kimliğin Yeniden İnşasında Müzik**

Müziğin sosyal bir bağlamda inşa edilmesi, onun yine bu bağlamda yorumlanmasını ve anlamlı hale gelmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla müziğin sosyal yaşamı etkilemesi kaçınılmazdır. Çalışmamızın başında belirttiğimiz gibi, müzik, ait olduğu toplumun inanç ve ideolojisini ifade ettiği gibi, buna dayalı bir kimlik kurar. Sosyokültürel yapıyla uyumlu olarak kurduğu bu kimlik aracılığıyla toplumsal birlikteliği ve uyumu sağlar ve devam ettirir. Bu yönüyle de sosyal ve kültürel yapının bir parçası olan müzik, kültürel belleğin kimlik inşa etme sürecinde işlevsel olduğu kadar yapısal bir unsur olarak da görev alır.

*İnanç ve tasarım dizgesi bağlamında her zamansal varoluşla yeniden veya yeni kodlamalarla şekillenen ortak kültürel bellek, ‘siirsel biçim, ritüel sunuş, grup katılımının yapı ve kurallarıyla hayat tarzına dönüşür ve halkbilgisi vasıtasıyla anın çeşitli boyutlarına yansıtılır. Kültürel belleğin bu işleyişinde ortaya çıkan bilgi, özü itibariyle soyut, inanılan ve geleneksel olan bilgidir. Daha farklı bir ifadeyle, sözlü kültüre ait ‘somut olmayan’ bilgi, yani halk bilgisidir. ‘Belleğe kaydetme’, ‘bellekte saklama’, ‘hatırlama’, ‘dönüştürme’, ‘kalıplaştırma’ ve ‘iletme’ faaliyetleriyle belleğe ilişkin kodlamalar, bir yandan zihin içerisinde akışını sürdürürken diğerk taraftan zamansal ve mekânsal olana dönüşerek katılımcı bireyler*

*tarafından hatırlanır ve yaşanır. Böylece kazanılan anlam ve değerlerin korunması ve yaşanması sürecinde toplum, kendi geleneksel kültürünü oluşturur (Arslan, 2014, s. 3).*

Bu süreçte halk şarkılarının, türkülerinin ya da ezgilerinin, kendi kültür bağlamlarında başlıca işlevlerinin kültürü kuşaktan kuşağa aktarmak olduğu görülür. İnsan, kültür vasıtasıyla önceki kuşağın sona ermesinden sonra yeni bir kuşağın başlamasına kadar geçen zaman aralığında yaşamış insanlarla iletişimi mümkün kılan “zaman birleştirici” (time-binding) bir gelişme elde eder (Ferris, 1997, s. 87). Müziğin, kültüre ait halk bilgisi ürünlerini aktarmada ve hatırlatarak canlandırmadaki işlevi, ait olduğu toplumun kültürel kimliğinin oluşumunu sağlarken, o topluma mensup bireylerin geçmişleri ile içerisinde buldukları zaman arasındaki birleştirici etkisi, kültürel kimliğin içerisinde bulunulan zamana ve mekâna uyum sağlayarak yeniden kurulmasına birinci dereceden katkı sunar.

Geçmiş, hatırlanmak suretiyle yeniden kurulabilir. Bir toplumun, geçmişinin keşfiyle, geleceğini üretmesi ve yeniden kurması doğrudan ilişkilidir. Bu bakımdan “hatırlama figürleri” oldukça önem taşır. Bu figürler; “zaman ve mekâna bağlılık”, “bir gruba bağlılık” ve “kendine özgü bir süreç olarak yeniden kurulabilme” şeklinde sıralayabileceğimiz üç karakteristik özellik üzerinden sınıflandırılabilir. Bu özellikler ayrıntılı olarak incelendiğinde, belleğin yeniden kurma işlemine dayandıkları görülür. Yani geçmiş, bellekte olduğu gibi kalmaz ve ilerleyen şimdiki zamanın değişken ilişkileri çerçevesinde sürekli bir biçimde yeniden örgütlenir (Assmann, 2015, s. 40, 41, 46, 50). Tam da bu noktada müzik, kültürel belleğin aktarımında üstlendiği rol kadar, kültürel sürekliliğin oluşumuna katkı sunmak suretiyle toplumsal kimliğin inşasında önemli bir misyon üstlenir. Nitekim daha öncede ayrıntılı olarak üzerinde durduğumuz gibi, kültürel belleğin aktarımında ve devamlılığında müzik, sahip olduğu işlevlerin ötesinde, kültürel belleğin yapısal bir parçası niteliğindedir. Bu nedenle bir toplumun kültürel belleğinin aktarımında aracı olan sanatsal ve edebî alanların büyük bir çoğunluğu, ait olduğu toplumun kendine özgü ezgilerini taşıyan kadim müziği ile bütünleşerek o toplumun belleğine kaydedilip, kuşaktan kuşağa aktarılacak ve yaşatılmak suretiyle gerektiği zamanlarda kültürel kimliğin yeniden inşasını temin eder.

Tıpkı bayramlar, anma törenleri ve ritüeller gibi müzik de düzenli tekrarı sağlama özelliğine sahiptir. Düzenli tekrar, kültürel kimliği koruyan bilginin iletilmesini ve devredilmesini bu sayede de kültürel kimliğin yeniden üretilmesini sağlar (Assmann, 2015, s. 65). Müzik, sadece kendi başına değil, ritüel, bayram ve anmaların içerisinde de tekrarın gerçekleşmesini sağlayıcı özelliği ile kültürel belleğin aktarımına ve devamlılığına katkı sunarak, kültürel kimliği yeniden inşa eder. Kültürel ve toplumsal kimliğin yeniden inşasında kültürel bellekte süregelen geleneksel müzik; aidiyet ve ulus duygusunu canlı tutmak suretiyle bir arada yaşamayı sağlayan bir harç görevi yapar. Yaşadıkları büyük felaketler ya da savaşlar sırasında veya sonrasında, toplumların milli kültür birliğini sağlayarak yeniden kuruluşlarında ortaya çıkan, başta ulusal marşlar olmak üzere, destansı savaş ve zafer şarkıları bunun en belirgin örnekleridir. Yine bilhassa milli karaktere sahip, ulus bilincini ayakta tutmaya yönelik geçmişteki yaşantı ve olayların anıldığı ulusal anma etkinliklerinden, milli ve dinî bayramlara kadar uzanan kültürel bellekteki ortak bilgi ve değerlerin vurgulandığı zamanlarda da müziğin aidiyet ve birlik/beraberlik duygularını harekete geçiren en önemli sanatsal aracı olduğunu görürüz.

Müziğin, kültürel kimliğin inşasında üstlendiği bu işlevleri somutlaştırması bakımından Kurtuluş Savaşı ya da Çanakkale Zaferi gibi Türk ulus tarihinde dönüm noktası niteliğinde olan ve hayati öneme sahip olayların kültürel bellek içerisinde kodlanmasına, hatırlanmasına ve yaşatılmasına yönelik anma etkinliklerinde marşlar ya da zafer türküsü ve şarkılarının etkin olarak kullanılması önemli bir örnek teşkil eder. Yine Türk destancılık

gelenegi konuyla ilgili verilebilecek diger bir örnek olabilir. Destanlar, “milli değerleri bireysel değerlerin üstünde tutan”<sup>7</sup>, bu kaygıyla üretilen ve icra edilen kahramanlık konulu yaratmalardır. Bu bakımdan destan anlatıcıları aslında sadece kültürel belleğin taşıyıcıları ve aktarıcıları olmakla kalmaz, kültürün yeniden inşasında etkin olarak görev alırlar. Yine destan anlatıcılarının yalnızca Türk toplumlarında değil, hemen hemen tüm toplumlarda böyle bir misyon üstlendikleri görülür. Destan anlatıcılarının bu misyonlarını gerçekleştirmesinde kullandıkları en önemli sanatsal iletişim yolu müzik, iletişim aracı ise kullandıkları geleneksel müzik aletidir. Bu yönüyle destan anlatıcıları müzik aracılığıyla kültürel kimliğin yeniden kurulmasını sağlarlar.

Uyarıcı, etkileyici, duygusal bakımdan birleştiren ve bağlayan, aynı zamanda da derinleşmeye imkân veren müzik, ait olduğu toplumun kültürüne özgü bir yapı arz eder (Clark, 2006, s. 475 aktaran Şahin, 2008, s. 272). Bir toplumun ezgilerinin, diger toplumlar için, en azından ilk duyuşta bir anlam ifade etmemesi muhtemeldir. Çünkü ezgiler ait olduğu toplumun geleneksel ve kültürel kodlarını taşırlar. Dolayısıyla da ortak bir kültürel kimliğe sahip olan toplumun duygu ve düşüncelerini ifade ederler. Aynı kimlik çatısı altında yer alan topluma mensup bireyler; ritüellerde, halk danslarında, tiyatrolarda ve müzik eşliğinde icra edilen tüm manzum halk yaratmalarında, kültürel belleklerinde kodlanmış geleneksel ezgileri duydukları zaman toplumsal aidiyet duygusu ortaya çıkar. Müzik sadece aidiyet duygusunun ortaya çıkmasında rol oynamakla kalmaz, aynı zamanda onun pekiştirilmesine ve sürdürülmesine de önemli ölçüde katkıda bulunur.

Mitler, destanlar, ninniler, ağıtlar, ulusal marşlar, ritüel içerisinde yer alan çeşitli manzum türler (ilahi, nefes, mevlit vs.), halk dansları, tiyatrolar, kutlamalar ve daha birçok kültürel bellek ürünü, müziğin oluşturduğu çeşitli formlar içerisinde aktarılır ve yaşatılır. Kültürel belleğe ait bu alanların içerisinde, ait olduğu toplumun sosyal, tarihî, millî, dinî ve ahlakî norm ve değerlerinin müzik aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarıldığı ve bu değerlerin toplumsal uyum ve bütünleşmeyi sağlamak suretiyle kültürel kimliği tesis ettiği görülür. Bu bakımdan müzik, kültürel belleğin aktarım, devamlılık ve canlandırılmasının her aşamasında etkin bir biçimde rol alarak kültürel kimliğin gelenegin her icrasında yeniden inşa edilmesinde faal olarak yerini alır.

### Sonuç

Kültürel bellek ile müzik ilişkisinde daha çok müziğin sosyokültürel ve işlevsel yönünü öne çıkaran bu çalışma, bilhassa Türkiye’de bu alandaki literatür boşluğunu doldurmaya yönelik ilk çalışmalardan biri olma özelliğine sahiptir. Kültürel bellek ve müzik ilişkisine yönelik çalışmaların, dünya genelinde de son yıllarda başlamış olması ve bu alanda oldukça sınırlı sayıda çalışma yapılmış olması göz önünde bulundurulduğunda, bu çalışmanın önemi ve özgünlüğü daha da iyi anlaşılacaktır. Kültürel bellek ve müzik ilişkisini genel hatlarıyla ele alan bu çalışmada, kültürel belleğin muhafazasında, aktarımında ve yeniden kurulmasında müziğin üstlendiği işlevler genel başlıklar halinde tespit edilmiştir. Bu doğrultuda müziğin, “ezberleme” (kaydetme), “tekrarlama”, “hatırlatma” (çağırma), “canlandırma” ve “devamlılık oluşturma” gibi belleğe ait faaliyetlerin sistematik olarak gerçekleşmesinde etkin olarak görev üstlendiği görülmüştür. Bu faaliyetler, kültürel belleğin aktarım ve devamlılığı için gerekli olan, “kaydetme”, “geri çağırma” ve “iletme” koşullarının gerçekleşmesini sağladığı ve bunların yanı sıra, toplumsal ve kültürel kimliğin yeniden kurulmasında, “dönüştürme”, “kalıplaştırma” ve “yeni kaydetme” gibi bellek faaliyetlerinin işleyişinde de müziğin işlevlerinin göz ardı edilemeyecek boyutta olduğu gözlemlenmiştir.

<sup>7</sup> Halk edebiyatında “destan” türünün tanımı için bk. Ekici, 2002, s. 27-33.



Bu çerçevede, çalışmamızın muhtelif kısımlarında örneklerini verdiğimiz ritüellerdeki toplu ya da bireysel icralarda ve canlandırmalarda; ritüellerin kontrolü bir biçimde yönetiminde; halk dansları ve tiyatro gibi gösteri sanatlarının icrasında ve sunumlarında; kültürel belleğin uzman taşıyıcılarının geleneği usta-çırak ilişkisi çerçevesinde öğretiminde ve bu icracıların dinleyicileriyle iletişimini sağlayarak aktarımlarında; mit, destan, halk hikâyesi, mani, ninni vb. gibi manzum halk edebiyatı metinlerinin ritüel ya da çeşitli icra ortamlarında muhataplarına aktarımında ve daha birçok halk bilgisi alanında, müziğin, kültürel belleğin oluşum, aktarım ve devamlılığının sağlanmasında işlev sahibi olmasının yanında, onun yapısal bir parçası olduğu görülmüştür. Müzik olmaksızın kültürel belleğin oluşum, aktarım ve devamlılığının gerçekleştiği bu sanatsal alanların oluşmasının ve sürdürülmesinin olanaksızlığı bu durumun en önemli göstergesidir. Bu bakımdan, kültürel belleğe ilişkin yapılacak bilimsel çalışmalarda müziğin göz ardı edilmesi, kültürel belleğin aktarım alanlarının eksik bir yapısal çerçevede ele alınmasına yol açacağı kanaatindeyiz. Dolayısıyla Türk kültürü içerisinde destan anlatıcılarından âşıklara, dinî ya da din dışı ritüellerin icrasından halk dansları ve tiyatro gösterilerine kadar uzanan geniş bir alanda geleneğin aktarım ve devamlılığının yapısal bir parçası olan müzik sahasında, kültür ve kültür aktarımına yönelik yapılacak bilimsel çalışmalar, ihmal edilemeyecek derecede önem taşımaktadır.

### Kaynakça/References

- Aiello, R. & Williamon, A. (2002). Memory. *The Science And Psychology of Music Performance, Creative Strategies for Teaching and Learning*. Edt. R. Parncutt. And G. E. McPherson, New York: Oxford University Press.
- Arslan, M. (2014). Sözlü tarih ve kültürel bellek aktarımı bağlamında Denizli yöresi efe anlatıları. *Acta Turcica*, VI/6, 1-18.
- Arslan, M. (2015). Kültürel belleğin uzman taşıyıcıları olarak âşıklar. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 15/1, 1-6.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek eski yüksek kültürlerde yazı hatırlama ve politik kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Brandellero, A., Cohen, S. & Roberts, L. (2014). Popular music heritage, cultural memory and cultural identity. *International Journal of Heritage Studies*, 20/3, 219-223.
- Clark, L. S. (2006). Introduction to a forum on religion, popular music and globalization. *Journal for the Scientific Study of Religion*, 45/4, 475-479.
- Duygulu, M. (2018). *Türkiye'nin halk müziği makamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ekici, M. (2002). Destan araştırma ve incelemelerinde kullanılan bazı terimler hakkında-I. *Milli Folklor Dergisi*, Ankara, 53, 27-33.
- Eliade M. (2016). *Mitlerin özellikleri*. İstanbul: Alfa Basım Yayın.
- Emnalar, A. (1998). *Türk halk müziği ve nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Feld, S. (1984a). Communication, music, and speech about music. *Yearbook for Traditional Music*, 16, 1-18.
- Feld, S. (1984b). Sound structure as social structure. *Ethnomusicology*, 28/3, 383-409.
- Feld, S. & Fox, A. A. (1994). Music and language. *Annu. Rev. Anthropol*, 23, 25-53.
- Ferris, R. W. (1997). Halk şarkıları ve kültür: Cahrles Sheeger ve Alan Lomax. Çev. F. Gülay Mirzaoğlu, 34, *Milli Folklor*, 87-93.
- Gün Duru, E. & Köse, H. S. Müziksel ezber üzerine nitel bir çalışma. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 43, 121-133.
- Haydon, G. (1996). Internalization via memorization for the intermediate student. *Creative Piano Teaching*, Edt. J. Lyke, Y. Enoch and G. Haydon, Illinois: Stipes Publishing, 340-347.
- Haymes, E. R. (2010). *Sözlü destan sözlü şiir araştırmasına bir giriş*. Çev. Ali Çelik, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Hays, T. & Minichiello, V. (2005), Older people's experience of spirituality through music. *Journal of Religion, Spirituality & Aging*, 18/1, 83-96.
- İbn Haldun. (1991). *Mukaddime II*. Çev. Zakir Kadiri Ugan, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Reichl, K. (2002). *Türk boylarının destanları*. Çev. Metin Ekici, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Supičić, I. (1982). Music and ceremony. Another Aspect. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 13/1, 21-38.
- Şahin, İ. (2008). Dini hayatın ritmi: Ritüel ve müzik. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. XLIX, II, 269-285.
- Tracey, H. (1954). The social role of African Music. *African Affairs*, 53/212, 234-241.

- 
- O'Reilly, D., Doherty, K., Carnegie, E. & Larsen, G. (2017). Cultural memory and the heritagisation of a music consumption community. *Arts and the Market*, 7/2, 174-190.
- Yıldız, B. (2012). *Cultural memory, identity and music: Armenians of Turkey*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.

---

---

## ETNOMÜZİKOLOJİ ALANINDA BİR ANALİZ ARACI: KİMLİK KAVRAMI

### A Tool of Analysis in the Field of Ethnomusicology: 'Identity' Concept

Murat KÜÇÜKEBE\*

---

---

#### ÖZ

80'li yıllardan itibaren sosyal bilim çalışmalarında giderek daha fazla iş gören ve neredeyse sürekli başvuru alan bir kaynak haline alan kimlik kavramı, sosyoloji ve sosyal antropolojinin ilgi alanına girmesiyle birlikte etnomüzikoloji çalışmalarında da sıklıkla yer almaya başlamıştır. Makalede kimlik kavramının etnomüzikoloji disiplini içerisindeki konumlanma sürecini kaynaklar üzerinden aktarmak ve bu alanda bir çözümleme aracı olarak nasıl iş gördüğünü literatürde yer alan çeşitli örnekler aracılığıyla incelemek amaçlanmaktadır. Bu noktada kimlik ve benlik kavramlarının psikoloji ve sosyal antropolojik perspektifli çalışmalar içerisindeki ele alınış biçimi, makale içerisinde yer verilen ilk tartışma olmuştur. Bu tartışmayı takiben kavramsal analiz çerçevesinde yürütülen diğer bir temel argüman, kimliksel yapının oluşumu için başvuru alan iki önemli dayanak olarak ayrışma ve farklılaşma ihtiyacı, konu edilmektedir. Özcü ve yapılandırmacı yaklaşımlar bağlamında kimliksel değişim ya da kimlikte temsil meselesi gibi sosyal bilim alanlarında kavramla ilişkili olarak yürütülen gelen görece yaygınlık kazanmış çeşitli tartışma konuları ile kavramın etnomüzikolojik çalışmalarda kullanım biçimleri, makale içerisinde ana hatları ile yer verilen diğer konulardır. Makale aracılığı ile ulaşılan genel bir sonuç, etnomüzikoloji yazınına yansıyan araştırma konularında yapılandırmacı görüşün hâkim olduğu ve söz konusu çalışmaların hemen hepsinde, müziğin toplumsal kimliği yapılandırmada 'yardımcı' bir rol üstlendiği yolunda olmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Etnomüzikoloji, etnisite, kimlik, müzik, temsil.

#### ABSTRACT

The concept of identity which has become a reference item for the field of social sciences since the 80's started to be included frequently in ethnomusicology studies with sociology and social anthropology's being interested in the concept as well. This article aims at narrating the positioning process of identity concept within the discipline of ethnomusicology and elaborating on how the concept works as an analysis tool for the field via various resources from the ethnomusicology literature. At this point, the first argument in the article is how identity and ego concepts are used in the works produced with psychological and social anthropological perspective. Another basic argument which is the need of dedifferentiation and differentiation used for the formation of identity is handled as the second step. The other issues elaborated in the article are various topics of discussion held about the concept in the field of social sciences such as identity transformation or representation within the contexts of essentialist and constructivist approaches. A general conclusion driven from the article is that constructivist approach is dominant in the research topics elaborated in ethnomusicology literature and in almost all of these studies music has a 'supportive' role in constructing the social identity.

**Keywords:** Ethnomusicology, ethnicity, identity, music, representation.

---

**Araştırma Makalesi** - Geliş Tarihi/Received Date: 08.11.2018, Kabul Tarihi/Accepted Date: 27.11.2018

\***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Çalgı Onarımı Yapımı Anasanat Dalı, İzmir, Türkiye. [muratkucukebe@yahoo.com](mailto:muratkucukebe@yahoo.com). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5741-6571>

**Atf/Citation:** Küçükebe, M. (2018). Etnomüzikoloji alanında bir analiz aracı: Kimlik kavramı. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (13), 118-132.

### Extended Abstract

The concept of identity which has become a reference item for the field of social sciences since the 80's started to be included frequently in ethnomusicology studies with sociology and social anthropology's being interested in the concept as well. This article aims at narrating the positioning process of identity concept within the discipline of ethnomusicology and elaborating on how the concept works as an analysis tool for the field via various resources from the ethnomusicology literature. At this point, the first argument in the article is how identity and ego concepts are used in the works produced with psychological and social anthropological perspective. Another basic argument which is the need of dedifferentiation and differentiation used for the formation of identity is handled as the second step. The other issues elaborated in the article are various topics of discussion held about the concept in the field of social sciences such as identity transformation or representation within the contexts of essentialist vs. constructivist approaches and the usage of the concept in ethnomusicological studies.

Although the concept was mentioned in Alan Merriam's *The Anthropology of Music* (1964), Bruno Nettl's *The Study of Ethnomusicology: 29 Issues and Concepts* (1983) and *Ethnomusicology: An Introduction* (1992), it was seen that 'identity' was the most significant topic of the program held for the 50<sup>th</sup> Anniversary of Ethnomusicology Society in 2005 by constituting the basis for 83 of the 500 articles. Rice who evaluates this mentions three probable causes for the concept's widening use in music researches that started to be popular in 1980's. According to him, one of the reasons is the importance that the concept gained in the fields of psychological analysis, sociology, anthropology, cultural studies and philosophy thanks to a rising trend in the beginning of the 1960's. In other words, 'identity's becoming a concept that attracts attention in these fields constituting a foundation for ethnomusicology discipline is one of the reasons. The second reason is that American identity policy which was founded on race, ethnic origins and gender especially in the beginning of 1970's started to gain ground in the universities and cultural life of the USA. The third reason is about an important idea that was formed in connection to the experiences gained in ethnomusicologic field researches in the beginning of the 1980's. According to this, people now lived in a fragmented and a deterritorialized world. Consequently; geographical, economical, cultural and social variabilities independent from traditional, ethnic, national, gender and social identity categories came up. The routes of life, in other words; all the fields used to collect instruments for the creation of identity became as important as origins, may be more important. In connection to this; the function of music as a cultural product with multiple usage possibilities like strengthening the meaning, providing its transmission, helping its transformation or making the behavioral choices visible and its usage in ethnomusicological studies aiming at analyzing the aforementioned behavior's nature within the context of 'identity' became diversified. The analysis potential of the concept and this diversity created because of its special content positioned in the core of 'ethno'musicology field is also the reason of a self-criticism that came up diachronically on the disciplinary line although it appears to draw a positive picture at first sight. This fragmented condition of the concept\_ that came up in terms of approach\_ which was operated in accordance with the unique conditions of the research topics in various studies performed almost everywhere in the world under titles as ethnic, national, regional, religious, hybrid, tribal or social etc., also brought up the 'question' of the existence of a structural weakness along with the discussion on the need of unifying, coherent and inclusive studies to overcome this situation. For the purpose of making a brief evaluation to join the aforementioned discussion, it won't be wrong to say that the four basic stands suggested by Rice can be considered as 'descriptive' in terms of researchers' applying the concept of identity on their subject matter, either for the studies performed at our country or around the world. In addition to this, as the examples given in this article show, the fact that many studies can be related to more than just one position makes us question the benefits of handling the subject in a categorical approach. With a general assessment, it is seen that constructivist approach

is dominant in the research topics elaborated in ethnomusicology literature and in almost all of these studies music has a 'supportive' role in constructing the social identity.

1964 yılında yayımlanan Alan Merriam'ın *The Anthropology of Music* (Müziğin Antropolojisi), Bruno Nettl'in 1983 yılında yayımlanan *The Study of Ethnomusicology: 29 Issues and Concepts* (Etnomüzikoloji Çalışmaları: 29 Konu ve Kavram) ya da 1992 yılında yayımlanan aynı yazara ait *Ethnomusicology: An Introduction* (Etnomüzikoloji: Bir Giriş) adlı kitaplarında o zaman yer almış olmasa da, Etnomüzikoloji Derneğinin 50. Yıl dönümü için 2005 yılında düzenlenen program incelendiğinde, müzik ve kimlik konusunun, etkinlik süresince ele alınan en önemli konu olduğu ve yaklaşık 500 makalenin 83 kadarına temel teşkil ettiği görülmüştü. Bu durumu değerlendiren Rice, seksenli yıllarda popülerleşmeye başladığı görülen kavramın, müzik araştırmalarında giderek genişleyen bir yer bulmasının nedeni olarak gördüğü üç muhtemel sebepten söz eder. Buna göre kavramın 1960'ların başında gerçekleştiği görülen bir yükselişe psikososyal inceleme, sosyoloji, antropoloji, kültürel çalışmalar ve felsefe literatürlerinde önem kazanması bu durumun sebeplerinden biridir. Diğer bir deyişle 'kimliğin' etnomüzikoloji için temel niteliğine sahip bu alanlarda giderek daha çok ilgi gören bir kavram haline gelmesi bu durumun bir sebebi olmuştur. İkinci sebep, özellikle 1970'lerin başında, ırk, etnik köken ve cinsiyet üzerine temellendirilen Amerikan kimlik siyasetinin Amerikan üniversiteleri ve kültürel yaşamında yer edinmeye başlamış olmasıdır. Üçüncü sebepten etnomüzikoloji çalışmalarında alan araştırmasından elde edilen deneyimlerle bağlantılı olarak 90'lı yılların başında ortaya çıkan önemli bir yargı ile ilgilidir. Buna göre insanlar artık parçalanmış ve yerinden yurdundan edilmiş bir dünyada yaşamaktadırlar. Bu durumun sonucu olarak geleneksel, etnik, ulusal, cinsiyete ve sosyal sınıfa bağlı kimlik kategorilerinden bağımsız, öngörülemez şekilde coğrafi, ekonomik, kültürel ve sosyal değişkenlik olanakları ortaya çıkmıştır. Yaşamın rotaları, bir başka deyişle kimliksel tutunum çerçevesinin oluşumu için gereç devşirilen tüm alanlar, artık kökenler kadar, hatta kökenlerden daha fazla önemli hale gelmiş durumdadır.

### **Psikoloji perspektifi: Kimlik ve benlik**

Psikolojide kimlik olgusunun çeşitli yaklaşımlarla ele alındığı görülmektedir. Buna göre bireysel özelliklere ağırlık veren yaklaşım olguyu öz kimlik veya kişisel kimlik, sosyal özelliklere ağırlık veren yaklaşım ise sosyal kimlik terimini kullanmaktadır. Bireysel özelliklere önem veren yaklaşım, kişisel kimliğin oluşumunu, sosyal olanın bireysel alanda yutulmasından hareketle tanımlarken sosyal özelliklere önem veren yaklaşım ise bireyin bir sosyal kategoriye aidiyetini dikkate almaktadır. Rice, kavramın sözlüğe ilk olarak 1950'lerde psikolog Eric Ericson tarafından sokulmuş olabileceğinden ve Ericson'un, bireyin gelişim süreçleri ile ilgili olarak kullandığı 'kimlik krizi' şeklindeki klişeyi psikoloji literatürüne kazandırdığından söz etmektedir (Rice, 2007, s. 17-18). Kavramın psikolojideki karşılığı olan 'benlik', James ve Mead'ın açıklamalarından sonra Freud'un 'ego' kavramını ortaya koymasıyla daha da önem kazanmış, çok sayıda bilimsel tartışmaya ve çalışmaya konu olmuştur (Gezici, 2003, s. 2). Bilgin, benlik kavramının bireyin kendisinin saydığı ve sosyo-efektif bir değer atfettiği özellikler bütünü olarak 'kim olduğunu' tanımlama biçimini ifade ettiğini dile getirmektedir (Bilgin, 1994, s. 208). Buna göre başka ve yalnızca bir deyişle benlik, bir öz-bilinç, yani 'kendi bilinçli varlığının bilincinde' olma halidir (Karaduman, 2010, s. 2886-2899) Bireyin farkında olduğu ve algılayabildiği tarafı olarak da nitelendirilebilecek benlik, aynı zamanda kişinin bilinçli bir şekilde 'kendi varoluşu' olarak adlandırabildiklerinin toplamı, kişinin 'ben' olarak ifade ettiklerinin tümüdür (Yıldız, 2006, s. 1). Benliğimiz, zaman içinde herhangi bir anda farkındalığımız hakkında sahip olduğumuz fikir ve tutumlardan oluşur.

Kendimizle ilgili farkındalığımızdan, kendimizi bir varlık olarak nasıl değerlendirdiğimize ilişkin fikirler ortaya çıkmaktadır (Kulaksızoğlu, 2001, s. 113). Benlik, kişinin kendi kimliği, değeri, yetenekleri, sınırları, değer yargıları, amaçları vb. gibi kendisi hakkında algılayabildiği görüşlerinin, duygularının ve tutumlarının tamamı, bireyin kendi benliğine ilişkin tanımı ve kendine ilişkin zihinsel tablosudur (Yörüköğlu, 1993, s. 101-103, Erden ve Akman, 1998, s. 55, Budak, 2001, s. 583, Gardiner ve Gander, 2001, s. 492, Kozacıoğlu ve Gördür, 1995, s. 42-43).

Kimlik kavramının psikolojideki karşılığının ‘benlik’ olduğuna değinildi. Ancak daha tamamlayıcı bir ifadeyle bu farklı iki kavramın varlığının, aslında kimlik sorusunun ele alınış biçimindeki önemli bir farka gönderme yaptığını ve bu iki kavram çerçevesi ile ilgili olarak kimliğin farklı yönlerinin incelemeye alındığına işaret etmek gerekiyor. Yakın tanımlara sahip adlandırmalar gibi görünen ‘kimlik’ ve ‘benlik’ arasındaki bu fark, ya da adı geçen kavramların birbirinin yerine ikame edecek şekilde kullanılmaları nedeniyle zaman zaman meydana geldiği görülen terminolojik karışıklık için Lipiansky’nin açıklamasına başvurulabilir. Buna göre benlik ya da benlik bilinci, bizzat kişiye gönderme yapmakta ya da kişiyle ilgili ‘tüm bilinç içerikleri’ni kapsayacak şekilde kullanılmaktadır. Kimlik ise oldukça çeşitli ve her an değişmekte olan bu içeriğin istikrarlı, bütünleşmiş ve değişmez tarafına işaret etmektedir. Algıdaki seçicilik işlemiyle bilinç içeriklerinin kısmen bastırılması ya da bozulması nedeniyle kimlik, bilinç dışı bazı boyutları da kapsamakta, bu açıdan bakıldığında kavramın ‘benliğe’ göre daha bütünsel bir alana referans yapmakta olduğu ortaya çıkmaktadır. Zira benlik teriminden türetilen *self-image* (benlik imajı) ya da *selffeeling* (benlik hissi) gibi bileşik terimler, kimliğin belirli boyutlarına gönderme yapacak şekilde kullanılmaktadırlar (Aktaran Bilgin, 1994, s. 224). Sonuç olarak benliğin ötekilerle ve toplumla ilişki kurmasının temsili bir kurgusu olarak kimlik, benliğe kıyasla kişiler arası etkileşimi ve sosyal gerçekliğe referansı daha çok içermektedir.

### **Sosyal antropolojik perspektif ve kimlik**

Kavrama ilişkin kültürel ya da sosyal antropoloji perspektifli tanımlara bakıldığında çoğunlukla ruh sağlığı, gelişim ya da eğitim psikolojisi vb. literatüründe tercih edilen benliğin yerini ‘kimlik’ kavramının aldığı görülmekte, aynı zamanda Türkçe kaynaklarda pratik bir tarifin var olduğu ve yaygın şekilde kullanıldığı göze çarpmaktadır. Buna göre kimlik; “...kişilerin, grupların, toplum veya toplulukların Kimsiniz? Kimlersiniz? sorularına verdikleri yanıtlardır”. “Kimsiniz? Kimlersiniz? şeklindeki sorularla muhatap olanların kendilerine sordukları ben kimim? sorusunun kaynağı, ya bir hayatı sorunsallaştırma biçimi (yani felsefi) ya da bu soruyu sorduracak etkilerle karşı karşıya kalınmasıdır (yani toplumsaldır)” (Güvenç, 1993, s. 3). Tanımda yer verilen ‘ben kimim?’ sorusunun muhtemel sebepleri arasında geçen ‘hayatı sorunsallaştırma biçimi’, kişinin kendini tanıma/tanımlama ihtiyacına ve kimliğin sosyal psikolojik temeline işaret ederken ‘bu soruyu sorduracak etkilere maruz kalınması’ şeklindeki ifade, kişiler arası ilişkilerden doğan ihtiyaçlara, yani kişinin toplum içerisinde yerinin ve aidiyet şemasının oluşturulmasına gönderme yapmaktadır. Kaplan, kimlik kavramının “...temelde kişiyi başkalarından ayıran duygu, tutum, düşünce ve davranışların bütünlüğünü...” (2005, s. 73) İfade ettiğini dile getirirken Güvençle benzer şekilde olgunun ‘tanımlama / tanınma’ (Güvenç/ kimsiniz?) ile ‘aidiyet’ (Güvenç/kimlersiniz?) şeklinde iki bileşeni olduğundan söz etmektedir (2005, s. 73). Buna göre tanımlama ve tanınma, ‘ben’in tanınması ve tanımlanması ile ilgidir. Yazar bunun ad, soyad, yaş, meslek vb. bilgileri içeren betimsel kimlikten daha karmaşık ve kapsamlı olacak şekilde kişinin varlığıyla ilgili tüm anlamları içine alan

öznel bir duygunun ürünü olduğunu ifade eder. ‘Kimliğin’ ikinci bileşeni olan ‘aidiyet’ ise kişinin ‘ait olma’ konusundaki başvuru yollarına gönderme yapmakta, bu noktada kimlik, ‘başka bir şeye ait olma/dayanma’ ve ‘insanın kendisini diğerlerinden ayıran özelliklerin neler olduğu’ sorularına cevap bulma ihtiyaçları ile ilgili hale gelmektedir. Bilgin de kimlik kavramını bir kişi veya grubun kendisini tanımlaması (Kaplan/tanımlama-tanınma-Güvenç/kimsiniz?) ve kendini diğer kişi veya gruplar arasında konumlaması (Kaplan/aidiyet-Güvenç/kimlersiniz?) olarak tanımlarken benzer bir tariften yola çıkmakta ve aslında Kaplan ve Güvenç gibi ‘iki bileşene’ işaret etmektedir. Buna göre tanımda söz konusu kavram bir ‘resim’ ve bir ‘adres’ olarak nitelendirilmekte, birinci kısım kişi veya grubun ‘kendi gözündeki resmine’, ikinci kısım ise kişinin ‘diğer kişiler veya gruplar arasındaki yerine’ işaret etmektedir. Burada söz konusu olan resim, dışarıdan çekilmiş bir fotoğraf ya da bizim aynaya bakarak kendimiz hakkında oluşturduğumuz bir imaj değil, diğerleri ile etkileşim içerisinde oluşan bir resimdir. Adres ise geometrik veya coğrafi bir alana değil, psiko-sosyal bir yere işaret etmekte ve kişi veya grubun kendisini kimlere yakın veya uzak gördüğüne bağlı olarak belirlenmektedir (Bilgin, 1994, s. 11).

### **Kimlik inşasında iki temel dayanak: Aynılaştırma ve farklılaşma**

Kimlik “...bazı insanlarla nelerimizin ortak olduğuna ve bizi başkalarıyla neyin farklılaştırdığına ilişkin bir ait olma sorunudur” (Erol, 2002, s. 216). Bu sorun, insanın kendisini ‘ne’ olarak ya da ‘neye’ dayanarak tanımladığı, kendisini diğerlerinden ayıran özelliklerin neler olduğunun belirlenmesi ile ilgilidir. Bu noktada kimlik inşasının iki önemli dinamiği ‘aynılaştırma’ ve ‘farklılaşma’, sorunu çözüme ve ihtiyaç duyulan konumlanmanın yapılmasında rol alır. Grup yaşantısı içerisinde birey, bir yandan gruba ilişkin aidiyetinin onay görmesi ve güven ihtiyacının karşılanması için ötekilerle aynılaştırmakta, diğer yandan da ben olmak ve kendi tekilliğini yaratmak için farklılaşmaktadır. Bu sebeple her ne kadar kimlik, genellikle farklılık arayışını çağırırsa da, benzerlik kurma ya da aynılaştırma arayışı da kimlik oluşumu için son derece temel bir ihtiyaçtır.

Bireylerin ilişkilendikleri kültürel ve sosyal bağlamlara göre kimlikleri çeşitlenebilir. Bu bir kişinin aynı anda birden çok kimliğe sahip olabileceği anlamına gelmektedir (Güvenç, 1993, s. 4-5). Bir matematik öğretmeni sınıfında öğretici, evinde eş, köyünde hemşeri ya da yurt dışına çıktığında sadece bir ‘turist’ olabilir. Bu turist yurt dışına bir tur şirketi aracılığı ile çıkar ancak gezi sonuna kadar diğerleri ile sözlü iletişime geçmezse, kendisi ile aynı turda bulunanlar tarafından muhtemelen sadece fiziksel özellikleriyle tanınacak ancak ‘gruptan biri’ olarak da algılanabilecektir. Elbette turda bulunan diğer katılımcılar ile sözlü iletişimin kurulması, aynı turda olma ortaklığının yanında aynı semtte oturuyor, aynı spor salonuna gidiyor ya da farklı tütün ürünlerini kullanıyor olmak gibi çeşitli benzer ya da farklı yanlar olduğunu da ortaya çıkarabilir. Grupta bulunan kişilerin aynı gezi kulübüne üye oldukları ve düzenli olarak bir araya geldikleri düşünüldüğünde farklı demografik özellikler, farklı kişisel tutum ve motivasyonlar söz konusu olsa bile, üyeler arasında aynı taşıyla seyahat ediyor, aynı yerleri geziyor ve aynı anı paylaşıyor olmaktan kaynaklanan bir ortaklık hissi de doğabilir. Gezi planı tamamıyla grubun üyelerinin isteği doğrultusunda oluşturuluyorsa kişiler birbirlerini benzer ilgi alanlarını paylaşan insanlar olarak da algılayabilirler. Hatta bu ilgi alanlarının benzerliği, grup üyelerini gezi dışındaki zamanlarda da bir araya gelmeye ve paylaşılan ortak değerler için bazı toplumsal sorumluluk projelerinde yer almaya da sevk edebilir. Çeşitli fiziksel, sosyal ya da kültürel özelliklere sahip üyelerden oluşan bu heterojen grup, kendisi ile aynı özelliklere sahip bir başka gezi grubu olmaması ya da grup üyelerinin ‘bu fikri paylaşması’ nedeniyle kendini diğer gruplardan ‘farklı’ hissedebilir ve ‘tek’ olduğunu düşünebilir. Bu grup,



sahip olduğu benzerlik ya da farklılıkların ‘bilincinde’ olduğu oranda kendini diğer gruplar arasında ‘bir grup’ olarak tanımlayabilecektir. İşte gruba ilişkin tanımda yer alan, ‘grubu ‘x’ grubu yapan’ bu özellikler çerçevesi, grubun kimlik tasarımına ilişkin çerçeveye, yani grubun ortak/kolektif kimliğine işaret etmektedir. Grup üyelerinin kimlik çerçevesinde yer alan ortak değer ve özellikleri sözlü olarak aktarması ise söylemsel bilincin varlığının göstergesi olacaktır.

Yukarıda örneklenebileceği gibi kimliğin inşa süreci bireysel temelde ‘ben’in yaratılmasını, toplumsal temelde ise ‘ortak/kolektif kimliğin’ yaratılmasını gerekli kılar. Kolektif kimliğin inşası bir ‘ortak bilinc’ yaratılması ile ilgilidir ve bu tıpkı bireysel kimliklerde olduğu gibi belirli bir insan grubunun kendine özgü ortak bazı niteliklere sahip olduğu ve bir ‘tekillik’ yaşadığı inancından beslenmektedir. “Kolektif kimlik bir grubun öteki gruplardan farklı olduğunu ortaya koyma ve bunu vurgulama talebidir” (Erol, 2002, s. 223). Ancak bu aynı zamanda bireysel kimlikte olduğu gibi grup içi benzerliklerin de yaratılmasını gerektirmektedir. ‘Biz’ olma yolunda benzerliklerin ve farklılıkların yaratılması bir ortak değer oluşturmaya ve oluşan değeri paylaşmaya bağlıdır. “Bu bağlamda dil, tarih, yaşam alanı, maddi koşullar gibi öğelerin yanı sıra, topluluğun belleği, kolektif kimliği yapılandıran önemli bir faktör olarak belirmektedir” (Bilgin, 2007, s. 55).

### **Kimliksel değişim: Özcü ve yapılandırmacı yaklaşımlar**

Kimliği durağan bir yapı olarak gören *essentialist* (özcü) yaklaşım, onun şekillenmesine etki eden faktörleri ve çeşitli etkileşimleri görmezden gelir. Bu yaklaşımla toplumsal kimlik, geçmişten gelen, saf, bozulmamış ve hiç değişmemiş bir temsiller çekirdeği gibidir. Devamı için varlığının korunması gerekmektedir. Bugünün teminatı olan geçmiş, ‘öz’ü temsil ederken ancak onun korunup yaşatılması ile toplumsal kimlik ve kimlik sınırları korunabilir. Bu kabul otantik-inotantik/gerçek-gerçek olmayan ayrımını ortaya çıkartmakta ve grup kimliğinin devamı için önem taşıyan geçmiş ile ilgili ‘öz’e ilişkin unsurların önemini arttırmaktadır. *constructivist* (yapılandırmacı) yaklaşıma göre ise kültürel kaynaklarla oluşturulan kimliksel yapı kalıcı ve değişmez değil, rastlantısal, kırılğan, sabit olmayan ve her zaman değişen bir niteliktedir. Kişisel kimliklerde olduğu gibi kolektif kimlikler de, sabit ve verili değildirler. Birlik durumunu oluşturmaya yönelik, değişken ve hareketli bir inşa ile elde edilirler. Bu yönde çeşitli araçları sağlayan ve birleştiren bir ortaklık alanı olarak ‘komünite’, mensuplarını sahip olduğu anlamlar bütünü etrafında birleştirmekte ve bu anlamlar bütünü, diğer topluluklarla kurduğu ilişki ve bu ilişkinin getirdiği etkileşim çerçevesinde zamanla değişmektedir. Dolayısıyla toplumsal kimlik, tek başına elde edilen, zaman-mekân dışı tözsel bir niteliğe sahip değildir. Tıpkı kişisel kimliklerin de olduğu gibi (Erol, 2002, s. 223). Bireysel, kültürel ya da toplumsal tüm kimlikler karşılıklı söylemsel etkileşimle şekillenen, “...özdeşleşme noktaları tarih ve kültür söylemleri içinde oluşan, değişken özdeşleşme ya da birleşme noktalarıdır”. Kimlikten söz etmek bir özellikten değil bir konumlamadan söz etmektir (Hall, 1994, s. 178). Bu konumlamamanın yapılması birleşme ve farklılaşma noktalarının ortaya konmasına bağlıdır.

Assmann, kimliksel inşanın bireysel ve ortak boyutları arasındaki paradoksal gözüken bir ilişkiden söz ederken bunu görünüşte birbiri ile çelişen iki tez ile formüle etmektedir. Birinci tez, kimliğin dışarıdan içeriye doğru olduğu fikrine dayanmakta ve söz konusu inşada bütünün parçadan daha önemli olduğunu savunmaktadır. Bu yaklaşımda kimlik, her bireyde, ait olduğu gruptaki etkileşim ve iletişime bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. İkinci tez ise ortak kimliğin, grubu kuran ve ‘biz’ olma bilincini taşıyan bireylerin dışında var olamayacağı kabulüne yaslanır. Bu yaklaşımla ortak kimlik, bireysel bilgi ve bilincin ürünü olarak görülmektedir

(Assmann, 2001, s. 131). Sonuçta Assmann, parçanın bütünden ya da bütünün parçadan etkilendiği her iki durumda da kimliğin sosyo genetik bir özellik taşıdığını, kimliğin bu iki yönünün de, belli bir 'kültür' ve dönemin dili, kavramlar dünyası, değerleri ve normları tarafından özel olarak belirlenen ve onlardan etkilenen bilinç sorunu olduğunu, bu durumda toplumun, bireyin karşısında ayrı bir varlık değil, onun kimliğinin inşa sürecinin kurucu bir unsuru olarak ortaya çıktığını söylemektedir.

Conolly, kimliksel yapının her an değişim gösterebilen güvenilmez, zayıf ve 'yanlı' bir insanın ürünü olduğundan söz etmektedir. Bunun nedeni kimliğin kendi varlığını güven altına almak için farklılıktan bir 'öteki' inşa etmeye ya da farklılığı öteki olarak algılamaya ihtiyaç duyması, başka bir deyişle söz konusu insanın ancak farklılığa ve ötekiliğe dönüştürebildikleri oranında gerçekleşebilecek olmasıdır. Ne var ki, ötekinin varlığına bağımlı olma durumu söz konusu inşa sürecinin 'tamamlanması' ve kimliksel sınırların elde edilmesiyle son bulmayacak, ortaya çıkan yapı, yeni koşullara göre farklılığı tekrar ve tekrar tanımlama yeteneğine her zaman bağımlı kalacaktır (Conolly, 1995 s. 93).

### **Kimlik ve temsil**

Kimlik kavramını yapılandırmacı görüşle ele almak, onun oluşumunu pratik ve kolay anlaşılır kılmış gibi görünse de doğal olarak bu yapılandırmayı 'kimin yaptığı' ya da 'nasıl yaptığı' sorularını da beraberinde getirmekte ve kimlik oluşumuna incelenmesi daha güç bir yapı kazandırmaktadır. Temsil teorisine (Rose, 1996, s. 140) ilişkin hakim görüş, bireylerin kimlik oluşturma süreciyle eş zamanlı şekilde, oluşturdukları kimliğin 'temsilcileri' haline de geldikleridir (Rice, 2007, s. 28). Foucault, kimlik yaratmada rol alan kişinin her durumda bir rejim ya da söylemin ürünü olması sebebiyle 'özgür bir temsilci' olmadığından söz eder. Bu görüşü tamamlar şekilde Rose erkeklik, kadınlık, onur, alçak gönüllülük, doğruluk, incelik, vb. kavramlarla ilgili olarak varlığımızı yasallaştırma yöntemlerinin insanlar tarafından oluşturulan mantıksallaştırılmış şemalar tarafından planlanmakta olduğunu öne sürmektedir. Bu durum temsilcilerin özgür olmamaları ile birlikte tasarlanan kimliklerin de 'özgün' olmadıkları anlamına gelmektedir. Bu nedenle birlikte yazar genellikle insanların kendilerini, gene kendi yarattıkları bu temsil şemalarına ve 'benimsemekte zorunlu tutuldukları' temel değerlere karşı koymaktayken bulduklarını dile getirir. Temsil teorisinde öne çıkan diğer görüş, 'kimlik', 'temsil' ve 'güç' arasındaki ilişkiyi vurgulamak ve sorgulamaktan yanadır. Bu yönde ortaya çıkan birkaç soru: Tanımlamayı yapan temsilcilerin kim olduğu, herkesin temsilci olup olamayacağı, temsilcilerin söylemlerin yaratıcıları mı yoksa bireylerin kendilerine sunulan söylemler arasında tercih mi yapmakta oldukları, temsilcilerin birey mi, siyasi olarak motive edilen grup halindeki kimlik yaratıcıları mı yoksa devlet organları mı olduğu, bu durumda kişinin kendi tarafından mı yoksa başkaları tarafından mı tanımlanmakta olduğu şeklindedir. Bu sorular yapılandırmacı görüşü paylaşan ve temsil konusunu sorgulayan kesimin tartışmayı yürüttüğü genel çerçeveye işaret etmektedir (Rice, 2007, s. 29). Bununla birlikte temsil gücü ve etkisinin her bireyde var olduğu ya da bazı bireylerin bu açıdan diğerlerine göre daha önemli pozisyonda oldukları yönündeki görüşlerle 'kimlik oluşturmada temsil ve güç' bağlamına yerleşen tartışma devam eder. Söz konusu tartışma bağlamına yerleşen ve bireylerin birer temsilci olarak görülebileceklerini örnekleyen kimi çalışmalarda müziğin kimliğin taşıyıcısı olması düşüncesinden yola çıkarak kişilerin müzik yapma, müzik dinleme ya da müzikle ilgili çeşitli faaliyetlerde bulunma yönündeki tercih ve davranışları aracılığıyla birer 'temsilci' olarak ele alınmakta olduklarını görmek mümkündür. Bu kapsamda bireylerin aile, okul ya da diğer tüm idari düzenlerin kalıplaşmış

sınırlarından kaçmalarının bir yolu olarak kendi seçtikleri grupla özdeşleşmeleri, birer temsilci olarak ele alınmalarını sağlamaktadır (Rice, 2007, s. 31).

### Etnomüzikolojik çalışmalarda kimlik

Psikoloji ve sosyal psikoloji alanlarında oldukça ilgi görmüş ve geniş bir tartışma sahası kazanmış olan 'kimlik', kullanım oranı ve kullanımın çeşitliliği açısından etnomüzikolojik çalışmalarda da benzer bir çerçeveye kazanmıştır. Kullanım oranıyla ilgili durumun temel sebeplerinden biri, elbette etnomüzikolojinin kavramsal dağar açısından adı geçen bilim dallarından beslenen bir disiplin olmasıdır. Çeşitliliğin altında ise araştırma konularının özgül koşullarındaki farklılıklar yatmaktadır. Ortaya çıkan tablo, konuyu 'kategorik' bir biçimde ele almayı güçleştirirken, literatüre yansıyan çalışmalar kimlik kavramı ile ilişkilene biçimleri açısından en genel haliyle, 'bireysel kimlik' ya da 'grup kimliği' bağlamındaki örnekler şeklinde iki ayrı bölüme yerleştirilebilir. Rice, konuyu işevuruk şekilde ele almakta ve örnek çalışmaları kimlik kavramını 'araştırmacıların inceleme konularına uygulayış biçimleri' açısından değerlendirirken dört temel pozisyondan söz etmektedir. Buna göre müziği, önceden varolan ya da gelişmekte olan bir kimliksel yapıyı sembolik açıdan şekillendirmeye olan etkisi bağlamında ele alan çalışmalar ilk kategoriye yerleşir. Araştırmacıların yerleştiği ikinci temel pozisyon, müzik performansının grup kimliğinin oluşumu ve dünyanın herhangi bir yerinde, aynı kimliği paylaşan insanların belirli bir müzik performansı üzerinden birbirleri ile kimliksel bağ kurma yolunda sağladığı fayda ile alakalıdır. Çalışmalarda hakim olduğu görülen diğer iki temel durum ise, müziğin kimliğe duygu ve etkileycilik ile 'pozitif değer' kazandırma yolunda kullanılıyor olmasıdır (Rice, 2007, s. 34-35).

Müziğin 'kendini' 'tanıma/tanımlama' bağlamında 'bireysel kimliğe' katkıda bulunduğu durumlardan birine örnek olarak, Şangay'da yaklaşık iki yüz müzisyenin üyeliğinin bulunduğu dokuz amatör müzik kulübünün aktivitelerini konu alan Lawrence Witzleben'in çalışması (Witzleben, 1987, s. 240-260) gösterilebilir. Söz konusu çalışma *jiangnan sizhu* adındaki özel bir türe ait sekiz parçadan oluşan çekirdek repertuarı çalmada ustalaşan, farklı ekonomik ve sosyo kültürel tabakaya ait kişileri kapsayan çalıcı grubunu konu alır. Buna göre *jiangnan sizhu* müzik kulüplerinden birine katılan üyeler hem Şangay toplumundaki müziği bilen ve müziği yapan küçük bir gruba hem de daha özel bir gruba ait hale gelmektedirler. Witzleben, müzikal kulüplere bu türden bir katılımın, genel bağlamda 'kendini tanımlama ya da anlamada' önemli bir role sahip olduğunu öne sürmektedir. Bununla birlikte yazar, bireylerin bu üyeliği, düşük-statüli işlerine kıyasla daha fazla özsaygı unsuru ve gurur kaynağı sunan bir aktivite olarak gördüklerini iddia etmektedir. Kulübün havası, eğitim, sosyal statü ya da varlığa bağlı sınırları minimize eder şekildedir. Rice'ın bu bağlamda sunduğu bir başka örnek, müziğin 'çeşitli' gruplarla kimliksel aidiyet kurma yolundaki kullanımı ile ilgilidir. Christopher Waterman tarafından yapılan çalışmada Nijerya Ibadan yöresinde bir Yoruba müzisyeni olan Dayo'nun, kendini müzik yoluyla nasıl 'iki' toplumsal gruba dâhil ettiği incelenmektedir. Dayo'nun dâhil olduğu gruplardan biri, müzik grubunun müzik yaptığı üst sınıf, diğeri ise aynı anda gelişip başarıya ulaştığı, müzik grubu arkadaşlarının da içinde bulunduğu alt sınıftır. Sonuç olarak Dayo, bir yandan müzik yaptığı varlıklı müşterilerinin sosyal sınıfına yakın, diğeri yandan da müzik grubundaki arkadaşlarından sosyal bağlamda çok uzak olmayan bir öz-kimlik geliştirmiştir (Waterman, 1990, s. 367-379).

Müziğin 'grup kimliğinin inşası' yönünde kullanılmasına ilişkin örneklerin etnomüzikoloji yazınındaki sayıları oldukça fazladır. Söz konusu çalışmalarda müzik, sahip olduğu karakteristik özelliklerle temsil ettiği

kimliğin 'kolektif bağlamda kendini anlama' amacına hizmet etmektedir. Bu noktada özellikle diasporik topluluklar üzerine yapılan çalışmaların yaygınlığından ve söz konusu çalışmalarda genel olarak müziğin, ele alınan kültürel gruba ait kimliksel durum, tutum, davranış ya da değişimin ipuçlarını ortaya koyan önemli bir temsil alanı olarak değerlendirildiğinden söz etmek mümkündür. Örnek olabilecek bir çalışmada, Eskişehir-Karakaya ve İstanbul-Çatalca'da, Kırım Tatarları tarafından düzenlenmekte olan tepreş ritüellerini konu alan Ersoy, anavatana ilişkin tahayyülle birlikte 'içine yerleşilen toplumla' kurulan temasın ve bu temasın niteliğinin, diasporik topluluğun kültürel kimliğinin oluşumuna etki eden önemli 'değişkenler' olduğunu dile getirmektedir (Ersoy, 2010, s. 87). Buna göre araştırmaya konu olan ve Türkiye'nin iki farklı şehrine yerleşen iki diasporik grup, 'içerisine yerleştikleri toplumun ve söz konusu temasın farklı olmasından' doğan sebeplerle, adı geçen ritüelde yer alan, katılımcıların profilindeki fark ile birlikte kullanılan dil, repertuar, kostüm, müzik ya da dans gibi edime ilişkin unsurlar açısından da farklı özellikler sergilemektedir. Bu noktada tepreş ritüeli, söz konusu göçmen grup açısından 'çoklu' kimliksel yapıya işaret eden bir gösterge olarak 'Kırım Türkü' biçimindeki adlandırmanın ötesinde yer alacak daha detaylı deliller sunan, 'iki ayrı' şehire yerleşmekle birlikte ortaya çıkan, anavatana ait farklı imgelemler hakkındaki heterojen yapının somutlaştığı önemli bir kaynak durumundadır.

'Kollektif biçimde kendini anlama' bağlamına yerleşebilecek önemli bir noktaya, benzer bir örnek üzerinden işaret eden Mutlu, mesleki olarak diğerleriyle etkileşim içerisinde olma zorunluluğu nedeni ile ortaya çıkan bir sonuçla müziksel adaptasyon açısından en yetenekli grup olarak gördüğü İzmir-Tepecik'li Romanları konu alan çalışmasında, Tepecik Filarmoni Orkestrası-İlle de Mozart Olsun projesini çoklu melezleşme pratikleri ekseninde incelerken, müzisyenlerin, repertuara dahil edilen eserler, kıyafet, oturma düzeni, ritim katmanı, ezgi yürüyüşü ya da okur yazarlık gibi belirli simgeler üzerinden 'Romanlık'la ilgili sınırları 'dışarıya' karşı bütünleştirici şekilde oluşturarak kullanmakla birlikte, aynı zamanda Tepeciklileri, Murtake, Kuruçaylı (görüşme kişilerinin deyimleri ile 'Çingene'lerden) ya da Bigalılardan ayıran davranış ve söylemlerle 'içeri' yönlü biçimde nasıl şekillendirebildiklerini göstermektedir (Mutlu, 2015, s. 1-4).

Aynı şehirde yürütülen alan çalışmasıyla şekillenen bir başka araştırma, İzmir'de yaşayan Makedonya göçmenlerini konu almakta ve adı geçen kültürel grup açısından etnik kimliğin bir işaretleyicisi olarak müziğin rolünü tartışmaktadır. Araştırmaya göre anavatanın fiziksel göstergelerinden biri halini almış durumdaki tapani grupları ve bakır üfleme çalgıların ve bu çalgılara ait belirli tınların duyulması ile belirli bir coğrafyaya ait anlamlar, topluluğun zihinde canlanmakta ve bu durum, söz konusu çevre tarafından güçlü bir otantiklik tutumu olarak öne çıkarılmaktadır. Yazara göre topluluğun bireyleri arasında kurulan ortaklık düşüncesinde müzik, ana vatana olan özlemi gidermenin ötesinde ana vatandakilerle 'aynı olma' iddiasındaki simgesel rolü ile ortak geçmişin hayal edilmesinde fiziksel bir gösterene dönüşerek, aidiyet iddiasına simgesel düzeyde katkı sağlamaktadır (Çerezcioglu, 2010, s. 97-98).

Adı geçen göçmen topluluğunu konu alan bir başka çalışmada, Çamdibi semtinde bulunan ve söz konusu kültürel grup açısından merkezi öneme sahip durumdaki Müzisyen Kıraathanesi ve Arefe Çalgısı uygulaması konu alınmaktadır. Mekan, müzik ve kimlik ilişkisini örnekleme noktasında önemli bir örneği ele alan yazara göre göçmenler, İzmir'de yerleştikleri başlıca semtlerden biri olarak Çamdibi'nde evlerini ve mahallelerini inşa ederken yeni koşullar altında kültürel kimliklerini de yeniden kurgulayarak, kendilerini kozmopolit İzmir kentindeki diğer kültürel gruplardan farklı kılan ve grup kimliğini yaratan unsurlardan biri olarak 'müziği' vurgulamaktadırlar (Küçükebe, 2017, s. 93).

Etnomüzikoloji yazınında grup kimliğinin inşası yolunda ortaya çıkan ‘ters’ yönlü bir hareketi örnekleyerek, müziğin bu bağlamdaki rolünün daha net görülmesini sağlayan çalışmalar da bulunmaktadır. Bunlardan biri olarak Thompson, *carans* adındaki Hint sınıfı ile ilgili araştırmasında (Thompson, 1991, s. 381-391) ilgi çekici sonuçlar ortaya koymuştur. Buna göre *carans* sınıfına mensup bazı müzisyenler, tarihte batı Hindistan hükümdarları için düzenlenen epik övgü şiirlerinin miras yoluyla geçen icracıları ya da okuyucularıdır. Hükümdarların sırdaşı olarak görülmesine sebep olan bu konum, *carans*’ların kendilerini babadan oğla müzisyenlik yapmayan kişilerden, özellikle de hükümdarlarla bu seviyede yakın ilişkisi olmayan Müslüman müzisyenlerden, daha üstün görmelerine yol açar. Ne var ki Hindu hükümdarların konumlarının değişmesi sebebiyle *carans* sınıfı mensupları zamanla başka mesleklere yönelmiş ve ortaya çıkan bu yeni durum, ‘grup olarak kendini anlama’ bağlamında bazı anlaşmazlıkların meydana gelmesine sebep olmuştur. Bu noktada grubu karakterize eden özelliklerin neler olduğu, temel doğasını nelerin oluşturduğu, grup üyelerinin profesyonel olarak nasıl davranmaları gerektiği belirsizleşmiş, örneğin şarkı söylemeyi bu sınıfın karakteristik özelliği olarak görüp görmeme konusunda çeşitli ve güçlü anlaşmazlıkların ortaya çıkmıştır.

Müziğin ‘yeni’ kimliklerin oluşumuna ‘katkıda’ bulunduğu dair ikna edici bir örnek, Peter Manuel’in, Flâmenko’nun İspanyol toplumundaki üç farklı grupta ilişkilendirildiğini öne sürdüğü çalışmasıdır (Manuel, 1989, s. 47-65). Manuel tarafından incelenen örnek durumda müzik, sadece sosyo-kültürel yapının pasif bir yansıması olarak değil onun ‘kurucu’ bir unsuru olarak ele alınmakta ve Flâmenko müziğinin modern Endülüs kimliğinin şekillenmesinde yardımcı olan, bu kimliği ifade etme fonksiyonuna sahip önemli bir unsur olduğu ileri sürülmektedir. Yazarın çalışmasında dikkat çektiği bir diğer önemli nokta müzik aracılığıyla kendini anlama şeklindeki bu yapılandırma veya kimlik oluşumunun, değişime ihtiyaç duyulduğunda ya da kimliklerin değiştirildiği süreçte ortaya çıkmış olmasıdır.

Yapılandırmacı görüşün benimsenmesi, kimliğin çok yönlü yapısını ve bu çok yönlü ifade alanına ilişkin değişken kullanım olanaklarını daha da ilgi çekici hale getirmektedir. Çünkü bu görüşle birlikte bireylerin ya da toplumsal grupların kalıcı, derin ve değişmez ‘tekil’ kimlikler yerine her zaman değişebilen çok katmanlı ve çok yönlü ‘oynak’ kimliklere sahip oldukları düşüncesi birlikte gelmektedir. Bu açıdan bakıldığında bir kültürel performans ve bir kültürel bağlam olarak müzik, çok yönlü kimliksel yapıların ifade edilmesi için verimli bir alan sağlar. Bu alan dâhilinde müziğin sahip olduğu melodi, ritim, tını vb. tüm işitsel bileşenler, kendilerine has özellikleri ile kimliğin çok yönlü taraflarını sembolize etmede ideal öğeler olarak değer kazanmaktadırlar. Bu noktada özellikle ‘çalgıların kullanımları’, ‘çalgıların melez kullanımları’ ya da ‘çalgının melezleşmesine’ ilişkin örnekler, kimliksel kodlara gönderme yapmakla birlikte onun değişmekte olan bazı birimleri ile ilgili yeni duruma görünürlük kazandırma yönündeki güçlü potansiyelleri ile ilgiyi hak etmektedirler. Kemani göğse, arşeyi de ortasına yakın tutarak çalma şeklindeki davranışın, çalıcı, dinleyici ya da çalgı yapımcısı olsun, kemanla ilişkilendirilmiş ve söz konusu kültürel kodla tanışmış bir kişi için, “çoğu zaman da küçültücü bir şekilde (Yükselsin, 2009, s. 456)” ‘Roman’ kimliğine gönderme yapması, ney çalgısının Mercan Dede’nin müziksel bağlamı içerisindeki kullanımı ile birlikte ortaya çıkan ‘elektronik tasavvuf müziği’ şeklindeki ‘yeni’ tanımlama (Küçükebe, 2013, s. 125) ya da yetmişli yıllar Türkiye’inde ortaya çıkarak Anadolu pop akımına öncülük eden gruplardan biri olarak Üç Hürel müzik grubu ve ‘saz-gitar’ isimli çalgıları (Bilgin, 2008, s.27) söz konusu bağlama yerleştirilebilecek ve ülkemiz etnomüzikoloji yazını içerisinde sunulmuş örnekler olacaktır.

'Çalgıyı' farklı kimliksel yapıların ya da değişen kimliksel yapıların bir göstereni olarak ele alan etnomüzikolojik çalışmaların sayısını arttırmak mümkündür. Bunlardan biri (Turino, 1984, s. 253-270), Peru'nun yüksek dağlık kesimlerinde yaşayan halka ait üç farklı toplumsal kimliğin ortaya çıkışı ile söz konusu kimliklerin ortaya çıkışında müziğin üstlendiği rolü konu almaktadır. Buna göre müzisyenler kullandıkları *charango* isimli çalgının tercih edilen türü ve kullanılış biçimi ile farklı toplumsal kimliklere gönderme yapmaktadırlar. Adı geçen çalgının arkası düz ve metal telle yapılmış olan türü, blok akortlarla çaldığında yerel nüfusa ait olma ve yerel halkla özdeşleşme duygularını ifade ederken, arkası yuvarlak ve naylon telle yapılmış olanı, melodiler üçlü aralıkta çalınarak kullanıldığı zaman, üst sınıfa özgü değerlere bağlılık ve bu sınıfın kimliği ile bağdaştırılma arzusu ifade etmektedir. Söz konusu çalışmada Turino, üç kimliğin üçüne de atıfta bulunmayı içeren performans sergilediğinde ise *mestizo* kimliğinin simgesel olarak vurgulanmış olduğunu dile getirmektedir. Daha yakın tarihli bir başka çalışmada (Dawe, 2003, s. 263-283) otoritenin, erkekliğin, köy kimliğinin, Giritli olmanın ve geleneğin sembolü olarak *lyra* ve bu çalgının yapısında meydana gelen değişikliklerle 'doğu' yerine batıyla, 'halk' üslubu yerine 'klasik' üslupla özedeştirilecek şekilde 'kemanlaştırılması' konu alınmıştır. Ada halkının değer ve inançlarını yansıtmının ötesinde bu yapıların şekillenmesine de yardım eden çalgıyı konu alan çalışmada kuramsal çerçeve, ilk olarak Chris Shilling'in kullandığı ve adlandırdığı (Shilling, 2003, s. 280) fiziksel beden ve beden politikası arasındaki karşılıklı ilişki temelinde kurulmaktadır. Aynı çalgıyı farklı bir sorgulamayla ele alan Çolakoğlu, 'armudi biçime sahip, tellere tırnak teması suretiyle çalınan' ismiyle sunulan genel bir sınıf altında incelediği kemençe çeşitlerini, tarih boyunca çalındıkları bölgeler olarak Balkan ve Anadolu coğrafyaları kapsamında ele almış ve çalgının bulunduğu toplumun kültürel öğelerine uyacak şekilde nasıl evrildiğini 'sosyal kimlik teorisi' ekseninde tartışarak incelemiştir (Çolakoğlu vd., 2008, s. 67-68).

Bazı durumlarda müzik, güç sahiplerine karşı koyma yolunda kendini tanımlama ve muhalif tavrı ortaya koyma amacına hizmet edebilir. Güçlülerin medya aracılığıyla eğitim ve propagandayı kontrol altında tuttuğunun kuvvetli şekilde hissedildiği dönemlerde müzik, buna karşı direnenlerin kimlik tasarımlarını ifade etme ve aktarmalarına imkân sağlamaktadır. Elbette bu durumun karşıt yönü olarak güç sahipleri de kurumları ve toplumları baskı altında tutma, dönemin anlayış ve gerekleri doğrultusunda kültürü yeniden inşa etme ve resmi ideolojiyi yaygınlaştırma yolunda öngördükleri 'kimlik' tasarımlarını aktarmanın bir aracı olarak müziği kullanabilmektedirler. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında Türkiye'de, geleneksel müziklerin araştırılıp incelenmesinden daha çok 'yeni medeniyetin' müziğini 'oluşturma' (Altınay, 2004, s. 3) amacı taşıyan halk müziği çalışmaları ve bu kapsamda Türk Halk Müziği türüne ait eserlerin derlenerek çok sesli müzik tekniğiyle yeniden seslendirilmeye çalışılması, konu bağlamına yerleşen çok sayıda örnekte biri olacaktır. Cumhuriyet sonrasında hız kazanan batılılaşma hareketleri ile birlikte devlet politikalarının etkisi ile oluşturulan TRT çok sesli halk müziği koroları ve ilişkili bir proje olarak çağdaş çok sesli müziği icra etmeye elverişli hale getirme amacıyla yerel çalgılarda bazı yapısal değişikliklere gidilmesi, çağdaş kimliğin temsilcisi olarak görülen piyano, keman ve mandolin gibi batı çalgılarının, batı müziği eşit yedirimli dizgeleriyle okul şarkıları ya da yerel ezgileri seslendirmek için dönemin Köy Enstitüleri müzik derslerinde kullanıma girmiş olmaları, konuyu ele alanlarca döneme ait resmi ideolojinin müzik aracılığıyla yaygınlaştırılmaya çalışıldığının başlıca emareleri olarak görülmektedir (Hasgöl, 1996, s. 43-46).

90'lı yıllardan itibaren yirmi yıllık bir süreçte Türkiye'de çekilip sinema filmi ya da televizyon dizi filmi olarak yayınlanmış çalışmalar arasındaki üç örnek üzerinden hareketle, aynı kültürel grubu farklı bir açıdan ele

almayı hedefleyen bir başka araştırma (Kurtişoğlu, 2010, s.27-34), Roman kimliğinin etnik ve müzisyenlik temeline bağlı özelliklerle temsil edilme biçimini konu almakla birlikte söz konusu kimliksel yapının kişinin bilincinden bağımsız şekilde toplumsal yargı sistemleriyle nasıl oluşturulduğunu da sorgulamaktadır. Buna göre 90'lı yılların siyasi koşullarıyla birlikte yaşanan çok yönlü göçle ilişkili olarak etnik ve dini yapı bakımından eskisine oranla daha da çeşitli hale gelen yeni Türkiye'de, özel televizyonların arda arda kuruluşuyla pop müziğin tekrar canlandığı ve televizyon dizilerinin çoğaldığı bir dönemde, 'öteki'ye önyargısız bakılabilirliği öğretmeyi amaçlayan Cümbüş Sokak ile iletişimin ve haberleşmenin artışıyla yaygın hale gelen pop kültürü, küreselleşme ve küresel kapitalizmin etkisiyle ortaya çıkan 'çok kültürlülük', 'farklılıkların zenginliği' ya da 'etnik bilinç' söylemlerinin sıkça duyulduğu 2000'li yıllarda yayınlanmış olan Cennet Mahallesi isimli yapımlarda, Roman vatandaşlar için kavgacı, gürültücü ve fakir olsalar da iyi yürekli, namuslarına düşkün, devletine karşı gelmeyen, tehdit edici olmayan, romantik ve zararsız müzisyenlerdir yargısı hakim kılınırken, söz konusu kültürel grup için, apolitik olmakla ilgili göndermelerle birlikte toplumda varolan stereotipi değiştirerek yeni ve olumlu bir kimlik oluşturma çabası ile, uygun görülen kimliksel sınırnın çerçevesi, belirgin hatlarla çizilmektedir (Kurtişoğlu, 2010, s.28-29).

Müzik, diasporik toplulukların karşılaştığı kültürel ayrılık neticesinde ortaya çıkan yeni kimlik arayışına eşlik ederek, dönüşümün izini sürmeye imkan veren önemli bir kaynak halini alabilir. Bu durumu göçmen bir topluluk üzerinden inceleyen ve Almanya'da yaşayan Türkler ile ilişkili olarak, kültürel kimliğin dönüşüm sürecini görünür kılan, geçirilen her evrenin anlatıcısı durumunda olan önemli bir yapı olarak müziği gözlemleyen Güney ele almaktadır (Güney vd., 2013, s. 251-271). Buna göre ilk evre, göçmen alımı öncesinde yer alan, batı yönelimli müzisyenler ile müzik eğitimi almak için Almanya'ya gelen öğrencilerin oluşturduğu, 1961 öncesi dönemdir. Genellikle halk müziği formlarındaki, vatan hasreti ve yalnızlık konulu eserlerin, daha çok doğaçlamaya dayalı şekilde icra edildiği ikinci evre ise 1961 yılı sonrasında geçici işçi alımı ile başlar. Anavatana dönüş fikrinin artık neredeyse tamamen ortadan kalktığı ve zorunlu uyum fikrinin ortaya çıktığı sonraki dönemde, önceki döneme göre sosyal hayata entegre olmayı kabullenen topluluğun serbest zaman eğlence ihtiyacını karşılayacak şekilde tüketilen, Türkiye'den getirilen popüler isimlerle gerçekleştirilen gurbetçi konserleri ile anavatandaki koşullarla paralel özellikler göstererek bu çevre içinde de dolaşıma giren arabesk müzik önemli yer tutmuştur. Seksenli yıllarda ortaya çıkan sisyasi eğilimli şarkılar ve kamusal alandaki dışlanmaya karşı bir cevap niteliği taşıyan 90'lı yılların Türk pop müziği ile rap, bir zamanların arada kalmış ya da dejenere olmuş göçmenliğini değil, aksine yaratıcı öznelerin ve zengin bir kültürel alışımın gerçekleştiği, dönemleri karşılayacak şekilde, yazarın çete evresi, söylemsel yeniden üretim ve dünya kültürü aşamaları şeklinde kendi içerisinde üç ayrı kademede ele aldığı hip hop evreleri ile birlikte bütünüyle ele alındıklarında Alman toplumunda Türk göçmenlerin yaşadığı psikososyal ve kimliksel dönüşümünü anlatmaktadırlar (Güney vd., 2013, s. 255-266).

## Sonuç

Kimlik kavramının 80'li yıllardan itibaren sosyal bilim çalışmalarında giderek daha fazla iş gören ve neredeyse sürekli başvurulmuş bir kaynak halini aldığından, sosyoloji ve sosyal antropolojinin ilgi alanına girmesiyle birlikte etnomüzikoloji çalışmalarında da sıklıkla yer almaya başlamış olduğundan çalışmanın başlarında söz edilmişti. Bu durumun temel sebeplerinden biri, elbette toplumsal değişim ve sosyobilimcilerin

artık yeni koşullar için farklı bir ele alış biçimine ihtiyaç duymasıydı. Toplumsal değişim, beraberinde yeni yaşam biçimlerini ve anlam kalıplarını ortaya çıkarmış, insan topluluklarının ya da topluluğun bir üyesi olarak 'insanın', kendisini toplum nazarında bir birey olarak algılama yolunda başvurabileceği alternatif kimliksel kategoriler de yaratmıştı. Toplumsal yapıda ortaya çıkan bu dönüşüm ile paralel şekilde biçimlenen, gerek toplumsal gerekse bireysel temelde olsun, kimliksel algıya ilişkin çeşitli ve öngörülemez kadar hızlı şekilde değişebilecek yeni davranışın dinamiklerini çözümü ve anlatma çabası, etnisite ve etnik kimlik kavramlarının anlamını da genişletmiştir. Böylelikle önceleri sadece belirli bir ırksal kökene aidiyetle ilgili anlam taşıyan etnisite ile birlikte 'kimlik' de sosyal bilimsel çalışmalar açısından daha geniş potansiyel gönderme sahasına sahip, esnek ve sık kullanılan bir kavram haline gelmiştir. Bu durumla ilişkili şekilde, anlam pekiştirme, anlamın paylaşımını ve aktarımını sağlama, onun değişimine aracılık etme ya da bu yolda ortaya çıkan davranış tercihlerine görünürlük kazandırma gibi çok yönlü kullanım olanağına sahip kültürel bir ürün olarak müziğin işlevi ve söz konusu davranışın doğasını 'kimliksel' bağlamda çözümlemeye soyunan etnomüzikolojik çalışmalar içerisindeki ele alınış biçimi de çeşitlenmiştir. Kavramın analiz potansiyeli ve belki de 'etno' müzikoloji alanının gövdesine outran özel içeriği nedeni ile ortaya çıkan bu çeşitlilik, ilk bakışta olumlu bir görüntü akla getirirse de art zamanlı şekilde disiplinler çizgide ortaya çıkan bir öz eleştirinin de sebebidir. Etnik, ulusal, bölgesel, dinsel, sınıfsal, melez, grup, kabile ya da sosyal vb. gibi başlıklarla birlikte bu gün dünyanın neredeyse her bölgesinde yürütüldüğü görülen 'çeşitli' çalışmalarda, araştırma konularının özgül koşulları gereğince kullanıla gelen kimlik kavramının, ele alınış biçimi açısından ortaya çıkan bu 'parçalı' durum, aynı zamanda yapısal bir zayıflığın varlığı 'sorusu' ile birlikte söz konusu durumu aşmak için artık birleştirici ve tutarlılık oluşturan, kapsayıcı çalışmalara ihtiyaç duyulduğu yönündeki tartışmayı<sup>1</sup> da gündeme getirmiştir. Kısa bir değerlendirme ve söz konusu tartışmaya bir yönüyle katılmak gayesiyle, gerek ülkemiz gerekse ülkemiz dışında ortaya konan çalışmalar üzerinden bakarak Rice'ın sunduğu dört temel pozisyonun, araştırmacıların kimlik kavramını çalışma konularına uygulayış biçimleri açısından 'tanımlayıcı' olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bununla birlikte ele alınan örneklerin de gösterdiği üzere çoğu çalışmanın aynı anda birden fazla pozisyon ile ilişkilendirilebilecek olması, konuyu kategorik biçimde ele almanın sağlayacağı yararın sorgulanmasına yol açmaktadır. Sonuç olarak kimliksel yapının tutunum sınırlarının oluşumu için ihtiyaç duyulan malzemenin temin edildiği alana işaret eden bir kavram olarak kültür'ün, müzik araştırmalarında ele alınması gerekli bir bağlam olarak öne çıkışını izler şekilde kimlik kavramı da bu alanda yapılan çalışmaların bir parçası olmuş ve etnomüzikoloji tartışmalarında sıkça başvurulan bir kavram haline almıştır. Genel bir değerlendirme ile etnomüzikoloji yazınındaki çalışmalara yapılandırmacı görüşün hâkim olduğu ve söz konusu çalışmaların hemen hepsinde, müziğin toplumsal kimliği yapılandırmada 'yardımcı' bir rol üstlendiğinin dile getirildiği görülmektedir.

---

<sup>1</sup> Söz konusu tartışma ile ilgili bilgi için bkz. Rice, T. 2007, s. 17-38, Reily, S. 2010, Discipline or Dialogue (A Response to Timothy Rice) *Ethnomusicology*, vol. 54 (2), s. 331-333, Warden, N. 2016, Ethnomusicology's "Identity" Problem: The History and Definitions of a Troubled Term in Music Research, *El Odo Pensante*, vol. 4 (2), s. 1-21, Scruggs, T.M. 2010, Response to Rice, *Ethnomusicology*, vol. 54(2), s. 333-334.



**Kaynakça/References**

- Altınay, R. (2004). *Cumhuriyet döneminde türk halk müziği (Kitaplar – Makaleler – Nota Yayınları)*, Balçova Kaymakamlığı Yayınları, İzmir.
- Assmann, J. (2001). *Kültürel bellek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik inşası*. İzmir: Turmaks Yayıncılık.
- Bilgin, N. (1994). *Kimlik sorunu*. İzmir: Ege Yayıncılık.
- Bilgin, T. (2008). *Moğollar Grubu örneğinde Anadolu pop ve Türkiye’de kültürel modernleşme*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.
- Budak, S. (2001). *Psikoloji sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Conolly, E. W. (1995). *Kimlik ve farklılık*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çerezcioglu, A. B. (2010). İzmir Makedon göçmenlerinde etnik kimliğin bir işaretleyicisi olarak müzik. *Folklor Edebiyat*, 16(62), 85-100, Lefkoşa.
- Çolakoğlu, G., Karahasanoğlu, S. (2008). Armudi kemaçe: Farklı toplumlar, farklı işlevler ve farklı sosyal kimlikler. *İtü Dergisi*, 2, 57-68, İstanbul.
- Dawe, K. (2003). Lyres and the body politic: Studying musical instruments in the cretan musical landscape. *Popular Music and Society*, 26(3), 263-283. New York, Routledge.
- Erden, M., Akman, Y. (1998). *Eğitim psikolojisi: Gelişim-öğrenme-öğretme*, Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- Erol, A. (2002). *Popüler müziği anlamak: Kültürel kimlik bağlamında popüler müzikte anlam*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Ersoy, İ. (2010). *Kırım Tatar ritüeli ekseninde “Tepreş” ekseninde diaspora kimlik ve müzik*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Gardiner, W., Gander, J. Mary. (2001). *Çocuk ve ergen gelişimi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Gezici, M., Gülden, G. (2003). Çalışan kadınların ve ev kadınlarının benlik-algısı ve benlik-kurgusu açısından karşılaştırılması. *Türk Psikoloji Dergisi*, 18, 1-14, Ankara.
- Güney, S., Pekman C., Kabaş, B. (2013). Sokaklardan “Club”lara: Alman-Türk gençliğinin müzik serüveni. *Sosyoloji Dergisi*, 27, 251-271.
- Güvenç, B. (1993). *Türk kimliği: Kültür tarihinin kaynakları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Hall, S. (1994). *İdeolojinin yeniden keşfi: Medya çalışmalarında baskı altında tutulanların geri dönüşü, medya, iktidar ve ideoloji*. der. ve çev: Mehmet Küçük. Ankara: Ark Yayınları.
- Hasgül, N. (1996). Cumhuriyet dönemi müzik politikaları. *Dans Müzik Kültür*, 62, 27-49. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Kaplan, A. (2005). *Kültürel müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Karaduman, S. (2010). Modernizmden postmodernizme kimliğin yapısal dönüşümü. *Journal of Yaşar University*. 17, 2886-2889, İzmir.
- Kozacioğlu, G., Ekberzade, G., H. (1995). *Bireyden topluma ruh sağlığı*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Kulaksizoğlu, A. (2001). *Ergenlik psikolojisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kurtişoğlu, B. (2010). Müzik ve roman kimliği üzerine üç örnek. *Porte Akademik*, 1(1), 27-34, İstanbul.
- Küçükkebe, H. (2017). Mekan, müzik ve kimlik ilişkisi ekseninde Çamdibi Müzisyen Kıraathanesi ve “Arefe Çalgısı”. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 11, 93-110. İzmir.

- Küçükbebe, M. (2013). Etnomüzikolojide çalgı odaklı çalışmalar ve kültürel bağlamıyla çalgı. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 5, 118-131. Eskişehir.
- Manuel, P. (1989). Andalusian, gypsy, and class identity in the contemporary Flâmenko complex. *Ethnomusicology*, 47-65, University of Illinois Press.
- Mutlu, K. (2015). Kültürel Melezlik bağlamında Tepecik Filarmoni Orkestrası. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 6, 1-12. İzmir.
- Reily, S. (2010). Discipline or dialogue (AResponse to Timothy Rice). *Ethnomusicology*, 54 (2), 331-333.
- Rice, T. (2007). Reflections on music and identity in musicology. *Musicologija*, 17-38.
- Rose, N. (1996). Identity, genalogy, history. *Questions Of Cultural Identity*, 128-150, Sage Publications, London.
- Scruggs, T.M. (2010), Response to rice. *Ethnomusicology*, 54(2), 333-334.
- Shilling, C. (1993). *The body and social theory*. Sage Publications, London.
- Thompson, G. (1991). The carans of gujarat: caste identity, music, and cultural change. *Ethnomusicology*, 35(3), 381-92, University of Illinois Press.
- Turino, T. (1984). The Urban-Mestizo charango tradition in Southern Peru: A statement of shifting identity. *Ethnomusicology*, 28(2), 253-270.
- Warden, N. (2016). Ethnomucology's "Identity" problem: The history and definitions of a troubled term in music research, *El Otdo Pensante*, 4(2), 1-21.
- Waterman, C. (1990). Our tradition is a very modern tradition: Popular music and the construction of Pan-Yoruba identity. *Ethnomusicology*, 34(3), 367-79, University of Illinois Pres.
- Witzleben, J., L. (1987). Jiangnan Sizhu Music Clubs in Shanghai: Context, concept and identity. *Ethnomusicology*, 31(2), 240-60, University of Illinois Press.
- Yildiz, M. (2006). Benlik kavramı ve benliğin gelişiminde dinin rolü. *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 23., 88-127, İzmir.
- Yörükoğlu, A. (1993). *Gençlik çağı ruh sağlığı ve ruhsal sorunlar*. İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım.
- Yükselsin, Y.İ. (2009). Satılık havalar: Batı türkiye roman topluluklarında bir müziksel zanaatkarlık biçimi olarak "Çalgıcılık". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(8), 452-463.

---

---

## BAĞLAMADA EŞİK YERİ, YÜKSEKLİĞİ VE KAPAK MONTAJI ÜZERİNE BİR ÖNERİ

### A Proposal for the Bridge Position, Height and Mounting the Sound Board on the *Bağlama*

Ümit ÇİÇEKÇİOĞLU\*

Ali Maruf ALASKAN\*\*

---

---

#### ÖZ

Bu makalede geleneksel halk müziğimizin kadim çalgısı olarak kabul ettiğimiz bağlamanın günümüz bilgi ve birikimleri ile ele alınarak altın oran hesaplamaları ışığında yeniden ölçülendirilip icra rahatlığı ve ses kalitesi üzerinde iyileştirme ve geliştirme araştırması yapılmıştır. Çalışmada *altın oran* yöntemi kullanılarak, çalgının tel boyu, sap boyu ve eşik yeri yeniden oran orantı içerisinde hesaplanmış ve ses tahtasının montaj biçimi yeniden tasarlanmıştır. Bağlama yapım tekniği geleneğinde ses tahtasının ses kutusuna montajı, ses kutusuna verilen formla ilişkilidir ve bu işlem genel olarak ampirik bilgilerle yapılmakta ve eşik form boyunun 1/5' lik kısmına denk gelecek biçimde konumlandırılmaktadır. Önerilen yöntemde, ses tahtasının, ses kutusuna montajı bir sisteme göre yapılmakta ve eşik form boyunun 1/4 üne konumlandırılmaktadır. Geleneksel yapım tekniklerinden farklı olarak gerçekleştirilen bu yöntem sonrasında üretilen çalgıların ses analizleri ve tını karakterleri karşılaştırılmıştır. Elde edilen bulgulardan, çalışmamızda önerilen yöntemin, çalgının icra rahatlığı, gerilim ve basınçlar ile tınısal özellikleri üzerinde olumlu sonuçları tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Bağlama, Altın Oran, Çalgıyapım, Müzik, Ses

#### ABSTRACT

This article is about a study which is carried on the *bağlama*, the ancient instrument of Turkish traditional music. The current information on the instrument was used together with golden ratio calculation to improve the performance comfort and sound quality of the instrument. The string length, neck length and the bridge position of the instrument were recalculated in terms of ratio and proportion and the mounting position of the soundboard was redesigned. The assembly of the sound board on to the body in traditional production techniques of the *bağlama* is related to the form of the body, and this process is generally realized with empirical knowledge according to which the bridge is positioned in such a manner that it corresponds to 1/5 of the body. With the method offered, the mounting of the sound board is systematized in a way that requires the bridge to be positioned at the 1/4 of the body. After this method which is different from the traditional construction techniques was applied, the sound analyses and characteristics of the instruments made were compared. When the data collected was analyzed, it is seen that the new method has positive effects on performance comfort, tension/stress and the sound quality of the instrument.

**Keywords:** *Baglama*, Golden Ratio, Instrument Making, Music, Sound

---

**Araştırma Makalesi** - Geliş Tarihi/Received Date: 27.09.2018, Kabul Tarihi/Accepted Date: 08.11.2018

\***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Gör., Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Çalgıyapım Bölümü, İzmir. umit.cicekcioglu@gmail.com. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8817-9946>

\*\*Dr. Öğr. Üyesi, Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Çalgıyapım Bölümü, İzmir. [m\\_alaskan@yahoo.com](mailto:m_alaskan@yahoo.com). ORCID: 0000-<https://orcid.org/0000-0003-2165-6001>

**Atf/Citation:** Çiçekçiöğlü, Ü. & Alaskan, A.M. (2018). Bağlamada eşik yeri, yüksekliği ve kapak montajı üzerine bir öneri. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (13), 133-146.

### Extended Abstract

It is known that the *bağlama* (*kopuz*), one of the traditional instruments of Turkish Folk Music, took its present form by changing over the centuries.

Kopuz, one of the oldest instruments of the Turks, was used for at least fifteen centuries then left its place to bağlama family in Anatolian geography. The gourd was used for constructing the body of the kopuz initially, but in time carved or sliced wood were started to be used. Instruments like the *komus*, *dombra*, *dutar* and *çöğür* derived from the kopuz. The term bağlama has been used instead of the kopuz since the 17<sup>th</sup> century. The body of the bağlama was first carved out of the wood, a piece of skin was stretched over it, the strings were passed over the skin and it was played by fingers or a plectrum. In time the gut, horse hair and silk strings were replaced by metal ones.

This article is about a study which is carried on the bağlama, the ancient instrument of Turkish traditional music. The current information on the instrument was used together with golden ratio calculation to improve the performance comfort and sound quality of the instrument. The string length, neck length and the bridge position of the instrument were recalculated in terms of ratio and proportion and the mounting position of the soundboard was redesigned. In this study, the role of the position and height of the bridge and mounting of the soundboard, which directly affects the sound quality of the bağlama, are emphasized. The relationship between the deformations created on the instrument and the aforementioned procedures were tried to be revealed. In addition to this, the positive effects of the proposed construction techniques on the sound quality and strength properties of the instrument were emphasized

One of the most important structural problems of the bağlama is the deformation on the soundboard. Depending on the location of the bridge and the mounting technique of the soundboard, these deformations can be slower or faster. Soundboard deformation is one of the factors that negatively affect the performance of the instrument and its sound.

In the traditional construction method, the bridge is positioned at  $1/5$  of the length of the body form. In interviews with many bağlama makers in our country, they stated that the bridge is positioned on the  $1/5$  of the length of the form and the height of the bridge should be 5-6 mm. They said that they make the pretreatment for the soundboard assembly estimating by their eyes. They also added that the sound board was thinned and the bridge was left higher in order to get more sound. In this process performed during the mounting of the soundboard, the deformation in the soundboard is accelerated due to the facts that the bridge is higher, the soundboard is thicker and the string length is longer.

The assembly of the sound board on to the body in traditional production techniques of the bağlama is related to the form of the body, and this process is generally realized with empirical knowledge according to which the bridge is positioned in such a manner that it corresponds to  $1/5$  of the body. With the method offered, the mounting of the sound board is systematized in a way that requires the bridge to be positioned at the  $1/4$  of the body. My recommendation is to place the soundboard onto the body according to the form and to position the bridge in such a manner that it corresponds to  $1/4$  of the form.

The sound board deformation, which is one of the major structural problems in the bağlama has been eliminated to a great extent with this method. Placing the bridge on the  $1/4$  of the soundboard will shorten the

string length and decrease the tension on the strings. The decrease in the bridge height will also decrease the tension on the soundboard and minimize the deformation of the soundboard.

After this method which is different from the traditional construction techniques was applied, the sound analyses and characteristics of the instruments made were compared. When the data collected was analyzed, it is seen that the new method has positive effects on performance comfort, tension/stress and the sound quality of the instrument.

Türk Halk Müziğinin geleneksel çalgılarından biri olan bağlama, *Kopuzun* yüzyıllar içinde değişimiyle bugünkü halini aldığı bilinmektedir (Gazimihal, 2001). Türklerin en eski çalgılarında biri olan Kopuz, en az 15 asırdan beri kullanılmış ve daha sonra bu saz Anadolu coğrafyasında yerini bağlama ve ailesine bırakmıştır (Gazimihal, 2001) .

Kopuzun gövdesinde, başlarda su kabağından kullanılmış, su kabağı zamanla yerini ağaçtan oyularak veya dilimler halinde yapılan gövdelere bırakmıştır. Zaman içinde bu çalgıdan çok çeşitli sazlar türemiştir (komus, dombra, dutar, çöğür...) (Gazimihal, 2001). 17. yy dan itibaren Kopuz deyimi unutulmuş, yerine Bağlama deyimi kullanılmaya başlanmıştır. Bağlamanın gövdesi, önceleri ağaçtan oyularak yapılmış, üzerine deri gerilip, giriş teller deri üzerinden geçirilmiş, parmak veya mızrapla çalınmıştır. Bağırsak, at kılı ve ipek tellerin yerini zaman içinde metal teller almıştır. Metal tellerin bağlamada, ne zaman ve nerede kullanılmaya başlandığı tam olarak bilinmemekle beraber bu konuyla ilgili iki farklı görüş yer almaktadır. Bunların ilki, Avrupa’da *klavikort*<sup>1</sup> ve *harpsikordun*<sup>2</sup> icadıyla metal tellerin bu çalgılarda kullanıldığı ve buradan Orta Asya’ya yayıldığı, ikincisi ise, Safiyüddin Abdülmü’min Urmevi’nin kendi icadı olan “nüzhe” çalgısında ilk defa bakır tel kullandığı ve bu tellerin buradan Avrupa’ya yayıldığı görüşüdür (Uygun, 1999). Çalgının yapısında, metal tellerin kullanılmaya başlanmasıyla beraber değişiklikler olmaya başlamış, deri kapak yerini ağaç kapağa (sound board-ses tahtası) bırakmış ve çalgının çeşitli yapım teknikleri oluşmaya başlamıştır.

Bu çalışmada, bağlamanın ses kalitesini doğrudan etkileyen, ses tahtası (kapak) montaj yöntemi ile eşik yeri ve yüksekliğinin rolü üzerinde durulmuştur. Sözü edilen işlemlerin zamana bağlı olarak çalgı üzerinde yarattığı deformasyonlarla ilişkisi ortaya konmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte, çalışmamızda önerilen yapım tekniklerinin çalgının ses kalitesi ve mukavemet özellikleri üzerinde olumlu etkilerine vurgu yapılmıştır.

Bağlamanın en önemli yapısal problemlerinden biri ses tahtasındaki (kapak) deformasyondur. Eşiğin konumlandırıldığı noktaya ve ses tahtasının monte ediliş tekniğine bağlı olarak bu deformasyonlar zaman içerisinde yavaş veya hızlı seyretmektedir. Ses tahtası deformasyonu, çalgının icrasını, tınısal özelliklerini olumsuz yönde etkileyen faktörlerin başında gelmektedir.

Geleneksel yapım yönteminde eşik (ses tahtası üzerindeki) form boyunun 1/5’ine konumlandırılmaktadır. Ülkemizdeki birçok bağlama yapımcısıyla gerçekleştirilen görüşmelerde, bağlamada eşik yerini form boyunun 1/5 ine gelecek şekilde ve eşik yüksekliğini de 5-6 mm. olarak kurguladıklarını ifade etmişlerdir. Ses tahtası montajı için yapılan ön işlemi ise göz kararı yaptıklarını belirtmişlerdir. Eşiğin yüksek tutulmasını ve ses tahtasının inceltmesini ise daha çok ses elde edebilmek için yaptıklarını söylemişlerdir. Ses tahtası montajı esnasında yapılan bu göz kararı işlem, eşik yüksekliğinin fazla olması, kapak kalınlığının volüm kaybıyla gereğinden fazla inceltmesi ve tel boyunun 1/5 sisteminden kaynaklı uzun olması ses tahtasındaki deformasyonu hızlandırmaktadır.

<sup>1</sup> Klavikord: Piyanonun atası olarak bilinen çalgı. Bu terim ilk olarak XV. yy.in başlarında kullanılmıştır.

<sup>2</sup> Harpsikord (Klavsen): Epinet türünden bir çalgı.

## Materyal ve Yöntem

Altın oranın Bağlama yapımında kullanılmaya başlanmasıyla beraber, eşik, form boyunun 1/4 üne konumlandırılmaktadır. Ülkemizin önde gelen bağlama yapım ustalarından biri olarak kabul edilen Kemal Eroğlu'yla ([http://www.kopuzsazevi.com/k\\_eroğlu.htm](http://www.kopuzsazevi.com/k_eroğlu.htm)) gerçekleştirilen görüşmelerde, eşğin form boyunun 1/4'ünde yer almasının sebepleri arasında, her tel boyunda hesaplanmış sekiz armonik nokta olduğunu ve bu armonik noktalardan birinin form boyunun 1/4 üne denk geldiğini dile getirmektedir. Sözü edilen bu armonik nokta aynı zamanda tel boyunun 4. oktav noktasına denk gelmektedir. Bağlamada alt tel herhangi bir sese akort edildiğinde, eşğin ön tarafı ile eşğin arka tarafı (eşik ile tel eşği arasında kalan bölüm) tınlatıldığında iki bölüm arasında 4 oktavlık bir ses farkı olduğu görülüyor ki bu da eşğin doğru bir noktaya konumlandırıldığını matematiksel olarak ispatlamaktadır. ( $C_4/262$  Hz.-  $C_8/4192$  Hz.). Eroğlu, bununla ilgili çalışmalarını sanatçılığının yanı sıra, iyi bir luthier, ve fizik mühendisi olan Erkan Oğur'la ([http://tr.wikipedia.org/wiki/Erkan\\_O%C4%9Fur](http://tr.wikipedia.org/wiki/Erkan_O%C4%9Fur)) beraber yaptığını dile getirmektedir. Eşğin form boyunun 1/4 ünde yer almasıyla birlikte sesin hissedilir derecede bas bir karakter kazandığını söylemekte ve eşik yüksekliğinin 4 mm. olması gerektiğine vurgu yapmaktadır. Bununla ilgili Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Çalgı Yapım Bölümü'nde yaptığımız çalışmalarda, altın oranla yapılan bağlamalarda eşik yüksekliğinin 4 mm. den daha alçak veya yüksek olması durumunda oktav noktasının bozulduğu gözlemlenmiştir.

Bağlamada bütün hesaplar, form boyu dikkate alınarak yapılmaktadır. Buna göre, form boyu 42 cm olan bir uzun saplı bağlamada tel boyu 1/5 oranına göre 89,6 cm iken 1/4 oranına göre ise 84 cm olmaktadır. Bu hesaba göre (altın oran) tel boylarında 5,6 cm'lik bir fark ortaya çıkmaktadır. Eşğin form boyunun 1/5'inde yer alması tel boyunun uzamasına, bunun sonucu olarak da tel geriliminin artmasına sebep olmaktadır. Bu gerilimin etkisiyle, ses tahtası üzerinde oluşan basınç, eşğin yüksekliğiyle doğru orantılı bir şekilde artmakta ve ses tahtası deformasyonunu (çökmesini) hızlandırmaktadır.

Çalışmamızda yapılan gerilim ve basınç hesaplarına göre;

Form boyu: 42 cm olan bağlamanın karar sesi 'do' ( $C_4/262$  Hz) olacak şekilde akort edildiğinde 1/5 ve 1/4 sisteme göre oluşacak tel gerilimi ve basınç aşağıdaki gibi olacaktır;

### Tel çapları:

Alt teller: 2 \* 0,20 (çelik teller); 1\*0,43 (ince bam teli);

Orta teller: 2 \* 0,30 (çelik teller);

Üst teller: 1 \* 0,20 (çelik tel); 1 \* 0,58 (kalın bam teli).

**Çelik teller için kabul edilen özgül ağırlık:** 7 gr/ cm<sup>3</sup>

**Bam telleri için kabul edilen özgül ağırlık:** 7,2 gr/cm<sup>3</sup> 'tür.

### Gerilmek istenen frekanslar:

Alt teller: çelik teller: 262 Hz. (C 4), ince bam teli: 131 Hz. (C3)

Orta teller: 174 hz. (F3)

Üst teller: çelik teller: 232 hz.; kalın bam teli : 116 hz. (B2)

**Tel uzunlukları:**

1/5 orana göre: 89,6 cm.

1/4 orana göre: 84 cm.

F: gerilim, p: telin özgül ağırlığı, f: frekans, L: tel uzunluğu, R: çap

P: basınç F: Gerilim L: eşik yüksekliği

$$F = 3,141 * p * f^2 * L^2 * R^2 / 981 \quad (1.1a), \text{Açın,1994}$$

$$F = 0,0032 * p * f^2 * L^2 * R^2 \quad (1.1b), \text{Açın,1994}$$

$$P = F * L \quad (1.1c), \text{Açın,1994}$$

**1/5 oranına göre tellerdeki gerilim:**

$$F = 0,0032 * p * f^2 * L^2 * R^2$$

**Alt teller:**

$$F = 0,0032 * 7 * 68644 * 8028,2 * 0,0004 = 4,938 * 2 = 9,875 \text{ kg. (çelik teller)}$$

$$F = 0,0032 * 7,2 * 17161 * 8028,2 * 0,001849 = 5,869 \text{ kg. (bam teli)}$$

**Alt teller toplamı: 15,744 kg.**

**Orta teller:**

$$F = 0,0032 * 7 * 30276 * 8028,2 * 0,0009 = 4,900 * 2 = 9,800 \text{ kg.}$$

**Üst teller:**

$$F = 0,0032 * 7 * 53824 * 8028,2 * 0,0004 = 3,872 \text{ kg. (ince tel)}$$

$$F = 0,0032 * 7,2 * 13456 * 8028,2 * 0,003364 = 8,373 \text{ kg. (bam teli)}$$

**Üst teller toplamı: 12,245 kg.**

**Toplam: 37,789 kg.**

**1/5 oranına göre basınç:**

$$P = F * L$$

$$P = 37,789 * 0,55 = 20,784 \text{ gr/cm}^2 \text{ (eşik yüksekliği 5,5 mm)}$$

**1/4 oranına göre tellerdeki gerilim:**

$$F = 0,0032 * p * f^2 * L^2 * R^2$$

**Alt teller:**

$$F = 0,0032 * 7 * 68644 * 7056 * 0,0004 = 4,340 * 2 = 8,680 \text{ kg (çelik teller)}$$



$$F = 0,0032 * 7,2 * 17161 * 7056 * 0,001849 = 5,158 \text{ kg (bam teli)}$$

**Alt teller toplamı: 13,838 kg**

**Orta teller:**

$$F = 0,0032 * 7 * 30276 * 7056 * 0,0009 = 4,308 * 2 = 8,616 \text{ kg}$$

**Üst teller:**

$$F = 0,0032 * 7 * 53824 * 7056 * 0,003364 = 2,862 \text{ (ince tel)}$$

$$F = 0,0032 * 7,2 * 13456 * 7056 * 0,003364 = 7,359 \text{ (bam teli)}$$

**Üst teller toplamı: 10,221 kg**

**Toplam: 32,675 kg**

**1/4 oranına göre basınç:**

$$P = F * L$$

$$P = 32,675 * 0,4 = 13,070 \text{ gr/cm}^2 \text{ (eşik yüksekliği 4 mm)}$$

**Çizelge 1. 1/5 ve 1/4 oranlarına göre yapılmış bağlamaların, karar sesi 'do' (262 Hz) olacak şekilde akort edildiğinde tellerde oluşan gerilim.**

	1/5 Orana Göre Gerilim	1/4 Orana Göre Gerilim
Alt Teller	15,744 kg	13,838 kg
Orta Teller	9,800 kg	8,616 kg
Üst Teller	12,245 kg	10,221 kg
<b>Toplam</b>	<b>37,789 kg</b>	<b>32,675 kg</b>

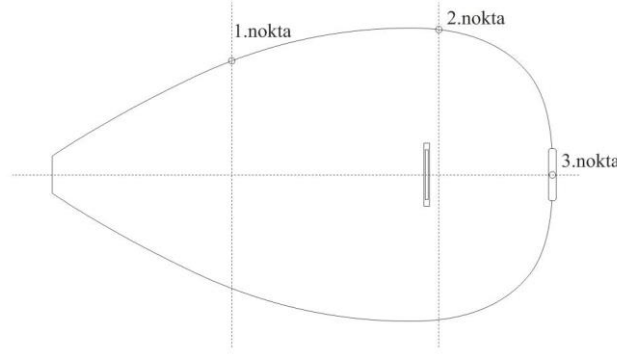
**Çizelge 2. Tellerdeki gerilimin eşik yüksekliğine bağlı olarak ses tahtasına uyguladığı basınç.**

	1/5 Orana Göre Basınç	1/4 Orana Göre Basınç
	5,5 mm eşik	4 mm eşik
<b>Basınç</b>	<b>20,784 gr/cm<sup>2</sup></b>	<b>13,070 gr/cm<sup>2</sup></b>

Çizelgelerde de görüldüğü gibi, iki oranla yapılan bağlamalar arasında belirgin şekilde gerilim farklılıkları ve farklı eşik yüksekliklerinde azımsanmayacak derecede basınç farklılıkları oluşmaktadır. Bundan hareketle geleneksel yöntemlerle yapılan bağlamalardaki ses tahtasının gerilim ve basınca karşı direncinin, altın orana göre yapılan bağlamaların ses tahtası direncine nazaran daha az olabileceği sonucuna varılabilir. Benzer şekilde, eşik yerinin 1/4'e gelmesi ve eşik yüksekliğinin 4 mm. olmasının yanı sıra ses tahtası montajının çalışmamızda önerilen yöntem ve tekniklere göre yapılması da ses tahtası deformasyonunu azaltacak ve genel olarak hem ses tahtası, hem de bağlama dengesini olumlu bir şekilde etkileyecektir.

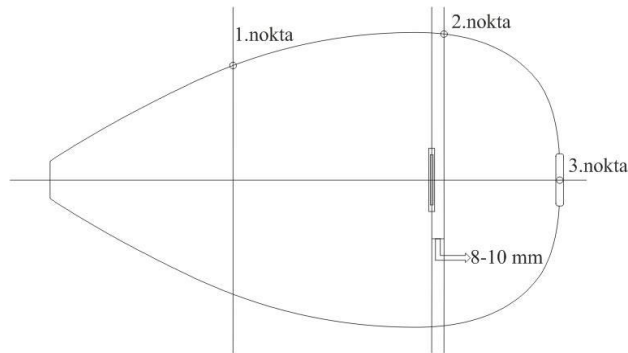
Ses tahtası monte edilirken ses kutusuna kavisli bir form verilir. Bu kavisli form, ses tahtasının eşiğin basıncına direnç oluşturması için yapılmaktadır. Bu kavisli form için benim önerim, ses kutusunun yarı çevresi 3'e bölünmelidir. 1/3'lük oranlar, eşiğin geleceği yer düşünülerek hesaplanmıştır. Ses kutusunun boğaz kısmı

(bağlama sapının takıldığı yer) baz alınarak ilk 1/3'lük bölüm olan 1. nokta en yüksek nokta, 2. 1/3'lük bölüm olan 2. nokta en derin nokta ve son 1/3'lük bölüm olan 3. nokta ise 1. noktadan daha derin, fakat 2. Noktadan biraz daha yüksek olacak şekilde, bu üç nokta arasına düzgün bir kavis verilmeli ve bunun aynısı diğer yarı çevreye de uygulanmalıdır. Noktalardaki derinlikler form boyuyla doğru orantılıdır (Divan bağlama ile cura'daki bombenin aynı olmaması gerekir). 40 cm'lik ses kutusu için en derin nokta 4 mm. iken, 3. nokta için derinliğin 3,5 mm olması doğrusal bombe açısından ve dolayısıyla ses tahtasının deformasyonu açısından önemlidir. (Şekil 1).



Şekil 1.

Bu yöntem, hangi form boyu olursa olsun ses kutusunun en düşük yeri olan 2. 1/3'lük kısmın eşik hizası ile, eşikğin 0,8-1 cm arkasına denk gelmesini sağlamaktadır. Bu da ses tahtasının eşik bölgesinde hem yüksek kalmasını, hem de eşikten kaynaklanacak baskıya karşı ses tahtasının daha dirençli olmasını sağlamaktadır. (Şekil 2) Kapağa direnç kazandıran bir başka durum ise doğrusal bombedir (sap ile aynı hizada olan kapak eğimi). Ses kutusunun 3. noktası gerektiği kadar düşürüldüğü, 1.ve 2. noktalar da dikkate alınarak ses kutusuna düzgün bir bombe verildiği takdirde kapağın deformasyona karşı direnci artacaktır. Ses tahtası montajı yapıldıktan sonra, ses tahtası hem sertlik derecesine, hem de ses kutusunda kullanılan ağacın cinsine göre akortlanmalıdır. Bu akortlama işlemiyle beraber, tellerin ses tahtasına yakınlığı tını ve volümü olumlu yönde etkilemektedir (Aşağıda iki model arasındaki ses örneklerinin frekans analizi verilecektir).



Şekil 2.

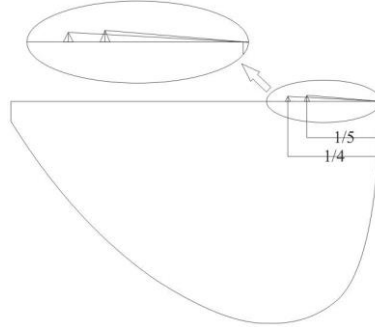
Yukarıdaki şekle göre yapılan ses tahtası montajı tel geriliminden oluşacak baskıya direnç sağlarken kapak deformasyonunu neredeyse sıfıra düşürmektedir.

### İki oran arasındaki (1/4-1/5) farklılıklar;

Eşiğin 1/4'te yer alması bağlamanın aynı zamanda daha iyi tınlamasını (alt ve üst doğuşkanlar) sağlayan bir faktördür. Bunun en önemli sebeplerinden birisi de eşiğin armoni bölgesinde yer alması ve eşiğin izdüşümünün ses kutusunun en derin noktasına (altın orana göre yapılan ses kutularında) denk gelmesidir. Bu durum daha iyi bir tını ve yüksek volüm elde edilmesini sağlamaktadır. Bu yöntemin önemli bir katkısı ise, tel boyunu kısalttığı için, daha büyük form boylarının daha tiz seslere akortlanabilmesini sağlamaktadır. Örneğin, 42 cm. form boyuna sahip bir bağlama, 1/4 sisteminde do ya gerilebilirken, 1/5 sisteminde ancak la veya la #' e gerilebilmektedir.

Çalışmada eşik yerinin yeniden hesaplanmasına bağlı olarak eşik yüksekliğinin de çok büyük bir fonksiyonu olduğu gözlenmiştir. Geleneksel yapım tekniğinde daha yüksek volüm alabilmek için eşik 5-6 mm. yüksekliğinde bırakılıp ses tahtası inceltilmektedir. Çalışmamızda önerilen yöntemde eşik yüksekliği form boyunun büyüklüğüyle orantılı olarak 3,75-4,25 mm. arasında olması gerektiği sonucuna varılmıştır.

Eşik yüksekliği tel gerilimini ve ses tahtasına uygulanan basıncı doğrudan etkileyen bir faktördür. Bu sebeple eşik yükseldikçe, eşik ile telin bağlandığı tel eşiğinin açısı artar. Açı yükseldikçe ses tahtasına olan basınç da artacaktır. Bu durum da ses tahtasının deformasyonunu hızlandıracaktır. Araştırmamızda belirlenen yöntemde eşik yüksekliği daha az olacağından tel eşiği ile olan açı da daha düşük olacaktır. Bununla beraber, tel boyunun da mevcut yöntemlere göre daha kısa olması ses tahtasına olan basıncın azalmasını sağlayacaktır.



Şekil 3.

Sonuç olarak eşiğin 1/4'e gelmesi, tel boyunun kısaltmasını, dolayısıyla tellerdeki gerilimin azalmasını sağlamaktadır. Eşik yüksekliğinin düşmesi ise tellerdeki gerilimin azalmasıyla beraber ses tahtasına olan basıncı azaltmakta ve belli bir bilinçle montajı yapılmış olan ses tahtası deformasyonunu en aza indirmektedir. Tellerin ses tahtasına olan yakınlığı da icra rahatlığı sağlamaktadır.

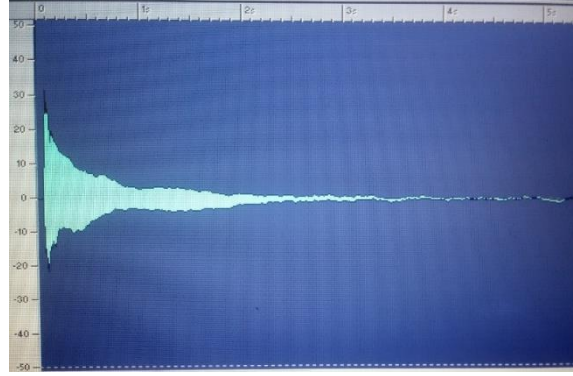
## Bulgular

### İki Ayrı Modele Ait Ses Örneklerinin Frekans Analiz Bulguları

Aşağıda altın oran (1/4) ve geleneksel yöntem (1/5) ile yapılmış, aynı eşik yüksekliğine sahip iki bağlamanın alt, orta ve üst boş tellerde stüdyoda kaydedilmiş ve iki boyutlu grafiğe dökülmüş ses analizleri görülmektedir.

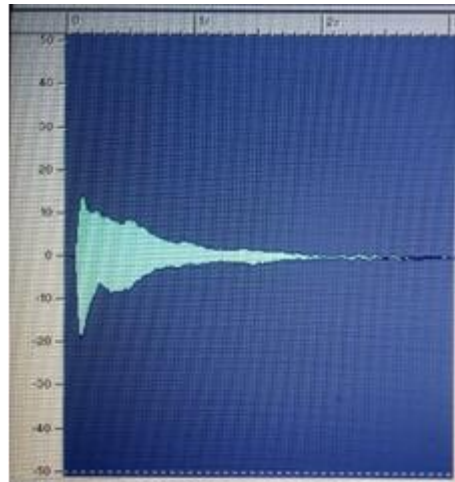
(Alaskan, 2012) ses kalitesinin analitik değerlendirilmesi spektral özelliklerinin atak (attack), uzama

(sustain) ve sönümlenme (decay) sürecinde incelenerek belirlenmesi ve tanımlanmasına bağlı olduğunu belirtmiştir. Çalışmamızda uyguladığımız analiz yöntemi de bu değerlendirme kriterleri temel alınarak iki boyutlu olarak gerçekteştirilmiştir.



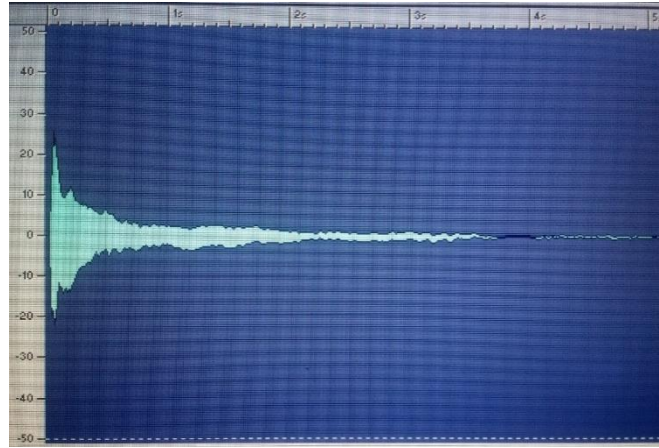
**Fotoğraf 1.** *Altın oran (1/4) alt tel*

Zaman bağlı iki boyutlu atak uzama ve sönümlenme grafiği incelendiğinde, ses dalgasının üst zarf genliğinin (amplitüde) +30db, alt zarf genliğinin ise -20db'i geçtiği, ses uzama süresinin ise 5 sn. olduğu görülmektedir.



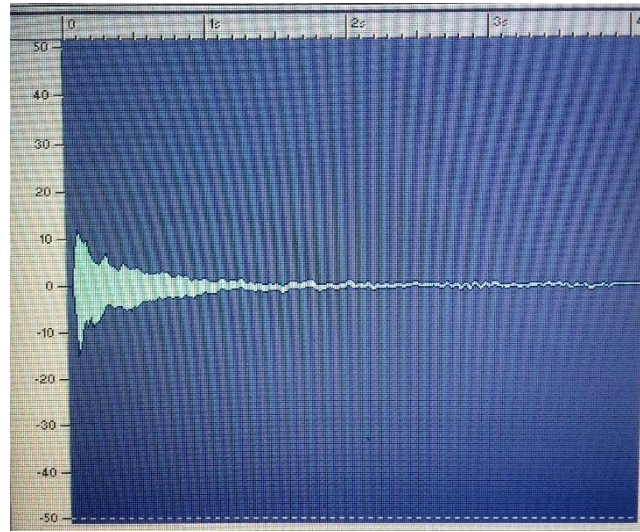
**Fotoğraf 2.** *Geleneksel yöntem (1/5) alt tel*

Zaman bağlı iki boyutlu atak uzama ve sönümlenme grafiği incelendiğinde, ses dalgasının üst zarf genliğinin +10db'i geçtiği, alt zarf genliğinin ise -20db'e yaklaştığı, ses uzama süresinin ise 3sn. olduğu görülmektedir.



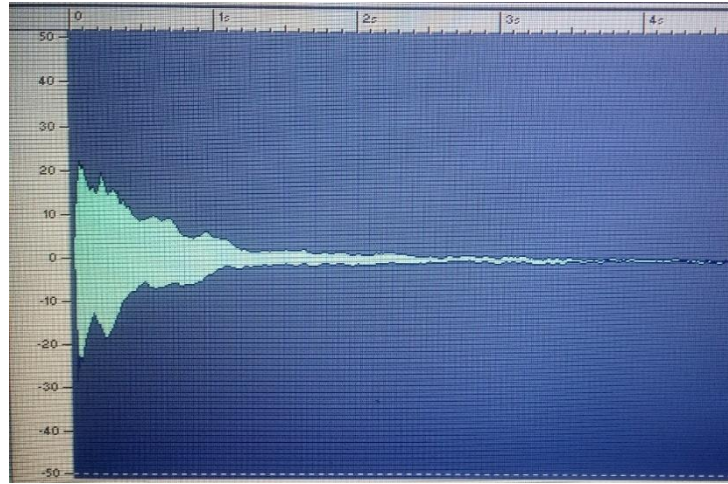
Fotoğraf 3. Altın oran (1/4) orta tel

Zaman bağılı iki boyutlu atak uzama ve sönümlenme grafiği incelendiğinde,, ses dalgasının üst zarf genliğinin +20db'i, alt zarf genliğinin ise -20db'i geçtiği, ses uzama süresinin ise 5sn. olduğu görülmektedir.



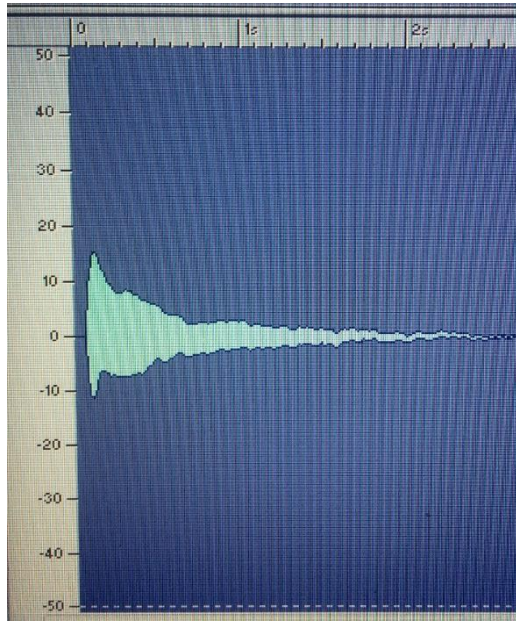
Fotoğraf 4. Geleneksel yöntem (1/5) orta tel

Zaman bağılı iki boyutlu atak uzama ve sönümlenme grafiği incelendiğinde, ses dalgasının üst zarf genliğinin +10db'i, alt zarf genliğinin ise -10db'i geçtiği, ses uzama süresinin ise 4sn. olduğu görülmektedir.



**Fotoğraf 5. Altın oran (1/4) üst tel**

Zaman bağlı iki boyutlu atak uzama ve sönümlenme grafiği incelendiğinde, ses dalgasının üst zarf genliğinin +20db'i, alt zarf genliğinin ise -20db'i geçtiği, ses uzama süresinin ise 4 sn olduğu görölmektedir.



**Fotoğraf 6. Geleneksel yöntem (1/5) üst tel**

Zaman bağlı iki boyutlu atak uzama ve sönümlenme grafiği incelendiğinde, ses dalgasının üst zarf genliğinin +10db'i, alt zarf genliğinin ise -10db' geçtiği, ses uzama süresinin ise 2 sn.yi biraz geçtiği görölmektedir.

Grafikler incelendiğinde, altın oranla yapılan bağlamannın, geleneksel yöntemle yapılan bağlamaya göre, hem üst ve alt zarf genlikleri daha geniş, hem de ses sönümlenme sürelerinin daha uzun olduğu net bir şekilde görölmektedir.

### Sonuç

Kültürel değerlerimizin sembol unsurlarından biri olan bağlamanın geleneksel olarak üretim tekniklerine alternatif olarak önerdiğimiz altın oran hesaplama yöntemi ile üretilen bağlamaların yapımı sonrasında elde edilen bulgulara göre; oransal olarak tel boyu ve sap boyunda yaklaşık %3 lük bir küçülme ortaya çıkmaktadır. Tel boyundaki kısalma ve eşik yüksekliğinin düşmesi ses tahtası üzerine uygulanan basıncın azalmasını ve icranın daha rahat olmasını sağlamaktadır. Oransal dengeye bağlı olarak eşik noktasının form boyunun, 1/4'lük kısmına denk gelmesi sonucunda volüm, ses uzaması ve buna bağlı olarak alt ve üst doğuşkanların daha net tınlaması sonucu çalgının tını karakteri üzerinde olumlu katkılar yaptığı görülmüştür.

**Kaynakça/References**

- Açın, C. (1994). *Enstruman bilmi (Organoloji)*. İstanbul: Yenidoğan Basımevi Ltd. Şti.
- Alaskan, A. M. (2012). *Strüktüel özelliklere bağlı olarak deride müziksel ses ve özelliklerinin araştırılması*. İzmir (Basılmamıő Doktora Tezi).
- Ayhan Zeren, P. D. (2014). *Müzik fiziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Çağlarca, S. (1997). *Altın oran*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Dunlop, R. A. (2011). *Altın oran ve fibonacci sayıları*. Ankara: Tubitak.
- Gazimihal, M. R. (2001). *Ülkelerde kopuz ve tezeneli çalgılar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karababa, H. (2005). *Nefesi bağlama tarihçesi*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Kurt, İ. (1989). *Bağlamada düzen ve pozisyon*. İstanbul: Pan yayıncılık.
- Picken, L. (1975). *Folk musical instruments of Turkey*. New York: Oxford University Press.
- Say, A. (1992). *Müzik ansiklopedisi*. Ankara: Başkent Yayınevi.
- Uygun, Y. M. (1999). *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi ve Kitabü'l-Edvari*. İstanbul: Kubbealtı Neőriyat.
- Kaynak kişi:** Kemal Eroğlu



---

---

## TULUM ÇALGISININ YAPISAL VE İCRASAL ÖZELLİKLERİ

### The Structural and Performative Characteristics of *Tulum*

Oğuz YILMAZ\*

---

---

#### ÖZ

Anadolu, tarihsel süreç içerisinde konumu itibarıyla birçok medeniyete ve farklı kültürel kimlikteki topluluklara ev sahipliği yapmıştır. Bu toplulukların birçok kültürel üretimleri zamanla değişikliklere uğrasa da günümüze kadar ulaşmış ve çeşitli araştırmalara konu olmuştur. 6. Yüzyıldan bu yana Doğu Karadeniz bölgesinde yaşamlarını sürdüren Hemşinliler de çeşitli araştırmalara konu olmuş topluluklardan birisidir. Hemşinliler; bölgesel, teolojik ve fonolojik açıdan Batı (Rize), Doğu (Artvin) ve Kuzey (Gürcistan, Rusya) olmak üzere 3 farklı grup içerisinde incelenmektedir. Yüksek rakımlı yaylalarda tarım, hayvancılık ve günümüzde turizmle yaşantılarını sürdüren Hemşinlilerin müziksel üretimlerinin uğraşmış oldukları meslek kollarıyla bağlantılı olarak şekillendiği söylenebilir. Bu etnik yapının ve bölgenin müzik kültürü içerisinde görülen tek çalgı tulumdur. Çalgı hakkında yazılı kaynakların kısıtlı sayıda olması bu çalışmanın oluşmasında etkili rol oynamıştır. Hazırlanan bu çalışma 2017 yılında tarafımda hazırlanan “Rize Çamlıhemşin Bölgesinde Görülen Tulum Çalgısının Yapısal ve İcrasal Özellikleri” adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir. Çalışmada literatür taraması yapılarak çalgı hakkında elde edilen veriler kronolojik şekilde incelenmiş, alan çalışması yöntemiyle de bölgede çalgının yapımı ve icrası hakkında geniş bilgiye sahip olan kaynak kişiler Varol Taşer ve Murat Atacan’dan alınan veriler sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Hemşin, Tulum, İcra, Yapı, Doğu Karadeniz

#### ABSTRACT

Anatolia, have hosted a lot of civilization and community of different cultures thanks to its situation throughout history. Although lots of cultural works of these communities have changed in time they have survived till today and been the subject of several studies. Hemshin community living in the east part of Black Sea region since the 6<sup>th</sup> century is also one of these communities which is the subject of the aforementioned studies. Hemshin community have been studied in three different groups, one is in the West (Rize), one in the East (Artvin) and one in the North (Georgia, Russia) in terms of toponymy, theology and phonology. The musical works of Hemshin community, living on the high plateaus and making a living by agriculture and nowadays by tourism is shaped by their professions. Tulum is the only instrument of this ethnic community and musical culture. The fact that the studies about this instrument are limited played a vital role in the creation of this article which has been produced from the master thesis titled as “Structural and Performance Features of Tulum Instrument in Rize Çamlıhemşin Region”. In this article, the data collected by literature review about the instrument have been analyzed in chronological a way. Also, the data collected from the interviews with Varol Taşer and Murat Atacan who are the informants with extensive knowledge regarding the performance and construction of the instrument are presented.

**Keywords:** Hemshin, Tulum, Performing, Structure, Eastern Black Sea

### Extended Abstract

The Eastern Black Sea region thanks to its location has hosted many civilizations and different cultural identities. Although most of the cultural products of these communities called Pontus, Laz, Georgians and Hemshins has changed over time, they have reached our day and have been the subject of various researches. The Hemshins, who have been living in this region since the 6<sup>th</sup> century, are one of the communities that have been the subject of various studies. The Hemshins are a community living in the Eastern Black Sea Region, especially in Rize and Artvin. The definition of “Hamshinin” refers not only to those living in Hemshin, but also to a common community with a common culture and language of their own. There are two different views on the historical origins of the Hemshins. Whereas some historians and writers argue that the Hemshins are descended from the Armenian Shapuh Amatuni, who had lived in the Aragatston District of Armenia, others argue that the Hemshins come from Oghuz Turkmen origin. Hemshins\_in terms of locality, theology and phonology\_have been examined in three groups: those of West (Rize), East (Artvin) and North (Georgia, Russia). West Hemshinin are the community living in Turkey’s Rize province (also in Europe and other cities in Turkey) and is a Sunni Muslim group with Turkish as its native language. The East Hemshins also referred to as “Homşetsi” are a Sunni Muslim group living in Artvin province (Central Asia, with small groups scattered in different places in Europe and Turkey), and has a language called Homshetsma. The North Hemshins are the Christian group who lived in Samsun, Ordu, Giresun, Trabzon and live in Georgia today and speak Homshetsma language as well. In this article, information about the tulum instrument used in the musical productions of the Hemshins living in Çamlıhemşin region of Rize (expressed as the West Hemshins among the above-mentioned groups) will be shared.

Almost all regions of Anatolia have a wide range of musical profiles and also a wide range of musical instruments. The instruments of Turkish folk music in Anatolia are examined in three main categories as ‘stringed’, ‘wind’ and ‘percussion’. There are similar and different instruments under each title. When the wind instruments are in question, it is possible to see instruments with different shapes and resonances. Among these we can give *dilli kaval*, *dilsiz kaval*, *çığırtma*, *mey*, *sipsi*, *zurna*, *zambır*, *miskal* and *tulum* as examples. Some of these instruments such as *sipsi*, *tulum* and *zambır* are instruments played by people only in a certain region and have developed only there. But some of them such as *bağlama*, *zurna*, *kaval* and *kemane* are commonly used in a larger scale in Anatolia.

The tulum, which is the subject of this article, is a local instrument commonly performed in the Eastern Black Sea Region of Eastern Anatolia. Tulum instrument can be seen in other countries of the world (Chuvashia, Estonia, Armenia, France, Georgia, Netherlands, Ireland, Italy, Latvia, Hungary, Egypt, Germany, New Zealand, Poland, Austria, Romania, Russia, Slovakia, Slovenia, Spain, Scotland, Switzerland, America, Britain, Azerbaijan, Greece, Czech Republic, Macedonia and Iran) as well as in Anatolia but in different shapes and variations. Of course it is necessary to say that they carry the local elements of their countries.

When the data obtained about the tulum instrument are analyzed in chronological terms, it is seen that the first information about the instrument belongs to Maragalı Abdülkadir. According to information shared by Maragalı Abdülkadir in 15<sup>th</sup> century, this musical instrument has a history of at least 600 years. In the first written sources, it is seen that the shape of the tulum and the playing positions had similar characteristics with the way they are today. Evliya Çelebi's travel notes also contain very important data in determining the presence

of tulum in the Eastern Black Sea Region. Based on the information provided by the famous traveler, it has been determined that the instrument has a history of at least 300 years in the Eastern Black Sea Region.

The fact that the studies about this instrument are limited played a vital role in the creation of this article which has been produced from the master thesis titled as “Structural and Performance Features of Tulum Instrument in Rize amlıhemşin Region”. In this article, the data collected by literature review about the instrument have been analyzed in chronological a way. Also, the data collected from the interviews with Varol Taşer and Murat Atacan who are the informants with extensive knowledge about the performing and making of the instrument are presented.

With the help of the information obtained from Varol Taşer and Murat Atacan; it was determined that the tulum instrument consists of five separate parts. These parts are *deri* (where the air is stored), *ağızlık* (the hollow cylindrical part that allows the air to be transferred into the skin), *dillik* (the part where the sound is obtained with the vibration of the split cane), *analık* (two pieces which consist the keyboard made of ground cane) and *nav*.

The masters who have an important art in the construction and performance of the tulum are Mustafa Taşer (Garipoğlu), Ali amkerten, Remzi Tek, Sabit Karaman, Murat Atacan, Sukru Parlak, Bulent Tek, Varol Taser, Timur Isgoren, Suleyman Serin, Dindar Guner, Kadir Yesilsu, Mahmut Turan, Osman Turan and Yusuf Ziya Gunay.

Tulum has a great importance for the people living in the Eastern Black Sea Region. One of the most important and distinctive features of this musical instrument is that it can be performed as a solo instrument, without any accompaniment, in events such as weddings, henna nights, *ko* nights and plateau festivals.

Beşeri tüm bağlamlarda olduğu gibi müzik de tarihsel birikim ve etnik katmanlar ile karşılıklı bir ilişki içinde evrimleşmiştir. Kültür ile onun bir ürünü olan müziğin, karşılıklı olarak birbirlerini yeniden üreten ve belirleyen insan faaliyetleri olarak kavranması zorunluluğu, kültürel yapının her boyutuyla incelenmesini gerekli kılmaktadır. Çalgıların oluşmasında insan faktörünün yanı sıra bir çalgının ortaya çıktığı bölgenin iklimi, bitki örtüsü, ekonomik faaliyetleri, inançları, gelenek-göreneklere vb. birçok etken önemlidir. Bu birleşenlerle birlikte ortaya çıkan çalgı, bulunduğu bölgenin karakteristik özelliklerini de üzerinde taşır.

Arkeologlar tarafından yapılan kazı çalışmalarında da görüldüğü gibi üflemeli çalgılar, insanoğlunun müziği keşfettiği dönemden günümüze kadar birçok medeniyetin müzik kültürünü doğrudan etkilemiş ve bu medeniyetlerde değişik formlarda yer edinmiştir. İçi boş ağaç veya kamış parçalarından yapılan üflemeli çalgılar, toplulukların müzikal ihtiyaçları ve tercihleri doğrultusunda farklı malzemelerden yeniden üretilerek evrimsel bir süreç yaşamış ve günümüzdeki görüntülerine kavuşmuştur. Gerçekleşen değişim/gelişimin hâlihazırda devam ettiği rahatlıkla söylenebilir.

Türk Halk Müziği çalgılar sınıflaması içerisinde “Üflemeli Çalgılar” başlığı içerisinde incelenen Tulum çalgısına Anadolu’nun yanı sıra dünyanın başka ülkelerinde de farklı şekil ve türevlerde örneklerine rastlamak mümkündür. Bunlar için de kendi buldukları ülkelerin yerel unsurlarını taşıdıkları söylemek doğru olacaktır. Özellikle Doğu Karadeniz Bölgesi’nde görülen tulum çalgısı gerek şekil gerekse icra bakımından değerlendirildiğinde, diğer üflemeli çalgılardan birçok farklılığı olduğu söylenebilir. Havanın deri içerisinde depo edilmesi ve aynı anda iki farklı sesin işitilmesi, çalgıyı diğer üflemeli çalgılardan ayıran önemli özelliklerdir.

Tulum, Doğu Karadeniz Bölgesi’nde yaşayan topluluklar için son derece önemli bir yere sahiptir. Düğün, kına gecesi, koç gecesi, yayla festivali gibi birçok toplu eğlencede ve günlük hayatın içinde temel görüngülerden biri olarak varlığını bugüne taşıyan bu müzik aletinin en önemli ve ayırt edici özelliklerinden biri de herhangi eşlik saz olmadan icra edilmesidir.

### Çalgının Tarihçesi

Tulum ya da tulum benzer çalgılar dünyada küçükbaş hayvancılığın yapıldığı ve kamışın yetiştiği bölgelerde, farklı isimlerle adlandırılan üflemeli bir çoban çalgısı olarak tanımlanabilir. Çalgı Türkiye’de her ne kadar Marmara, Doğu Karadeniz ve Doğu Anadolu bölgelerinde görülse de bugüne kadar yapılan çalışmalarda daha çok Rize, Artvin ve Erzurum illerinde görülen şekilleriyle ön plana çıkmaktadır.

Tulum çalgısı hakkında yazılmış olan literatür kronolojik açıdan incelendiğinde XIV. yy. müzik bilginlerinden Maragalı Abdülkadir’in (Abdülkadir Meragi) çalgı hakkında teorik veriler sunan ilk kişi olduğu tespit edilmiştir. Tulumu “Nây-ı Hıyk” olarak tanımlayan Abdülkadir, çalgının şekli ve yapımı hakkında: “Üstteki ucunda, üflenerek tulumu doldurması için yerleştirilmiş bir kamış vardır. Diğer uçta ise aynı boyda, iri ve sert iki kamış bulunur. Bu kamışların üzerindeki delikler parmakla açılıp kapanarak sesler elde edilir” (Bardakçı, 1986, s. 108) şeklinde bilgiler sunmaktadır.

Maragalı Abdülkadir’den sonra tulum çalgısı hakkında önemli veriler sunan bir diğer kişi XVII. yy. seyyahlarından Evliyâ Çelebidir. Çelebi Karadeniz Bölgesi seyahati sırasında askeri bir çatışmada Lazların çatışma alanına girerken Tulum çaldıklarını şu şekilde ifade etmektedir:

Tanrı'nın büyüklüğü çevrelerinde ve yakınlarında olan nahiyelerden eli harabalı (mızraklı) ve tüfenkli, kazın-kuğulu ve matrakikulu Laz taifesi, Giresun ve Kaliparavoli'den, Şena ve Çiho'dan nice bin Laz taifesi dankiyo<sup>1</sup> boruları ve zikula adlı düdüklerini çalarak beyaz bayraklar ile alay alay gelip Seydi Ahmed Paşa'yla buluştular ve Çoruh Nehri kenarında konaklardılar (Dağlı vd., 2008, s. 409).

XX. yy. ortalarında Türkiye'ye gelerek Türk müziği ve çalgıları hakkında araştırmalar yapan Kurt ve Ursula Reinhard çifti, *Türkiye'nin Müziği* adlı çalışmalarında çalgının yapımı ve icrası hakkında şu bilgileri paylaşmaktadırlar:

Tulum keçi derisinden yapılmaktadır. İçi hava doldurularak sol kol altına sıkıştırılmış olan tulumun her iki kamışı elle kavranmaktadır. Elle tutulan bu iki kamış birbirine bağlı iki silindirden oluşmaktadır. Kamışların uç kısımları Tulum'un içinde olup uçlarına klarnet ağzı takılmıştır. Türkiye'deki tulum, Kuzey Afrika'daki tulumlara benzemez, her iki boru elle idare edilerek ve ağız kısmı ağza alınarak tulumda çalınmaktadır. Ancak alan çalışmasında kamışların neden tulumdan çıkarılarak çalındığıyla ilgili herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Kamışlar üzerinde birbirine paralel 5 adet delik bulunmaktadır. Çalgının ses genişliği oldukça dardır ve yalnızca dört ve beş sesi kapsamaktadır. Ezgilere beş veya bazı durumlarda sekiz ortak akor kullanılarak zenginlik katılmaktadır. Dem tutan ve müthiş parçalar çalınan tulum çalgısındaki akorlar göz ardı edilmemelidir (Reindard vd., 2007, s. 75).

Cumhuriyet döneminde THM alanında önemli çalışmalara imza atmış olan müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Türk Nefesli Çalgıları* adlı çalışmasında tulum çalgısına geniş bir yer ayırmakta ve çalgının gerek terminolojik gerek tarihsel süreci hakkında önemli veriler paylaşmaktadır. Çalgıyı "Tulum zurna" olarak ifade eden Gazimihâl tulum çalgısı ile ilgili şu bilgileri paylaşmaktadır:

Tercihen oğlak derisinin tüyleri temizlendikten sonra ayakları yukarı taraflarından kesilir ve husule gelen deliklerden ikisi, hava kaçırmayacak surette sıkıca kapanır. Tabii ön ve arka deliklerde kapatılır. Diğer ikisinden –ki sağ ön ayak ile sol ön ayağın delikleridir- ön ayağa bir tahta boru, arka ayağa da üstü delikli iki boru raptedilir. Böylece meydana gelen âlete Tulum Zurna adı verilir. Ağızlık vazifesi görülen tahta borudan üflenerek tulum şişirilir. Deri hava ile dolunca, mukabil cihette bulunan delikli borulardan ses çıkmaya başlar. Bunların üzerlerindeki perdeler idare edilmek suretiyle istenilen hava çalınır. Ancak idhar edilmiş havayı kaçırmayacak tertibat mevcut olmadığı cihetle, tulumu -üflemek suretiyle- daima şişkin ve gergin tutmak lazımdır. Aksi takdirde çalmak mümkün olmaz (Gazimihâl, 1975, s. 47).

Tulum çalgısının tanımını bu şekilde yapan müzikolog Gazimihâl, çalgının tarihi ve etimolojisi hakkında ise aşağıdaki bilgileri sunmaktadır:

Tulum kelimesi Çağatay metninde de geçer; meselâ şunun gibi: *Hâce (hoca) kelân neyini ayıda meclis-i sürbbuldı, bücurnevâhisıydağıkâfırlar bir niçe tulumu çağırlarkilürdilar* (Baburnâme). Burada açıkça görüldüğü üzere 'Tulum' oralarda da vardı ve çağırması olan bir çalgıydı... Gaydanın tarihiyle ilgili olarak eski metinlerimizde *Tulum düdük* ve *Tulum boru* birleşimleri var. *Tulum zurna* Doğu Karadeniz'de yalnız var gibi görünüyor. Sadece 'tulum' kelimesi hiçbir zaman gayda anlamdaşığında kullanılmamış görünüyor. *Tulum* veya *Tolum* her hal ve ihtimalde halis muhlis Türkçedir; *zurna*, ona takılı ses ve perdelik aygıttır. Doğu Karadeniz'in

<sup>1</sup>Dankiyo: Rize civarında yakın zamana kadar Tulum adlı üflemeli saza verilen isimdir.

Rum sekencesi kendi dillerinde gaydaya ‘aski’, fakat çok iyi konuştukları ikinci dil olan Türkçede ‘tulum zurna’ derlerdi; onu çalan kısaca *tulumcu* oldu (Gazimihâl, 1975, s. 44)

Yukarıda verilen bilgilerde de görüldüğü gibi Gazimihâl çalgıyı genellikle “Tulum Zurna” olarak ifade etmektedir. Gazimihâl gibi Ahmet Adnan Saygun da çalgıyı “Tulum Zurna” olarak isimlendirmektedir. Ancak İngiliz etnomüzikolog Laurence Picken, “*Türkiye’nin Halk Müziği Çalgıları*” adlı çalışmasında çalgının etimolojisi hakkında şu bilgileri paylaşmaktadır: “*Tulum*”: Bu isim Kuzey Doğu Anadolu’nun illerinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Saygun Artvin’de *tulum zurna* olarak isimlendirildiğini belirtmekte. Ancak Rize’nin Tatos, Çamlıhemşin ve Pazar bölgelerinde *tulum zurna* kelimesi hiç duyulmamaktadır” (Picken, 1975, s. 528). Çalgının bölgede “*Tulum*” olarak adlandırılması Reinhardların çalışmasında da açıkça görülmektedir. Çamlıhemşin bölgesinde yapılan alan çalışmasında çalgının “Tulum” kelimesi ile isimlendirildiği ve bu isim dışında herhangi bir isim kullanılmadığı tespit edilmiştir.

19. yüzyıl başlarında hem alan çalışmalarıyla hem de halk müziği koro çalışmalarıyla THM adına önemli çalışmalar yürütmüş olan Muzaffer Sarısözen’in çalgının nerelerde çalındığı ve nasıl icra edildiği hakkında verdiği bilgiler şu şekildedir:

Anadolu’nun şimal doğusu bölgesinde sık sık rastlanan bu nefesli müzik aleti, tulum çıkarılmış bir davar dersinin kol yerine eklenmiş beş perdeli bir “çifte kamış’tan” ibarettir. Derinin ayak tarafındaki sipsi ile tulum şişirilerek bolca nefes depo edilmiş olur, sanatkâr onu istediği şekilde tasarruf eder. Tulumdaki kamışların her ikisinde de beş perde vardır ve aynı sestedir, (ünisondur). Parmaklar, aynı hizada bulunan her iki perdeye birden basılır. Parmakların birinci ve ikinci boğumları perdeler üzerinde gelir. Şu duruma göre tulum çalınırken kulağımıza gelecek seslerin ünison olmasından başka bir şey olması kabul edilemezken, sanatkâr halkın kabiliyeti derhâl kendisini gösterir ve hizada bulunan, aynı parmakla idare edilen bu iki kamışın ayrı ayrı melodiler yapmaya başladığı hayretle işitilir. Hâdisenin en çok dikkati çeken tarafı da tulumda ayrı ayrı iki ses halinde kulağa çarpan bu melodilerin daima aynı intizamda olması ve sahifeler tutan notada belli başlı bir intizamsızlık kaydedilmemesidir (<http://www.turkishmusicportal.org/tr/makaleler/kaval-tulum-cifte>).

Tuluma benzer çalgılar dünyada Belçika, Bulgaristan, Çuvaşistan Estonya, Ermenistan, Fransa, Gürcistan, Hollanda, İrlanda, İtalya, Letonya, Macaristan, Mısır, Almanya, Yeni Zellanda, Polonya, Avusturya, Romanya, Rusya, Slovakya, Slovenya, İspanya, İskoçya, İsviçre, Amerika, İngiltere, Azerbaycan, Yunanistan, Çek Cumhuriyeti Makedonya, İran gibi bölgelerde farklı isim ve şekillerde görülmektedir.

Tulum, Türkiye’de her ne kadar Rize ve Artvin bölgelerinde görülen bir çalgı olsa da bu bölgeler dışında farklı yerlerde de icra edilmektedir. Öztürk’ün çalgının genel dağılımı hakkında vermiş olduğu bilgiler şu şekildedir:

Çayeli’nden doğuya doğru Pazar, Ardeşen, Hemşin, Çamlıhemşin, Fındıklı, Arhavi, Hopa, Borçka, Şavşat, Yusufeli, İspir ve Şebinkarahisar ilçelerinin köylerinde, ayrıca güneyde Gümüşhane ve Erzurum illerinde daha çok düğünler ve yayla şenliklerinde çalınmaktadır. 1923 mübadelesi öncesinde Trabzonlu Rumlar tarafından Santa, Gümüşhane, Maçka, Krom ve İmera bölgesinde çalınmaktaydı. Sürmene ve Çaykara Holo köylerinde, Şebinkarahisar’da bir iki kuşak öncesine değin kaval ve kemençe kadar olmasa da tek tük tulum çalanlara rastlanmaktaydı (Öztürk, 2005, s. 1119-1120).

Öztürk'ün vermiş olduğu bilgiler dışında çalgı Trakya Bölgesinde, Sivas'ın Suşehri ilçesinde ve Gümüşhane'nin Yayladere ilçesinde de görülmektedir. Reinhard kardeşler Türkiye'deki alan çalışmalarında çalgının Van ve Doğubeyazıt bölgelerindeki varlığından da bahsetmektedirler. "Muzaffer Sarısözen Yalova'nın Kurtköy bölgesinde yaptığı alan çalışmasında sazın bu bölgedeki varlığına dikkat çekmektedir" (Şenel, 2011, s. 380).

Tulum çalgısının Türkiye dışında dünyanın farklı ülkelerindeki varlığından yukarıda bahsedilmiştir. Asya'yı ve Avrupa'yı içine alan geniş bir sahada çalgının değişik tip ve ebatlarda ve özellikle de farklı kamış sayılarında kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneğin, Yunanistan bölgesinden Doğu bölgelerine doğru gidildikçe çalgının yan yana gelmiş çift kamış ile birlikte icra edildiği görülmektedir.

### Çalgının Bölümleri ve Yapısal Özellikleri

Tulum çalgısı Deri (guda), Ağzlık, Nav, Dillik, Analık, olmak üzere beş ayrı bölümden oluşmaktadır. Çalgıdan ses elde edebilmek için ilk olarak ağzlık bölümünden verilen havayla derinin içi doldurulması gerekmektedir. Yapılan bu işlem sonrasında derinin içi tam olarak hava ile dolduğunda Nav bölümünün içinde bulunan dillere hava ulaşımı gerçekleştirilir. Bu hava dilleri titreştirerek sesin oluşmasını sağlamaktadır. Çalgıyı diğer birçok üflemeli sazlardan ayıran en büyük özelliği ise hem polifonik hem de homofonik bir yapıya sahip olması olarak açıklanabilir. İki adet "aynı frekansta" kamışın yan yana gelmesiyle de armonik yapı elde edilmektedir.

#### Deri

Deri, koltuk altına sıkıştırılan, Ağzlık ile Nav bölümlerinin bağlandığı ve havanın eşit miktarda dillere ulaşmasını sağlayan kısımdır. Deri, ayrıca içine üflenen havayı depolayarak icracıya performansı sırasında kolaylık sağlamaktadır. Taşer bu bölüm hakkında şu bilgileri paylaşmaktadır:

Koltuk altına daha iyi oturması sebebiyle genel olarak beş, altı aylık ya da bir yaşına girmemiş oğlak derisi kullanılmaktadır. Bel ve diğer bölümlerin daha basit bağlanması ve şekil itibarıyla daha hoş gözükmesi nedeniyle dişi hayvan tercih edilmektedir. Deri'nin en önemli özelliği Nav kısmına hava üflemesidir, kavranması ne kadar rahat olunursa icracının performansını o kadar etkiler "Varol, Taşer, 2016 Çamlıhemşin".

Alan araştırmasında görüşülen diğer bir tulum yapımcısı olan Murat Atacan da kullanılacak derinin tercihi, işleme süreci ve işleme sorasındaki dikkat edilmesi gerek hususları şu bilgilerle ifade etmektedir:

Bundan yirmi, yirmi beş sene önce her evde üç, beş tane ev besisi hayvan beslenmekteydi, hayvanlar bu evlerdeki tuz, ekme kırıntısı ve sebzelerden tüketiyordu bu yüzden en iyi deri ev besisi hayvanlardan elde edilmektedir. Dağda otlayan hayvan sürekli ot tüketmekte ve tuzdan yoksun kalmakta fakat ev besisi hayvan ahırda hem fazla yorulmuyor hem de daha iyi kilo aldığı için derisi daha kaliteli oluyor. Derisi kalın, boyu da uygun olduğu için genelde 2 yaşına girmiş keçi derisi kullanılmaktadır. Hayvan kesildikten sonra kanının kıl üzerinde bırakılmaması gerekir. Kan bittikten sonra Keçinin ayakları bilekten aşağıya doğru soyulur et kısmına gelmeden önce sağ ya da sol ayağından bir delik açılır ve pompa yardımıyla bu delik içerisinden hayvanın vücuduna hava basılır. Bu işlem sırasında hayvanın eti ile derisi arasında hava girmiş olur, daha sonra yumruk yardımıyla deri hayvandan çıkartılır ve kullanılmaya hazır hale getirilir. Hayvan üzerinden çıkartılan derinin, kandan, tuzdan, terden ve kokudan arındırılması için bol suda yıkanması gerekmektedir. Bu işlemden sonra deriye mısır unu yedirilir ve bir kovanın içinde hiç hava almayacak şekilde bekletilir. Süreç içerisinde kovada

bekleyen deride ekşime meydana gelir ve tüyler deriden kolay bir şekilde arındırılır. İşlem sırasında mısır ununun kullanılmasının sebebi mısır ununun içindeki yağ özüdür. Mısır unundaki bu yağ özü deride bulunan kötü kokuyu üstüne çektiği gibi derinin kendisine de yağ bırakmaktadır. Yapılan bu işlem sonrasında deri tekrar yıkanır, daha dayanıklı ve daha sarımsı bir görünümü olması için tuz, mısır unu ve ceviz büyüklüğünde şap ile bir hafta boyunca bu karışım içerisinde tekrar bekletilir. Bir hafta sonra deri tekrar yıkanır ve asılarak kurumaya bırakılır, bu işlem genel olarak “Hasıl” olarak adlandırılmaktadır “Murat, Atacan, 2012 Hemşin”.



Resim 1. Kurutulmak İçin Asılmış Deri Örnekleri



Resim 2. Derinin Ön Yüzünün Görünümü

Her iki yapımcıdan alınan bilgilerde de görüldüğü gibi deri işleme süreci oldukça zorlu ve teferruatlıdır. Derinin çalgıdan çıkan ses üzerinde herhangi bir etkisi yoktur. Derinin görevi, analık bölümlerindeki kamaşlarının içine yerleştirilmiş olan dillere havanın eşit miktarda iletilmesi olarak ifade edilebilir.

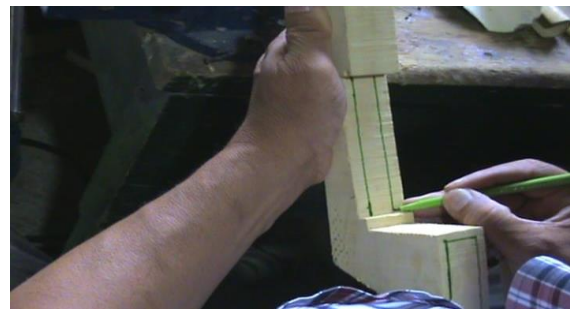
#### Nav

Nav, kamaşların yerleştirildiği “analık yatağı”, dillerin yerleştirildiği “dil yuvası”, sesin dağılmadan toplu şekilde aktarımını sağlayan “kepçe” bölümlerinden oluşan ve derinin sol ön ayağına bağlanan bölümdür. Taşer bu bölümün yapımında kullanılan ağaç tercihinde paylaştığı bilgiler şu şekildedir:

Nav yapımında genel olarak Şimşir ağacı kullanılmaktadır, ancak Şimşir ağacının Nav yapımına uygun bir döneme gelmesi için en az 100-150 yıllık bir zaman geçmesi gerekmektedir. Şimşir ağacının Nav olarak işlenmesinin bu kadar uzun bir zaman alması çalgı yapımcılarının farklı ağaçlar da tercih etmelerine neden olmuştur. Günümüzde Armut, Erik, Ardıç, Kumar, Dut, Akasya gibi ağaçlardan da çalgının bu bölümü elde edilmektedir “Varol, Taşer, 2016 Çamlıhemşin”.

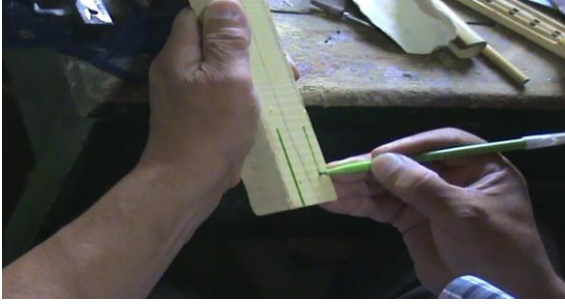


Resim 3. Nav'ın Kepçe Bölümünün Ölçülendirilmesi



Resim 4. Analık Yatağının Ölçülendirilmesi





Resim 5. Dillik Yuvasının Ölçülendirilmesi



Resim 6. Kepçe Bölümünün Matkap Yardımıyla Oyulması



Resim 7. Iskarpela yardımıyla kepçenin iç kısmının genişletilmesi



Resim 8. Matkap yardımıyla analık yatağının açılması



Resim 9. Iskarpela Yardımıyla Analık Yatağının Düzeltilmesi ve Genişletilmesi



Resim 10. Dillik Yuvasının Açılması



Resim 11. Dillik Yuvasının Analık Yatağı İle Birleşimi Arka Görünüm



Resim 12. Dillik Yuvasının Analık Yatağı İle Birleşimi Ön Görünüm



Resim 13. Analık Yatağının Kontrolü



Resim 14. Analık Kısmı Yerleştirilmemiş Nav'ın Karşı Açından Görünümü

### Ağızlık

Ağızlık bölümü derinin sağ ön ayağına bağlanan ve üfleterek deriye hava aktarılmasını sağlayan ahşap kısımdır. *Resim 15*'te de görüldüğü gibi ağızlığın derinin içinde kalan deliğinin üzeri, raptiye yardımıyla muşamba ve kauçuk gibi malzemelerle kapatılmaktadır. Ağızlık kısmına hava üflendiğinde uç kısımdaki bu malzemeler (kauçuk, muşamba) hava şiddetiyle itilir, hava akışı kesildiğinde ise kendiliğinden tekrar kapanır. Bu sayede eklenen malzemeler ağızlık bölümünün bu bölgesinde bir sübap görevi görmektedir. Bu sübap sayesinde tulum sanatçısı deriyi sürekli hava ile doldurmak zorunda kalmaz ve ağızlığın dışarıda kalan kısmını da sürekli kapalı tutması gerekmez. Deriye ağızlık sayesinde hava akışı sağlanır, bu hava akışı sırasında herhangi bir dudak pozisyonuna ihtiyaç duyulmaz, tıpkı balon şişirir gibi derinin içi havayla doldurulur. Taşer bu kısım hakkında şu bilgileri sunmaktadır:

Ağızlık kısmında kullanılacak ağaç seçiminde herhangi bir tercih sebebi yoktur. Ancak sürekli hava üflendiği için Ağızlık kısmının iç kısmında oluşacak çürümeyi engellemek için sert ağaç kullanılmaktadır. Ağızlık kısmı on beş cm uzunluğunda, derinin içerisinde tam olarak orta bölgeye denk gelecek şekilde yapılmalıdır. Kısa yapıldığında ağızlık içerisinden üflenen hava deriye daha çok temas edecek ve derinin iç kısmında çürümelere sebep olacaktır “Varol, Taşer, 2016 Çamlıhemşin”.

Taşer gibi Atacan'da bu bölümün en az on beş cm uzunluğunda olması gerektiğini ifade etmektedir. Uzun süreli performanslarda derinin ıslanabileceğini ve bu ıslanma sebebiyle derinin delinebileceğini aktaran Atacan, bu kısmın tulum içerisinde tam orta bölüme denk gelecek şekilde ayarlanması gerektiğini vurgulamaktadır “Murat, Atacan, 2012 Hemşin”.



**Resim 15. Ağızlık Bölümünün Dikey ve Yatay Görünümleri**

Taşer ve Atacan'ın vermiş olduğu bilgilerde de görüldüğü gibi Ağızlık kısmının performans üzerinde önemli derecede etkisi olmadığı görülmektedir. Bu bölüm üretilirken dikkat edilmesi gereken en önemli hususlar boy ölçüsü ve kullanılacak ağacın sertliği olarak belirtilebilir.

### Analık

Analık, üzerlerinde 5 adet delik bulunan iki adet kamışın yan yana gelmesiyle oluşan bölümdür. Kamışlar üzerindeki delikler ısıtılmış silindirik demir parça ile açılmaktadır. Elde edilmek istenilen karar sesine göre delikler arasındaki mesafelerde ve delik çaplarında farklılıklar olabilir. Varol Taşer bu bölüm hakkında şu bilgiler paylaşmaktadır:

Analık üzerindeki delikler kumpasla iki, iki buçuk cm aralıklarla işaretlenerek delinmektedir. Delikler arasındaki bu ölçüler Nav'ın uzunluğu ya da kısalığına göre değişmektedir. Kullanılan kamışlarda özel bir tercih sebebi yoktur, ancak eklem arası ne kadar uzun olursa aynı ölçülerde iki adet kamışı rahat bir şekilde elde etmek o kadar kolay olacaktır. Analık kamışlarına herhangi bir işlem yapılmamaktadır. Doğada aynı ölçüde iki adet kamışın bulunmadığı zamanlarda bu kısım Alüminyumdan da yapılmaktadır. Ancak kamışa göre istenilen ses elde edilemediği için bu madde fazla tercih edilmemektedir “Varol, Taşer, 2016 Çamlıhemşin”.



Resim 16. Kamışların İşlenmiş ve İşlenmemiş Görünümleri



Resim 17. Analık Kamışlarının Deliklerinin Açılması

## Dillik

Dillik bölümü çalgıda sesin elde edildiği kısımdır. Dillik yapımında topraktan ince yetişen “toprak kamışları” tercih edilmektedir. Keskin bir alet sayesinde kamışın uç kısmından bir yarık oluşturulur, ağızlık bölümünden üflenen hava ile dillik üzerindeki yarıklarda bir titreşim elde edilir ve bu titreşim sonucunda da sesin oluşması sağlanır. Atacan'ın dillik ölçüleri seçimi, dillik açma ve nasıl hazırlanması hakkında paylaşmış olduğu bilgiler şu şekildedir:

Dil kamışları tahminen dokuz mm kalınlığında, altı, yedi cm uzunluğunda kesilmektedir. Dil kesiminde dikkat edilmesi gereken en önemli nokta dil yarılrken oluşan çapakların temizlenmesi olarak belirtilebilir. Eğer bu çapaklar temizlenmezse çalgı kolay bir şekilde akort edilemez. Kamışın üzerinde açılan yarığın uzunluğu ve kısalığı elde edilecek ses açısından oldukça önemlidir. Açılan bu yarık olması gerekenden daha uzun olursa daha pest bir ses ortaya çıkacaktır. Bütün boğumlarını dil olarak kullanabilmek için genelde toprak kökünden ince büyüyen kamışlar tercih edilmektedir. Topraktan çıkartıldıktan sonra bir sene boyunca kuruması için bekletilen kamış zeytinyağında kızartılmaktadır. Bu işlemde eğer kamışlar çok fazla kızartılırsa dil açma işlemi sırasında çatlamalar meydana gelir, kamışlar hafif sararınca yağdan çıkartılmalıdır. Yağdan çıkartılan kamışlar üzerlerindeki yağdan arındırılması için mısır ununa bırakılırlar. Bu işlemlerden yaklaşık bir hafta sonra kamış dil kullanım için hazır şekilde gelmektedir “Murat, Atacan, 2102 Hemşin”.

Atacan'ın vermiş olduğu bilgilerde de görüldüğü gibi Analık bölümünde kullanılan kamışların aksine Dillik bölümü için kullanılan kamışların belli bir işlemden geçirildiği görülmektedir.

Varol Taşer de genel olarak dil kısmı için şu bilgileri sunmaktadır:

Bu kısım sesin elde edildiği bölümdür. Kamış üzerindeki zarların sert olması sebebiyle dillik için kullanılacak olan kamışların kesildikten sonra iki sene boyunca bekletilmeleri gerekmektedir. Genelde dil

yapımında topraktan ince yetişen en düz kamışlar tercih edilmektedir. Diller bıçakla kesildikten sonra yağda kavrulmaktadır, kavrulma sırasında dikkat edilmesi gereken en önemli nokta dilin yanmaması olarak ifade edilebilir. Kavrulma işlemi sonrasında dilleri fazla yağlarından arındırmak için fırına verilmektedir ve bu işlemlerden sonra kamış dil için kullanılmaya hazır hâle gelir “Varol, Taşer, 2016 Çamlıhemşin”.



Resim 18. Dilliğin Açılması



Resim 19. Dillerin Nav İçindeki Konumu

### Çalgının Müzikal ve İcrasal Özellikleri

#### Ses Genişliği ve Dizisi

Tulum çalgısı müzikal açıdan analiz edilecek olunursa, ses genişliğinin *Sol – Mi* sesleri arasında sınırlandığı, çalgıda icra edilen dizilerin ise Uşşak dörtlüsü dizisi ve Hüseyini beşlisi dizisi olduğu tespit edilmiştir. Çalgıdaki bu ses aralığı bölge müzik kültürünü doğrudan etkilemektedir. Alan araştırması yapılan Çamlıhemşin bölgesinde Uşşak ve Hüseyini dizilerinden başka herhangi bir müzikal dizi tespit edilmemiştir. Çalgıda ve bölge müzik kültürünün içinde tespit edilen müzikal dizilerin porte üzerindeki gösterimi ise aşağıdaki gibidir:

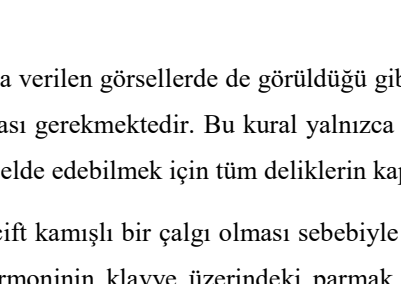


Resim 20. Çalgının Dizisi ve Ses Genişliği

#### Analık Üzerinde Nota Yerleri

Tulum çalgısından altı farklı ses elde edilmektedir. Bu sesleri elde edebilmek için klavye üzerindeki ilgili ses perdelerinin (deliklerin) boş bırakılması gerekmektedir. Çalgı üzerindeki perdelerin görselleri ise aşağıdaki gibidir:



Resim 21. *Mi Sesinin (Perdesinin) Elde Edilişi*Resim 22. *Re Sesinin (Perdesinin) Elde Edilişi*Resim 23. *Do Sesinin (Perdesinin) Elde Edilişi*Resim 24. *Si Sesinin (Perdesinin) Elde Edilişi*Resim 25. *La Sesinin (Perdesinin) Elde Edilişi*Resim 26. *Sol Sesinin (Perdesinin) Elde Edilişi*

Yukarıda verilen görsellerde de görüldüğü gibi istenilen sesi elde edebilmek için klavye üzerindeki deliklerin açık tutulması gerekmektedir. Bu kural yalnızca “Sol” perdesi için geçerli değildir, *Resim 26*’da görüldüğü gibi bu frekansı elde edebilmek için tüm deliklerin kapatılması gerekmektedir.

Tulum çift kamışlı bir çalgı olması sebebiyle kendi içerisinde bir armonik yapıya sahiptir. *Resim 27, 28, 29, 30*’da bu armoninin klavye üzerindeki parmak pozisyonları gösterilmektedir. Görsellerdeki pozisyonlarda da görüldüğü armonik yapının içerisinde kullanılan aralıklar beş’li, dört’lü, üç’lü ve iki’li şeklindedir.

Resim 27. *Aynı Anda beş’li Aralığın Tınlatılması (La-Mi)*Resim 28. *Aynı Anda dört’lü Aralığın Tınlatılması (La-Re)*Resim 29. *Aynı Anda üç’lü Aralığın Tınlatılması (Sol-Do)*Resim 30. *Aynı Anda iki’li Aralığın Tınlatılması (Sol-Si)*

### Akortlama Yöntemleri

Tulum çalgısının akortlu bir şekilde çalınabilmesi için analık kısmını oluşturan iki ayrı kamışın “aynı frekansta” akortlanması gerekmektedir. Bu iki farklı kamıştaki ses frekanslarının herhangi birisinde değişiklik meydana geldiğinde çalgının akordu doğrudan bozulmaktadır. Bu frekansların değişmesine, açılan dil’in kendiliğinden kapanması veya açılması gibi durumlar neden olmaktadır.

Açılan dillerde frekans değişikliğine sebep olan en büyük etken “iklim” olarak belirtilebilir. İklim değişiklikleri açılan dillerin esnekliğini doğrudan etkilemektedir. Soğuk iklimde çalgının pestleştiği, sıcak iklimde ise çalgının tizleştiği görülmektedir. Uzun süre dillere hava gitmemesi yani çalgının çalınmaması ve dil’in fazla nemlenmesi de çalgının akordunu bozan diğer etkenler olarak belirtilebilir.

Çalgının akortlanmasında “delikleri bal mumu ile kapama”, “süpürge otu ile kamış içi hacmi daraltma”, “dil’in üzerine bal mumu damlatılması”, “dilin üst kısmının tırnak ile kaşılması”, “dil dış çapının inceltilmesi”, “dil boyunun kısaltılması”, ve “dil etrafının ipe sarılması” gibi farklı yöntemler kullanılmaktadır.

### Sonuç

Tulum çalgısı kronolojik açıdan incelendiğinde ilk verilerin Maragalı Abdülkadir’e ait olduğu görülmektedir. Maragalı’nın XV. yüzyılda paylaşmış olduğu bilgiler, bu müzik aletinin en az 600 yıllık bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir. İlk yazılı kaynaklarda, tulumun şekli ve çalınış pozisyonlarının günümüzdeki çalınış şekilleri ile benzer özellikler taşıdığı görülmektedir. Tulumun Doğu Karadeniz Bölgesi’ndeki varlığının tespit edilmesinde Evliya Çelebi’nin gezi notları da oldukça önemli veriler barındırmaktadır. Ünlü seyyahın vermiş olduğu bilgilerden yola çıkılarak, çalgının Doğu Karadeniz Bölgesi’nde en az 300 yıllık bir geçmişe sahip olduğu tespit edilmiştir.

Alan araştırmasında görüşülen Varol Taşer ve Murat Atacan’dan edinilen bilgiler yardımıyla; tulum çalgısının 5 ayrı bölümden oluştuğu tespit edilmiştir. Bu bölümleri ‘Deri’, ‘Ağızlık’, ‘Dillik’, ‘Analık’ ve ‘Nav’ şeklinde sıralayan ustaların özellikle deri hâsıl işlemi ve dil kızartma işlemlerinde birbirlerinden farklı yöntemler kullandıkları gözlemlenmiştir.

Çalgının yapımı esnasında yapımcıları en çok uğraştıran işlemlerin ‘Deri tabaklama’ ve Nav kısmının ‘dil ve analık yataklarının açılması’ olduğu söylenebilir. Yapım sırasında dikkat edilmesi gereken en önemli nokta ise dil açma işlemidir. Dil açma işlemi sürecinde dilin fazla açılması ya da az açılması ya da açılırken oluşan çapakların temizlenmemesi çalgının akordunu doğrudan etkileyen faktörlerdir.

Nav yapımında ustaların genellikle sert olması sebebiyle Şimşir ağacı kullandıkları tespit edilmiştir. Bölgede şimşir ağacının fazla olması ve ustaların bu ağaçlara kolaylıkla erişebilmesi bu ağacın tercih edilmesindeki önemli etkenlerdir. Ancak son zamanlarda Tulum yapımcılarının Armut, Erdik, Ardiç, Kumar, Dut, Akasya gibi ağaçları da kullandıkları tespit edilmiştir.

Çalgının geçmişe kıyasla herhangi bir değişikliğe uğrayıp uğramadığı hakkında yapımcılardan alınan bilgilerde fiziksel anlamda herhangi bir değişikliğin olmadığı ancak istenilen frekansı yakalama anlamında birtakım gelişmeler olduğuna dair bilgiler alınmıştır. Yapımcılar geçmişte kestikleri dil hangi kararda çıkarsa

Nav'ı ona göre akortladıklarını ancak akort cihazını keşfetmeleriyle birlikte istenilen frekansta Nav üretebildiklerini ifade etmektedirler.

Bölgede dinin çalgı üzerinde herhangi bir etkisi olup olmadığı hakkında kaynak kişilerden alınan bilgilerde geçmişte özellikle Perşembe ve Cuma günleri evlerde tulum çalınmamasının istendiğini ve bazı kişiler tarafından da Tulum çalgısının şeytan işi olarak atfedildiğine dair bilgilere ulaşılmıştır.

Kaynak kişiler Tulum çalgısının eğitimine başlanırken ilk olarak Cipun denilen tek kamış ile nota yerlerinin öğrenilmesi gerektiğini vurgulamaktadırlar. Bu şekilde parmakların sesler üzerinde daha iyi yer aldığını belirten ustalar daha sonra zaman içerisinde parmak gelişimi ve seslerin öğrenilmesiyle birlikte çift kamışa geçilebileceğini aktarmaktadırlar.

Bölgede çalgı eğitiminin genellikle işitsel ve görsel yeteneklere bağlı olarak usta çırak ilişkisiyle yürütüldüğü tespit edilmiştir. Bu görsel ve işitsel kazanımlar genellikle bir kurs ortamından ziyade, düğün, koç gecesi ve yayla festivalleri gibi kültürel etkinliklerde çalgıya yeni başlayan kişiler tarafından usta tulumcunun gözlemlenmesi ve dinlenilmesiyle gerçekleşmektedir.

**Kaynakça/References**

- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Dağlı, Y. ve Kahraman, A. S. (2008). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Bursa-Bolu- Trabzon- Erzurum- Azerbaycan- Kafkasya- Kırım- Girit (2. cilt 2. kitap)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gazimihâl, R. M. (1975). *Türk nefesli çalgıları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Öztürk O. (2015). *Karadeniz ansiklopedik sözlük*. İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Picken, Laurence. (1975). *Folk musical instruments of Turkey*. Oxford: Oxford Üniversitesi Baskısı.
- Reinhard, K. ve Reinhard, U. (2007). *Türkiye'nin müziği. (2. Cilt)*. Ankara: Sun Yayınevi.
- Sarısözen M. (B.t) Kaval, Tulum, Çifte <http://www.turkishmusicportal.org/tr/makaleler/kaval-tulum-cifte>.
- Şenel. S. (2011). *İstanbul çevresi alan çalışmaları (1. Cilt)*. İstanbul: Kayhan Matbaacılık.



EK:

FARKLI ÜLKELERDE GÖRÜLEN TULUM ALGISI ÖRNEKLERİ



Gajda (Bulgaristan)



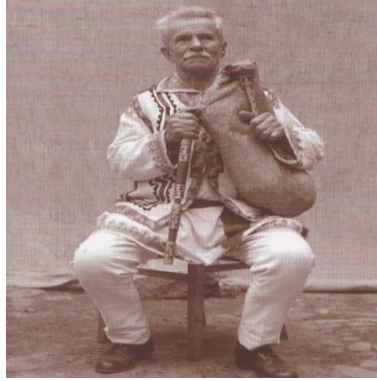
Gajdy (Slovakya)



Torupill (Estonya)



Gaida (İskoya)



Cimpoi (Romanya)



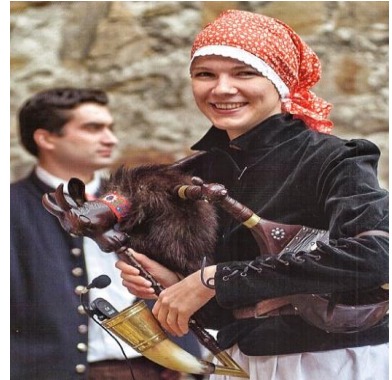
Sierszenki (Polonya)



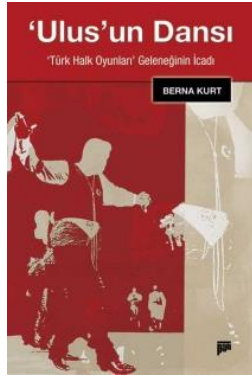
Zampogna (İtalya)



Chiboni, Gudavstri (Gürcistan)



Dudy (ek Cumhuriyeti)



### 'Ulus'un Dansı

'Türk Halk Oyunları' Geleneğinin İcadı

Berna KURT

Pan Yayıncılık, İstanbul, 2016, Türkçe, 1991 s.

ISBN: 9786059646161

**Arzu KARAMAN\***

Berna Kurt, İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yönetimi Bölümü'nde Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır. Dansı toplumsal cinsiyet, etnitise vb. eksenlerinde tartışan atölyeler gerçekleştiriyor. Dans tarihi, etnokoreoloji, performans çalışmaları vd. alanlarda çalışmalar yürüten Kurt, Ulus'un Dansı kitabında milliyetçilik kavramının halk dansları ile olan bağlantısına değinmiştir ve tarihsel sürecin nasıl evrildiğini ve bu süreçte Türk halk oyunlarının yıllar içerisinde nasıl bir değişikliğe uğradığından bahsetmiştir. Türkiye'de folklor ve milliyetçilik arasındaki ilişkiyi tarihselleştirerek incelemiş ve halk danslarının tarihsel gelişimini, 'seyirlik bir tür' ve 'sahne sanatı' haline gelme sürecini ele almıştır.

Konuya giriş kısmının bulunduğu ilk bölüm, Ulus'un inşa döneminde 'Türk halk oyunları' geleneğinin icadı ve ulusal hareket formlarının yer aldığı ikinci bölüm, 1950'li yıllardan sonra halk danslarına yönelik yaklaşım, söylem ve politikaların çeşitlenmesinden bahsedilen üçüncü bölüm, 1950'li yıllardan sonra sahneleme politikalarının dönüşümü ve stilize hareket korolarına yer verilen dördüncü bölüm, 1980'li yıllardan sonra profesyonelleşme çabaları ve melez dans estetiğinin anlatıldığı beşinci bölüm ve konuların yorumlandığı sonsöz olmak üzere kitap 6 bölümden oluşmaktadır.

Yazar kitabın birinci bölümünde, işlediği konulara olan ilgisinin nasıl geliştiğine değinmiş, diğer bölümlerde incelenen konulara genel bir bakış açısı ile incelemenin özetini sunmuştur. Ayrıca literatür hakkında bilgi vermiş ve alanı tanımlayan terminolojik kavramlardan bahsetmiştir.

Kitabın ikinci bölümünde, 19. Yüzyıl Sonlarından İtibaren Yürütülen Derleme, Standartlaştırma, Yaygınlaştırma ve Sahneleme Çalışmaları ile 'Geleneğin İcadı' örnekleri, Rıza Tevfik ve 'Raks Hakkında' ilk yazı, Bir Gelenek İcat Etme Çabası: 'Tarcan Zeybeği', Halkevleri'ndeki İlk Sahneleme Çalışmaları gibi konular ele alınmıştır. 19. Yüzyılın sonlarından itibaren milliyetçi hareketlerin ortaya çıktığı farklı ülkelerde yürütülen halk danslarını derleme standartlaştırma, yaygınlaştırma ve sahneleme çalışmalarına değinmiştir. Bu örneklerle Türkiye'nin ulus inşa sürecindeki uygulamalar arasındaki benzerlikleri ortaya koymaya çalışmıştır. Türkiye bağlamında öncelikle, Rıza Tevfik'in Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde aydınların yürüttüğü folklor

**Kitap İncelemesi** - Geliş Tarihi: 12.11.2018 Kabul Tarihi: 14.11.2018

\***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi, arzu\_kurmn58@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9292-3918>

**Atf/Citation:** Karaman A. (2018, Aralık). [Kitap incelemesi 'Ulus'un Dansı: 'Türk Halk Oyunları' Geleneğinin İcadı, B. Kurt]. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (13), 164-166.

temalı tartışmalarda halk danslarına değinen bir yazısı olan Raks Hakkında başlıklı yazısını incelemiştir. Rıza Tevfik makalesinde; dansın tarzı ve şeklinin ırkla, milletle, bir milletin adetleriyle sıkı sıkıya ilişkili olduğunu vurgular. Daha sonra bu bölümde Kemalist modernleşme projesine uygun bir ‘milli raks’ geleneği icat etme çabası olarak Selim Sırrı Tarcan’ın ‘Tarcan Zeybeği’ denemesini incelemiştir. Yöresel oyuncuların ilk defa şehirli seyirciler karşısında ‘sahne almaya’ başlamasını sağlayan Halkevleri çalışmalarını da, yeni ulus-devlet rejiminin kültür politikasının kurumsallaşmasını sağlayan faaliyetler olarak değerlendirmiştir.

Üçüncü bölümde; 1950’li Yıllardan Sonra Halk Danslarına Yönelik Yaklaşım, Söylem ve Politikaların Çeşitlenmesi konusu ele alınmıştır. Dönemin siyasi durumunun halk dansları üzerindeki etkisinden bahsetmiştir. Siyasi durumun yanında ekonomi ve toplumsal zeminin değişmesiyle bu alanı biçimlendiren öznelere sayısının da arttığını vurgulamıştır. Bu dönemde gerçekleşen yarışmalardan ve bunun sonucunda oluşan rekabetlerden bahsetmiştir. Bu yıllarda değişen seyirci profiline değinmiştir. Devlet kurumlarından bağımsız şekilde sahneleme ve yayıncılık çalışmaları yürüten ‘Halkbilimi Dergisi’ ve ‘Folklorla Doğru’ dergilerini karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Bu dönemin kutuplaşan siyasi ortamının da etkisiyle, genellikle ikili karşıtlıklar temelinde ifade edilen söylemler etrafında, ‘milli kültür’e ya da ‘halk kültürü’ne yüklenen anlamları değerlendirmiş, Türk folkloru ve Türkiye folkloru tartışmalarına değinmiştir. Dönemin hakim yaklaşımlarını sınıflandırma işlevi gören bir başka ikilik olan ‘statik’ ve ‘dinamik’ yaklaşımlarını incelemiştir. Yaşanan hızlı toplumsal dönüşüme karşı tepkileri yansıtan, estetik ve politik bir mücadele zemini oluşturan ‘otantiklik’le bağlantılı söylemleri; sanatsal arayışların sınırlarını belirlemeye yönelik bir iktidar mücadelesi kapsamında ele almıştır.

Dördüncü bölümde; 1950’li Yıllardan Sonra Sahneleme Politikalarının Dönüşümü ve Stilize Hareket Koroları konusunu incelemiştir. 1950’li yılların ortalarında halk oyunları ekiplerinin yurt dışına gitmeye başlamalarının sahneleme çalışmalarında yenilik arayışına gitmesine sebep olduğundan bahsetmiştir. Yazar, Moiseyev Dans Topluluğu’nun sahneleme biçiminin Halk Dansları Topluluklarının sahne düzenlemesi ile stilizasyon anlayışına katkıda bulunduğu görüşünü ortaya koymuş, yurt dışında yapılan gözlemlerin sahne düzenlemelerine etkisinden bahsetmiştir. Buna en büyük örneğin Selim Sırrı Tarcan olduğundan bahsetmiştir. Moiseyev Dans Topluluğu’nun 1970 yılında ilk kez Türkiye’de temsil yaptığından bahsetmiş, Anadolu Ateşi’nin kurulmasında Mustafa Erdoğan’ın Moiseyev Dans Topluluğundan etkilendiğini ifade etmiştir. Daha sonrasında Moiseyev’in Türkiye Takipçisi olan Kültür Bakanlığı Devlet Halk Dansları Topluluğu’ndan bahsetmiştir. Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun ulus-devletin inşa edildiği dönemde oluşan sahne estetiğinin belli unsurlarına süreklilik kazandırdığını savunmuştur. Örneğin, geleneksel dansların bale ve modern dans gibi batılı dans formları ile birleştirilerek sunmalarını örnek olarak göstermiştir. Topluluğun geleneksel dans tavırlarına inceltirilerek, zarifleştirilerek ve hareket korosunun icrasını kolaylaştıracak şekilde standartlaştırılarak gerçekleştirdiğine değinmiştir. Geleneksel dansların sahneye taşınma sürecinde geçirdiği dönüşümün belirleyici unsurları düzen, incelik ve zarafet kriterlerine; seyirciye açık mizansenler, çizgisel kompozisyonlar, gösterişli sunumlar, yapısal katmanlar, tekbiçimlilik, etkisi güçlendirilmiş hareketlerin de eklenebileceğinden bahsetmiştir. Bunun yanı sıra 1970’li ve 1980’li yıllarda halk dansları faaliyeti yürüten dernek, okul, kulüp, mahalli topluluk, halk eğitim merkezi gibi kurumların katıldığı yarışmaların getirdiği kurallar ve kriterlerin sahneleme biçimlerine etkisi olduğunu söylemiştir. Ayrıca kamu kuruluşları ile özel kurumların düzenlediği yarışmalar arasındaki farklılıklara vurgu yapmıştır. Aynı bölümde son olarak hakim sahneleme dışında çalışmalar yürüten Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü ile Dostlar-HASAD Çağdaş Halk Oyunları Topluluğu’nun sanatsal yaklaşımlarını incelemiştir.

Beşinci bölümde ise; dans alanındaki toplumsal ve siyasal iklimle bağlantılı gelişmeler ve kimlik politikalarının dans sahnesine yansımalarına odaklanmıştır. 1980 yılında gerçekleşen askeri darbenin toplumun ekonomik ve kültürel ortamlarını yeniden biçimlendirdiğinden bahsetmiştir. Mydonose Showland'ın sponsorluğunda gerçekleştirilen Sultans of the Dance projesinin kuruluş sürecine değinmiştir. Bu dönemde modern dans toplulukları kurulmaya başlanmış ve konservatuvarlarda modern dans eğitimlerinin verildiğinden, medya üzerinde yapılan dans gösterilerinden, askeri darbenin halk dansları üzerindeki etkisinden bahsetmiştir. Alevi-sünni çatışmasının doğurduğu durumlara vurgu yaparak kimlik çatışmalarının etkilerine değinmiştir. Bu etkilerin sonucunda semahların sembolik bir protesto haline geldiğinden bahsetmiştir. Anadolu'nun farklı kültür formlarındaki dans geleneklerinin sergilenmesine ve kültür mozaigine yer vermiştir. Aynı bölümde mozaik ve ebru metaforları ile kültürel çoğulculuk söylemini karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Güncel sanatsal örnekler üzerinden, önceki dönemlerle sürekliliğin göstergesi olan klişeleşmiş sahneleme anlayışını milli motif ve semboller ile sıradan milliyetçi kurguları değerlendirmiştir. Ele aldığı çoğu güncel örnekte, farklı düzeylerde ve biçimlerle ortaya çıkan melez dans estetiğine değinmiştir.

Yazar altıncı bölümde ise; ulus inşa dönemi ile 1950'li ve 1980'li yıllar arasındaki 'geçiş dönemi' arasında belli süreklilik ve kırılma noktalarının ortaya çıktığından bahsetmiştir. Süreç içinde halk danslarının milliliğine atfedilen anlamların değişikliğe uğradığına vurgu yapan yazar, halk danslarını sahneleme çalışmalarının uğradığı değişiklikler ve zamanla dans şovlarına dönüştüğünden bahsetmiştir. Geçiş dönemi ile ulus inşa dönemi arasındaki belli kırılma noktalarını ele almıştır. Ulus inşa döneminden farklı olarak icracı yaşının düştüğü ve birden fazla yöreye hakim çalıştırıcıların ortaya çıktığı geçiş döneminde, seyirci profiline farklılaştığına değinmiştir. Ulus inşa döneminden itibaren başka ülkelerle sanatsal etkileşimin de arttığından söz etmiş, bu etkileşimin sahneleme alanındaki gelişmeleri de yakından etkilediğine değinmiştir. Yazar son olarak bu etkileşimin tarihsel akış içerisinde, 'ulusal hareket formlarının inşası'; stilize hareket korolarıyla iktidarın siyasal temsili' ve gittikçe profesyonelleşen dans sahnesine hakim olan *melez dans estetiği* açılarından Türkiye'yi etkileyen üç uluslararası modeli ele almıştır.

**DANSTA SERBEST YAZILAR**

Editör: Nihal CÖMERT

Gece Kitaplığı, Ankara 2017, Türkçe, 304 s.

ISBN: 9786052881743

**Gizem ATATOPRAK\*****Türkü ŞAHİN\*\***

Editör Nihal Cömert yükseköğrenimini İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü'nde tamamlamış, 1995 yılında bu bölümde Araştırma Görevlisi olarak göreve başlamıştır. 1996 da yüksek lisans programını İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Musiki Sanat Dalı Türk Halk Oyunları alanında "Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Dekor-Kostüm Tasarım ve Uygulama Yöntemi Üzerine Bir Çalışma" başlıklı teziyle bitirmiştir. Sanatta Yeterlik programını yine aynı enstitüde "Türk Halk Oyunlarında Kullanılan Temel Hareketlerin Tespiti ve Anatomik Analizi" konulu teziyle 2002 yılında tamamlamış, 2005 yılında Sahne Sanatları alanında doçentlik unvanını almıştır. İTÜ'de çeşitli dersler vermeye devam eden Cömert'in "Türk Halk Oyunlarında Hareket Analizi" adlı bir kitabı ve ulusal ve uluslararası dergilerde yayımlanan, halk oyunlarını farklı açılardan ele alan çeşitli makaleleri bulunmaktadır.

Cömert, editörlüğünü üstlendiği bu kitabın önsözünde,

Her biri akademisyen olan dansçı yazarlarımızın bu eserde ele aldıkları konular, çağdaş/modern dans, bale ve halk danslarına ait paylaşımlar. Bu paylaşımlarda yazarlarımız, dansın öznellik biçimlerinden, Homo Lüdens Dijital yani oynayan dijital insana ve bu bağlamda ağ toplumunda halk dansları temsiline, kitle iletişimi ve medya etkisinde kültürel performans ve kültürel çalışmalar bağlamında ele alınan halk danslarına, disiplinler arası çalışmaların sonucunda Türk halk oyunları gösterimlerinde yer bulan sinematografik örneklere, performans teorisi çerçevesinde Zeybek danslarının sınıflandırılmasına dair alternatif bir öneriye, dünden yarına balenin Türkiye'deki serüvenine dair alternatif bir bakışa, Türkiye'de protesto kültüründe geleneksel dansların yerine, Benesh hareket notasyonunun Türk halk danslarındaki kullanımına, İzole ve Üç başlığı altında sahnelenmiş iyi ayrı çağdaş dans eserinin üretim süreçlerine ve tüm bu süreçlerin sonunda, sahnenin olmazsa olmaz beklentisi, dans seyircisi ve bir geribildirim davranışı olarak alkışa dair, düşündükleri, sorguladıkları ve yazıya döktükleri çalışmaları sizlere sunulmaktadır. (s.10-11)

diyerek kitabın yazılma amacını vurgulamıştır.

**Kitap İncelemesi** - Geliş Tarihi: 12.11.2018 Kabul Tarihi: 15.11.2018

\***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi, [gizem.atatoprak@hotmail.com](mailto:gizem.atatoprak@hotmail.com). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3746-033X>

\*\*Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi, [trkshne@gmail.com](mailto:trkshne@gmail.com)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7762-7632>

**Atıf/Citation:** Atatoprak T. & Şahin T. (2018, Aralık). [Kitap incelemesi *Dansta serbest yazılar*, (Ed. N. Cömert)]. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (13), 167-172.

Kitabın içinde on bir akademisyen yazara ait yazılar bulunmaktadır. Yazarlar, yazacakları konular hakkında herhangi bir temada buluşmak zorunda bırakılmadıkları için kitabın ismi “Dansta Serbest Yazılar” olmuştur.

### **Ayrin Ersöz**

*“Dans ve Öznellik Biçimleri, Neoliberal Öznellik ve Arkeolojik Kesitler*

Kitabın ilk yazısı, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi Doç. Dr. Ayrin Ersöz’e ait “Dans ve Öznellik Biçimleri, Neoliberal Öznellik ve Arkeolojik Kesitler”dir. Yazar, neoliberal öznellik hallerinin dansçılık üzerindeki etkileri hakkında giriş yaptığı yazısında, günümüzün politik ve sosyoekonomik şartlarının artistik etkinlikleri nasıl şekillendirdiği, günümüz dans, koreografi, performans pratikleri ve bu alandaki çalışmaların neoliberal yapı içinde bulunmaktan nasıl etkilendiği konusundaki sorulara cevaplar bulmaya çalışmıştır.

Neoliberalizm ve neoliberal politikanın çeşitli ülkelerdeki modellerine, neoliberal öznelğin kelime anlamlarına ve kuruluşuna değinilmektedir. Dans ve dansla ilgili kavramların günümüz teknolojisinin hızlı gelişimiyle değişimini, Türkiye’de dans alanı çalışmalarından örnekler vererek anlatmıştır. Öznellik biçimlerine dansı örnek olarak fenomenolojik ve post-yapısalcı bakış açılarıyla yaklaşmış, bu bakış açıları sayesinde dansı bilme biçimlerinin bilimselleşmesi, dans çalışmaları ve performans çalışmaları gibi alanların önünün nasıl açıldığı ele alınmıştır. Canlı bedensel varoluşu merkezine alan fenomenolojik yaklaşımda dans bileşenlerinden dans, dansçı, seyirci gibi unsurlar ele alınmış, değerlendirilmiştir. Dans sanatına kavramsal katkı sunduğu düşünülen post-yapısalcı yaklaşımdan dansçıların fiziksel performanslarıyla ilgili çeşitli örnekler verilmiş, dansın toplumsal işlevlerine ve sınıfsal kimliğe etkilerine değinilmiş, dansın sanat olarak anılma sürecinde geçtiği yollardan, soylu-saray dansları ve Rönesans döneminden örnekler verilerek bahsedilmiştir. Avrupa’da sömürgecilikle zenginleşen devletlerin çok danslı dönemi sona erdirip yalnızca baleyi yüksek soylu sanatı olarak görmeleri, balenin tarihsel sürecine kronolojik olarak yer verilmesiyle anlatılmıştır.

### **Muzaffer Sümbül**

*“Oynayan Dijital İnsan (Homo Lüdens Dijital):*

*Ağ Toplumunda Halk Dansları Temsili*

Kitabın ikinci yazısı, Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi Prof. Dr. Muzaffer Sümbül’e ait, “Oynayan Dijital İnsan (Homo Lüdens Dijital): Ağ Toplumunda Halk Dansları Temsili”dir. Yazıda toplumsal yaşamın dijitalleşmesine değinilmiş, burada daha önce de insana çeşitli özelliklerine göre, çeşitli yönlerden farklı isimler verildiğine ve “Dijital İnsan”ın, teknoloji ve bilgi çağında bulunan insan için kullanılan yeni bir adlandırma olduğundan bahsedilmiştir. Bilgisayarların, internetin sivilleşmesi ve teknolojik gelişmelerin insanın dijitalleşmesine olan etkileri, örneklerle ve daha önce diğer araştırmacıların yaptığı çalışmalarla anlatılmıştır. Huizinga’nın “Oynayan İnsan” (Homo Lüdens) olarak adlandırdığı insanın, “Homo Lüdens Dijital” olarak, halk dansları alanında, dansın sahne, oyuncu ve izleyici bağlamında değişimine yol açan bir bütün olarak karşımıza çıktığı belirtilmiştir. Yazar, dijitalleşmiş halk dansının ağ toplumunda hızla oluşabilen bir materyal olduğuna örneklerle yer vermiş, çeşitli şemalarla konularla ilgili görseller sunmuştur. Halk dansları mekânlarının

dijitalleşmesi, teknik unsurlarla ele alınmış, halk danslarının ağ toplumundaki temsil şekilleri çeşitli başlıklar altında irdelenmiştir. Halk danslarına yönelik türlü kurum, kuruluş, derneklerin sosyal ağlarının hangi amaçlarla kullanıldığı da yine aynı şekilde farklı başlıklarla incelenmiştir. Halk oyunlarının internet üzerindeki farklı sitelerde taramaları yapılmış, örnekler nitel ve nicel verilerle desteklenmiştir.

### **Dilek Cantekin Elyağutu**

*“Kültürel Performans ve Kültürel Çalışmalar Bağlamında Türk Halk Dansları*

*(Kitle İletişimi ve Medya Etkisi)*

Üçüncü yazı, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr. Dilek Cantekin Elyağutu'ya ait olan, “Kültürel Performans ve Kültürel Çalışmalar Bağlamında Türk Halk Dansları (Kitle İletişimi ve Medya Etkisi)”dir. Kültürel performans ve kültür kuramı hakkında çeşitli tanımlamalarla yazısına başlayan yazar, ülkemizde halk danslarıyla ilgili kültürel çalışmalar hakkında bilgiler vermiştir. Ünlü dans topluluklarının medya aracılığı ile “melez” dans kültürünü ortaya çıkardığından, oluşan yeni dans formlarının teknolojik unsurlarla birleşmesinin dansı nasıl cazip hale getirdiğinden bahsetmiştir. Halk dansları üzerinde kitle iletişimi ve medyanın rolüne; kültürel belleğin aktarımındaki yeri ve önemine vurgu yapılmıştır. Ülkemizde kültürel belleğin aktarımında rol üstlenen çeşitli geleneklere yer verilerek kültürel bellek tanımı yapılmıştır. Performans ve kültürel performans kavramları tarihsel süreci içinde, içimizden örneklerle anlatılmış, buna göre bazı hedeflerin saptaması sağlanmıştır. Kültürel çalışmalar bağlamında Türk halk dansları adlı alt başlıkta ise bu alanda uzmanlaşmış kişiler tarafından yapılmış çeşitli çalışmaların örneklerine yer verilmiştir. Tüm bunlardan hareketle, alanda yapılan çalışmaların eksik ve yetersiz olduğu, daha fazla çalışma ile Türk Halk Oyunları'nın tanım ve tasnifinin doğru parametrelerle sağlanabileceği sonucuna varılmıştır.

### **Kerem Cenk Yılmaz**

*“Disiplinler Arası Kavşakta Türk Halk Oyunları Gösterimlerinde Sinematografik Söylemler (Nevi Dans Sahne Sanatları Topluluğu)*

Dördüncü yazı, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölüm Başkanı Yrd. Doç. Dr. Kerem Cenk Yılmaz'a ait, “Disiplinler Arası Kavşakta Türk Halk Oyunları Gösterimlerinde Sinematografik Söylemler (Nevi Dans Sahne Sanatları Topluluğu)”dir. Gelişen teknolojiyle birlikte alanlar arası sınırlıkların kaldırılması, disiplinler arası yeni kavramlar olduğundan bahsedilmiş, sinematografik öğelerden yararlanmanın anlatımı güçlendirdiği “Nevi Dans Sahne Sanatları” olarak deneyimlenen örnekler üzerinden açıklanmıştır. Filmik alanın anlatım araçları, sinematografik mekân ve zaman, film uzamı, plan, çekim planı, kamera, kamera hareketleri, kamera perspektifi, ışık, video gibi unsurlar; anlatı mesafesi ve anlatı perspektifi, mizansen ve oyunculuk açıklanmış, doğru kullanımları ile ilgili kısa bilgiler verilmiştir. Türk halk oyunları gösterimlerinde sinematografik söylemler, 2011 yılında Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü tarafından kurulan “Nevi Dans Sahne Sanatları Topluluğu”nun “Bu Topraklar İçin”, “Bedende Hayat Bulan Türküler Aşk”, “Bir Ayrılık Bir Yoksulluk Bir Ölüm” adlı dans gösterileri örnekleriyle anlatılmıştır. Bu gösterilerin planları, sahne anlatımları, ekibi, video dekor kullanımları, afişleri ve kare kodları ilgili görsellerle

desteklenerek anlatılmış ve açıklanmıştır. Sinematografik dilin, teknolojik gelişmeler sonrası iyice gelişmesiyle etkinliğini kullanmaya başlamasının, danslı anlatımlarda seyirci üzerinde daha fazla etki bıraktığı vurgulanmıştır.

### **Sonay Ödemiş**

#### *“Performans Teorisi Çerçevesinde Zeybek Danslarının Sınıflandırılmasına Farklı Bir Alternatif*

Beşinci yazı, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü Arş. Gör. Sonay Ödemiş’e ait, “Performans Teorisi Çerçevesinde Zeybek Danslarının Sınıflandırılmasına Farklı Bir Alternatif”tir. Yazıda zeybek danslarının performans teorisi çerçevesinde alternatif bir sınıflamasına yer verilmiş, zeybek dansı yapısal değerlendirmeyle “Gezinlemeli Zeybek Dansları” ve “Gezinlemesiz Zeybek Dansları” olarak ikiye ayrılmıştır. Buna göre icracının hazırlık aşamasının da performansa dahil olduğu çeşitli örneklerle kanıtlanmaya çalışılmıştır. Zeybek dansının “dokuz zamanlı olduğu” kanısının “gezinleme” bölümü eklendiğinde doğru olmayacağı tablolarla ve gözlemlerle açıklanmıştır. Gezinlemenin ne olduğuna genişçe yer verilmiş, gezinleme ve oyun dışında arada yapılan serbest zamanlı kısımlara da yazar tarafından “dinlence” adı verilmiştir. Ritim uyumlu bölümün üst ve alt ekstremite hareket kümelerine yer verilen zeybek adım cümlelerinden oluştuğu belirtilmiştir. Yaygın görüşe göre yasadışı eylem insanı olan zeybeklerin yalnızca dokuz zamanlı eşlik müziklerine sahip olamayacağı ve hareket cümlelerinin de bu kurala göre biçimlendirilmesi gerekliliği savunulmuştur.

### **Müride Sun Aksan**

#### *“Dünden Yarına Balenin Türkiye Serüvenine Alternatif Bakış”*

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Bale Anasanat Dalı’ndan Doçent unvanı ile emekli olan Müride Sun Aksan; balenin Fransız Saraylarından doğup dünyaya yayılışına temel oluşturan olayları inceleyerek, Türkiye’ye ulaşma serüveni ile buna sebep olan gelişmeleri ve dünden bugüne Türkiye’de bale adına yapılan önemli çalışmaları anlatmaktadır. Aksan, Anadolu’nun kültürel birikimi içerisinde halk danslarının teşkil ettiği alanı; II. Mahmut Dönemi’nde başlayan batılılaşma hareketleriyle sosyal hayata dahil olan saray danslarından bugüne, bale karakterinin Türkiye’deki tarihini incelerken; Cumhuriyet Dönemi’nde bale eğitimini başlatmak üzere Atatürk’ün davetiyle Türkiye’ye gelen Rus balerin Lydia Krassa Arzumanova ve bu doğrultuda gelişen süreci Ankara, İzmir ve İstanbul konservatuvarındaki bale eğitimleri ile başlattığı serüveni; 70’li yılların ilk yarısına gelindiğinde, Rus Vaganova Ekolü’nün Türkiye’de uygulanması sürecine geçişi ile tamamlamıştır. Ardından, Türkiye’deki bale eğitiminin sistemle uyum ve çelişki teşkil ettiğini düşündüğü yönlerini belirterek; uyumun geliştirilebilmesi ve çelişkilerin giderilebilmesi üzerine öneri ve dileklerini, akademik temellendirmelerle sunmuştur.

### **Tan Temel**

#### *“Dansı Yazmak”*



Yıldız Teknik Üniversitesi Dans Anasanat Dalı'nda Öğretim Üyesi olarak görevini sürdüren Tan Temel, “*Dansı Yazmak*” adlı makalesinde, dans performansının oluşumu sürecinde, dansçı bedeninin harekete geçerken kullandığı motivasyonları, “*İzole*” adlı, düet formundaki 35 dakika-iki kişilik çağdaş bir dans performansı üzerinden anlatmaktadır. Performans sırasında Tan Temel; kapitalizm, tüketim ve gelişen teknoloji, arzu ve etik değerler gibi toplumsal unsurlara yer verirken; şiddet, arzu ve aşk, ruh-beden ilişkisi, zevk-acı, kırılabilirlik-güvensizlik gibi; modern bireyin yalnızlaşma-sevgisizlik, empati-iletişimsizlik gibi durumlarını işlemektedir. *İzole* başlığının seçilme sebebini bu kavramlar üzerinden anlayabilecek seyirciye performatif içeriği yansıttığı yazısında Temel, kavramların sahneye uygulanması sürecini anlatarak yazısını sonlandırmaktadır.

### **Sernaz Demirel Temel**

#### *“Kavramdan Harekete”*

“Kavramdan Harekete” adlı makale, dansın soyut bir anlam ifade ettiğine dikkat çekmektedir. Bu anlamı ifade etmede, koreograf ve dansçının arasında kurulan köprünün hangi nitelikte olması gerektiği, koreografinin ve hareketin yaratılışını şekillendiren kavramlar “*Üç*” adlı dans performansının oluşum süreci üzerinden anlatılmıştır. Performansta koreografi, ego ve onun insan ilişkileri üzerindeki etkileri ve önemi, yine dansçının hareketine etki eden motivasyonlar üzerinden açıklanmıştır. Bu motivasyonlar arasında; insan hakları beyannamesi, savaşlar ve şiddet, *Zeitgeist* (zamanın ruhu), kapitalizm ve tüketim toplumu, insan egosu ve işleyiş mekanizmaları, öteki kavramını incelenmiştir. Kitaptaki makale sıralamasında kendisinden önce gelen *Dansı Yazmak*'ta olduğu gibi, *Kavramdan Harekete* makalesinde de performansın temelini oluşturan motivasyonlar açıklanmış; kavramların sahneye uygulanması kısmı ile yazı sonuca bağlanmıştır.

### **Sema Erkan**

#### *“Benesh Hareket Notasyonu Üzerine Benesh Hareket Notasyonu ve Türk Halk Dansları”*

Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı Öğreticilik Ana Sanat Dalı Başkanı olarak görevine devam eden Erkan bu çalışmasında, dansın yazıya aktarılmasına olan ihtiyaca karşılık ortaya çıkan hareket notasyon sistemlerinden Benesh yazım tekniğini ana hatlarıyla, konu üzerine eğilen araştırmacılara ışık tutacak şekilde tanıtmış, sistemin tarihî gelişimi üzerinde durmuştur. Türk halk danslarının yazımında Benesh hareket notasyonunun kullanım süreci ele alınmıştır. Yazıda Türkiye'nin ilk koreolojisti F.I Chor. Suna Eden Şenel'in çalışmalarıyla başlayan sürecin, dans yazım sistemleri derslerinin Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü programına alınması ile resmîleşen ve bugün akademisyenlerin Türk halk dansları alanında çeşitli tür ve tavırlara uygulanabilirliğinin mümkün oluşuna değinilmiştir. Çalışmada Erkan'ın yürütücü olarak yer aldığı bir proje ekibi tarafından geliştirilen *Benesh Notation Editor* bilgisayar yazım programı tanıtılarak; bu programın notasyon kullanımının artırılmasının alanda nitelikli sahneleme ile arşivleme yapılması için büyük önem arz ettiği vurgulanmıştır.

## İlke Kızmaz

### *“Türkiye’de Protesto Kültüründe Geleneksel Dansların Yeri”*

İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü’nde görevini Arş. Gör. olarak sürdüren Kızmaz, protesto kavramının incelenmesi ile makaleye giriş yaptıktan sonra, kendi katılım, gözlem ve birikimlerinin ışığında, Türkiye’de geleneksel dansların protesto amacıyla kullanımı olgusu üzerinde durmaktadır. Kızmaz, uzun süre konu üzerine düşünmeyi sürdürmüş ve geleneksel danslar ile protesto ilişkisini bilimsel bir çalışmaya dönüştürebilmek amacıyla, eşi Uzman Klinik Psikolog Türkü Zencir Kızmaz’ın yardımlarıyla hazırladığı online bir anket yayınlamış; yaşları 17 ile 70 arasında değişen, mesleki ve coğrafi yönden farklılıklar gösteren 547 kişinin katıldığı bu anketin sorularını ve cevaplar doğrultusunda ulaşılan matematiksel verilerin yüzdelik paydalarını belirterek, sonuçlarını grafiklere dökmüştür. Yazıda Türkiye’de belirli bir siyasi kesime ait olduğunu düşünülen halay dansının, bu kesime hitap ettiği bilinen bir müzik grubu ile özdeşleşme süreci ve protestolardaki yerinin diğer geleneksel dans türlerinden ayrı olmasının muhtemel sebepleri üzerinde durulmaktadır. Dans olgusunun, yaşamımızın her alanında olduğu gibi, politik yaşamımızda da yer aldığı ve dans-protesto ilişkisinin, ilkel toplumların ritüellerine, kölelerin başkaldırılarına kadar uzanan köklü bir tarihe sahip olduğuna değinilerek, bu ilişkinin doğallığına dikkat çekilmiştir.

## Fusun Aşkar

### *“Dans Seyircisi ve Bir Geribildirim Davranışı: Alkış”*

Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı Türk Halk Oyunları İcra Anasanat Dalı Başkanı olarak görevini sürdüren Aşkar, bu makalede, sanatsal aktivite ve seyirci arasında kurulan iletişim ağında görev alan elemanların nitelik, işleyiş ve gereklilikleri üzerinde durmakta ve iletilen mesajlar sonucunda alınacak geribildirim niteliğinin seyreden seyirci odağının niteliğine göre şekillendiğini belirtmektedir. Çalışmada seyirciyi temel alarak, iletişim ve sanat üzerine çalışmalar yapmış olan isimlerden alıntılar ışığında, sahneye, sanata, sanatçıya dair beklenti ve kurallar haritası çizilmektedir. 2013 yılında 2250 dans seyircisine seyirci odaklı anket uygulayan ve 1323 kişiden dönüş alan Aşkar, dans seyircinin hayatının bir evresinde dansla ilgili bir çalışma yaptığı ve seyircinin duygudaşlık isteği ya da empatik davranış biçimiyle sanatsal gösterime tanıklık etmek istediği sonucuna varmıştır. Sanatsal bir ölçüm aracı olan alkışın, sanatçıdan seyirciye, seyirciden sanatçıya giden yolda interaktif, çoğunlukla olumlu algılanan bir iletişim kurması ve bu iletişimin ne kadar güçlü etkiler yaratabileceği belirtilmektedir.

**Yayın İlkeleri**

**Genel İlkeler:** *Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)*<sup>28</sup>, 2011 yılından bu yana Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı tarafından yayımlanmakta olan ulusal hakemli bir dergidir. Haziran ve Aralık ayları olmak üzere yılda iki kez Türkçe ve İngilizce dillerindeki makalelerin yayımlandığı dergimiz Ulakbim TR Dizin ve SOBİAD tarafından taranmaktadır. Açık erişim ilkesi ile yayın yapan dergimizin geçmiş yıllara ait sayılarına [https://konservatuvar.ege.edu.tr/tr-5316/dergi\\_hakkinda.html](https://konservatuvar.ege.edu.tr/tr-5316/dergi_hakkinda.html) ile <http://dergipark.gov.tr/ejmd> adreslerinden ulaşılabilir. EJMD’de 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.

**Amaç:** a) 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) Müzik ve dans 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 yayın kurulunca amaç, konu, içerik ve yazım kuralları açısından incelenir. Belirtilen kriterlere uygunluğu açısından olumlu görüş alanlar bilimsel değerlendirilme için alanında kabul görmüş iki hakeme gönderilir (kitap, etkinlik ve bilimsel toplantı incelemeleri 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 kurulunun eleştiri, öneri ve düzeltme talepleri doğrultusunda yazılarında gerekli düzenlemeleri yaparlar. Söz konusu eleştiri ve önerilere katılmayan yazar görüşlerini gerekçeleriyle birlikte bir rapor halinde yayın kuruluna sunabilir. Yayımlanmasına karar verilen yazılar dergi yönetiminde uygun görülen bir sayıda yayımlanır. Dergimiz tarafından, hakemlik süreçlerini tamamlamış ve yayımına

---

<sup>28</sup> *Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)*, 2011-2018 yılları arasında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi (EKOD) adı altında yayımlanmıştır.

karar verilen yazı için “yayımlanacaktır” içerikli yazı verilmemektedir

### **Genel Kurallar**

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

**Yazar Adı:** Yazar isimlerini başvuru dosyasına kesinlikle eklenmemelidir. Makaleyle birlikte, yazarın (yazarların) adını, unvanını, çalıştığı kurumu, açık adresini, kolay ulaşılabilecek iş ve cep telefonlarını, faks numaralarını, e-posta adreslerini belirten bir kapak yazısı yollanmalıdır. Makale metninin üzerinde yazar isimleri yer alan başvurular işleme alınmaz ve iade edilir.

**Öz:** 150-200 kelime arasında olmalıdır ve yazının içeriğini özlü bir şekilde vermelidir. Öz içinde kaynak, şekil, çizelge, nota vb. bulunmamalıdır. Özün hemen altında beş-sekiz anahtar kelime verilmelidir. Öz ve anahtar kelimeler Türkçe ve İngilizce dillerinde hazırlanmalıdır. Yayına kabul edilen makaleler için 750 kelimelik İngilizce bir genişletilmiş öz istenmektedir.

**Makale Metni:** Yazılar bilgisayarda, MS Word programında ve Times New Roman yazı karakteri kullanılarak 10 punto ile yazılmalı, ortalama 10000 kelimeyi aşmamalıdır. Çalışma, A4 boyutlarındaki kâğıda üst, alt, sağ ve sol boşluk 2,5 cm (0.98 inç), iki yana dayalı, satır sonu tirelemesiz ve tek sütun olarak hazırlanmalıdır. Paragraf başlarında 0,5 cm girinti konmalıdır. Paragraf sekmesinde girintiler bölümünde önce ve sonra alanı 6 pt (0,6 line), satır aralığı ise 1,5 olmalıdır.

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.

**Tablo ve Şekiller:** Tablo ve şekil açıklaması, “Tablo 1.”, “Şekil 1.” gibi 8 punto ile, **bold** biçiminde yazılmalı ve ortalanmalıdır. Tablo ve şekil başlıklarını oluşturan kelimelerin ilk harfleri büyük ve başlık *italic* olarak yazılır. Tablo içi metinlerde yazı karakteri 8 punto, satır aralığı tek, paragraf aralığı 0 nk olmalıdır ve tablo sayfaya ortalanmalıdır.

**Ekler:** Her bir ek, kaynakçadan sonra ayrı sayfalarda verilmelidir.

#### **Başlık Sistemi:**

**Başlık Oluşturma:** Birinci ve ikinci düzeydeki başlıkları oluşturan kelimelerin ilk harfleri büyük yazılmalıdır (istisna: ve, ile, de, mi gibi ekler her zaman küçük harfle yazılır). Tablo ve şekil başlıkları da bu kurala göre düzenlenmelidir.

**Temel Başlıklar:** Çalışmanın başlığı ve temel başlıklar (Yöntem, Bulgular, Tartışma) ortalı ve **bold** yazılır (Giriş bölümüne Giriş başlığı konulmaz).

**İkinci Düzey Başlık:** Sola dayalı ve **bold** yazılır. Kendinden önceki paragraftan bir satır boşluk ile ayrılır.

**Üçüncü Düzey Başlık:** Sola dayalı, 0,5 cm içerden ve **bold** yazılır. Sadece ilk kelime büyük

harfle başlar; geri kalanlar küçük harfle devam eder. Sonuna nokta konur ve paragraf başlığın hizasından devam eder. Kendinden önceki paragraftan satır boşluğu ile ayrılmaz.

**Dördüncü Düzey Başlık:** Sola dayalı, 0,5 cm içerden, **bold** ve *italic* yazılır. Sadece ilk kelime büyük harfle başlar; geri kalanlar küçük harfle devam eder. Sonuna nokta konur ve paragraf başlığın hizasından devam eder. Kendinden önceki paragraftan satır boşluğu ile ayrılmaz.

**Beşinci Düzey Başlık:** Sola dayalı, 0,5 cm içerden ve *italic* yazılır. Sadece ilk kelime büyük harfle başlar; geri kalanlar küçük harfle devam eder. Sonuna nokta konur ve paragraf başlığın hizasından devam eder. Kendinden önceki paragraftan satır boşluğu ile ayrılmaz.

**Kaynak Gösterme:** Hem metin içinde hem de kaynakçada Amerikan Psikologlar Birliği tarafından yayınlanan *Publication Manual of American Psychological Association (APA) (6. baskı)* adlı kitapta belirtilen yazım kuralları uygulanmalıdır. Aşağıda bu kurallara göre hazırlanmış metin içi alıntı ve kaynakça örnekleri sunulmuştur, ayrıntılı bilgi için söz konusu kaynağa başvurulmalıdır.

**Metin İçi:** Kaynak gösterme, metin içinde direk alıntı yapılması durumunda (Frith, 1996, s. 10) şeklinde olmalı ve kesinlikle dipnot kullanılmamalıdır. Bir yazarın aynı yıl yayımlanan birden fazla eseri kaynak gösterilmişse (Gazimihal, 1975a, Gazimihal 1975b...), 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 (Konuk, 1899, aktaran Aksoy 1994, s. 100) şeklinde aktarılmalı, sözlü kaynak kullanılıyorsa kaynak kişi bilgileri “Adı, Soyadı, Görüşme Tarihi ve Yeri” bilgilerini içermelidir. 40 kelimeyi aşan bir direk alıntı kullanılıyorsa, alıntılanan metin yeni bir satıra, 5 boşluk girintili, tırnak işareti konmaksızın, çift satır aralığı ile yazılmalıdır.

**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 kaynakta 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**

Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois Press.

### **İki yazarlı kitaplar**

Reinhard, U.,& Reinhard K. (2007). *Türkiye'nin Müziği*. Çev. Sinemis Sun, C. 1, Ankara: Sun Yayınevi.

### **Üç-beş yazarlı kitaplar**

Ekici, M., Fedakar, P., Tutu S. B., Gültekin M. & Kocadağ İ. (2014). *İzmir'de Yaşayan Âşıklar Antolojisi*. İzmir: İzmir Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yay.

### **Makale:**

Solis, G. (2012). Thoughts on an Interdiscipline: Music Theory, Analysis and Social Theory in Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 3, 530-554.

**Aynı Yazara Ait Birden Fazla Yapıt:** Bir yazarın birden fazla eserine yer verildiğinde eserler geçmişten bugüne kronolojik sıra ile listelenir.

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

Behar, C. (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, erişim tarihi ve sitenin adresi sırası ile verilmelidir.

Uslu, R. (2016, 23 Mart). *Müzikoloji ve Meragi'nin Besteleri*. Erişim Tarihi: 2 Mart, 2017, [http://www.musikidergisi.com/yazar-143 muzikoloji\\_ve\\_meragi'nin\\_besteleri](http://www.musikidergisi.com/yazar-143 muzikoloji_ve_meragi'nin_besteleri)

**Tezler:** Kaya, A. (2016). *Müzik Dünyasındaki İktidar Alanları Aracılığıyla Müzik Tarihi Yazımı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

**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, yapıtın başlığı, formatı (plak, videokaset, VCD, DVD, vb.) ve yayım ya da dağıtım bilgileri verilir.

Akay, E. (Yönetmen). (2006). *Karagöz Hacivat Neden Öldürüldü?* (DVD). İstanbul: Özen Film.

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

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

**Kitap, Etkinlik ve Bilimsel Toplantı İncelemeleri:** Bir yayımın, etkinliğin veya bilimsel

toplantının tanıtılması amacı ile hazırlanmış olan yazılarda öz ve anahtar kelime kısımları aranmaz. Kitap incelemeleri için kitabın adı, yazarının adı-soyadı ve kitap künye bilgileri ile kitabın ön kapak görseli metnin başına eklenmelidir.

**Yazıların Gönderilmesi:** Belirtilen ilkelere göre hazırlanan yazılar Dergipark web sitesine elektronik başvuru şeklinde yüklenebileceği gibi; eudtmk@gmail.com adresine e-posta yoluyla da gönderilebilir. Hakemler tarafından düzeltme istenmiş ise, yazar düzeltmelerin yapıldığı metni en geç 10 gün içinde gönderir. Yayınlanamayan makalenin belgeleri yazar(lar)ına geri verilmez; bu konuda idarî ve adlî sorumluluk kabul edilmez.

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

**Telif Hakkı:** Yayınlanan yazıların her türlü telif hakkı EJMD'ye, 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.

### *Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)*

#### **General Format Properties**

**General Principals:** *The Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)*<sup>29</sup>, founded in 2011, is the official open-access, double-blind peer-reviewed journal of *Ege University State Conservatory of Turkish Music* in Turkey. The previous issues of the journal where articles in Turkish and English are published biannually (June-December) can be found at [https://konservatuvar.ege.edu.tr/tr-5316/dergi\\_hakkinda.html](https://konservatuvar.ege.edu.tr/tr-5316/dergi_hakkinda.html) and <http://dergipark.gov.tr/ejmd>.

Only the articles that weren't published anywhere before are accepted for publication. Papers presented in academic symposiums can be published by giving the necessary information of the organization where the paper was presented. If the paper was published in a proceeding book it won't be accepted for publication. For the articles supported by a research organization/foundation the relevant information (organization's name, project's name, date and number) should be included in the article.

**Mission:** The journal's aim is to contribute to the field of music and dance by publishing qualified scientific works and becoming one of the national and international representatives of music and dance researches.

---

<sup>29</sup> The Journal had the title *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi / EKOD* (Ege University Journal of Turkish Music State Conservatory) until 2018.

**Content:** *EJMD* publishes peer-reviewed research reports on music and dance bringing together research conducted within a variety of disciplines. Articles include theoretical essays; research papers; case reports; and historical research related to all music and dance issues. In addition to original research, the journal features both articles and book reviews.

Topics of interest include, but are not limited to, the following: music theory and analysis, history of music, musicology, ethnomusicology, performing arts, choreology, ethnochoreology, music education, music technologies, organology and any other interdisciplinary field providing benefit to music/dance researches.

**Editorial Process:** Firstly, the articles submitted are evaluated by the editorial management in terms of scope, subject, content and spelling. If it is approved by the editorial management, the article is sent to two referees (book and academic organization reviews are assessed by one referee) for academic evaluation. Personal information concerning both the author and the referee are hidden during the process. If one of the referees' assessment is positive and the other is negative, either the article is sent to a third referee or the editorial board make a decision based on the existing reports. The reports are saved for two years. The authors make necessary changes according to the suggestions of the referees. The author who doesn't agree with the ideas of the referee should give a written report on his/her objections. The articles approved will be published in any forthcoming issue of the journal. The journal doesn't give a written document for the articles approved for publication.

#### **General Format Properties**

**Title:** Shouldn't exceed 12 words, should be written bold capitalized letters and centered. The title in the second language should be underneath the title of the article.

**Author Names:** Author names should certainly not be included in the application file. The author information (name, title, professional address, telephone number, e-mail address) should be written on an additional document. Applications including author names are not processed and returned.

**Abstract:** Should be between 150-200 words. Should not include citation, figures or tables. Abstracts should be in Turkish and English. There should be 5-8 key words. A 750 words extended abstract should be submitted after the article is approved for publication.

**Main text:** Quantitative and Qualitative studies should include Introduction, Method, Findings, Discussion sections. In the Method section, if a specific model is used, the model subdivision should include the Sample / Workgroup, Data Collection Tools, and Process subdivisions. Compilation type studies should reveal the problem, analyze the relevant literature in a competent way, emphasize the deficiencies, gaps and contradictions in the literature and mention the steps to be taken to solve the problem. In other studies, it can be modified according to the type of the subject but it should be careful not to be in the form of sub-sections in detail that will make the reader feel confused or difficult to use the text.



The articles with a citation ratio less than 30% (the articles submitted are assessed through iThenticate plagiarism program) are considered as original articles.

**Page Format:** The articles should be written on an A4 size paper; top, bottom, left and right margins: 2,5 cm (0,98 inches), justified, no hyphenation and as one column. Paragraphs should have an indent of 0,5 cm. In the indent and spacing section of paragraph tab: left and right section should be 6 pt (0,6 line) and line spacing should be 1,5. The text should be written in Times New Roman with 12 font size.

**Page Limitation** A study composed as explained above should not exceed 25 pages (10000 words).

**Tables and graphs** Tables, graphs and images should be titled as “Table 1.” Or “Graph 1.”, written in 8 font size, bold, italic and centered. The first letters should be capitalized. The in-table texts should be written in 8 font size with 1 line spacing and the table should be centered.

**Appendixes** Each appendix should be given in separate pages after references.

### **Heading Format**

**Composing Heading** Main section headings and subheadings should be capitalized (first letter in each word) (except from the conjunctions such as and, with etc.) Table and graph titles should be edited accordingly.

**Main section headings** Main section headings (Method, Findings, Discussion) and the title of the study should be capitalized and centered. (There is no heading for the Introduction section).

**Subheading** Subheadings are capitalized and left justified; separated from the previous paragraph with a blank line.

**Third Subheading** Should be left justified, 0,5 cm indented and bold. Should be written in sentence case (only first word is capitalized). Ends with a full stop, paragraph continues on the same line with the heading. It is not separated from the previous paragraph with a blank line.

**Fourth Subheading** Should be left justified, 0,5 cm indented and bold italics. Should be written in sentence case (only first word is capitalized). Ends with a full stop, paragraph continues on the same line with the heading. It is not separated from the previous paragraph with a blank line.

**Fifth Subheading** Should be left justified, 0,5 cm indented and italics. Should be written in sentence case (only first word is capitalized). Ends with a full stop, paragraph continues on the same line with the heading. It is not separated from the previous paragraph with a blank line. (It is suggested to avoid including more than fifth subheading).

**References** Both in the text and in the source books, the rules of writing specified in the book *Publication Manual of American Psychological Association (APA) (6<sup>th</sup> edition)* published by the American Psychological Association should be applied. For the use of basic texts used in bibliography writing, see the section entitled Basic Bibliographic Guides.

**Footnote** Explanatory notes other than citations can be inserted as footnotes starting from number 1, written in 10 font size.

**Book, activity or scientific organization reviews** Abstract and keywords shouldn't be included for book, activity or scientific organization reviews. For the book reviews, the title of the book, author's name, book's information and cover image should be added before the main text.

**Submitting an article** The articles can either be submitted through DergiPark website or by sending to eudtmk@gmail. If there is revision demand of the referee, the author should send the revised text in 10 days. The documents of the unpublished articles will not be returned to the author and any administrative or judicial responsibility isn't accepted by the journal.

**Editorial Revision** Editorial management is free to make any formal revisions on the article. These revisions are done according to Turkish Language Society's spelling dictionaries for Turkish articles.

**Copyrights** The copyrights of the published articles belong to *The Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)*, intellectual and scientific responsibility belongs to the author. The translations' judicial responsibility belongs to the translator. For the articles with two or more authors copyrights belong to the first author. The author who submits an article to the journal should accept these principals. The articles not fulfilling these requirements won't be evaluated. The written and visual material can be quoted by citation.