



EJ&MD

Eurasian Journal of Music and Dance

SAYI / ISSUE 15
ARALIK / DECEMBER
2019

ISSN: 2651-4818



EJ&MD

**Eurasian Journal of Music and
Dance**

Sayı/Issue: 15

Yıl/Year: 2019

Eurasian Journal of Music and Dance

Sayı/Issue: 15 – Aralık/December 2019

ISSN: 2651-4818- DOI: 10.31722/konservatuvardergisi

Eurasian Journal of Music and Dance, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'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 Konservatuvarı 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

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

Ege Üniversitesi, İzmir

Arş. Gör. Dr. 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. Dr. Hande DEVRİM KÜÇÜKEBE

Sekreteryaya

Osman ÇALIŞKAN

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. Stefanija 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

Tasarım ve Uygulama/Graphic Design
Semra Ayvalı / Havva Deveci

Baskı Öncesi Hazırlık/Prepress
E.Ü.Yayınevi

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 2019/December 2019



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
Elektronik posta: eudtmk@gmail.com

İÇİNDEKİLER/TABLE OF CONTENTS

Yıl/Year: 2019 - Sayı/Issue: 15

ARAŞTIRMA MAKALELERİ/RESEARCH ARTICLES

DANS ÜZERİNE YENİ YAKLAŞIMLAR; ZEYBEK DANSI HAREKET SEMİYOTİKLERİ İLE ÇAĞDAŞ DANS KOREOGRAFİSİ <i>Cemal ACET</i>	1-12
KANTEMİROĞLU'NA ATFEDİLEN SAZ ESERLERİ GERÇEKTEN KANTEMİROĞLU'NA AİT OLABİLİR Mİ? <i>Gökhan YALÇIN</i>	14-32
HÂŞİM BEY'İN ŞEHNÂZ İLÂHİSİ VE UNUTULAN ŞEHNÂZ MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERİFİ <i>Cem ÇIRAK</i>	33-50
EŞKIYA ALİŞİR YAHUT SAZ ŞAİRİ TAKİ: TARİHSEL ETNOMÜZİKOLOJİ BAĞLAMINDA KOÇGİRİLİ ALİŞER EFENDİ'NİN MÜZİK ESERLERİ <i>Ulaş ÖZDEMİR</i>	51-68
AMATÖR VE PROFESYONEL KORİSTLERİN SANAT OKURYAZARLIK DÜZEYLERİNİN İNCELENMESİ <i>Erkan UYAR, Ebru TEMİZ</i>	69-77
SALİHLİ BİLİM VE SANAT MERKEZİ MÜZİK ALANI MEZUNLARININ ALDIKLARI EĞİTİMİN MESLEK DURUMLARINA ETKİSİ <i>Fatma Derya ÖZDEN EBEPERİ</i>	78-90
KANUN ÖĞRENCİLERİNİN TAKSİM YAPMAYA YÖNELİK GÖRÜŞLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ <i>Nurten ÇALHAN, Hamit YOKUŞ</i>	91-104
KABAK KEMANE İÇİN POZİSYON DEĞİŞTİRME ÖNERİLERİ <i>Özgür ÇELİK</i>	105-116
“STUDIE ÜBER MEHRKLÄNGE” ADLI SOLO OBUA ESERİNİN İCRA BAKIMINDAN İNCELENMESİ VE TEKNİK ÖNERİLERDE BULUNULMASI <i>Bayram BAYRAMOĞULLARI</i>	117-134
SERGEI PROKOFIEV SARCASMES OP.17'NİN PİYANO TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ <i>Aslı TUNCAY</i>	135-144
MİKROTONAL KLARNET BARELİ VE HAREKETLİ KLARNET PARMAKLIĞI <i>Özge USTA</i>	145-156
MÜZİK KİMLİĞİYLE PROF. DR. ÖZDEMİR NUTKU <i>Berrak TARANÇ</i>	157-165

Editörden,

Eurasian Journal of Music and Dance dergisinin 15. sayısını siz değerli okuyucularımıza sunmuş bulunuyoruz. 15. sayı, müzik ve dans alanlarında geniş bir yelpazeyi kapsamıştır. Dergide; müzik tarihi, mesleki müzik eğitimi, çalgı icra teknikleri, çalgı yapım ve çağdaş dans alanlarından on iki araştırma makalesi bulunmaktadır.

Dergimizin yayımlanmasına destek veren Ege Üniversitesi Yayın Komisyonu ile Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Müdürlüğü'ne ve bu sayıya ulaşmamıza katkı sağlayan tüm ilgililere teşekkür ederiz.

Editor's Note,

We present you the 15th issue of Eurasian Journal of Music and Dance to our respectable readers. The 15th issue contains a broad range of articles in the fields of music and dance. There are twelve research articles on the history of music, professional music education, instrument performance techniques, instrument making and modern dance.

We thank Ege University Academic Publications Commission, Ege University Turkish Music State Conservatory and all the individuals who supported us in the publication process of our latest issue.

**DANS ÜZERİNE YENİ YAKLAŞIMLAR; ZEYBEK DANSI HAREKET
SEMİYOTİKLERİ İLE ÇAĞDAŞ DANS KOREOGRAFİSİ**
New Approaches to Dance; Contemporary Dance Choreography with Zeybek Dance
Movement Semiotics

Cemal ACET*

ÖZ

Bu çalışma, Aydın Yöresi Zeybek dansı hareket semiyotikleri ile çağdaş dans koreografisi üretmeyi amaçlamaktadır. Koreografi üretim süreci, Aydın yöresi Zeybek dansı Hareket semiyotikleri esas alınarak farklı doğaçlama çalışmaların rehberliğinde yapılandırılmıştır. Bu bağlamda geleneksel Zeybek dansı yeniden yorumlanarak, güncel hareket yaklaşımıyla zaman, mekân ve araç kavramları ile ilişkilendirilerek tartışmaya açılmaktadır. Araştırma sürecinde planlanan sekiz atölye Ege Üniversitesi, Devlet Türk Müziği Konservatuvarı, Türk halk oyunları bölümünde eğitimleri devam eden otuz beş öğrenciyle yapılmıştır. Hareket araştırmaları dört kişilik grup çalışmasıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Çağdaş Dans Anasanat Dalı stüdyolarında sürdürülmüştür. Çalışma son olarak solo eser niteliğinde yapılandırılarak, bir kadın dansçıya bir müzisyenin doğaçlama ses tasarımı eşliğiyle tamamlanmıştır. Zeybeğin folklorik özellikleriyle birlikte, Anadolu efsane ve mitleri referans alınarak ritüel bir form özelinde yirmi, yirmi beş dakika arasında değişkenlik gösteren solo çağdaş dans eseri üretilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Zeybek, Çağdaş Dans, Hareket, Semiyotik, Halk Dansları.

ABSTRACT

This study aims to produce contemporary dance choreography with movement semiotics of Zeybek dance in Aydın region. The choreography production process is structured under the guidance of different improvisation studies based on the semiotics of movement Zeybek dance in Aydın region. In this context, the traditional Zeybek dance is reinterpreted and opened to discussion by associating with the concepts of time, space and medium with the current movement approach. The eight workshops planned during the research were conducted with thirty-five students studying at the Turkish Folk Dance Department of Ege University State Conservatory of Turkish Music. Movement studies were carried out in the studios of Mimar Sinan Fine Arts University Istanbul State Conservatory Contemporary Dance Department with a group of four people. Finally, the work was structured as a solo work and was completed with the improvisation sound design of a female dancer and a musician. With the folkloric features of Zeybek, Anatolian legends and myths were taken as a reference and a solo contemporary dance work was produced in a ritual form within a range of twenty to twenty five minutes.

Keywords: Zeybek, Contemporary Dance, Movement, Semiotics, Folk Dance.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 10.09.2019, Kabul Tarihi/Accepted Date: 21.10.2019

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı Modern Dans Programı Yüksek Lisans Mezun, cemal.acet@gmail.com
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9507-5723>

Bu çalışmada kullanılan verilerin bir kısmı, 2019 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı Modern Dans Programında tamamlanmış olan “Aydın Yöresi Zeybek Dansı Hareket Semiyotikleri ile Çağdaş Dans Koreografisi” başlıklı yüksek lisans tezinden alınmıştır.

Atıf/Citation: Acet, C.(2019) Dans Üzerine Yeni Yaklaşımlar; Zeybek Dansı Hareket Semiyotikleri ile Çağdaş Dans Koreografisi). *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 1-13

Extended Abstract

In this study, the openness of producing choreography in the context of contemporary dance art leads to a discussion of the personal experiences and return to essence of traditional dances combining the past and the present. In this performance, the meaning of zeybek movement semiotics for the dancer is considered as an element of choreography. The process of transformation of the product into choreography was developed with the work of dancers who can use the body at virtuoso level. In addition to dance, a story has been created at the performance. In the performance, the story of the zeybek dance reflects a plot that can have meanings which vary from one person to the other. In this context, performance process can be evaluated as an expression of the dancer's experiences. The production process of the work was realized by acting with the semiotic accumulation of the dancer. Zeybek is a person, an identity. It is used as the name of both a dance type and a music genre. Zeybek is addressed with music and dance having stories related to culture. All of the cultures in Western Anatolia include folk songs, poems, tales, stories and theatrical plays about zeybek. These dances performed separately by men and women traditionally are structured in such a way that they can present a narrative in special ceremonies. Dances are performed purely consciously and have a temporal purpose. It is created to present the person and personality, representing bravery and heroism fearlessly. Its subjects are based on a variety of themes, rituals and series of symbolic movements. As every other dance, zeybek can be addressed with its place, symbolic connotations of its movements, its structural type and function, number and gender of individuals, its representation of a personality, and the names taken from many sources of life. The instrument used in zeybek shows itself as a pure body. However, traditional dances, which are argued to be related to culture, develop mainly from the folkloric fields where the ritual is performed. Zeybeks semiotics can also be found on the dancer's garments. As the most important element that symbolizes the basic character of dance, costumes provide the distinction between the species of zeybek and the region in which they are performed. The headpieces which are the most important and intriguing part of the costume include different themes. The headpiece used in the work is the most important tool reflecting the semiotic point of view. The movement quality also represents the semiotics of zeybek, which is related to bravery and valour. The movements completely have the characteristic of the dance and the performer and occasionally reveals moments in which he encounters, confronts or conflicts in his inner world. Space shapes this process of creation, which is associated with the means of time and dance in its structure and invites to experience it as a renewable form. In this performance, the organic link between traditional zeybek dance and contemporary dance art shows the contact of the two fields with the language of movement. The study bringing Anatolian dance and contemporary dance together has an important feature in the field in terms of its quality, interpretation and dance movement concept in the choreography production process. It is possible to interpret dance with today's interpretation and to define the work in the context of the new generation performance tradition with the contemporary dance understanding. The ways and methods for production include zeybek movement semiotics being an Anatolian dance. The productions passing through the filter of the dancers of different education and body qualities in Ege University, State Conservatory of Turkish Music, Department of Turkish Folk Dance, and Mimar Sinan Fine Arts University, Department of Contemporary Dance reveal the personal interpretations. The performance, which is associated with the concept of time, reveals today's interpretation of the dancer and musician. In this performance, the relationship between contemporary dance art and zeybek dance and Anatolian culture is discussed in the context of current art understanding.

Geleneksel dans ve çağdaş dans sanatı arasındaki organik bağ, yeni yaklaşımlar bağlamında süzgeçten geçirildiğinde, her iki dans sanatının da geleneksel tema ve hareket dilini yansıttığı söylenebilir. Geçmişten günümüze bu yaklaşımdan yola çıkarak, üretilenler incelendiğinde geleneksel tema ve sembolik kavramların çeşitli akademiler, dans toplulukları ve dans sanatçıların eserlerinde kullanıldığını görmekteyiz.

Anadolu dansı ve çağdaş dans anlayışını bir araya getiren bu araştırma için, koreografi üretim sürecindeki yorumlama ve dans-hareket kavramına bakış, alandaki çalışmalardan farklı bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Araştırmanın temel hareket noktası, geleneksel Anadolu dansı olan Zeybek dansı hareket semiyotiklerini incelemektir. Araştırmanın üretim sürecinde halk dansları eğitimi alan otuz beş dansçıyla gerçekleştirilen sekiz atölye çalışması ve çağdaş dans eğitimleri süren dansçıların bireysel üretimleri, günümüz sanat anlayışındaki kişi ve kişilere ait dışavurumlarla geliştirilmiştir. Bu çalışma kapsamında çağdaş dansın disiplinler arası etkileşiminden yola çıkılarak, gösteri sanatları bağlamında geleneksel dansın çağdaş eser olarak yorumlandığı bir proje üretilmiştir. Zeybek dansı hareket semiyotiklerinden alınan referansla, hareket kavramının çağdaş dans eserindeki güncel ve felsefi boyutu ortaya koyulmaktadır.

Zeybek dansı hareket semiyotikleri araştırmaları için, halk dansları eğitimleri süren dansçıların deneyimlerinden yararlanılmıştır. Farklı eğitim ve beden kalitelerindeki çağdaş dans sanatçıların süzgecinden geçen üretimler, kişisel yorumlamalara alan açmaktadır. Geçmişte yapılan çalışmalar incelendiğinde, halk danslarının geleneksel hareket formları, konuları, tema ve hikâyeleri modernize edilme düzeyinde değerlendirilmektedir. Bu çalışma, dans sanatçıların yorumlarından ilham alınarak, hareket semiyotiklerinin güncel yorumunu ve dışavurumunu yansıtmaktadır.

Anadolu Danslarından Zeybek ve Zeybek Dansında Zaman, Mekân ve Araç

Dans insanlığın doğuşundan beri var olan duygu ve düşüncelerin fiziksel sembollerle karakterize edildiği bir iletişim aracı olmuştur. İlkel yaşamdan bugüne insanlığın her şeyi ifade edebildiği bir araç olan dans kelimesi ‘oyun’ olarak da yaygın şekilde kullanılmaktadır.

Johan Huizinga oyunu, “*özgürce razı olunan ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekân sınırları içinde gerçekleştirilen, bir amaca hizmet eden, belirli duyguları olan ve alışılmışın dışında başka türlü olma bilinciyle gerçekleşen eylem, faaliyet olarak tanımlamaktadır.*” Bu kavramın hayvan ve insanlarda oyun adı verilen her şeyi kapsadığını, aynı zamanda hayatın temelindeki ruhsal bir unsur olarak gördüğünü savunmaktadır (Huizinga, 2017, s. 53).

Oyunun toplumsal işlevi kültürle ilişkilidir. Kültür tam olarak oyundan doğmuş ve bir enerji boşalması, bir hoşnutsuzluk, gevşemek için bir ihtiyaç, bir içgüdü taklidi olarak çeşitli yaşamsal faaliyetleri kapsamaktadır (Eroğlu, 1994, s. 2).

Oyun, gündelik hayattan gelen konulardan beslenerek zaman ve mekân kavramlarıyla sınırlıdır. Bu sınırlar içerisinde özgün ve mutlak düzeni olan icra edildiği sürede niteliği bakımından özgün ve mükemmel bir sürecin yaratımıdır. Dünyevi olayların kendi içindeki düzeni ve düzensizliğini esas alır. Gerçekleştiği anda bir armonik ve ritmik yapıyı esas alırken estetik tepkimelerle çeşitli ifade biçimleri, temalar ve araçlardan ilham alır.

Oyun içindeki oyuncu da bu estetik tepkimelerle yaratım sürecini gerçekleştirir, özgün tavrını bulur ve icrasını fiziksel gerçeklikle ortaya koyar. Kendisi olduğu gibi bazen farklı bir kimliğe bürünüp rol yaparak başka

kişilikleri de oynar. Süreç içinde temsil ettiği şeyle mücadele ederken seyirci gerçekleşen olayı doğal bir eylem olarak gözlemler. Oyun içindeki eylem kendi içinde kozmik bir olayı ele alırken gerçekliği, içselliği ve özdeşliği sağlar. Halk kültüründe temsil edilen sembollerin anlamları önemli yer tutar. Gerçekleşen oyun 'ritüel ve kozmik' bir olay olarak kutsal değerler taşıyabilir. Bir sembol ve simgeyi temsilen farklı semiyotikleri içinde barındırdığı olağandır. Gerçekleştiği süreç içinde yaratıcı kişinin duygusal dışavurumu var oluş ve yok oluş kavramlarında olduğu gibi, başlangıç ve bitişi temsil eden anlardan geçtiği ve gerçekleştiği görülmektedir.

Kutsal bir eylem olarak baktığımızda da sınırlı zaman ve mekânda kültürler arasında benzerlikler göstermektedir. Bu eylemlerde oyuncu, süreç içinde tavır olarak belirli bir tutum içerisinde hareket eder.

Dans ile oyun birbirini tamamlayan bir bağ olarak ele alınır. Esasen özdeş olan bu bağ ile dans, oyunun içindeki özel bir biçim olarak bilinmektedir. Hareket ve ritim unsurlarıyla meydana gelen dans hem plastik hem de müzikaldir. Temelde bir malzemeye bağımlı olarak şekillenir. Hareket eden beden sınırları içinde tavırla hayat bulur. Fiziksel güzelliklerin dışavurumu olarak oyunla tam anlamıyla bütünlük sağlar (Huizinga, 2017, s. 209-211).

Zeybek dansı bir oyun olarak yukarıdaki kavramsal çerçevede incelendiğinde, toplumsal olarak dünyevi konuları esas alır. Gündelik olayları temel alarak oyunu oynar ve kendini gerçekleştirir. Buradan hareketle eylemi gerçekleştiren kişinin kendi tavrını ortaya koyması ve iletmek istediği mesajı estetik algı üzerinden işleyerek icra etmesi olağandır. Performans sürecinde zaman, mekân ve araç olarak kişisel olanı temsil ettiği her şeyde kullandığı sembollerin yansımaları tartışmaya açıktır. Yiğitlik, mertlik ve kahramanlığın sembolize edildiği zeybek danslarında mekânla kurduğu bağ ve mekânın içinde müzikle ritimle hatta müzisyenle olan ilişkisi dahi bir amaca hizmet eder. Semiyotikler bağlamında bir eylem olarak dans toplumlarda yaşanan olayların sembolü olarak kendini gösterir. Kişiye ait iç dünyadaki duygusal, bilişsel ve düşsel yaşantı yoluyla gerçekleşen hareketlerin çok çeşitli anlamlar ifade ederek kültürle ilişkilendirildiği mesajlar verdiğini söyleyebiliriz.

Zaman. Zaman kavramını zeybek dansında ele aldığımızda 9 zamanlı ezgi yapılarını ilk olarak ele almamız gerekir. Zeybek müzikal olarak 9 zamanlı ezgiler eşliğinde icra edilmektedir. Bu icra geleneği 9 zamanın farklı versiyonları olan 9/2'lik 9/4'lük 9/8'lik 9/16'lık süreler olarak şekillenirken zeybekler ağır ve kıvrak olmak üzere iki grupta incelenir. Dansın temelinde hareketler müziğin ya da müzik icracısının zamanına eşlik eder. Bu eşlik süreci doğaçlama ve gezinleme de özellikle asma davulun her düm vuruşunu esas alır. Zaman kavramı doğaçlama hareket eden dansçının bedenindeki hareket kaliteleri arasındaki bağlantıyı kurmasında yol gösterici nitelik taşır.

Mekân. Mekân, kavram olarak dans terminolojisinde icrayı gerçekleştiren alan ve alanla kurulan ilişkiyi temel almaktadır. Zeybek dansının icrasında mekân zeybeğin yaşam alanı olan dağlardan ilham almamıza olanak sağlar. Fakat geçmişten bugüne gelen süreçte bu yapı çok farklı değildir. Sonuç olarak kendisini gerçekleştiren kişi mekân olarak seçtiği yeri icra geleneğinden ödün vermeden iç dünyasındaki duyguyu, düşüncüyü katarsis (Aristoteles, 2017) sağlayarak sunar. Yaşam koşulları bu süreçteki en önemli faktördür. Güncel alanda Zeybek düğün, sünnet, asker uğurlama vb. geleneklerin sürdürüldüğü alanlarda icra edilmeye devam etmektedir. Yüzlerce yıldır icra edilen Zeybek dansı hiçbir zaman halktan soyutlanmadan, çeşitli töre, tören, gelenek ve ritüellerde gerçekleştirilmeye güncel formlarıyla devam etmektedir. (Özbilgin, 2003, s. 201) Özellikle Zeybekler icra edildikleri enstrümanlar olan davul ve zurnanın ses desibellerinin yüksek olması sebebiyle açık mekanlarda icra edilmektedirler.

Araç. Araç, dansa beden kendisidir. Hareketlerin ifade bulduğu sürecin kendisidir. Zeybek dansında temelde en önemli araç dansın karakterini de vurgulayan ellerdir. Ellerin fonksiyonları, biçimi, pozisyonu, parmakları şıklatma vb. zeybekte sembolik bir araçtır. Ayrıca zeybekte bıçak, kılıç, kama, tabanca, tüfek gibi aksesuarlarda kullanılmaktadır. Oyunun iç dinamiğini ve karakterini güçlendiren kostüm parçaları ve saydığımız aksesuarlar zeybeği zeybek yapan unsurlardır. Kostümler üzerindeki ince işlemler, başlık, çizme, kuşak, şalvar gibi kostüm parçaları da dansın gerçekleşme sürecindeki araçlardır. Kostüm üzerindeki işlemler ve çeşitli aksesuarlar dansın hangi yöreye ait olduğunu simgelemektedir. Aynı zamanda başlıkların çeşitli formları ve bağlanma şekilleri de (eşkıya, asker vb.) bize zeybeğin kişilik özelliklerini yansıtmaktadır. Zeybek dansını sembolize eden en önemli araçlar dansın karakterini de yansıtan bıçak, kılıç ve tüfek gibi savaşma ve kavgayı betimleyici örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır (Özbilgin, 2003, s. 257).

McLuhan'a göre mesajın formu olayın kaynağından alıcıya geçiş şeklidir. (McLuhan, 2012, s. 101) Zeybek dansında ise aksesuarlar mesajın kendisi olarak kullanılmaktadır. Aksesuarlar da aslında sadece bir aksesuar değil her biri bir metaforu içeren ve alt metni olan, bütünsel formu tamamlamak için kullanılan ünitelerdir. Bu bağlamda araç olan aksesuarların rastgele seçilmediği ve iletişim düzeyinde bir anlam ifade ettiğini söylemek mümkündür.

Zeybek Dansı Semiyotikleri

Zeybekte ve dansa kullandığımız araç salt beden olarak kendini gösterir. Fakat kültürle ilişkili olduğunu savunduğumuz geleneksel danslar, temelde kendi içinde ritüelini gerçekleştirdiği folklorik alanlardan da beslenerek gelişmektedir.

Zeybekler kendine özgü anlamlar içeren semiyotikleri giysileri üzerinde taşırlar. Dansın temelde karakterini sembolize eden en önemli unsur olarak kostümü ele alabiliriz. Her parçanın temsil ettiği bir anlam taşıyan zeybek giysilerinin semiyotikleri, zeybeğin türlerini ve icra edildikleri yöreyi de ayırt etmeyi sağlamaktadır.

Giysilerin en önemli ve ilgi uyandırıcı parçası olan başlıklar birçok farklı temayı içinde barındırırlar. Eserde kullandığım başlık, bu özellikleri sebebiyle eserin semiyotik bakış açısını yansıtan en önemli araç olmaktadır. Özellikle Anadolu'da başlığın taşıdığı önemi sembolize eden ifadelere baktığımızda eser içinde kullandığımız başlığın, kadın teması üzerinden gündelik hayatta taşınan yükleri temsil ettiğini söyleyebiliriz. Aynı zamanda çeşitli formları ve kişilik özelliklerini yansıtan başlıklar ve bağlanma şekilleri de hem erkek (eşkıya, asker, damat vb.) hem de kadın (dul, kız, yaşlı, gelin vb.) zeybek oyununun yaşam içindeki rollerini yansıttığını söyleyebiliriz.

Diğer bir özellikte zeybeğin hareket kalitesindeki yiğitlik, mertlik gibi anlamları simgeleyen semiyotiklerden doğmaktadır. Hareketler tamamen oyunun ve oyunu icra eden performansçının karakteristik özelliklerini taşıyan semiyotiklerden oluşur. Zaman zaman iç dünyasında karşılaştığı, yüzleştiği veya çatıştığı anları da yaratıcı sürecinde ortaya koyar. Mekân, zaman ve dansın yapısındaki araçlarla ilişkilendirdiği bu süreci güncel olarak şekillendirir ve yenilenebilir bir form olarak deneyimlemeye devam eder.

Ayrıca yaşam koşulları ve gündelik hayatın ihtiyaçlarını içinde barındıran semiyotikler sosyokültürel yapılar, tarih, coğrafya, ekonomi, doğa olayları, ağaç, taş, su, toprak elementleri gibi temaları da içinde barındırır.

Zeybeğin kahramanlık, zafer gibi semiyotiklerini anlatan ellerin toprağa sürütmesi, ayağa kalkış, duruş, ayağı kaldırış ve dizi yere vuruş gibi hareket kaliteleri de vardır. Düğün, dernek, aşk, sevgi, ölüm, keder, savaş gibi her türlü kişisel ve toplumsal olayında semiyotiklerini üzerinde taşır.

Estetik olarak kaygısı yüksek olan zeybek icracısı kendini beğenme ve beğenilme arzusuyla hareket eder. Zeybeği genellikle farklı kaynaklardan yola çıkarak bir kartal veya şahini simgeleyen hareket kalitelerini de temsil ettiği savunulmaktadır.

Zeybekleri birbirinden ayıran en önemli semiyotiklerden biri de isimlendirilme şekilleridir. Kimi zaman bir kişi adı, kimi zaman icra edildiği şehir, köy, kasaba gibi yerlerin isimlerini alarak anılırlar.

Danslara teknik analiz olarak baktığımız ise oyunların icra edilişleri de önemlidir. Yatay ya da dikey bir düzlemde hareket etme ve yürüme, ya da çember formunda dansı icra etme gibi biçimsel formları da görmekteyiz.

Zeybek dansı icrasının kompozisyonel yapısına bakıldığında giriş gelişme ve sonuç bölümlerini içinde barındırır. Birbirinden farklı adım cümlelerinin oluşturduğu bu bölümler oyunun türüne göre isimlendirilir. Giriş semiyotiği yürüme eylemiyle gerçekleşirken doğaçlama hareket kalitelerini de içinde barındırır. Bu bölüm oyunu icra edenin seyirciyle karşılaştığı ilk andır ve tavrını ortaya koyduğu süreçtir. Müziğin semiyotikleriyle (ritim gibi) karşılaşmasından doğan hareket kalitelerinden ortaya çıkan performansın hareket dizileri, gelişme bölümünde çözümlenmeye başlanır. Alana hakim olan kişi yada dansçı göstermek istediği tüm hünerlerini kendine ait semiyotiklerle dışa vurur. Sonuç bölümünde hareketlerin dengelendiği ifade bulduğu beden katarsis sonrası mekândan coşkuyla ayrılarak performansı sonlandırır.

Anadolu'da Dans ve Ritüeller

Halk dansları konuları itibariyle günlük yaşamdan deneyimlenerek sosyal hayata özgü duygu ve düşünceleri temsil eden süreçleri temel alır. Genel olarak konular ritüeller, çeşitli temalar ve sembolik hareketlere dayanmaktadır.

Anadolu'da danslar için bilinen en önemli törenler düğünlerdir diyor Mehmet Öcal Özbilgin'e göre;

Törenlere katılanların eğlenmek için ya da kutsal sebepleri içermektedir. Güncel olarak bakıldığında her iki türe giren bu dansların bugün eğlence amacı güden kutsal anlamından uzaklaşmış oldukları bilinmektedir. Konuları itibariyle, İnsan-doğa ilişkisi, insan-hayvan ilişkisi, üretim (ekonomi) ilişkileri, toplumsal ilişkiler, kavga ve savaş, kişisel konular, aşk-sevgi, beğenme-beğenilme, kıskançlık, askerlik-gurbet ve dinsel olarak çeşitlenmektedir (Özbilgin, 2003, s. 205).

Halk dansları köken olarak ritüel temelli bir türdür. Oyun olarak halk dansları ve kutsal bir eylem arasındaki biçimsel benzerlik bulunmaktadır. Oyun alanı insan hayatının temelinde bulunan, din, hukuk, sanat, bilim gibi kendi kuralları olan bu kutsal alanlarda bir ritüel olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendi eylemini ortaya koyan bu alanlarda kutsallaşan, özel kurallar içinde kendi sınırlarını belirleyen niteliklere sahip ritüellerin halk dansını da kapsadığı da söylenebilir (Huizinga, 2017, s. 29). Bu temel kavram zaman zaman değişiklik göstermekle birlikte, bazı halk dansları ritüel olarak görülmemektedir. Toplumsal temellere dayandırılan dans formlarının aynı zamanda kişisel süreçleri de etkilediği bilinmektedir. Bazı araştırmacılara göre ilkel dansların ritüel kökeni olduğu halk danslarının ise eğlence amacıyla gerçekleştirildiği söylenmektedir. Antropologların,

etnokoreologların ve halk bilimcilerin araştırma konuları olan bu alanlarda 'Ritüel ve dans' arasında form olarak farklı nitelikler görüldüğü savunulmaktadır (Wheeler Kealiinohomoku, 2007, s. 129).

Anadolu'da danslar tür ve biçimlerine göre ayrılırlar. Her bölgeye ait il, ilçe ve köylerde çeşitlenip buldukları coğrafyaya göre anlamlandırılırlar. Her dans icra edildiği yeri, içinde barındırdığı hareketlerin sembolik çağrışımları, yapısal türü ve işlevi, kişi sayısı ve cinsiyeti, bir insanı temsili, yaşama dair birçok alandan gelen kaynaklardan aldığı isimlerle anılabilir.

Metin And, Anadolu danslarını düzen bakımından oyuncu sayısına göre üç kümede toplamıştır. "Tek oyunculu, çift oyunculu ve toplu oyunlar bu üç kümeyi oluşturmaktadır (And, 2012, s. 151)". Farklı kaynaklarda yapılan incelemelerde ise oyunların koreografik düzenleri ve bu düzen içerisindeki hareketlerin ifade edilmiş biçimlerini görmekteyiz. Hareket formları çok çeşitli formal yapılar içermektedir. Genel değerlendirmede yine türlere göre hareketlerin iç dinamikleri 'titreme, çalkalama, salınma, fırlanma, dönme, adım alma' vb. olarak isimlendirilir. Dansın içindeki hareket formları genellikle öykünme ve deneme yanılma yöntemleriyle güncellenerek her geçen gün yenilenmeyi sürdürmektedir. Bu bağlamda mekân ve zamanla ilişkili olarak etkili bir ifade biçimini temsil eden dans, davranışların kendi içindeki devinimleriyle bağlantılı olarak bir bütün oluşturmaktadır. Halk dansı niteliklerini taşıyan semiyotiklerin kullanıldığı ve halkın yaşam formlarını esas alan güncel dans anlayışında, çağdaş folklorik dansın yapısına temel olduğuna dair yeni fikirler sunmaktayım. Oyunların incelenmesinde ele alınan bu kısım alt başlıklarda daha ayrıntılı şekilde tartışılacaktır.

Hareket formları yanı sıra dansların üslup özellikleri de cinsiyete göre ayrı özellikler taşımaktadır. Konuları çok çeşitli olan Anadolu danslarında en önemli ayrım dansçının cinsiyetidir. Kadın erkek ilişkilerini ele alan hem ikili ilişkiler hem de bireysel konuları ele alan özelliklere sahiptir. Diğer bir özellik doğaçlama ve düzenli yapılan danslardır.

Bazen soyut bazen de somut kavramlar üzerinden işlenen ve günlük yaşamdan gelen konuları ele alan temalarda önemlidir. Doğaya ait nesnelere, olguları esas alan hayvan, ağaç, su, ateş vb. metaforlarla şekillenmiş özellikleri de danslarda görmekteyiz. Ama özellikle günlük yaşamı canlandıran dansların sayıca diğer özelliklere göre fazla olduğunu görülmektedir. Dinsel temaları konu alan Avrupa'da da toplumsal dernek dansları olarak isimlendirilen 'Samahlar', Anadolu'da büyük bir coğrafyada halen sürdürülen İslamiyet öncesinde ortaya çıkmış kadın ve erkeğin bir arada icra edildiği danslardır.

Tarih sahnesinde İslamiyet öncesi dönemde kadının görevleriyle tanımlanan niteliğinin yanında erkeksi özelliklerini ortaya koyduğu kahramanlık rolünde savaşan, ata binen, silah kullanan rolleri olduğu da bilinmektedir (Ergin, 1958, s. 27). İslamiyet sonrası dönemde de kadınların ve erkeklerin inançları neticesince birbirinden ayrı icra ettikleri gelenek ve görenekleri oluşturmuştur. Cumhuriyet döneminde ise Türkiye'de 1930'lu yıllarda başlayan kültürel reform hareketleri hayata geçmiştir. Köy Enstitüleri ve Halkevleri adıyla kurulan folklor araştırmaları ve halk danslarının yaygınlaşmasını sağlayan kurumlarda kadınların erkeklerle birlikte icra edebilecekleri alanlar açılmıştır (Öztürkmen, 1998).

Bilindiği üzere yapılan çalışmalar Türkiye'de geleneksel dansların törenler, yarışmalar, gösteriler, performanslar özelinde sahne sanatları alanına kazanımını sağlamıştır. Farklı yörelere ait dansların hem erkekleri hem de kadınları ayrı ayrı ve birlikte olarak icra edildiğine tanık olduğumuz çeşitli örneklerine rastlamaktayız. Bölgelere göre incelendiğinde geleneksel dansların temelinde, kendine ait ritüelleri olduğu

söylenbilir. Benzer ve farklı özellikleri olan danslarda kadının ve erkeğin kostüm, müzik, hareketlerin kavramsal olarak incelenmesi de mümkündür.

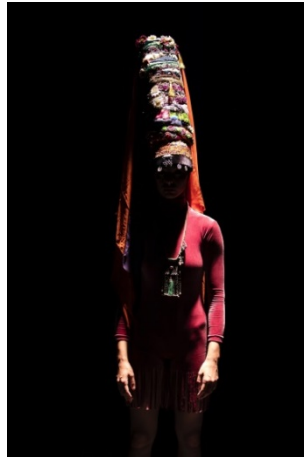
Postmodern Dansa Güncel Örnek Olarak Zeybek

Geleneksel Danslarda alt başlık olarak birçok kaynakta verilen, ‘törensel ve ritüel danslar’, çalışmamın temelindeki çıkış noktası vurgulamaktadır. Burada kültürel bir olayın toplumsal olarak felsefi boyutlarını farklı işlevlerde güncel yorumuyla görmek mümkün olmuştur. Çalışmamın temelinde vurgulamak istediğim Zeybek dansının hareket semiyotiklerinin çağdaş yorumu üzerine yapılan araştırmam performans sanatı olarak günümüzde isimlendirilen post modern dansa güncel örnek olacak niteliktedir. Zeybeği bu alana örnek olarak denememin altında beden inşaa sürecinde özellikle bireysel ifade biçimlerinin kullanılan bir tür olduğu söylenebilir. Bugüne baktığımızda çağdaş düşünce akımlarından etkilenerek, toplumsal cinsiyet sorunları, ekonomik haklar ve özellikle bireysel ifade biçimlerinden doğan beden üzerine yapılan çalışmaların arttığını görmekteyiz. Beden politikalarının incelenmesinde öznel ifade biçimlerinin gerçekleştirildiği performansların, üzerinde yıllar geçmiş olsa dahi kültürel dans formlarını deneyimleyerek güncel yorumlarla sahneye taşımak çok önemlidir. ‘Üzerinden yıllar geçmiş olmasına rağmen toplumsal olarak kabul görmüş bir dans formunun beden politikası üzerinden çağdaş yorumu’ (Topaloğlu, 2010, s. 251-276), bireyselleşen performans sanatı özelinde izleyiciye hem kültürle hem de bedenle ilişkili yeni sorular sordurabileceği kanaatindeyim.

Yapılan araştırmalara bakıldığında özellikle Anadolu dans kültürü içinde Zeybek dansı çağdaş yorum olarak icra edilme sürecinde öncelikli tercih edilen bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. 20. yüzyılın etkileriyle yaklaşık olarak son 20 yılda halk danslarındaki modern etkiler yeni gelişen ve dönüşen repertuarlarda hızla yer almaktadır. Ayrıca güncel form olarak Zeybek dansı, bölgenin alışverişi, insanların iletişime açıklığı, temel olarak dans ritüellerinin yörede halen tekrar edilmesi ve yorumlanması, Anadolu’nun diğer danslarına oranla daha fazla işlenebilir niteliktedir. Bununla birlikte Zeybeğin taklit edilebilirliği kolay bir dans ve işlevselliği sebebiyle de yeni yorumlamalara uygun olduğunu görülmektedir. Semiyotiklerinin incelenmesinin de net, görünür aynı zaman şekil itibarıyla zengin bir kültürel bir alt zemine sahip olması hususunda önemli bir uluslararası kaynak özelliğini barındırmaktadır.

Solo Çalışması

Eser, solo performans olarak dört bölümden oluşmaktadır. Arasız olarak yirmi – yirmi beş dakika arasında bir sürede tamamlanmaktadır.



Fotoğraf 1. Ezgi Yaren Karademir MSGSÜ Bomonti Kampüsü Şebnem Selçuk Aksan Sahnesi



Fotoğraf 2. E. Yaren Karademir

Fotoğraf 3. E. Yaren Karademir

1. Bölüm: Yürüme. Müzik ışıkla birlikte başlar. Bir eylem olarak izleme, merak ve görünürlük kavramlarını temsilen bu bölümde dansçı sağ arka kuliste başlığı ve aksesuarlarıyla ayakta durmaktadır. Durma eylemi ağır adımlarla çevreyi gözlemleyerek tedirgin, ürkek ve aksesuarlarının yüküyle yürüme eylemine dönüşür. Dairesel formda alana giriş ve yürüme eylemi daire formundaki ışığın içinde sahne ortasında önde sonlanır. Başlık ve bedenin bir bütün halindeki ilk görüntüsü içe dönük tavırdaki duruşla belirir. Nefes alışverişler ve sallanmalarla kolyenin bedenle temasından çıkan sesler duyulur. Dışa açılan beden dengeyi temsil eden bir hareket kalitesine dönüşerek göz kontağını seyirciye götürür. Denge bozulur ve tekrar kurulur. Başlığın yükünü en üst seviyede görünür kılan denge, yer ve beden ilişkisindeki hareket kalitesi tekrar dengesizlikle bozularak yeni bir yürüyüşü başlatır. Yavaşlık ve beklemler, hareketteki geçişler ve haller, sabır ve sükunetle ritüelin zeminini hazırlar. Yürüme eylemi üç tur boyunca dairede devam eder.



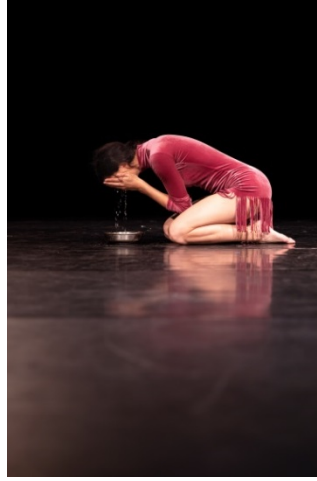
Fotoğraf 4. E. Yaren Karademir



Fotoğraf 5. E. Yaren Karademir

2. Bölüm: Doğum. Zemine inen bakışlar ve yükseliş alçalan hareket kaliteleri dengeyle kurulu adım cümleleriyle bütünleşir. Başlığın verdiği yükü hareketler zorlaşır denge bozulur ve tekrar kurulur. Dengesizlik ve denge arasındaki gidiş gelişler, hayatın içindeki davranış biçimlerini temsil eden cinsiyetsiz bir bedeni temsil eder. Zaman, bedenle ve ritimle işlenir. Yavaş yavaş zemine yaklaşan beden, başlığın ağırlığıyla denge ve dengesizlikleri tekrarlar. Yere çömelerek göz kontağını sürdürürken ellerde hareketlenmeler başlar. Başlığın arkasından çıkan el hareketi bedenin kendi iç dengesini kurmayı sağlar. Elin takibiyle birlikte ayağa kalkıp

sallanarak hızlı bir yürüme anı yaşanır. Kolyenin sesi susturulur ve ayakların yerle temasıyla ritmik bir adım kalitesi ortaya çıkar. Sol arka kulisten sağ arka kulise doğru ilerleyen yatay düzlemle hareket kaliteleri devam eder. Hızlanan hareketler yukarı zıplayış ve düşüşle birlikte fiziksel riskler sonlanarak yeniden yavaşlayan bir yürüyüşe dönüşür. Göz kontağıyla ilerleme daire formunda sol ön sahneye kadar sürer. Geline noktada bozulan denge başlığın taşınamaz duruma gelmesiyle tasın üzerinde sonlanır. Alandaki hamam tası içindeki suyun fark edilmesiyle olay örgüsü değişkenlik gösterir ve merakla bakılan bir tavra dönüşür. Başlığın yüzü net göstermeyen örtüsü bedeni yatay ekseninde uzun bir hareket kalitesinde gösterir. O anda başlığın bedenden ayrılır. Çıplak, kırılğan bir hal ve tavırla beden ve hareket yeni bir form alır. Başlığı bedenden ayırarak, sol ön kulise doğru çemberin sınırına bırakır ve kolyeyi de çıkartıp, başlığın önünde konumlandırır ve yere oturur.



Fotoğraf 6. E. Yaren Karademir

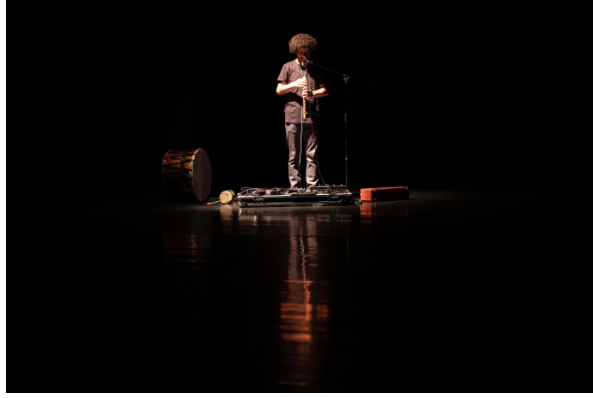
3. Bölüm: Arınma. Hareket semiyotiklerinin en belirgin olduğu bu bölümde beden yerde oturarak zeybek tavrını tasvir eder. Bir süre seyirciyle, mekanla, başlık ve tasla ilişkilenen bakışlar gerçekleşir. Başlık ve tas arasındaki duruş bıraktıklarının temsili olan aksesuarlardan ayrılan çıplak bir bedene gönderme yapar. Çevreyi izleyen performansçı suyla dolu tase doğru yönelir ve yer seviyesinde dizlerinin, ellerinin yardımıyla tase gider. Tasın içine bakar ve dizlerinin üzerine oturur. Bir süre tase bakar ve elleriyle suya temas eder. Bu bölüm arınmak, temizlenmek için yıkanmayı temsil eder. Eller, kollar, baş, yüz, ense ve bacaklar olmak üzere beden suyla teması gerçekleşir. Burada ağır ama güçlü hareket kaliteleri belirginleşmeye başlar.



Fotoğraf 7. E. Yaren Karademir



Fotoğraf 8. E. Yaren Karademir



Fotoğraf 9. Canberk Ulaş

4. Bölüm: Bırakma. Suyun bir parçasını alıp tasın üzerinden geçip yürümeye başlar. Taşdığı su ellerinden akıp giderken yürümeye devam eder ve sırtı dönük elleri başının üzerinde durarak bekler. Müziğin eşliğiyle elleri yana doğru bırakır ve bedenine vurmaya başlar. Her vuruşta sağa, sola doğru uzayan kollar bedene geri döner ve her hamlede hızlanır. Kendi kendine vurma eylemi yere düşerek sonlanır. Asma davulun ve ses tasarımının sesleriyle birlikte seyirciye doğru dönerek yer seviyesinde ellerin ve ayakların desteğiyle ilerler. Sağ ön sahne çeyreğinde yükselerek bacağını tutar ve dengeyi bulur. Bacak yere hızla düşer ve tekrar kalkarak dengeyi sağlar. Kollar ve yere sağlam basan ayaklar hareket kalitelerini güçlendirir. Yer seviyesinde sol kulis çeyreğine doğru yönelir ve durup ayağa kalkar. Birkaç adım sonra sağ ayağı çekerek parmak ucunda bekler ve tekrar öne düşer. Bu düşüşle birlikte hareketler kendi içinde doğaçlamalarla farklı kişisel semiyotikleri barındırır. İlerleyen beden alçalıp yükselen formlarda sıçramalar, atlamalar, güçlü ve zayıf hareket kaliteleriyle ağırlaşarak tasa yaklaşır. Elleriyle yere temas eder ve tasın üzerine başını koyarak bedenini yere bırakır. Bir süre bakışlar devam eder ve ışık kapanır. Tüm ışıklar kapanana kadar müzik devam eder ve eser sonlanır.

Sonuç

Çalışmamın temelindeki semiyotik kavramı, Zeybek dansının hareket göstergelerini yorumlama, üretme ve anlamlandırma süreçlerini kapsamaktadır. Üretim süreci boyunca farklı beden kalitelerine sahip olan dans sanatçılarının, hareketi yorumlama şeklini incelerken, dansçının kendi özünde bulduğu hem bilişsel hem duygusal hem de düşsel dışavurum süreçlerini değerlendirilmiştir.

Atölye çalışmalarında otuz beş dansçının katılımıyla başlayan araştırmada, Aydın yöresinin hareket semiyotikleri çağdaş dans sanatı bağlamında yeniden yorumlanmaya çalışılmıştır. Doğaçlama hareket unsurları üzerinden deneyimlenen çalışmalar, dansçıların öz de kendilerini ifade edebildikleri bir zeybek dansını icra etmelerini sağlamıştır. Referans noktası olarak alınan zeybek dansı hareket semiyotikleri, sadece bir hareket olarak değil, yorumcunun iç dünyasındaki duygu ve düşüncesini, an da yaşadığı deneyimi betimlemektedir. Semiyotik kavramıyla değerlendirildiğinde yorumlanan, yeniden üretilen ve kişiye ait anlamları ifade eden bu yöntemde çalışmanın niteliği yansıtılmaktadır.

Çalışma, metodolojik olarak üretilenler üzerinden değerlendirildiğinde başlangıçta planlanan ve yapılandırılan süreç değişiklik göstermiştir. Grup çalışması olarak planlanan koreografi bir müzisyenin doğaçlama müzik eşliği ile gerçekleşen solo eser formatında tamamlanmıştır.

Koreografi üretimine baktığımızda aslında her şey bilinçle gelişmemiştir. Araştırma aşamasında kişiler bilincin küçük bir parçası olarak uzun vadede bu eserde, zeybek dansının her deneyimini güncellemişlerdir. Çağdaş dans sanatı bağlamında koreografi üretmenin açıklığı ve özgürlüğü, aslında geleneksel dansların geçmiş ve bugününü bir araya getiren kişisel deneyimleri ve öze dönme durumunu tartışmaya açar.

Eserde dansçının zeybek hareket semiyotiklerinden çıkarttığı anlamı koreografi unsuru olarak ele alınmaktadır. Bu unsurların çizgisinde üretilenlerin koreografide dönüşüm aşaması bedeni virtüöz seviyesinde kullanabilen dans sanatçılarının çalışmalarıyla geliştirilmiştir. Üretilen eserde danstan biraz daha konteksti olan ritüel bir hikâye yaratılmıştır. Aslında zeybek dansının hikayesi kişiye göre değişen anlamlar taşıyabilen bir durumu yansıtmaktadır. Bu bağlamda eserin icra edildiği süreç, bugünün dansçısının verilen doneler üzerinden yaptığı dışavurum olarak değerlendirilebilir. Dansçının semiyotik birikimiyle hareket edilerek eserin üretim sürecini gerçekleştirdiğimizi söyleyebilirim.

Halk dansları üretim süreçlerinde sahadan alınıp sahneye taşınan geleneksel dans formları da aslında binlerce yıllık oyunu sahneye taşımak değil bugünün yorumuyla dansı yorumlamak olarak değerlendirilmelidir. Burada önemli nokta, geleneğe olan bağlılık ve aidiyet duygusunun verdiği şekilde ataları taklit etme olarak yorumlanabilir. Buna göre halk danslarının üretim sürecini güncel dans anlayışıyla yeni kuşak icra geleneği bağlamında da tanımlamak mümkündür.

Semiyotik bakış açısına göre de üç temel öge olarak koreografi tanımlayabilir.

Etnografik ve bütüncül açıdan değerlendirildiğinde, izleyiciye göre eserde yaşanan olayın niteliği önemlidir. Koreografi zamanın etkisiyle değişen bedeni, yüklerinden arınan, özüne dönen ve kendiyi yüzleşen, duygularının dışavurumunu yansıtan bir süreci ortaya koymaktadır.

Koreografik bakış olarak değerlendirildiğinde, koreografideki hareket yoluyla açığa çıkan davranışın bana yansımaları, kendi zamanımın akışı olarak tanımlanmıştır.

Performansçının esere bakışı olarak da eser içindeki müzik, kostüm ve aksesuar, sahnedeki nesnelere, ışık gibi koreografik unsurların kendisinde yarattığı etkiyle ortaya çıkan dışavurum sürecini yansıttığı söylenebilir.

Geleneksel dansların teknik anlamda incelenmesinin farklı yöntemleri olduğunu biliyoruz.

Araştırma boyunca uygulanan çalışma metodlarının çağdaş dans sanatıyla geleneksel dansları iç içe geçiren, güncel olana dair unsurlar taşıdığı söylenebilir. Yapılan çalışmanın sınırlarının açık uçlu olması sebebiyle spesifik analizlerin ve değerlendirmelerin her aşamada tekrarlanması kanaatindeyim. Koreografimin gerek halk dansları gerekse çağdaş dans sanatı alanına yeni bir bakış açısı kazandırabileceğini düşünülmektedir. Çalışmamın hem halk dansları hem de çağdaş dans alanındaki koreograf, dansçı ve müzisyenlere farklı bir bakış açısı sunacağı sonucuna varılmıştır.

Kaynakça / References

- And, M. (2016). *Oyun ve Bügü, Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles, (2017). *Poetika Şiir Sanatı Üzerine*. Çev: Furkan Akderin. İstanbul: Say Yayınları.
- Ergin, M. (1958). *Dede Korkut Kitabı*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Eroğlu, T. (1994). *İnsan ve Oyun*. Kayseri: Milli Folklor Yayınları.
- Huizinga, J. (2017). *Homo Ludens, Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Wheeler Kealiinohomoku, J. (2007). Halk Dansı (Çev: Tuğçe Işıkkhan). *Milli Folklor* Yıl:19, 73, 129.
- McLuhan, M. (2012). *Media and cultural studies Keywords, The medium is the message*. Uk: Wiley Blackwell.
- Özbilgin, M. Ö. (2003). *Zeybeklik Kurumu ve Zeybek Oyunları*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Öztürkmen, A. (1998). *Türkiyede Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Topaloğlu, H. (2010). Gölgedeki Bedenler: Bedenin İnşa Sürecinde Toplumsal Etkileri. *Alternatif Politika*, 2(3), 251-276.

KANTEMİROĞLU'NA ATFEDİLEN SAZ ESERLERİ GERÇEKTEN KANTEMİROĞLU'NA AİT OLABİLİR Mİ?

May the Instrumental Works Attributed to Kantemiroğlu Really Belong to Kantemiroğlu?

Gökhan Yalçın*

ÖZ

Kantemiroğlu Edvârı nota mecmuası bölümünde Kantemiroğlu'na ait olduğu belirtilen 16 adet eser mevcuttur. Bu eserlerin tamamında "Kantemiroğlu" ibaresinin Kantemiroğlu tarafından yazılmadığı, eserlerin Kantemiroğlu'na atfedildiği anlaşılmaktadır. Eser künyesinde ve derkenarda yazılı olan notların sahih olup olmadığı üzerine araştırma yapılmış, Kantemiroğlu'na atfedilen eserlerin dışında bazı bestekârlara da atfedilen eserler olduğu, atfedilen birkaç bestekâr isminin de bazı kaynaklar ile çeliştiği görülmüştür. Bu durum müellifin olduğu kadar derkenara not düşen musikişinâsın da elde ettiği bilgilerin güvenilirliğinin zayıf olduğunu göstermektedir. Çalışmanın amacı da Kantemiroğlu'na atfedilen eserlerin Kantemiroğlu'na ait olup olmadığının araştırılması olarak belirlenmiştir. Bu amaçla nota mecmuasında Kantemiroğlu'na atfedilen eserlerin (16 adet) seyir özellikleri ile yine Kantemiroğlu'nun bu makam ya da terkiblere ilişkin yapmış olduğu tanım ya da açıklamalar karşılaştırılmıştır. Çalışma sonucunda Kantemiroğlu'nun vermiş olduğu makam tanımları ile incelenen eserlerin seyir özellikleri karşılaştırıldığında karar perdeleri gibi, kullanılan perdeler gibi farklılıkların olduğu görülmüştür. Bu türden eserlerin Kantemiroğlu'na ait olmadığı anlaşılmaktadır. Tarihi süreçte çok fazla değişime uğramayan makam ve terkiplerde yazılmış eserlerde ise farklılık tespit edilememiştir.

Anahtar Kelimeler: Kantemiroğlu Edvârı, Dimitrie Cantemir, Kantemiroğlu, Osmanlı/Türk musikisi, Kevserî Mecmuası

ABSTRACT

In Kantemiroğlu Edvârı sixteen works belonging to Kantemiroğlu is available. In all of these works it is understood that the "Kantemiroğlu" expression is not written by Kantemiroğlu, it is written by musicians (or researchers) who hold the book in the later years, briefly the works attributed to Kantemiroğlu. But researches are made whether the notes are accurate written in postscript, it seen that except for the works attributed to Kantemiroğlu, there are some works attributed to some other composers whose names were found to be in conflict with some of the resources. This case indicates not only the author but also the poor reliability of the information obtained by the musician who wrote down note in postscript. The aim of the study is to investigate the whether the works attributed to Kantemiroğlu belong to him or not. For this purpose, in the score edition the *seyir* (melodic route) features of the (16) works attributed to Kantemiroğlu are compared with the definition and explanations made on these *makams* or *terkips* by Kantemiroğlu. There are a few studies that investigate whether the instrumental works attributed to Kantemiroğlu belong him or not. However, unlike previous studies it is an article that compares the makam descriptions found in Kantemiroğlu Edvârı Volume 1 with *seyir* features of instrumental works attributed to him which are found in Volume 2. As a consequence, when the makam descriptions are given by Kantemiroğlu compared with the *seyir* features of the examined works, it is seen that there are differences like tonic pitch and the used pitches. It is understood that the works of this kind do not belong to Kantemiroğlu. No differences were detected in the works written in the *makams* and *terkips* which haven't altered much during the course of time.

Keywords: Kantemiroğlu Edvârı, Dimitrie Cantemir, Kantemiroğlu, Ottoman/Turkish music, Kevserî Mecmuası

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 06.08.2019 Kabul Tarihi/Accepted Date: 20.11.2019

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr. Gökhan YALÇIN Harran Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı gyalcin@hotmail.com gyalcin@harran.edu.tr

<https://orcid.org/000-0003-2604-9745>

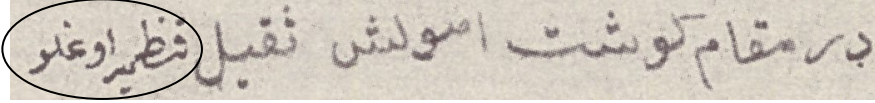
Atf/Citation: Yalçın, G. (2019) Kantemiroğluna Atfedilen Saz Eserleri Gerçekten Kantemiroğluna Ait Olabilir mi? *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 14-32

Extended Abstract

In Kantemiroğlu Edvârı sixteen works belonging to Kantemiroğlu is available. In all of these works it is understood that the "Kantemiroğlu" expression is not written by Kantemiroğlu, it is written by musicians (or researchers) who hold the book in the later years, briefly the works attributed to Kantemiroğlu. But researches are made whether the notes are accurate written in postscript, it seen that except for the works attributed to Kantemiroğlu, there are some works attributed to some other composers whose names were found to be in conflict with some of the resources. This case indicates not only the author but also the poor reliability of the information obtained by the musician who wrote down note in postscript. The aim of the study is to investigate the whether the works attributed to Kantemiroğlu belong to him or not. For this purpose, in the score edition the *seyir* (melodic route) features of the (16) works attributed to Kantemiroğlu are compared with the definition and explanations made on these *makams* or *terkips* by Kantemiroğlu. There are a few studies that investigate whether the instrumental works attributed to Kantemiroğlu belong him or not. However, unlike previous studies it is an article that compares the makam descriptions found in Kantemiroğlu Edvârı Volume 1 with *seyir* features of instrumental works attributed to him which are found in Volume 2. As a consequence, when the makam descriptions are given by Kantemiroğlu compared with the *seyir* features of the examined works, it is seen that there are differences like tonic pitch and the used pitches. It is understood that the works of this kind do not belong to Kantemiroğlu. These are 227: *der makam-ı berevşan usuleş rast*, 278: *Nazire-i Isfahan usuleş remel*, 281: *der makam-ı bestenigâr usuleş berevşan*, 302: *der makam-ı Zengüle usuleş devrikebir*, 323: *der makam-ı uşşakaşiranı usuleş darb-ı fetih*, 331: *der makam-ı bayati usuleş çenber namesş gamm fersa*, 332: *der makam-ı büzürg usuleş darbeyn cedit*, 336: *der makam-ı sipihr usuleş fer-i muhammes* and 351: *gamfersa bayati amel-i Kantemir usuleş çenber* in Kantemiroğlu Edvârı. No differences were detected in the works written in the *makams* and *terkips* which haven't altered much during the couse of time. There are seven works which isn't possible to determine whether or not they belong to Kantemiroğlu. These are 279: *der makam-ı buselik aşiranı usuleş berevşan*, 280: *der makam-ı geveşt usuleş sakil*, 285: *der makam-ı muhayyer usuleş muhammes*, 289: *der makam-ı mahur usuleş darbeyn*, 290: *der makam-ı sultanirak usuleş devrikebir*, 321: *der makam-ı pençgâh devrikebir hûrî* and 335: *der makam-ı buselik usuleş devrivan*.

Osmanlı/Türk musikisi yazılı kaynaklarında musiki konusunda birçok bilgiye ulaşmak mümkün olmakta iken kitabın müellifi hakkındaki bilgilere ulaşmak neredeyse imkânsız gibidir. Hatta bazı edvâr kitaplarında müellifin adına dahi yer verilmemiştir ve bu eserler anonim olarak kabul edilmektedir. Hızır bin Abdullah 1441 tarihli edvârında sadece şu cümlede isminden bahseder "...böyle rivâyet eder, bu edvârın müellifi Hızır Bin Abdullah ..." (Uslu, 2016, s. 18), aynı şekilde orijinal nüshası olmayan Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin'e ait "Risale-i Musiki" adlı eserin müstensihisi dahi kitabın müellifi bilgisini olduğu gibi aktarmaktadır; "bundan sonra bilgil kim Yûsuf ibn-i Nizamiddîn ibn-i Yûsuf-i Rûmî el-mârûf bin Kırşehrîyü'l Mevlevî..." (Kalpaklı vd., 2014, s. 16). Görüldüğü üzere müelliflerin kendileri ile ilgili verdikleri bilgiler isimden öteye geçmez. On sekizinci yüzyıl müzik teorisi bilgileri içeren musiki kitabı "Ruhperver" adlı eser ise anonim olarak kabul edilir, müellifi hakkında neredeyse hiçbir bilgi yoktur (Agayeva ve Uslu, 2008, s. 41-42). Edvâr kitaplarında, Safiyüddin Urmevi gibi çok önemli bir müellife ait bir esere "şerh" yazılmadıkça genellikle alıntı yapılan kaynak isimlerine de değinilmez. Bu nedenlerden dolayı günümüzde edvâr kitapları üzerinde çalışma yapan müzikologlar çok zor durumda kalmaktadır. Kitap üzerinde sonradan eklenen bir nota dahi itibar edilmek zorunda kalınmaktadır.

Çok nadir de olsa edvâr kitaplarında saz eserlerinin notalarına yer verildiği bilinmektedir. Bu eserlerden bir kısmının bestekâr isimlerine de yer verilmemiştir. Eser künyesinde makam, usul bazen de vezin bilgileri verilirken bestekâr ismi yoktur. Bu eserlerin bazılarında sonradan düşülen notalarda bestekâr ismine yer verilmişse de doğruluğu şüphelidir. Kantemiroğlu Edvârı'nda da benzer durum ile karşılaşmış, nota mecmuası bölümünde bazı eserlerin Kantemiroğlu'na ait olduğu notu düşüldüğü görülmüştür.



Resim 1. Der makam-ı geveşt usuleş sakil Kantemiroğlu

Kantemiroğlu Edvârı'nın nota mecmuası bölümünde Kantemiroğlu'na atfedilen 16 adet eser mevcuttur. Bu eserlerin tamamında Kantemiroğlu ibaresinin sonradan, farklı bir kalemle yazılmış olduğu anlaşılmaktadır (Resim 1). Bu durum "hakîr", "Türklerce hiç bilinmeyen ve benim icadım olan musikiyi ifade etme yöntemi..." (Behar, 2017, s. 191) gibi cümlelerde görüldüğü gibi kendini rahatlıkla ifade edebilen bir müellifin yazdığı notada, bestede kendi ismini neden yazmadığı ya da tersi düşünülecek olursa bu eserlerin neden sonradan Kantemiroğlu'na atfedildiği gibi soruları akla getirmektedir. Gerçekten bu eserler Kantemiroğlu'na ait olabilir mi? Harun Yahudi gibi, Kutb-ı Nayi gibi, Acemler, Muzaffer gibi eser isimlerinin yazıldığı künyede neden kendi ismini yazmamış olabilir?

Kantemiroğlu Edvârı nota mecmuası bölümünde yer alan bazı saz eserlerinin Kantemiroğlu'na ait olup olmadığının araştırıldığı birkaç çalışma mevcuttur. Bu çalışmalardan en dikkat çekenlerden birisi Eugenia Popescu-Judetz'e aittir. Judetz çalışmasında (2000, s. 63) Kantemiroğlu Edvârı'nın ikinci cildinde yer alan elli eserin Kantemiroğlu tarafından bestelendiğini iddia etmekte, bestelerin Kantemiroğlu'na ait olduğunun birçok defa doğrulandığını belirtmektedir. Judetz, edvâra sonradan eklenen "Kantemiroğlu" yazısının doğruluğunu sorgulamaksızın kabul eder ve Charles Fonton, Tanburi Küçük Artin ve Hekimbaşı Efendi'nin kitaplarındaki Kantemiroğlu'na atfedilen eserleri ele alarak elli eserin Kantemiroğlu'na ait olduğunun doğrulanmış olacağını belirtir.

Kantemiroğlu Edvârı üzerine geniş araştırmalar yapan Owen Wright'ın "Demetrius Cantemir: The Collection of Notations Volume 2" (2000, s. 579-583) adlı kitabında "Kantemir Külliyyatı" başlığı altında Kantemiroğlu'na atfedilen saz eserlerinin doğru olup olmadığı konusunda araştırma yaptığı görülür. Wright'a göre (2000, s. 579)

Kantemiroğlu'na ait olduğu kabul edilebilecek (hakîr olarak kendisine atıfta bulunduğu kabul edilerek) dört eser vardır: 279 (buselikaşıranı), 280 (geveşt), 281 (bestenigâr) ve 284 (geveşt-semâi). Ayrıca, Kantemiroğlu'nun yeni parçalar (cedid) olarak ifade ettiği on bir eser "otantik" (sahîh) olarak kabul edilebilir: 278, 285, 289, 290, 302, 321, 323, 331, 332, 335, 336. Bu eserlerin dışında ise iki şüpheli atıf vardır ki bu eserlerin de Kantemiroğlu'na ait olduğu şüphelidir: 227, 271.

Kantemiroğlu bestelerine yönelik yapılan çalışmalardan birisi de Kantemiroğlu Edvârî'nin yakın tarihlerde yazılmış bir istinsahı üzerine düşülmüş notlardan çıkarımlar yapılarak sonuca ulaşmaya dayalı, karşılaştırma yönteminin kullanıldığı bir çalışmadır. İkinci (2015, s. 83-84) tarafından yapılan bu çalışmada Kantemiroğlu Edvârî'nde eser listesinde bazı eserler için kullanılan "hakîr" ve "cedid" ifadelerinden ve Kantemiroğlu Edvârî'nin bir istinsahındaki eser künyesinde verilen bilgilerden hareketle bazı yorumlarda bulunulmuştur. "Hakîr" sözüyle kaydedilmiş beş eserin (E271, E279, E280, E281 ve E284) Kantemiroğlu'na ait olduğu, "cedid" sözü ile Kantemiroğlu arasındaki bağın ise daha muğlâk olduğu belirtilmiştir. Bu çalışmaya göre Kantemiroğlu'na ait olduğu düşünülen eserlerin sayısı az değildir. Fakat iddia edildiği gibi eserlerin tamamı da Kantemiroğlu'na ait değildir. Buna karşın Kantemiroğlu Edvârî'nin yakın tarihli bir istinsahı olduğu düşünülen mecmuada 22 eserin bestekârının "Mir [Bey]" olarak ifade edildiği ve bu eserlerin de Kantemiroğlu'na ait olduğunu gösterdiği tespiti yapılmıştır. Kısaca eserlerin Kantemiroğlu'na ait olup olmadığına yönelik eser künyeleri karşılaştırmalarına dayanılarak yapılan bu çalışmada atfedilen eserlerin Kantemiroğlu'na ait olduğu düşüncesi ağır basmakla birlikte tam olarak netlik kazanmadığı da görülmektedir. Kantemiroğlu besteleri üzerine yapılan son çalışmalardan birisi de Cem Behar'a aittir. Cem Behar "Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musiki Makamları" adlı kitabında Kantemiroğlu besteleri üzerine yapılan çalışmaları özetler ve Kantemiroğlu'nun bestelemiş olduğu eser sayısının belirsizliğine dikkat çeker (Behar, 2017, s. 16).

Çalışmanın Amacı

Kantemiroğlu'na atfedilen eserlerin doğruluğunun ispatına yönelik bir diğer araştırma yönünün, eser ve makam tariflerinin karşılaştırılması yöntemi olabileceği söylenebilir. Kantemiroğlu'na atfedilen eserlerin Kantemiroğlu'nun edvârında verdiği makam tarifleri ile örtüşmesi gerektiği düşünülmektedir. Zira edvârdaki makam tariflerinde çok keskin ifadeler kullanan Kantemiroğlu'nun vermiş olduğu makam açıklamalarına ters düşecek bir eser bestelememiş olması gerekir. Örneğin, Kantemiroğlu edvârında nühüft, bestenigâr ve düğâh-uşşak makamlarının açıklamaları ya da icrası konusunda tartışmalar olduğuna dikkat çeker¹. Düğâh makamı ile uşşak makamı tartışmaları için şu cümleleri sarf eder:

Perde-i mezkure üzre tasnif olmuş bir nesne yoktur demek isterler ve buna göre daha nice beyhude ve akıldan hariç sözler aralarında şayi ederler. Ol ecilden hakir bu makule kimselerin muhtelif ve müşevveş güftelerine çok taaccüp edip [şaşırıp] bu makamı muvazzam ve hayyamın tarifini bilmediklerine hayran kalırım (Behar, 2017, s. 128-129).

Görüldüğü üzere bu cümlelerde Kantemiroğlu, makamların tarifleri, açıklamaları konusunda ne kadar hassas olduğunu ortaya koyar. Bu yönüyle bakıldığında, Kantemiroğlu'na atfedilen eserlerin makam tarifleri ile

¹ "Ehl-i musikar mabeyninde nühüft terkibi için çok mücadele vardır (Kantemiroğlu, 2001 s.53, Behar, 2017, s. 134) "bu zemânenin ehl-i musikarı bu makamın icrası için çok mücadele ederler (Kantemiroğlu, 2001, s. 46; Behar, 2017, s. 121).

farklılıklar arz etmemesi gerekir. Bu çalışmanın amacı da makam tarifleri ve eserlerin seyir özelliklerinin karşılaştırılması yöntemi ile Kantemiroğlu'na atfedilen eserlerin Kantemiroğlu'na ait olup olmadığının araştırılması olarak belirlenmiştir. Bu amaçla nota mecmuasında Kantemiroğlu'na atfedilen eserlerin (16 adet) seyir özellikleri ile yine Kantemiroğlu'nun bu makam ya da terkiblere ilişkin yapmış olduğu tanım ya da açıklamalar karşılaştırılacaktır. Bu karşılaştırmalar ile eserlerin Kantemiroğlu'na ait olup olmadığı konusunda ipuçları bulabilmek ümit edilmektedir. Bu çalışma Kantemiroğlu Edvârı'nın ikinci bölümü (cildi) nota koleksiyonunda, künye bilgilerine sonradan "Kantemiroğlu" notu eklenen eserler ile sınırlandırılmıştır.

Kantemiroğlu Edvârı ikinci bölümünde "Kantemiroğlu" notu düşülmüş saz eserleri sıra numarasına göre şunlardır:

1. Der makam-ı berevşan usuleş rast [Kantemiroğlu] (227)
2. Nazire-i Isfahan usuleş remel [Kantemiroğlu] (278)
3. Der makam-ı buselikaşiranı usuleş berevşan [Kantemiroğlu] (279)
4. Der makam-ı geveşt usuleş sakil [Kantemiroğlu] (280)
5. Der makam-ı bestenigâr usuleş berevşan [Kantemiroğlu] (281)
6. Der makam-ı muhayyer usuleş muhammes [Kantemiroğlu] (285)
7. Der makam-ı mahur usuleş darbeyn [Kantemiroğlu] (289)
8. Der makam-ı sultanırak usuleş devrikebir [Kantemiroğlu] (290)
9. Der makam-ı Zengüle usuleş devrikebir [Kantemiroğlu] (302)
10. Der makam-ı pençgâh devrikebir hurî [Kantemiroğlu] (321)
11. Der makam-ı uşşakaşiranı usuleş darb-ı fetih [Kantemiroğlu] (323)
12. Der makam-ı bayati usuleş çenber nameş gamm fersa [Kantemiroğlu] (331)
13. Der makam-ı büzürg usuleş darbeyn cedit [Kantemiroğlu] (332)
14. Der makam-ı buselik usuleş devrirevan [Kantemiroğlu] (335)
15. Der makam-ı sipihr usuleş fer-i muhammes [Kantemiroğlu] (336)
16. Gamfersa bayati amel-i Kantemir usuleş çenber (351)

Yukarıda verilen eserler içerisinde 351 numaralı bayati makamındaki eser ile 331 numaralı bayati makamındaki eserin aynı eser olduğu anlaşılmaktadır (Ekinci, 2016, s. 166). Fakat 351 numaralı eserin sonradan yazılmış olduğu söylenebilir. Çünkü 351 numaralı eser müzik yazısı ve birçok farklı semboller ile farklılıklar arz eder. Dikkat çeken durum ise Kantemir isminin "Amel-i Kantemir" olarak eser başlığı içerisine eklenmiş olmasıdır. Diğer tüm eserler Kevserî Mecmuası'na aktarılmış olmasına karşın bu eser (351) yoktur. Sonradan yazıldığını tahmin ettiğimiz bu eser Kevserî Mecmuası'nın yazılmasından sonra edvâra kaydedilmiş olmalıdır. Sahih olup olmadığı ise makam karşılaştırmaları ile mümkün olabilese dahi Kantemiroğlu tarafından yazılmadığı yani notaya alınmadığı için bu çalışma açısından çok da doğru sonuç vermeyecektir.

Kısaca; Kantemiroğlu'nun (notaya aldığı eserlerin içerisinden) bizzat kendisinin besteleyerek notaya aldığı eserlerin kendi makam tarifleri ile örtüşmesi gerekir. Buna göre;

1. Tarifler ya da açıklamalar ile seyir özelliklerinin karşılaştırıldığı eserlerde farklılıklar varsa, eserin Kantemiroğlu'na ait olmadığı söylenebilir.
2. Eser-makam tarifi karşılaştırmasında benzerlik varsa bu eserlerin Kantemiroğlu'na ait olup olmadığı durumunda çok da net sonuçlara ulaşıldığı iddia edilemez. Beklenen ise (sonuçların doğruluğu açısından) benzer olanlardan çok benzer olmayan karşılaştırma sonuçlarıdır.

Bu çalışmanın, Kantemiroğlu besteleri üzerine yapılan çalışmalara destek olması, ayrıca "eser seyir özelliği ile makam tarifleri karşılaştırması yönteminin" kullanılmasına yönelik olarak bir model olması açısından önemli olduğu düşünölmektedir.

Bulgular ve Yorumlar

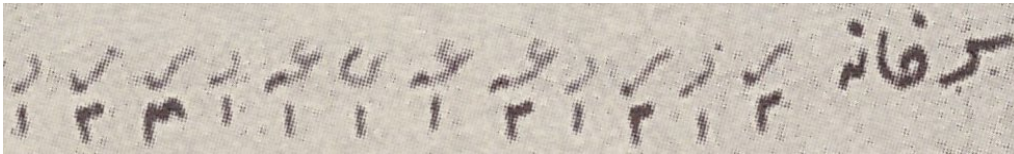
Çalışmada ilk olarak derkenarda yazılı olan notların sahîh olup olmadığı üzerine araştırma yapılmıştır. İkinci olarak da mezkûr eserlerin seyir özellikleri ile makam tarifleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Kantemiroğlu Edvârı'nın ikinci cildinde notaların üzerine ya da derkenarda sonradan eklenen notlar tespit edilmiştir. Bu notlarda çalışmayı ilgilendiren kelimeler, "âlâ", "vasat", "mevcud" gibi bilgi veren ya da hatırlatıcı kelimelerin dışında, eserlerin kime ait olduğu ya da olabileceği ile ilgili olanlardır. Kolayca tahmin edilebileceği gibi bu notlar kitabın müellifi tarafından düşölmemiş, kitabı elinde bulunduran ya da bulunduranlar tarafından düşölmüştür. Bu notların doğruluk derecesi nedir? Bu soruya ise cevap aramanın eserlerin künye bilgileri üzerine düşölen "Kantemiroğlu" ibaresinin de güvenilirlik derecesini belirleyeceği düşünölmektedir.

Kantemiroğlu ikinci cildine ait ilk eser "der makam-ı rast usuleş fethi darb Şerif" künyelidir. Bu eserin derkenarına "Muzaffer'indir dirler" notu düşölmüştür. Bu not eser künyesinde belirtilen bestekâr isminin yanlış olabileceğine işaret eder. Kısacası mezkûr not, Kantemiroğlu'nun yanlış bestekâr ismi yazmış olabileceğine, verilen bilgilerin güvenilirliğinin zayıf olduğuna işaret etmektedir. Aynı şekilde 14 numaralı "der makam-ı saba usuleş darb-ı feth Muhammed Ali" künyeli eserin derkenarında da "Muzaffer ihtimali var" yazılıdır. Ali Ufki Bey tarafından daha önceki yıllarda yazılan *Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz* adlı eserde aynı eserin bestekârının "Frenki Mustafa" olduğu yazılıdır (Ekinci, 2016, s. 149). Bu durum müellifin olduğu kadar derkenara not düşen araştırmacının ya da musikîşinâsın da elde ettiği bilgilerin güvenilirliğini zayıflatmaktadır. Örnekleri çoğaltmak mümkündür (No: 13, 92, 215). Elde edilen bu bilgiler ışığında yazılan notların güvenilirliğinin zayıf olduğu rahatlıkla söylenebilir.

1. Rast eserin incelenmesi: 227 numaralı rast makamında berevşan usulündeki (16/4) bu eserde dikkat çeken ilk durum künye bilgilerinde "Der makam berevşan usuleş rast" yazılıyor olmasıdır ki sehven olmalıdır². Eser içerisinde ise eserin tamamında ırak perdesinin kullanılmayıp rehâvi perdesinin kullanılmış olması dikkat çekicidir. Aynı şekilde evç perdesi yerine mahur perdesi kullanılmaktadır. Kantemiroğlu'na göre (2001, s. 48) rast makamı tam perdeler ile gezinir ve tiz hüseyniye kadar çıkabilir, yegâh perdesine dek inebilir. Üç tam perdeye uğrayıp kendi perdesine varır ve karar verir.

Bilindiği üzere tam perdeler şunlardır: yegâh, ırak, rast, düğâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyni, evç, gerdaniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tiz nevâ. Kantemiroğlu'nun vermiş olduğu "huruf-u tam perde" isimleri (Behar, 2017, s. 331) göstermektedir ki ırak ve evç perdeleri rast makamının tam perdeleridir. Eserin tamamında ise rast makam perdelerinde önemli farklılıklar görülür (Tablo 1).



² Benzer bir hata Kantemiroğlu Edvârı ikinci cilt no: 203'de de görölmektedir.



Nota 2. Nazire-i İsfahan usuleş remel künyeli eserde mülâzime bölümü (Tura, 2001, s. 511; Ekinci, 2016, s. 154)

Tablo 2'de eserin perde hareketlerin birinci cümlede özetle nevâ, çargâh, segâh, düğâh ve ikinci cümlede nevâ, uzzal, hüseyini, düğâh, rast, segâh, düğâh şeklinde ağaze ettiği görülmektedir. Kantemiroğlu'na göre İsfahan terkibi (2001, s. 102) hüseyini gibi ağaze eder hüseyini perdesine gelince acem perdesini kullanır. Sonra hüseyini, nevâ ve uzzal yahut hicaz yüzünden çargâh perdesini atlayıp segâh'a düşer. Sonra yukarı çıkıp çargâh perdesine ve saba perdesine basarak saba nağmesini göstererek saba yüzünden gelip düğâh'ta karar kılar.

Kantemiroğlu'nun yapmış olduğu tarifte karara gidiş kısaca şu şekildedir: "Saba nağmesini göstererek saba yüzünden düğâh'ta kalır." Kantemiroğlu Edvâr'ından sonra yazılan bazı edvâr kitaplarında İsfahan makam tarifleri Tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1. Edvâr kitaplarında İsfahan makam tarifi

Eser	İsfahan makam tarifi
Hızır Ağa Edvârı	Nevâ, çargâh gösterip düğâh karar verir.
Tedkik ü Tahkik	Nevâ, çargâh, segâh ve düğâh perdesine inerek orada karar verir.
Küllî Külliyyat-ı Makamat	Nevâ, uzzal hüseyini, çargâh, segâh, çargâh, saba, çargâh, segâh, düğâh karar verir.
Haşim Bey Mecmuası	Nevâ, hicaz, segâh ile düğâh perdesinde karar verir.
Taksim-i Küllî Külliyyat	Nevâ'dan uzzal perdesi ağaze olunup düğâh'a gelip ondan saba yüzünden çargâh'a çıkıp düğâh kararına geri dönüp İsfahan icra olunur.

Tablo 1'de görüldüğü üzere tüm İsfahan seyir ya da tariflerinde uzzal, saba, çargâh perdeleri kullanılıyor olsa da "nazire-i İsfahan" isimli eser Kantemiroğlu'nun belirttiği şekli ile "saba yüzünden düğâh'ta karar" vermemekte, neredeyse hiçbir tanıma uymamaktadır. Yeni (cedid) İsfahan ile kastedilenin bu seyir özelliği olduğu söylenebilir. Fakat Kantemiroğlu Edvâr'ında bu seyir özelliğini açıklayan bir bilgi ya da bu şekliyle bir İsfahan tarifi yoktur. Bu eserin aynı zamanda bu yeni İsfahan terkininin Kantemiroğlu'na ait olması durumunda kitabında yer vereceği düşünülmektedir. Ayrıca dikkat çeken bir durum daha mevcuttur. 277 numaralı "der makam-ı İsfahan usuleş remel" künyeli bir önceki eserde de aynı şekilde "Kantemiroğlu" notu düşüldüğü ve

silindiği görülmektedir. Zira Kevserî Mecmuası'nda bu eserin bestekârının "Bâyezîd" olduğu belirtilmiştir. 278 numaralı eser de 277 numaralı eserin naziresi olduğuna göre eserin bestekârının Kantemiroğlu olduğunu iddia etmek yanlış olacaktır.

3. Buselikaşiranı eserin incelenmesi: 279 numaralı "der makam-ı buselik aşiranı usuleş berevşan" künyeli eserde diğer incelenilen eserlerin dışında derkenarda çok farklı bir kalemle ve yazı ile Kantemiroğlu yazılıdır. Diğer Kantemiroğlu yazıları başlığın hemen yanına eklenmesine karşın burada eser çerçevesinin dışındadır. Fakat "Kantemiroğlu aşiranı" şeklinde yazılmıştır. Bu ifade buselikaşiranı makamında yazılan bu eserin, Kantemiroğlu'na ait farklı bir terkiib olması gerektiğini düşündürmektedir.

Eser ezgi hareketine çargâh perdesinde başlamakta, buselik perdesini kullanarak tiz bölgede evç perdesi ile muhayyere dek çıkıp pes bölgede ise acem aşiran perdesi ile yegâh perdesine inip aşiran perdesinde karar vermektedir. Mülâzime bölümü ise muhayyer perdesinde başlayıp önce evç perdesinde sonra hüseyini perdesinde yarım karar, hüseyini perdesinden inip uzzal segâh perdesi ile zengüle perdesini gösterip düğâh perdesinde yarım karar vermektedir. Ezgi hareketi aynı şekilde tiz bölgede gezinip, dönüp yine acemaşiran ile yegâh perdesine dek inip aşiran perdesinde tam karar vermektedir. Kantemiroğlu'na göre (2001, s. 105) buselikaşiranı terkiibi gerek kalın sesli gerek ince sesli perdelerde buselik makamı gibi hareket edip aşiran perdesinde karar verir. Anlaşılacağı üzere bu terkiibi buselik+aşiran makamlarının kullanılmasından ibarettir diyebiliriz.

Abdülbâki Nâsır Dede, Tedkik ü Tahkik adlı eserinde buselik yapmaya başlayıp aşiran karar verir demektedir (Tura, 2006, s. 52). Kantemiroğlu ile Nâsır Dede'nin tanımları örtüşmekle birlikte Nâsır Dede bu terkiibin sonrakilerin buluşu olduğunu onların "hûzi" dedikleri terkiib olduğu bilgisini de eklemektedir. Acaba hûzi olarak Kantemiroğlu'na dek kabul edilen terkiib Kantemiroğlu ile buselikaşiranı adını almış olabilir mi? 1642 tarihli olan (olduğu iddia edilen) "Edvâr-ı Musiki" adlı eserde buselikaşiran terkiib (ya da makam) adı geçmemektedir. Hûzi makamı tarifini ise: "hûzi oldur ki buselik tamam ağaz idüb acem karar idersin" (Uslu, 2017, s. 23). Acem karar vermesi Nâsır Dede'nin "eskilerin hûzi dedikleri" buselik aşiran tanımına uymamaktadır. Burada "acem" perdesi ile "aşiran" perdesi ses yüksekliklerinin aynı olup olmadığı Abdülbaki Nâsır Dede'nin ney'in yedinci deliği için aşiran ismini vermesi ile açıklanabilirse de sonraki bazı kaynaklarda da aşiran olarak kabul edildiği bilinmektedir (Yalçın ve Yeşilyurt, 2017, s. 300-301).

17. yüzyıl makam isimleri hakkında bilgilere ulaşabildiğimiz Hafız Post'un güfte mecmuasında buselik ve aşiran makam adları görülse de buselikaşiran makamı yoktur (Meriç, 2012, s. 11). Aynı şekilde Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sinde de durum aynıdır. Ali Ufki Bey'e ait *Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz* adlı eserde ise "aşiran buselik" makam adı geçmektedir. Aşiranbuselik ve buselikaşiran aynı makam olabilir mi?

Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz adlı eserde 8 adet aşiranbuselik makamında olduğu belirtilen eser vardır (MSS: 298, 299, 301, 302, 303, 307). Bu eserler "Fasl-ı aşiran buselik" ana başlığı altında Derviş Süleyman'a ait peşrev, Havi usulünde peşrev, ilahi (Köyünden aldın mı haber), Kemani Mustafa Ağa'ya ait peşrev, ilahi medh-i salat, peşrev ve birkaç tane semai bu fasıl içerisinde yer almaktadır. Ali Ufki Bey'in Mecmua-i Saz ü Söz adlı kitabında yer verdiği bu aşiran buselik makamı örneklerinin aşiran perdesinde karar verdiği kabul edilse bile buselik perdesinin mi yoksa segâh perdesinin mi kullanıldığı tam olarak anlaşılammamaktadır. Makamın ne olduğunu görerek, dönemsel olarak eserler doğru şekilde icra edilebiliyor olsalar bile bugün için tam olarak hangi perdeyi (ses yüksekliğini) ifade ettiğini söylemek zordur. Hüseyini, buselik makamlarını (diğer makamlar da dâhil olabilir) perdeler açısından ayırt etmek zordur. Fakat saba perdesi kullanılmadığı için ya da uzzal perdesi kullanılmadığı için Kantemiroğlu'nun buselikaşiranı makam tanımına uymadığı da ortadadır. Nayî

Osman Dede'nin "Rabt-ı Tabirat-ı Musiki" adlı eserinde de buselik aşiran terki b adının kullanıldığı görülür (Hariri ve Akdoğ u, 1991, s. 16);

Nevâ-yı uşşak u nevâ-yı acem
Buselik ba aşiran meydan hem

Burada görüldüğü gibi "buselik ba aşiran" buselikaşiran anlamına gelir ki bu konuda Nâsır Dede öz dedesi Nayî Osman Dede'den almış olduğu bu bilgiyi "Tedkik ü Tahkik" adlı eserine aktarmıştır. "Buselik bâ aşiran" cümlesini aşiran ile buselik ya da aşiranla buselik şeklinde okunabilir ki bu da Ali Ufki'nin aşiran buselik makamını hatırlatır. Buselikaşirani, buselikliaşiran, buselikaşiran ya da aşiranbuselik makamlarının aynı makamın farklı yazılış şekilleri olduğu anlaşılmaktadır.

İncelenen buselikaşiran eserin makam analizinin Kantemiroğ lu'na uymadığı, fakat "Kantemiroğ lu aşirani" notu ile eserin Kantemiroğ lu'na atfedildiği görülmüştür. Eserin makam analizi ve makam tanımı karşılaştırması ile Kantemiroğ lu'na ait olup olmadığını kesin olarak söylemek zordur.

4. Geveşt eserin incelenmesi: 280 numaralı "der makam-ı geveşt usuleş sakil" adlı eserin Kevserî Mecmuası'nda 7. sıradaki eser olduğu (v. 46b) ve Kantemiroğ lu ibaresinin olmadığı görülmüştür. Eserde segâh, uzzal, evç ve şehnaz perdeleri dikkat çekmektedir. Serhâne bölümünde ezgi hareketi evç perdesiyle başlamış, nevâ ile muhayyer perdeleri arasında şehnaz ve uzzal perdesi kullanarak segâh perdesinde kalış yapmıştır. Mülâzime bölümü ise yine evç ile başlamakta tiz segâh gösterip yine muhayyer, şehnaz, evç, hüseyini ile önce nevâ daha sonra uzzal perdesinde yarım karar vermektedir. Uzzal'den segâh ve nihavend perdesi ile inip tekrar aynı yoldan muhayyere dek çıkıp, inip segâh'ta tam karar vermektedir.

Kantemiroğ lu'na göre "sahici" geveşt terki bi (2001, s. 103) ses verme hareketine evç perdesinden başlar hüseyini, nevâ perdesine gelip uzzal yüzünden çargâh'ı atlar ve segâh'a düşer. Nihavend perdesine basar ve rast'a sıçrar. Aynı yoldan dönüp segâh perdesinde karar verir. Verilen tanım ile incelenen eserin seyir hareketlerinin örtüştüğü söylenebilir. Külli külliyat-ı makamat adlı eserde;

کوشت ه ل ل س س ه د ه س س س
٤ ٤ ١ ١ ١ ١ ٣ ١ ٣



Nota 3. "Der Makâm-ı Hüseyinî Külliyât-ı Küllî Külliyât ve Külliyât-ı Makâmât/Usûl-i Fâhte" Adlı Eserde Geveşt Makamı (Yalçın, 2017, s. 5)

Geveşt makamında uzzal, nihavend perdeleri tanıma uymasına karşın iki nihavend perdesi arasındaki düğâh perdesinin tanıma uygun olması gerektiği, yanlışlıkla düğâh yazıldığı düşünölmektedir. Zira Kantemiroğ lu Edvârî'ndaki bu perde sonradan rast olarak değiştirilmiştir. Bu değışikliğin de sonradan (Kevserî Mecmuası yazıldıktan sonra) yapıldığı anlaşılmaktadır. Kısaca, incelenen geveşt makamında yazılan eserin Kantemiroğ lu'na ait olup olmadığını söylemek güçtür.

5. Bestenigâr eserin incelenmesi: 281 numaralı "der makam-ı bestenigâr usuleş berevşan" künyeli eserin Kevserî nüshasında Kantemiroğ lu ibaresi yazılı değıldir.

Eser tiz bölgede evç perdesinde ağaz edip gerdaniye, evç, hüseyini, nevâ, düğâh, segâh'ta karar vermektedir. Pes bölgede (segâh'ın altında) önce düğâh sonra nihavend perdesi kullanarak segâh perdesinde karar vermektedir. Diğer cümlede ise rast makamı gösterip yine nihavend perdesi ile segâh'ta karar vermektedir. Kantemiroğlu'na göre görünüşte makamlardan biri olan bestenigâr makamı hisar makamının karar yeri olan düğâh perdesi yerine segâh perdesini koyup hisar perdesini de nevâ perdesiyle değiştirir. Ses verme hareketine gerdaniye perdesinden başlar, tam perdelerle gezinir ve segâh perdesinde karar verir. Kantemiroğlu'na göre bestenigâr makamı hisar makamının şeddi olmalıdır. Fakat hisarı nevâ ve düğâhı segâh yapmakla şedd olmayacağı aşikârdır. Çünkü Kantemiroğlu hisar makamını açıklarken şu diziyi ortaya koyar; düğâh, segâh, çargâh, hisar, hüseyini, evç, şehnaz, muhayyer. Düğâh perdesini segâh yaparsanız bu dizi seslerinin tamamının 8 koma aralığında tizleştirilmesi gerekir. Zaten düğâh ve segâh 8 koma iken hisar perdesi nevâ olamaz (zaten bir sesi tizleştirirken diğer ses pestleştirilmiş olacaktır). Tüm bunlara rağmen Kantemiroğlu bu şedd makam bestenigâr makamının şeddi olduğundan emindir: "...uzun sözün kısası ister segâhta karar kılsın, ister ırakta. Saz perdelerine bakılmadıkça hangi makam olduğu anlaşılmaz ve insan sesinden işitildiğinde nağmenin o tür hareketinden hisar makamının seslendirildiği söylenebilir". Kantemiroğlu icra açısından bakıldığında bestenigâr, hisar makamı olarak duyulduğundan emindir. Öyleyse tanımdaki şedd perdelerin farklı bir açıklaması olmalıdır. Kantemiroğlu Edvâr'ında incelenen eserin dışında bir eser daha kaydedilmiştir (Kevserî Mecmuası, v. 129b, 365). Bu eser ise incelendiğinde Irak kararlı olduğu görülür. Kantemiroğlu'na göre (2001, s. 92) bazıları ses verme hareketine çargâh perdesinden başlayıp Irak perdesinde karar kıldığını ileri sürerler." Görüldüğü üzere Kantemiroğlu'nun tanımlı yaptığı bestenigâr segâh kararlıdır. Bestenigâr eserin de segâh kararlı olduğu zaten tespit edilmiştir. Abdülbaki Nâsır Dede'ye göre bestenigâr-ı kadim, bestenigâr-ı atik ve bestenigâr olmak üzere üç farklı bestenigâr makam açıklaması vardır. Bestenigâr-ı kadim ısfahan başlayıp segâh karar verir. Bestenigâr-ı atik süsleyicisiyle birlikte rastla başlayıp çargâh perdesinde karar verir (Tura, 2006, s. 54). Ayrıca bestenigâr makamı da tarif edilmiş "çargâh ile başlayıp Irak karar verir. Kısaca Nâsır Dede'nin verdiği bilgilere göre çok eski bestenigâr segâh, eski bestenigâr çargâh ve bestenigâr ise Irak kararlıdır. Kevserî Mecmuası'na sonradan eklenen bestenigâr eserin (v. 129b) Irak kararlı olması açısından her iki eser karşılaştırıldığında Kantemiroğlu'na göre birbirinin şeddi gibi olmalı ve hisar makamı olmalıdırlar.

Ayrıca Kantemiroğlu Edvâr'ında ve Kevserî Mecmuası'nda "Segâh Beste-i Nigar Düyek" künyeli bir eser daha mevcuttur. Bu eser Mecmua-i Saz ü Söz adlı eserde de "Peşrev-i Bestenigâr Usuleş Düyek" künyeli olarak kaydedilmiştir. Aynı zamanda Mecmua-i Saz ü Söz adlı eserin Paris nüshasında ise "Bast-ı Nigar düyek" künyelidir. Segâh kararlı bestenigâr makamının Ali Ufki Bey ve öncesine dayandığı görülmektedir. Dikkat çeken bir konu da başka bir segâh makamındaki eserin künyesi de şöyledir: "Peşrev-i Zülf-i Nigar der makam-ı segâh usuleş düyek". Bestenigâr ve zülfinigâr segâh makamında yazılmış özel isim gibi durmaktadır. Bestenigâr makamının da segâh makamından farkı yok gibidir.

Hızır Ağa ise edvârında bestenigâr makamını şu şekilde tanımlamaktadır: "...çargâh'tan kopup saba nimi ile çargâh'tan rast'a inerek gösterip Irak perdesinde karar verir. Nevâ yerine saba, evç yerine acemineyn (iki yarım acem) gösterilir." Günümüzde de bestenigâr makamı kullanımı aynıdır. Fakat Kantemiroğlu'nun tarif ettiği tanımdan farklıdır. İncelenen bestenigâr eserde Kantemiroğlu bestenigâr makamının açıklamasını yaparken neden hisar makamının perde seslerinden yararlanmış. Hisar makamının bu makam açıklamasında iyi bir örnek olmadığı ortadadır. Bestenigâr eserin Kantemiroğlu'nun döneminde yazıldığı kabul edilebilirse de ona ait olup olmadığını söylemek güçtür. Cem Behar, Charles Fonton'a ait 1751 tarihli "Essai sur la Musique Orientale

Comparee a la Musique Europeenne" adlı denemesi üzerine yaptığı çalışmasında, Fonton'un eserinde yer verdiği birkaç Türk musikisi eserinden birisinin incelenen bestenigâr eser olduğu belirtmiştir (Fonton, 1987, s. 34). Fonton bu eser için "Air de Cantemir" başlığını atarak eserin Kantemiroğlu'na ait olduğunu açıkça ortaya koymuştur. Nota yazıları karşılaştırıldığında önemli farklılıklar olsa da⁴ bestenigâr eserin o yıllarda Kantemiroğlu'na atfedildiği anlaşılmaktadır.

6. Muhayyer eserin incelenmesi: 285 numaralı "der makam-ı muhayyer usuleş muhammes" künyeli eser hüseyini perdesinde ağaze edip muhayyer perdesine atlamış ve muhayyer perdesi civarında seyredip önce hüseyini sonra da tiz çargâh perdesine atlayıp şehnaz perdesi de kullanarak muhayyer ve evç perdesi kullanarak inip düğâh perdesinde karar vermektedir. Mülâzime bölümü de muhayyer perdesinde başlayıp tiz nevâ'ya dek çıkıp dönüp önce hüseyini perdesinde yine muhayyer perdesine atlayıp dönüp düğâh perdesinde karar vermektedir. Mülâzime bölümünün ikinci cümlesinde beyati makamına küçük bir geçki yapıp tekrar birinci cümle gibi çargâh perdesinde hareket edip ve tekrar hüseyini perdesi göstererek dönüp düğâh'ta karar vermektedir.

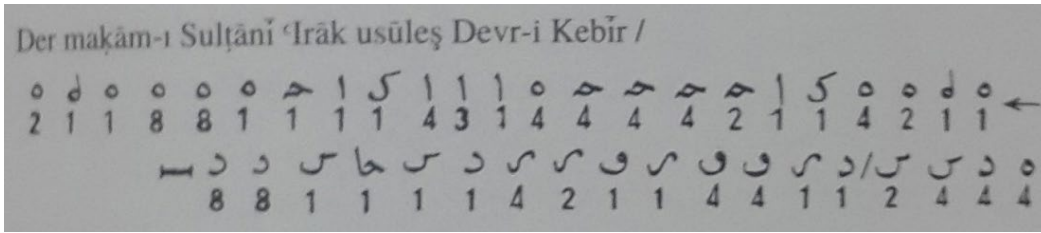
Kantemiroğlu'na göre muhayyer makamı (2001, s. 69) hüseyini perdesinde başlar, muhayyer perdesinde kendisini gösterir. Tam perdelerle inip düğâh perdesinde karar verir. Muhayyer makamı tanımlar ve icra bakımından incelendiğinde Nâsır Dede ve Hızır Ağâ'nın da benzer tanımlar verdiği görülür. İncelenen muhayyer eserin de bu tanımlara uyduğu ortadadır. Tüm bu nedenlerden dolayı eserin kime ait olduğunu söylemek zordur.

7. Mahur eserin incelenmesi: 289 numaralı "der makam-ı mahur usuleş darbeyn" künyeli eser Kevserî Mecmuası kopyasında da cedid ibaresi bulunmaktadır. Eser rast perdesinden başlayıp rehâvi, rast gösterip hüseyini perdesine atlayıp nevâ, çargâh, buselik ile düğâh'a inip önce zengüle ve düğâh, buselik dönüp rast, irak, aşiran ile yegâh'a dek inmektedir. Yegâh'tan nevâyâ dek buselikle çıkıp nevâ perdesinde serhâne tamamlanmaktadır. Mülâzime bölümü hüseyini perdesinden başlamakta buselik makamı gibi dolaşip dönüp rast perdesinde karar vermekte ise de mülâzime bölümünün nevâ perdesinde karar verdiği görülmektedir. Hâne-i sâni bölümü nevâ, zeyl bölümü nevâ, hâne-i salis bölümü ise düğâh karar vermektedir. Eserin üzerinde bazı nokta işaretlerinden yararlanıldığı görülmektedir. Nayi Osman Dede'nin defterini hatırlatan bu nokta işaretleri özellikle de mülâzime bölümünün son ölçüsünde rast perdesinden sonra konulmuştur. Burada bir dolap işareti olduğu düşünölmekte ve karar sesi rast perdesi olmalıdır. Kantemiroğlu'na göre (2001, s. 85-86) iki yarım ve bir tam perdeden oluşmaktadır. Yarım perdeler mahur ve buselik perdesidir. Tam perde ise rast perdesidir. Bu makam iki makamın buselik ve rast makamının birleşmesinden meydana gelmiştir. Ses verme hareketine gerdaniye perdesinden başlar, mahur'a gelir. Sonra hüseyini, nevâ, çargâh, buselik, düğâh perdesine düşer. Düğâhtan rast perdesine inip orada kalır. Tiz bölgede biraz acem perdesini kullanabilir. Karara rehâvi ve irak perdesiyle gidebilir. Kısaca kendi perdesi ve buselik ve rast makamından oluşan bir makamdır. Kantemiroğlu'nun vermiş olduğu tanım ile mahur eserin ezgi hareketi hemen hemen aynıdır. Fakat eserin Kantemiroğlu'na ait olup olmadığı söylemek imkânsızdır.

8. Sultanirak eserin incelenmesi: 290 numaralı "der makam-ı sultanirak usuleş devrikebir" künyeli eserin Kevserî Mecmuası'ndaki örneği üzerinde "sultanirak devrikebir" yazılıdır (v. 47b/11). Eser nevâ perdesinde başlayıp uzal, nevâ gösterip gerdaniye perdesine atlayıp oradan evç, hüseyini gösterip tekrar gerdaniye perdesine dek gidip tekrar dönüp nevâ'da yarım karar vermektedir. Serhâne bölümünün ikinci cümlesinde nevâ, uzal ile

⁴ Charles Fonton kitabında "...büyük bir özenle kâğıda dökmüş olmama rağmen sözünü ettiğim bu özel lezzetin eksikliği icrada hissedilecektir..." (Behar, 1987, s. 65) diyerek bir anlamda günah çıkarsa da evç perdesi yerine acem perdesinin kullanılması, saba eserde saba perdesi yerine nevâ kullanılması "lezzetten" öteye büyük yanlışlık olarak karşımıza çıkmaktadır.

devam edip nevâ'dan düğâh, rast, ırak perdesine dek inip tekrar aynı yoldan dönüp çargâh perdesini kullanarak dönüp düğâh'ta karar vermektedir. Mülâzime bölümü de gerdaniye perdesinden başlayıp muhayyere çıkıp dönüp önce nevâ'da başlayıp önce uzal ile hareket edip sonra çargâh'a düşüp düğâh'ta tam karar vermektedir. Sultanirak eserin dikkat çeken özelliği uzal perdesini kullanıp kenara gidişte ise çargâh kullanmasıdır. Kantemiroğlu'na göre sultanirak terkihi ses verme hareketine ısfahan gibi başlayıp tam perdeler ile ırak perdesine iner. Sonra geri dönüp tam perdelerle yukarıya çıkıp düğâh perdesinde karar verir (Tura, 2001, s. 108). Kantemiroğlu'nun vermiş olduğu tanımda "ısfahan gibi başlayıp" ibaresi incelenen ezgide "uzal yahut hicaz yüzünden çargâh'ı atlayıp segâh'a düşer" açıklamasına uygun bir ısfahan ezgisi vardır. Mülâzime bölümünün son ezgisi ise tam perdeler ile ırak perdesine iner (çargâh, segâh, düğâh, rast, ırak) ve dönüp düğâh'ta karar verir" cümlesi ile hemen hemen aynıdır. Tanımlar ve sultanirak eserin makamsal özellikleri benzerdir. Edvârın birinci cildinde de vezni asgaris-sagir uygulamasına yönelik verilen örnek eserde sultanirak makamı devrikebir usulündeki incelenen eserdir.



Resim 3. Sultanirak makamında en küçük vezin uygulaması örneği (Tura, 2001, s. 31)

Resim 3'te Kantemiroğlu tarafından örnek olarak kullanılması bu eserin Kantemiroğlu'na ait olduğunu düşündürse de rast makamı düyek usulündeki diğer örnek (Resim 1) tanımlar ile uygulama arasındaki çelişkiler nedeniyle Kantemiroğlu'na ait olamayacağını da akla getirmektedir. Bu bilgilerden hareketle aidiyet konusunda kesin bir şey söylemek zordur.

9. Zengüle eserin incelemesi: 302 numaralı "der makam-ı zengüle usuleş devrikebir Kantemiroğlu" künyeli eserin Kevserî Mecmuası kopyasında Kantemiroğlu ibaresi yoktur (v. 46a). Zengüle makamında olduğu belirtilen eser serhâne, mülâzime ve teslim, hâne-i sâni ve zeyl, hâne-i sâlis ve bazgû zeyl bölümlerinden oluşmaktadır. Eserin teslim ve zeyl ilaveleri ile form açısından farklılıklar olduğu görülmektedir.

Eser düğâh perdesinden harekete başlamakta ve zengüle perdesi gösterilerek tekrar düğâh, uzal, nevâ, hüseyni perdeleri kullanılarak tekrar aynı perdeler ile dönülüp düğâh perdesinde serhâne bölümü tamamlanmıştır. Mülâzime bölümü nevâ perdesi ile başlamakta aynı perdelerde gezinip uzal perdesinde yarım karar yaparak teslim bölümüne geçilmekte düğâh perdesinde karar verilmektedir. Serhâne, mülâzime ve teslim bölümlerinde tiz bölgede nadir de olsa gerdaniye ve evç perdeleri kullanıldığı görülmüştür. Kantemiroğlu'na göre (2001, s. 82-83) zengüle makamında çok az eser bestelenmiştir. Bunun sebebini ise uzal ve şehnaz makamları ile ilişkisi olması, hatta uzal makamının (bir dörütlü aşağı) ve şehnaz makamının (bir sekizli aşağı) şeddi olmasıdır. Tanımı ise Kantemiroğlu "...düğâh'tan başlayıp, zengüle ve kalın uzal'e kadar inip tekrar aynı yoldan dönüp düğâh perdesinde karar verir..." şeklinde yapmıştır. Kantemiroğlu Edvârı'nda bulunan Der Makâm-ı Hüseyni Külliyyât-ı Küllî Külliyyât ve Külliyyât-ı Makâmât/Usûl-i Fâhte künyeli eserde zirgüle makamına yer verilmiştir (Tablo 5).

ذیرکل دن س دن س دعه دن س حاس د حاحل س دن د د
 ۴۴ ۱ ۱ ۱ ۲ ۱ ۲ ۱ ۱ ۱ ۴ ۴ ۱ ۱ ۱ ۱ ۱ ۴ ۴

Zirgüle



Nota 4. "Der Makâm-ı Hüseyinî Külliyyât-ı Külli Külliyyât ve Külliyyât-ı Makâmât/Usûl-i Fâhte" Adlı Eserde Zirgüle Makamı

Nota 4'de görüldüğü gibi zirgüle makamındaki ezgide uzal perdesi kullanılmamış, zirgüle perdesi ve pes bölgede aşiran perdesi kullanılmıştır. Kantemiroğlu (2001, s. 123) her ne kadar zengüle makamının rast makamı ve çargâh makamı ile düşmanlık olduğunu belirtse de ezgide çargâh perdesinin kullanılmış olması şaşırtıcıdır. On sekizinci yüzyıl tarif ve seyir özellikleri karşılaştırıldığında tutarsızlık olduğu, belirgin farklılıklar olduğu ortadadır. İncelenen eserin ise Kantemiroğlu'nun vermiş olduğu tarife uymadığı, eserin Kantemiroğlu'na ait olamayacağı söylenebilir.

10. Pençgâh eserin incelemesi: 321 numaralı "der makam-ı pençgâh devrikebir hürî" künyeli eserin Kevserî Mecmuası kopyasında Kantemiroğlu ibaresi yoktur (v. 59b/62). Pençgâh eser nevâ-uzal-nevâ göstererek harekete başlamış uzal perdesi civarında dolaşıp mahur perdesi yerine evç kullanarak gerdaniye gösterip dönüp evç, hüseyini ve nevâ perdesinde birinci cümle tamamlanmıştır. İkinci cümle yine nevâ perdesinde başlayıp, önce uzal perdesi daha sonra nevâ ve buselik gösterip çargâh perdesini göstererek buselik, düğâh ve rasta inip tekrar evç perdesine atlayarak hüseyini, evç, hüseyini gösterip nevâ perdesinde yarım karar yapmıştır. Mülâzime bölümü nevâ ile ağaze edip gerdaniye, evç, gerdaniye, nevâ göstererek önce nevâ'da sonra uzal, nevâ, hüseyini, evç göstererek dönüp uzal, buselik, düğâh, rast ve rehâvi göstererek dönüp tekrar rast, düğâh gösterip rast perdesinde tam karar vermektedir.

Pençgâh eserin dikkat çeken özelliği uzal, buselik, düğâh, rast ve rehâvi göstererek tam karara gelmesidir diyebiliriz. Eserin hâne-i sânî bölümünde mahur perdesi kullanılsa da eserin serhâne, mülâzime ve hâne-i sâlis bölümünde evç perdesi kullanılmıştır. Hâne-i sânî bölümünde tiz segâh perdesi kullanılmışsa da segâh perdesi hiç kullanılmayıp buselik perdesi kullanılmıştır. Hâne-i sâlis bölümünde ise segâh perdesine karara gidişte yer verilmiştir. Kantemiroğlu'na göre (2001, s. 87-88) bileşik makamlardan olan pençgâh makamı tarihi süreçte iki şekilde açıklanmıştır: Eskilere göre; nevâ makamı ile rast makamı birleştirilir, yenilere göre ise üç yarım perdeden ve bir tam perdeden doğar. Yarım perdeler acem, uzal, buselik perdeleridir. Tam perde ise rast'tır. Nişabür ile rast makamının birleşmesinden meydana gelmiştir. Seyre rasttan başlar, rast nağmesi gösterir, buselik perdesini kullanır, oradan ister acem ister evç perdesi ile gerdaniye'ye çıkar. Aynı yoldan uzal ve buselik perdeleri ile düğâh'a gelir. Oradan rast perdesinde karar kılar. Kantemiroğlu'na göre (2001, s. 90-91) nişabür makamının karar perdesi buseliktir. Eğer nişabür makamı buselik yerine rast perdesinde karar vermiş olsaydı nişabür değil pençgâh makamı icra edilmiş olurdu. Zira Kantemiroğlu nişabür makamının üç yarım perdeden oluştuğunu bunların acem, uzal ve buselik perdeleri olduğunu belirtmiştir. İncelenen eserde acem perdesi hiç kullanılmamıştır. Mahur ya da evç perdesinin kullanıldığı görülmüştür. Külli külliyyat-ı makamat adlı eserde de pençgâh makamından sonra nişabür makamı gösterilmişse de pençgâh makamında acem perdesi kullanılmamış evç perdesi kullanılmıştır.



Nota 5. "Der Makâm-ı Hüseyî Külliyyât-ı Küllî Külliyyât ve Külliyyât-ı Makâmât/Usûl-i Fâhte" Adlı Eserde Pencgâh Makamı

Hüseyî külli külliyyât-ı makamat adlı eserden alıntı yapılan yukarıdaki örnekte de uzal, buselik perdeleri kullanılırken acem perdesi yoktur. Her iki örnekte de Kantemiroğlu'nun "üç yarım bir tam perdeden doğar" cümlesi ile incelenen eserin tam olarak da örtüşmediği görülmüştür. Makamlar ve terkiplerin tariflerini yaparken Kantemiroğlu perdeler konusunda da çok hassas yaklaşmasına rağmen acem perdesi nedeni ile eserin Kantemiroğlu'na ait olmadığını söylemek zordur.

11. Uşşakaşiranı eserin incelenmesi: 323 numaralı "der makam-ı uşşakaşiranı usuleş darbı feth" künyeli eserin Kevserî kopyasında "uşşakaşiran darb-ı feth" dışında başka bir bilgi yoktur (v. 48a, 13). Eserin makamı dikkat çekicidir. Buselikaşiran, acemaşiran, hüseyniaşiran makamları bilinmekte ise de uşşakaşiranı makamı hiç duyulmamıştır. Zira ne *Kantemiroğlu Edvârı*'nda, *Hızır Ağa Edvârı*'nda ne de *Tedkik ü Tahkik*'de böyle bir makam yoktur. Makam hakkında ismine bakarak uşşak ve aşiran makamlarının birleşmesinden meydana geldiği söylenebilir de makamın kimin terkiib ettiği, nasıl bir seyir özelliğine sahip olduğu hatta karar perdesinin aşiran perdesi olup olmadığı dahi şüphelidir. Fakat bu eserin Kantemiroğlu'na ait olmadığı da söylenebilir. Çünkü bestelediği eserin makamından mutlaka bahsedeceği hatta kendi terkiibi olduğu bilgisini paylaşacağı düşünülmektedir.

Eser incelendiğinde düğâh perdesinden ağaze edip nevâ perdesine atlayarak nevâ, hüseyî ve acem perdesi ile uşşak gösterdiği tekrar geri dönüp acem, hüseyî, nevâ, çargâh, segâh, düğâh ile rast perdesine çıkarak uşşak makamını gösterdiği görülür. Serhâne bölümünün son kısımlarında ise düğâh'tan çargâh perdesine atlayarak çargâh, segâh, rast, irak ile aşiran perdesine gelip tam karar vermektedir. Mülâzime bölümü de rast, irak, rast ile başlayıp düğâh perdesini göstererek uşşak makamı seyrini göstermekte, tiz bölgede acem perdesi ile pest bölgede irak perdesini kullanarak yegâh'a dek inip dönüp yine uşşak makamını gösterip aynı tarzda düğâh'tan çargâh'a atlayarak dönüp aşiran perdesinde tam karar vermektedir. Kantemiroğlu'na göre (2001, s. 51) uşşak makamı düğâh makamı içerisinde tanımlanmaktadır. Bu tanıma göre uşşak makamı sekiz perdelik daireye kutb olarak düğâh perdesini alıp gerek kalından inceye, gerek inceden kalına doğru hareket ettikten sonra tekrar gelip düğâh'ta karar verir. Uşşak makamına dahi tanım ya da açıklama yapmayan Kantemiroğlu'nun böyle bir eser yazması mümkün görünmemektedir. Abdülbaki Nâsır Dede *Tedkik ü Tahkik* adlı eserinde derkenarda "bu makamın uşşak ismiyle tanınmasının sebebinin" dedesi Nâyî Osman Dede'nin "Uşşak Ayin-i Şerifi" olduğunu belirtmiştir. Eserin uşşak makamı özelliklerini göstermesi bayati ya da düğâh ismi ile anılmaması gibi birçok nedenlerle eserin Kantemiroğlu'na ait olamayacağı söylenebilir.

12. Bayati eserin incelenmesi: 331 numaralı "Der makam-ı bayati usuleş çenber nameş gamfersa" künyeli eser Kevserî Mecmuası'nda "Bayati Çenber Nameş Gamfersa" olarak kaydedilmiştir (v. 85b-194).

Eser segâh perdesinden çargâh, nevâ, hüseyî ve nevâ şeklinde harekete başlamış çargâh, bayati perdesini göstererek çargâh'ta daha sonra da aynı ezgi hareketini göstererek bayati perdesini kullanarak dönüp düğâh

perdesinde karar vermiştir. Mülâzime bölümü ise düğâh, rast gösterip gerdaniye perdesine atlayarak bayati perdesi ile önce nevâ'da yarım karar sonra da düğâh perdesinde tam karar yapmaktadır. Tiz bölgede ise sünbüle perdesi muhayyer, gerdaniye, acem, bayati ile nevâ'da daha sonra gerdaniye perdesine atlayıp aynı yoldan bayati perdesi ile dönüp düğâh perdesinde tam karar vermektedir.

Kantemiroğlu'na göre (2001, s. 74) bayati makamı seyrine düğâh civarından başlanır. Nevâ'da biraz durulur, bayati perdesi gösterilerek hüseyini atlanarak evç ve tiz hüseyini'ye kadar çıkabilir. Pes bölgede yegâh'a dek inebilir. Dönüp düğâh perdesinde tam karar verilir. Eserde tiz bölgede evç perdesinin hiç kullanılmamış olması, aksine acem perdesinin kullanılmış olması Kantemiroğlu'na ait olamayacağını tam olarak gösteremez. Fakat eserde başlıkta geçen "nameş" ifadesi şüphe uyandırmaktadır. Nilgün Doğrusöz'e göre⁵ "nameş" ifadesi bir önceki eser ile bu eserin bestekârının aynı olduğunu ima etmektedir. Kantemiroğlu Edvârı'nda 330 numaralı eser künyesi "der makam-ı bayati fahte-i İbrahim Ağa" olarak yazılmıştır. Bu durumda incelenen eserin bestecisi İbrahim Ağa olmalıdır. Bu eser ve diğer eserlere Kantemiroğlu ismini not düşen araştırmacı ya da musikişinas nameş ibaresini görmemiş ya da bilmiyor olabilir. Bu eserin de Kantemiroğlu'na ait olmadığı rahatlıkla söylenebilir.

13. Büzürg eserin incelenmesi: 332 numaralı "der makam-ı büzürg usuleş darbeyn cedit" künyeli eser Kevserî Mecmuası'nda da aynı şekilde kaydedilmiştir (v. 45b/3). Fakat Kantemiroğlu'na ait olup olmadığına ilişkin bir bilgi yoktur. Başlıkta dikkat çeken "cedid" ibaresi (yeni) usul mü yoksa makam mı ya da eseri mi kastetmektedir?

Büzürg makamındaki eser buselik perdesinden hareket etmekte düğâh'a ve zengüle perdesine inerek tekrar düğâh'ta kalış yapmaktadır. Tekrar çargâh'a atlayıp buselik, düğâh, zengüle göstererek dönüp düğâh perdesinde tam kalış yapmaktadır. Mülâzime bölümü ise düğâh perdesinden hareket edip gerdaniye perdesine dek çıkıp dönüp zengüle perdesini kullanarak düğâh perdesinde karar vermiştir. Tiz bölgede evç perdesini kullanıp pes bölgede ise zengüle perdesi ile düğâh karar vermektedir⁶. Kantemiroğlu'na göre (2001, s. 103) büzürg makamının açıklanışı hakkında şüpheler vardır. Genel olarak kabul gören tarif ise buselik ile başlayıp düğâh'a ve aşiran'a iner. Oradan geri dönüp rehâvi yüzünden rast perdesinde karar verir. Kantemiroğlu eski edvâr kitaplarında ise çargâh perdesinden başlayıp segâh, düğâh, rast'a inip irak karar kıldığı bazen de düğâh perdesinde karar kılabilir.

Kantemiroğlu bütün sazende ve hânendelerin doğru olarak kabul ettiği tarifi verdiği göre kendisinin de tam olarak kabul etmese de ya da tam olarak bilmesede bu şekilde kabul ettiği anlaşılmaktadır. Kullanılan terkipler içerisinde edvârında yer verdiği büzürg makamı tarifi ile incelenen eserin en basit şekli ile karar perdeleri farklıdır. Rehâvi perdesi yoktur. Tüm bu şekli ile "cedid" olarak kabul edilse de eserin Kantemiroğlu'na ait olmadığı da rahatlıkla söylenebilir.

14. Buselik eserin incelenmesi: 335 numaralı "der makam-ı buselik usuleş devrirevan" künyeli eserin Kevserî Mecmuası nüshasında "puselik usul-i devrirevan" yazılıdır ve Kantemiroğlu ibaresi not düşülmemiştir.

Buselik [puselik] makamındaki eser çargâh perdesinden ağaze etmekte, buselik, nevâ göstererek çargâh perdesinde kalıp rast perdesine atlayıp rast, düğâh, buselik, çargâh dizisini gösterip hüseyini, nevâ, çargâh,

⁵ Nayi Osman Dede'nin nota koleksiyonundan bir saz eseri segâh peşrev, ayrıntılı bilgi için: 2013. Akademik Bakış Dergisi, s. 4.

⁶ Tam olarak buselik makamına benzemektedir.

buselik perdesinde yarım kalış yapıp tekrar düğâh'a ve düğâh perdesinden hüseyini gösterip dönüp nevâ, çargâh, buselik, zengüle perdesi ile düğâh'ta tam karar vermektedir. Mülâzime bölümü gerdaniye perdesinden başlayıp evç, hüseyini, nevâ ve uzal tekrar nevâ ve hüseyini gösterip önce nevâ perdesinde daha sonra hüseyini perdesinde daha sonra da çargâh perdesinde yarım kalışlar yapmıştır. Muhayyer perdesine atlayıp tiz segâh ile dönüp önce hüseyini daha sonra gerdaniye, nevâ, çargâh ve buselik perdesinde benzer ezgi hareketleri ile (sekvens gibi) yarım kalışlar yapıp karar perdesi düğâh'a hüseyini, nevâ, çargâh, buselik, zengüle ile varmaktadır. Kantemiroğlu'na göre buselik makamı (2001, s. 88) ses verme hareketine düğâh perdesinden başlar, buselik, çargâh perdesine çıkarak kendini ortaya koyar. Tiz bölgede tiz hüseyini perdesine dek çıkabilir. Pes bölgede yegâh perdesine dek inebilir. Aynı yoldan dönüp düğâh perdesinde karar verir.

Kantemiroğlu'nun vermiş olduğu tanım ile incelenen eserin benzer olduğu fakat bu eserin Kantemiroğlu'na ait olup olmadığı hakkında karar vermenin zor olduğu net bilgilerin olmadığı anlaşılmaktadır. İncelenen buselik eser ile büzürg makamında incelenen eserin makamsal özelliklerinin benzerliğinin dikkat çekici olduğu unutulmamalıdır.

15. Sipihr eserin incelenmesi: 336 numaralı eserin tam olarak künyesi "der makam-ı sipihr usuleş fer'i muhammes" şeklinde olup Kevserî Mecmuası'nda ise tek fark "Kantemiroğlu" notu düşülmemiştir.

Sipihr eser harekete düğâh perdesinden başlamakta düğâh, çargâh, hüseyini perdelerine atlayarak muhayyer perdesine çıkmış ve şehnaz, evç, hüseyini'ye dek inip evç perdesinden şehnaz yerine gerdaniye perdesi ile düğâh'a dek inip karar vermiştir. Mülâzime bölümü ise hüseyini perdesinden başlayıp çargâh, hüseyini, çargâh, hüseyini, muhayyer atlamaları ile ezgi hareketine başlayıp şehnaz perdesi ile dönüp hüseyini'ye evç ve gerdaniye perdesi ile dönüp nevâ, çargâh, segâh perdesi ile düğâh perdesinde karar vermektedir. Fakat mülâzime bölümünün ikinci cümlesi muhayyer perdesinde başlayıp tiz buselik, tiz çargâh, tiz nevâ, tiz hüseyini perdesine dek çıkıp dönüp hüseyini perdesi ile tamamlanmaktadır. Aynı şekilde diğer hâneler de hüseyini perdesinde tamamlanmaktadır. Kantemiroğlu'na göre (2001, s. 154) eski edvâr kitaplarında sipihr makamı şu şekilde açıklanmaktadır; "tiz düğâh'tan harekete başlayıp hisar gibi gezinip küçek gibi karar vermektedir." Kantemiroğlu kendisi bu makam ya da terkiye yer vermemiştir. Bulduğu dönem açısından tanımını yapmamıştır. Hızır Ağa'nın edvârında ve Abdülbaki Nâsır Dede'nin eserinde sipihr makamı hakkında bilgi yoktur. Haşim Bey ise mecmuasında şu şekilde tanımlamaktadır; "ibtida şehnaz, muhayyer ile şehnaz makamı gibi ağaze idüb hüseyini perdesine kadar ba'dehu hisar makamı kararı gibi düğâh'ta karar ider..." (Yalçın, 2016, s. 33). Eski edvâr kitapları araştırıldığında ise sipihr makamının "...muhayyer ağaze idüb hisar yüzünden küçek karar ider" şeklinde tanımın yapıldığı görülür (Çengi Yusuf Dede, 1650). Aynı bilgi Hızır bin Abdullah'ın on beşinci yüzyıl eseri olan edvârında da mevcuttur.

Kevserî ve Kantemiroğlu'na ait eserlerde sipihr makamında incelediğimiz bu eserden başka örnek yoktur. Eserin Kantemiroğlu'na ait olmadığını söylemek zor değildir.

16. Bayati eserin incelenmesi: 351 numaralı "Gamfersa bayati amel-i Kantemiroğlu usuleş çenber" künyeli eser Kevserî Mecmuası'nda tekrar yazılmamıştır. Bu eser Kantemiroğlu Edvârı'na sonradan başka bir el tarafından yazıldığı Kevserî Mecmuası'nın kaydından dahi sonra olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda bu eser Kantemiroğlu Edvârı'nda daha önce incelediğimiz 331 numaralı eserin hemen hemen aynısıdır. Bayati eserin incelenmesinde "nameş" ibaresinden bu eserin İbrahim Ağa'ya ait olduğu tespit edilmişti. Dolayısıyla bu eserin de Kantemiroğlu'na ait değil İbrahim Ağa'nın olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Sonradan yazılan bu eserin de zaten Kantemiroğlu notası ve açıklamalarına dayandırılarak incelenmesi mümkün değildir.

Sonuç

1. Kantemiroğlu Edvârı'nın nota mecmuası bölümünde incelediğimiz ve üzerinde Kantemiroğlu'na ait olduğu ima edilen eserlerin başlıkları incelenmiş ve besteci isminin sonradan eklendiği görülmüştür. Kantemiroğlu'nun kendi bestelerinde rahatlıkla ismini yazacağını söyleyebiliriz. Bu nedenle ilk etapta bu eserlerin ona ait olmadığı şüphesini uyandırmaktadır.

2. Kantemiroğlu'nun eser künyesinde belirttiği bazı bestekâr isimleri üzerinde kitap sahipleri tarafından düzeltmeye gidildiği, düzeltilen bestekâr isimlerinden bazılarının da Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz ile çeliştiği görülmüştür. Bu durumun Kantemiroğlu Edvârı'nda notalar üzerinde ve derkenarda görülen notaların güvenilirlik derecesinin düşük olduğunu göstermektedir.

3. Eserlerde ana makamlardan kabul edebileceğimiz rast, muhayyer, buselik gibi makamlarda ne eski kitaplarda ne de Kantemiroğlu Edvârı'nda ne de sonraki yıllarda büyük farklılıklar yoktur. Bu nedenle bu türden makamlarda olan eserlerin Kantemiroğlu'na ait olup olmadığını söylemek zordur. Zaten tarihi süreçte çok fazla değişime uğramayan bu makam ve terkiplerde yazılmış eserlerde de farklılık tespit edilememiştir. Kantemiroğlu'na ait olup olmadığı tespit edilemeyen 7 eser vardır. Bu eserler 279 numaralı "der makam-ı buselik aşıranı usuleş berevşan", 280 numaralı "der makam-ı geveşt usuleş sakil", 285 numaralı "der makam-ı muhayyer usuleş muhammes", 289 numaralı "der makam-ı mahur usuleş darbeyn", 290 numaralı "der makam-ı sultaniirak usuleş devrikebir", 321 numaralı "der makam-ı pençgâh devrikebir hûrî" ve 335 numaralı "der makam-ı buselik usuleş devrirevan" künyeli eserlerdir.

4. Kantemiroğlu'nun vermiş olduğu makam tanımları ile incelenen eserlerin seyir özellikleri karşılaştırıldığında karar perdelerinde farklılıklar olduğu gibi, bazı makamların perdelerinde de farklılıklar olduğu görülmüştür. Bu türden eserlerin Kantemiroğlu'na ait olamayacağı anlaşılmaktadır. Kantemiroğlu'na ait olmayacağı tespit edilen 9 eser vardır. Bu eserler 227 numaralı "der makam-ı berevşan usuleş rast", 278 numaralı "Nazire-i Isfahan usuleş remel", 281 numaralı "der makam-ı bestenigâr usuleş berevşan", 302 numaralı "der makam-ı Zengüle usuleş devrikebir", 323 numaralı "der makam-ı uşşakaşıranı usuleş darb-ı fetih", 331 numaralı "der makam-ı bayati usuleş çenber nameş gamm fersa", 332 numaralı "der makam-ı büzürg usuleş darbeyn cedit", 336 numaralı "der makam-ı sipihr usuleş fer-i muhammes" ve 351 numaralı "gamfersa bayati amel-i Kantemir usuleş çenber" künyeli eserlerdir.

Tartışma

Kantemiroğlu Edvârı'na sonradan kaydedilen besteci isimleri Kevserî Mecmuası'ndan sonra yazılmış olmalıdır. Zira böyle bir bilgiyi Kevserî de hemen mecmuasına kaydetmiş olurdu. 1750'li yıllarda hazırlanmaya başlandığını tahmin ettiğimiz Kevserî Mecmuası'nın yazılmasından sonra bu eserlere "Kantemiroğlu" ibaresi düşülmüş olmalıdır. Aynı şekilde Hekimbaşı Abdülaziz Efendi'nin güfte mecmuasındaki Kantemiroğlu'na atfedilen eserlerin de Kantemiroğlu Edvârı'ndan düşülen nottan kaynaklandığı, kısacası Abdülaziz Efendi'nin Kantemiroğlu Edvârı'ndan yararlanmış olabileceği düşünülmektedir.

Elde edilen sonuçlar doğrultusunda makam tarifleri ile eser seyir özellikleri örtüşmeyen eserlerin Kantemiroğlu'na atfedilemeyeceği söylenebilir. Bu çalışmada sadece Kantemiroğlu'na atfedilen eserlerin araştırması yapılmıştır. Çalışma genişletilebilir ve aynı yöntem kullanılarak edvâr içerisindeki makam tanımları ile tüm saz eserlerinin makam-seyir karşılaştırılması yapılabilir. Bu araştırma başka bilgilere de ulaşmamızı sağlayacaktır. Eserlerin Kantemiroğlu'na aidiyeti bir tarafa, Kantemiroğlu Edvârı olarak bilinen "Kitabu'ilmil-musiki alâ vechi'l- hurufat" adlı eserin gerçekten Kantemiroğlu'na ait olup olmadığı da tartışılmalıdır. Zira çalışmaya ters taraftan bakılacak olursa, saz eserlerinin Kantemiroğlu'na ait olduğu kabul edilirse edvarın Kantemiroğlu'na ait olmadığı tartışma konusu olacaktır.

Kaynakça/References

- Agayeva, S. ve Uslu, R. (2008). *Ruhperver: Bir XVII. Yüzyıl Müzik Teorisi Kitabı*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Behar, C. (2017). *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musiki Makamları: Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının Sıra Dışı Müzikal Serüveni*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevher, M. H. (1995). *Ali Ufki Bey ve Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz (Transkripsiyon, İnceleme)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Çengi Yusuf Dede (1650). *Risale-i Edvar*. Haz. Recep Uslu. Ankara: Çengi Yayınları,
- Ekinci, M. U. (2015). Kantemiroğlu Notalarının Bilinmeyen Bir Nüshası. *Musikişinas*, 13, 75-125.
- Ekinci, M. U. (2016). *Kevserî Mecmuası. 18. Yüzyıl Saz Müziği Külliyyatı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Fonton, C. (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*. Çev. Cem Behar. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Hariri, F. Akdoğu, O. (1993). *Nayi Osman Dede ve Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsikî*. İzmir: Özel Baskı.
- Judetz, E. P. (1998). *XVIII. Yüzyıl Musiki Yazmalarından Kevseri Mecmuası Üstüne Karşılaştırmalı Bir inceleme* (Çev. Bülent Aksoy), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Judetz, E. P. (2000). *Prince Dimitri Cantemir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kalpaklı, M. Öztürk, O. M. Güray, C. (2014). *Türk Müzik Kültürünün Tarihsel Kaynakları Olarak Edvarlar-Risale-i Musiki* (e kitap). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kantemiroğlu, D. (2001). *Kitabu İlmi'l Musiki ala vechi'l Hurufat/Musikiyi Harflarla Tespit ve İcra İlminin Kitabı*. Yalçın Tura, Çev. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kevserî, Nayi Mustafa. *Kevseri Mecmuası*. Milli Kütüphane. No. Mf 1994 A 4941.
- Meriç, T. (2012). XVII. Yüzyılda Makâmlar. İstanbul Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu Edvârı*, c. I-II. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Tedkik ü Tahkik/İnceleme ve Gerçeği Araştırma*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uslu, R. (2017). Edvâr-ı Musiki 1642 Tarihli (Paris NB 1121). İstanbul: Çengi Yayınevi.
- Wright, O. (2000). *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations Volume 2: Commentary*. Aldershot: Ashgate Publishing Company.
- Yalçın, G. (2016). *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Hâşim Bey Mecmuası-Birinci Bölüm: Edvar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Yalçın, G. (2017). Kantemiroğlu Edvârı'nda "Hüseynî Küllî Külliyyât-ı Makâmât" adlı saz eserinin incelenmesi. *Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi (UHMAD)*. 11, 32-70.
- Yalçın, G ve Yeşilyurt, K. (2017). Osmanlı/Türk Musikisi Yazılı Ve Basılı Kaynaklarına Göre Ney Çalgısında Perdeler. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, 63, 290-326. Erişim adresi: <http://dergipark.gov.tr/abuhssbd/issue/35955/403449>

HÂŞİM BEY'İN ŞEHNÂZ İLÂHÎSİ VE UNUTULAN ŞEHNÂZ MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎFİ Hâşim Bey's Şehnâz Hymn and His Forgotten Şehnâz Mevlevî Âyîn-i Şerîf

Cem ÇIRAK*

ÖZ

Türk müzik tarihinin önemli şahsiyetlerinden biri olan Hâşim Bey, Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin meşk silsilesinin bir halkası olmasıyla, hocalığıyla, bestekârlığıyla, saray hizmetleriyle ve yazdığı mecmuayla meşhur olmuş bir sanatkârdır. Mevlevîlik ve Bektâşîlik yollarına müntesib olduğunu bildiğimiz bestekârın müellifi olduğu mecmuaya dâhil ettiği edvârında aktardığı müzik ve insan vücudu hakkındaki ezoterik bilgiler de kendisinin tasavvuf zevk-i mânevîsine bağlı olduğu fikrini pekiştirmektedir. Buna rağmen bugün geleneksel TSM repertuarımızda bestekârın müzik yapıtları arasında tek bir Şehnâz eser hâric ilâhî bulunmamaktadır. Sanatkârın eserleri âyîn, beste, ağır semâî, yürük semâî, köçekçe ve şarkı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çeşitli kaynaklarda çokça Bektâşî nefesi bestelediği fakat bu tasavvuf yolunun gizliliği dolayısıyla bestekâr isminin saklanması sebebiyle eserlerin meçhulleştiği, ayrıca bestelediği iki Mevlevî âyîn-i şerîfin de mevlevîhânelerde icrâdan men edildiği ve bunlardan Şehnâz makâmında bestelenmiş olanın zamanla unutulduğu kaydedilmiştir. Sûzinâk makâmında bestelenmiş olan diğer âyînin eski kaynaklar kendi zamanlarında bilindiğini kaydetmişse de, günümüzde Mevlevî âyînleri alanında yapılan çalışmalarda bu âyînin de bestesine rastlanmamıştır.

Bu çalışmada müzikal biçim üzerinde yoğunlaşan bir incelemeyle, sanatkârın günümüze ulaşan tek ilâhîsî ve günümüze ulaşamamış olan Şehnâz Mevlevî âyîni araştırılmış ve aralarındaki ilgi tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hâşim Bey, Şehnâz İlahî, Şehnâz Mevlevî Âyîni, Sûzidil Mevlevî Âyîni, Eser İnceleme.

ABSTRACT

Hâşim Bey, who is one of the important personalities of Turkish music history, being a link in Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi's meşk school was an artist known for his instructiveness, composition, palace services and a book he had written titled as "Hâşim Bey Mecmuası". The artist who devoted himself to the Mevlevî Order and Bektâşî Order, transferred some esoteric knowledge about music and human body and this enforces the idea of his devotion to mysticism. Despite that situation, today in out traditional Turkish art music repertoire, there are no hymns expect just one Şehnâz hymn amongst the composer's musical artworks. His artworks are classified by the forms of âyîn, beste, ağır semâî, yürük semâî, köçekçe and şarkı. Different sources note that, he composed many nefeses which are hymns of the Bektâşî Order, but because of the secretive structure of the order, composer of those artworks was forgotten so those works became obscure, also both the two Mevlevî âyîn-i şerîfs he had composed were forbidden to play in mevlevîhânes and one of them composed in makâm Şehnâz has been forgotten in time. Even though older sources tell that the other âyîn, composed in makâm Sûzinâk, is known in its time, we can't find this musical artwork's scores in today's studies on Mevlevî âyîns.

In this paper, the relation between the composer's only hymn we have and his Şehnâz Mevlevî âyîn which couldn't survive today is spotted with analyzes focusing on melodic form.

Keywords: Hâşim Bey, Şehnâz Hymn, Şehnâz Mevlevî Âyîni, Sûzidil Mevlevî Âyîni, Musical Artwork Analysis.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 16.10.2019, Kabul Tarihi/Accepted Date: 31.10.2019

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Ar. Gör., İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü.
cemcirak@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9527-0550>

Atıf/Citation: Çırak, C. (2019) Hâşim Bey'in Şehnâz İlahisi ve Unutulan Şehnâz Mevlevî Ayin-i Şerifi *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 33-50

Extended Abstract

Hamâmîzâde İsmâil Dede and his students hold a powerful and influential place as artists in Turkish music history and its future. They both reflected their modernization age in an utterly traditional way and effected their future as being the tradition itself. Many of the İsmâil Dede school members being followers of the Mevlevî Order, also represent a huge part of the famous Mevlevî Order's music culture. There were composers, singers, various musical instrument players, theoreticians etc. among them.

Hâşim Bey, who is one of the important personalities of that music school, was an artist known for his instructiveness, composition, palace services and a book he had written titled as "Hâşim Bey Mecmuası". The artist who devoted himself to Mevlevî Order and Bektâşî Order, transferred some esoteric knowledge about music and human body and this enforced the idea of his devotion to mysticism. Despite that situation, today in the traditional Turkish art music repertoire, there are no hymns except just one Şehnâz hymn amongst the composer's musical artworks. His artworks are classified by the forms of *âyîn*, *beste*, *ağır semâî*, *yürük semâî*, *köçekçe* and *şarki*. Different sources note that, he composed many *nefes*es which are hymns of the Bektâşî Order, but because of the secretive structure of the order, composer of those artworks was forgotten so those works became obscure, also both the two Mevlevî *âyîn-i şerîfs* he had composed were forbidden to play in mevlevîhânes and one of them composed in makâm Şehnâz has been forgotten in time. Even though older sources tell that the other *âyîn*, composed in makâm Sûzinâk, is known in its time, we can't find this musical artwork's scores in today's studies on Mevlevî *âyîns*.

In this paper, the relation between the composer's only hymn we have and his Şehnâz Mevlevî *âyîn* which couldn't survive today is spotted with analyzes focused on melodic form.

Analyzes used in this work starts with the lyrical structure of the composition. Lyrics were also analyzed according to their form and meter which simply can be identified as *usûl* of the lyrics. Melodic form, detected with musical sentences, was compared with the lyrics' structure.

After the analysis of the lyrics, possible critics on the editions of the artwork were searched. If there were any, critics were added to the study.

Later, micro analyzes on the musical sentences were performed. Phrases of the musical sentences were detected. Therefore a detailed musical form was spotted on. That form was stated as a formula and a table. The table contains; musical sentences with their phrases, rhythm measure numbers and lyrics' verses with numbers. The formula contains; musical sentences with their phrases, their position on the sheet and their queue.

When the formal analyzes was done, more detailed musical analyzes were stated. Musical sentences were focused on. Analyses on lyrical structure, rhythmic structure (*usûl*) and melodic structure were combined. Every obtainable data that was found was tried to be explained.

Macro rhythmic structural analysis, which played a major role in this study, was stated after these analyses. If the *usûl* identified on the editions of the musical piece was in need of being criticized, critic was made with eliminating every possible other *usûls* one by one. All the *usûls* were visualized with schematics combined with the melody which is divided into its musical phrases. Information on why that *usûl* was eliminated or why it was accepted for applying with the melody is given before every schematic.

Applying this musical analysis method showed that the *usûl* written on the editions of the artwork was mistakenly written in the 28/4 version of the *usûl* Devr-i Kebir instead of the 28/8 version. At the same time differences between the *usûl* Devr-i Kebir versions discussed. Also, another 28/8 (14/4 actually) version of the

usûl was spotted in the source written by Râuf Yektâ. That version of the usûl obviously has an exact harmony with the lyrics' rhythm settled on the melody. In the same source, the mentioned version of the Devr-i Kebir is demonstrated with a Mevlevî Âyîn-i Şerîf's third *Selâm*'s first part. Many structural similarities were spotted when this âyîn and the Şehnâz ilâhî compared. The idea of the Şehnâz ilâhî's possibility of being a part of a Mevlevî âyîni that we inferred from the analysis got really stronger by the light of the data we had got from the artist's life story. Another Mevlevî âyîni was searched to prove the idea conclusively. Among the many, Zekâî Dede's Sûzidil Âyîn-i Şerîf was one of the very similar ones. When we compared this artwork's first part of the third selâm, same similar melodic structure, similar rhythmic structure, similar lyrics structure and similar lyric settling on the usûl was found. Thanks to the data acquired from the analyzes, it is possible to say that the Şehnâz ilâhî may be the possible forgotten Şehnâz Âyîn's first part of the third selâm.

Mevlevîlik meşrebini etkisi altında bir meşk silsilesi olan Hamâmîzâde İsmâil Dede ekolünün mensûbu olan Hâşim Bey'in tasavvuf yoluna hem Mevlevîlik hem de Bektâşîlik yollarından bağlılığına rağmen, dînî-tasavvûfî müzik eserleri olarak günümüze iki Mevlevî âyîninin sadece künyesinin ve tek bir Şehnâz ilâhîsinin ulaşabilmiş olması beklenmedik bir durumdur. Bu yüzden araştırmaya ve incelemeye değer görülmüştür. Aldığı saray görevleri arasında sermüezzinlik dahî bulunan, önce Mevlevîlik yolunun, daha sonra Bektâşîlik yolunun mânevî yaşantısını ve müzik yaşantısını tecrübe eden Hâşim Bey'in bu ilâhiden başka birçok dînî-tasavvûfî eser bestelemiş olabileceği gâyet muhtemel bir fikirdir.

Çalışmada, bestekârın hayâtından yola çıkarak, günümüz repertuarında neden başka dînî-tasavvûfî eserlerinin bulunmadığı sorusuna cevaplar aranmıştır. Geleneksel Türk müziği repertuarımızda bulunan Hâşim Bey'in bestelediği bilinen iki Mevlevî âyîninin neden günümüze kadar ulaşamadığı tartışılmıştır. Bu bilgilerin ardından, bestekârın elimizdeki tek dînî-tasavvûfî eseri olan Şehnâz ilâhîsi daha da önem kazanarak ilginç hâle gelmiştir.

Bestekârın, âyînler ve nefesler bestelediği bilgisi mevcutken (Özalp, 2000, s. 565) sâdece bu ilâhînin günümüze ulaşabilmesinin sebep olduğu merak, eserin detaylı bir şekilde incelenmesini gerektirmiştir.

Şehnâz ilâhînin Aytaç Ergen'in nota arşivinden (Ergen, 2010) ulaşılan Halil Can ve Yusuf Ömürlü imzalı iki nüshası da aynı içeriğe sâhiptir. Dolayısıyla edisyon kritik yöntemiyle eser hakkında yeni bilgiler ortaya çıkarılamamaktadır. Bu seçeneğin ortadan kalkmasıyla çalışmaya esas kabul edilen mevcut nüsha üzerinden biçimsel bir inceleme yoluna gidilmiştir.

Biçimsel incelemede sırayla kullanılan güfte özellikleri, müzik cümlelerinin ve müzik cümleciklerinin sınırları, ardından ortaya çıkan biçim kurgusunu tasvir eden tablo ve formüller, müzik cümlelerinin tahlili, usûl eleştirisi ve usûl-vezin yerleşimine yer verilmiştir. İncelemeler sırasında elde edilen bulgular çeşitli tablo ve şekillerle görselleştirilerek çalışmanın anlatım gücünün artırılması hedeflenmiştir.

Buradan çıkan sonuca göre benzer biçime sâhip bir eser araştırılıp, karşılaştırılmak üzere seçilerek Şehnâz ilâhîde kullanılan inceleme aşamaları tekrar seçilen eser üzerinde uygulanmıştır. İki inceleme de karşılaştırarak ortaya çıkan bilgiler de sonuç bölümünde derlenmiş ve muhtemel görülen varsayımlar sıralanmıştır.

Şehnâz ilâhînin kullanılan iki nüshası, inceleme sonunda oluşturulan yeni nüshası, Sûzidil âyîninin kullanılan nüshasının inceleme için içeriği korunarak yeniden yazılmış versiyonu ekler kısmında sunulmuştur.

Hâşim Bey

Seyyid Mehmed Sâdık Ağa'nın oğlu olarak İstanbul'da dünyaya gelen Hâşim Bey henüz çocuk yaşta iken¹ Enderûna alınmıştır. Daha bu yaşlarda gösterdiği müzik yeteneğiyle parlayarak yetiştirilmesi için Dellâlzâde İsmâil'in eğitimine verilmiştir. Dellâlzâde'nin Hâşim Bey'le çok ilgilenerek kısa bir sürede terfisine vesîle olduğu fakat bir müddet sonra bilinmeyen bir sebepten ötürü Hâşim Bey'in Şâkir Ağa'nın yanına verildiği, bu durumun da Dellâlzâde'yi çok üzüp saraydan ayrılmasına sebep olduğu söylenmektedir. Daha sonra da Hâşim Bey Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin eğitimine verilmiştir (Özalp, 2000, s. 562-563).

Meşk silsilesi içinde hayli ağır basan Mevlevîlik yolunun Hâşim Bey'de de sirâyeti olmuş olacak ki kendisi de bir Mevlevî şeyhi olan Nazîf Dede Hz.'ne intisâb etmiştir (Özalp, 2000, s. 564). Bu durumun onun müzik hayâtına etki etmediğini söylemek mümkün değildir. Zîra bestelediği eserlerden ikisinin Mevlevî âyîn-i şerifi olması bu etkinin bir neticesi olarak sayılabilir. İşte tam bu nokta makalenin konusuna zemîn hazırlamıştır.

¹ Bu konuda kaynaklar arasında çelişki vardır. Nazmi Özalp on bir, Nuri Özcan sekiz yaş olarak belirtmektedir.

Hâşim Bey'in azîzine duyduğu muhabbet o kadar kuvvetli gelmiş olmalı ki, bestelediği bu iki âyînin güftelerini aykırı bir tercih yaparak onun sözlerinden seçmiştir. Mevlevî geleneğinde, bazı küçük kısımlar hâric âyînlerin tamamen Hz. Mevlânâ'nın sözlerinden bestelenmesi gereği (Ak, 2016, s. 172) oldukça katı bir kuraldır. Nazîf Dede Hz.'nin huzurunda bu âyînlerden biri icrâ edildikten hemen sonra olay Konya'da duyulunca Konya Çelebisi Said Hemdem hem âyîni okunmaktan men etmiş, hem de Nazif Dede Hz.'ne bir tekdîrname göndermiştir (Özalp, 2000, s. 565).

Daha sonra, muhtemelen Nazif Dede Hz.'nin irtihalinin ardından Hâşim Bey'in Bahâriye Bektâşi Tekkesi şeyhi Hâfız Baba Hz.'ne intisâb ederek Bektâşîlik yoluna girdiği (Özcan, 1997, s. 407-408) bilinmektedir. Esâsen Nazif Dede Hz.'nin Şehnâz bestelenen sözlerinde de Bektâşî meşreb bir zevkin bulunduğu şu mısra üzerinden söylenebilir: "Şems ü Mevlânâ Muhammed'le Ali'nin sırrıyam".

Bestekârın dînî eserlerine ulaşmaktaki zorluğumuz bu yolun daha içe kapalı yapısıyla artmıştır. Çünkü Bektâşîlik tarikatıyla ilgili birçok şey gibi nefeslerin bestekârları da hâliyle gizli kalmaktaydı. Bu durumun sebebiyle ilgili çeşitli yorumlar yapmak mümkünse de, yolun erkânının genel mahremiyet temâyülünün, duruma sirâyet etmiş olması çok daha kuvvetli bir ihtimâldir.

Saray görevine alındıktan sonra kısa sürede terfi alan Hâşim Bey, çavuş mülâzımlığından, çavuşluğa, ardından başçavuşluğa kadar yükselmiştir. Daha sonra ise hâne-i hassâ'ya alınarak sermüezzinlik ve musâhiblik görevlerini üstlenmiştir.

Üç evlilik yaptığı bilinen bestekâr 1847 yılında hac vazifesini yerine getirmiştir ve 1868 yılında vefât etmiştir. Bir talihsizlik neticesinde yıkılan mezar taşının üzerinde fes ve püskül, fesin altında da Bektâşî Tâc-ı Şerîfi bulunduğu ve şu kitâbenin bulunduğu söylenmektedir: "*Tarîkât-ı âliyye-i nâzenîn fukarasından hâce-i mûsikî, ser sâzendegân-ı hassâ'dan Hâşim Bey Rûhu için lillâhi teâlâ Fâtihâ sene 1285*" (İnal, 1958, s. 185). Sanatkârın sâzendeliğiyle ilgili bir bilgiye rastlanmıyorken "sâzendegân-ı hassâ" tâbirinin burada bulunması oldukça dikkat çekicidir (Özcan, 1997, s. 407-408). Sâzendegân-ı hassâ ünvanının kendisinin yazmış olduğu bir dilekçede ve mecmuasında da yer aldığı bilinmektedir (Yalçın, 2016, s. 16).

Hâşim Bey'in bestelerinin yanı sıra şiirleri, Tarz-ı Nevîn ismiyle terkiib ettiği bir makâmı ve edvâr bilgilerini de içeren bir güfte mecmuası bulunmaktadır. Başlıca öğrencileri arasında Hacı Fâik Bey, Hacı Ârif Bey, Ekmekçi Bağdasar Ağa, Bolâhenk Nûri Bey gibi isimler bulunmaktadır (Özalp, 2000, s. 565).

Hâşim Bey'in Bestelediği Mevlevî Âyîn-i Şerîfleri ve Âkıbetleri

Bugün geleneksel Türk müziği repertuarımızda kayıtlı olan ve Nazif Dede Hz. huzurunda bir kez icrâ şansı bulunduğunu bildiğimiz Sûzinâk âyîn "Bülbül aceb deryâ-dil ü..." sözleriyle başlıklandırılmış (Ergun, 2017, s. 543) iken, Şehnâz âyîninin tamamen unutulduğu söylenmektedir. Günümüz kaynaklarında ise Sûzinâk âyîninin de bestesi bulunmamaktadır. Sûzinâk âyîn icrâdan men edildikten sonra Hâşim Bey'in bu eserlere Hz. Mevlânâ'nın sözlerini giydirek diğer Mevlevîhânelerce kabul görmesi için çaba sarf ettiği fakat bu müdahalenin amacına ulaşamadığı (Özcan, 1997, s. 407-408) söylenmektedir. Sonuç olarak da âyînlerden birisi yasaklandığı için diğeri de icraya imkân bulamamıştır. Dolayısıyla eserler icrâ edilmediği için meşk yoluyla öğretilip öğrenilerek yayılması da bir anlamda engellenmiştir.

Kaynak eserlerde karşımıza Hamâmîzâde İsmâil Dede ve Zekâî Dede gibi sanatkârların dahî, besteledikleri yeni âyînlerin bazı kimselerce beğenilmediğine ve bu durumun bestekârların şevkini kırdığına dâir bilgiler (Ergun, 2017, s. 463) çıkmaktadır. Dolayısıyla yeni bestelenen bir âyîninin bu çevrede kabul görmesi oldukça

zorken bir de güftelerinin Hz. Mevlânâ'dan seçilmemiş olmasının Hâşim Bey'in âyınlarına karşı sergilenen muhâfazakâr muhâlefetin katlanmasına sebep olduğu söylenebilir.

Hâşim Bey'in Şehnâz İlâhîsinin Yapısı ve Usûl İçeriği

Bestekârın bestelediği ve sonradan unutulmuş yazılı kültüre dökülemediği söylenen dinî eserlerinin hâricinde tek bir ilâhîsinin günümüze kadar ulaşmış olması, bu ilâhî üzerine dikkat çekici bir durum ortaya koymaktadır. Bu yüzden eser üzerinde detaylı bir biçim incelemesine gerek duyularak sonuçlar değerlendirilmiştir.

İlâhînin Hasan Nazîf Dede Hz.'ne âit güftesi aruzun Remel bahrindeki “fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün” vezninde inşâ edilmiştir. Beyitler hâlindeki güfte yine beyitler esas alınarak bestelenmiştir.

Eserin incelenen Halil Can ve Y. Ömürlü nüshaları (Ergen, 2010) birbirleriyle içerikleri açısından eşittir. Halil Can nüshası ek olarak bestelenen sözlerin tamamını ve güfte sâhibinin ismini belirtmektedir. Usûl 28/4 ölçülmüş ve Devr-i Kebir olarak tanımlanmıştır. Fakat ileride yer alacak bir değerlendirme sonucunda oluşturulan nüsha üzerinde usûlün 28/8 olarak ölçülmesi ve yine Devr-i Kebir olarak tanımlanması uygun görülmüştür.

İnceleme özelinde müzik cümleleri parantez içinde ardışık harflerle, müzik cümlecikleri de tırnak içinde italik sıra sayılarıyla ifâde edilmiştir.

Yeni oluşturulan nüsha üzerinde bestenin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) cümlesi 1. ve 2. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk yedi dördlüğü “1” müzik cümlecğini, sonraki yedi dördlüğü “2” müzik cümlecğini, sonraki 14 dördlüğü de “3” müzik cümlecğini oluşturmaktadır.

(b) cümlesi 3. ve 4. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk yedi dördlüğü “4” müzik cümlecğini, sonraki yedi dördlüğü “5” müzik cümlecğini, sonraki 14 dördlüğü de “6” müzik cümlecğini oluşturmaktadır.

(c) cümlesi 5. ve 6. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk yedi dördlüğü “7” müzik cümlecğini, sonraki yedi dördlüğü “8” müzik cümlecğini, sonraki 14 dördlüğü de “9” müzik cümlecğini oluşturmaktadır.

Bestekârın eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 1. Eserin Biçim Kurgusu (1)

Cümle(cümlecik)	a(1,2,3)	b(4,5,6)	c(7,8,9)	b(4,5,6)
Ölçü no.	1,2	3,4	5,6	3,4
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

Biçim kurgusunu müzik cümleleri ve buldukları ölçülerin numaralarıyla birlikte $A[a(1,2) + b(3,4) + c(5,6) + b(3,4)]$ formülüyle ifâde etmek mümkündür.

Eserin bu hâliyle biçimsel olarak terennümsüz bir nakış, yani günümüzde yaygınlaşmış şarkı biçiminde olduğunu söylemek mümkündür.

Müzik cümlecikleri 7/4, 7/4 ve 14/4 ölçülen sürelerle sıralanmıştır. Müzik cümlesi kurgusunda ilk iki tef ile iki ayrı müzik cümlecğiyle bir ölçü süresince bestelenmişken, son iki tef ile bir müzik cümlecğiyle yine bir ölçü süresince bestelenmiştir. Hece dizilimi ikinci hecelerinin birer dördlük süreyle yer değiştirmelerinin hâricinde müzik cümleleri arasında benzer kurgulanmaktadır.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) cümlesi eserin zemînini oluşturmaktadır. İlk mısra'ya iki ölçü boyunca eşlik etmektedir. Burada oluşturulan cümle-cümlecik kurgusu diğer cümlelerde de istisnâsız olarak tekrar edilmektedir. Birbirine eşit iki kısa müzik cümlecğinden ve bunlardan her birinin iki katı süreye sâhip uzun bir müzik cümlecğinden

müteşekkildir. “2” ile “3” arasındaki ayrımın net olarak anlaşılmasını sağlayabilmek için “2” müzik cümlecığinin son dörtlüğünün sonraki müzik cümlecığıne bağlantı amacıyla eklendiği söylenmelidir.

(b) cümlesi eserin genel kurgusuna uymaktadır. Zemîn kısmıyla hemen hemen aynı ritim kurgusuna sahiptir.

(c) cümlesi eserin kurgusuna uyarken, ritim kurgusunu değiştirilerek ilk iki müzik cümlecığında daha sade bir ritim kurgusuyla karşımıza çıkmaktadır.

28/8 Devr-i Kebir usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Eser, nüshalarda belirtilen Devr-i Kebir (Özkan, 2013, s. 753-756) usûlüyle icrâ edildiği zaman ilk iki darbından itibaren sözlerle ve ezgiyle estetik bir kaygı ile açıklanamayacak bir senkop oluşmakta, uyumsuzluk meydana gelmektedir. Bu kaynakta usûlün 24/4 mertebesini “Muzâaf Devr-i Kebir” olarak tanımlamaktadır. 28/8 mertebesi ise yalnız Devr-i Kebir olarak kaydedilmiştir. Timuçin Çevikoğlu'nun Mevlevî Âyınları'nda bu usûlün semâ törenlerindeki Devr-i Veleğî yürüyüşüne eşlik edebilmek için kullanıldığı ve muzâaf kelimesinin “ikili, iki kat” anlamlarına geldiği bilgileri mevcuttur (Çevikoğlu, 2011a, s. 23).

The image shows a musical score for 'Devr-i Kebir'. It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 28/8 time signature. The melody is written in a single line with various note values and rests. There are three distinct rhythmic patterns labeled 1, 2, and 3. The lyrics are: Hâki pâ yi haz re ti Mol lâ yı Rû mî yem ve li. Below the melody, there is a bass clef staff with a 28/8 time signature, which appears to be an accompaniment or a simplified version of the melody.

Şekil 1. Ezgi ve Usûl Eşliği 1

Ezgi üzerindeki hece yerleşimi ön plana çıkarılıp bu usûlle eşlik edildiği zaman uyumsuzluk daha da belirginleşmektedir.

The image shows a musical score for 'Devr-i Kebir Usulü'. It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 28/8 time signature. The melody is written in a single line with various note values and rests. The lyrics are: Hâ ki pâ yi haz re ti Mol lâ yı Rû mî yem ve li. Below the melody, there is a bass clef staff with a 28/8 time signature, which appears to be an accompaniment or a simplified version of the melody.

Şekil 2. Usûl Üzerindeki Hece Dizilimi 1

Bu yüzden ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel bütün usûller mercək altına alınmıştır.

Müzik cümleciklerine göre usûl ölçülmeye çalışıldığında 7 ve 14 zamanlı Devr-i Hindî ve Devr-i Revân usûlleri yapı birimlerinin hacmi doğrultusunda uygun düşse de bestedeki kuvvetli zayıf zaman değişimlerinin usûlde karşılık bulamaması sebebiyle ihtimaller arasından elenmiştir. Özellikle ilk üçlülerin kuvvetli iki dörtlükle başlayacak şekilde bestelenmiş olması ve yedili gruplar arasında ritim kurgularının sürekli farklılaşması gibi etkenler de göz önünde bulundurulmuştur.

Şekil 3. Ezgi ve Usûl Eşliği 2

Devr-i Revân usûlü de Devr-i Hindî usûlü ile aynı sebeplerden dolayı elenmiştir.

Bu durumda akla Râuf Yektâ'nın (Nasuhioğlu, 1986, s. 120-121) ve muhtelif mecmuaların (Yalçın, 2016, s. 96)² Devr-i Kebir usûlünü 14 zamanlı olarak tanımladığı göz önüne alınarak usûlün 14/4 yani 28/8'lik mertebesi ezgi üzerinde denenmiş ve eserin tamamıyla uygun düşmüştür.

Şekil 4. Ezgi ve Usûl Eşliği 3

Râuf Yektâ, Devr-i Kebir usûlünü, yürük olan mertebenin Mevlevî âyînlerine has olduğu belirterek iki mertebeye anlatmıştır. Ayrıca burada gösterilen usûlün, dokuzuncu ve onuncu darplarıyla günümüzde genel olarak kabul gören nazârî sistemden farklı olarak, tam da örnek eserlerdeki vezin yerleşimine uygun bir şekilde farklı olduğu görülmektedir. Bu vezin yerleşimi incelediğimiz ilâhîye de oldukça benzerdir. Râuf Yektâ'nın verdiği örnekteki “der(i)d-i”, “hâne ker(i)d-i” kelimelerinde türeyen “-i” harflerinin yardımcı sesler olduğu karşılaştırma yapılırken göz önünde bulundurulmalıdır. Bahsi geçen kaynakta örnek olarak kullanılan görsel şöyledir:

² A.g.e.'de Hâşim Bey Mecmuası ve Kevserî Mecmuası'ndan örnekler bulunmaktadır.

Âyin
Makamı: Nühüft Usûlü: Devri Kebir Bestekârı: Hafız Şeyda

(♩ = 66)

De ri di lü can ha ne ke ri di

Usul

a kı bet be li ya ri men

Şekil 5. Ezgi ve Usûl Eşliği 4

Şehnâz ilâhînin usûlü üzerinde vezin yerleşimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Devr-i Kebir Usulü (Yürük)

Hâ ki pâ yi haz re ti Mol lâ yı Rû mî yem ve li

Devr-i Kebir Usulü (Râuf Yektâ)

Hece Dizilimi

fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lün

Şekil 6. Ezgi ve Usûl Eşliği 5

Bu karşılaştırmada açıkça görüldüğü üzere Râuf Yektâ'nın tanımladığı Devr-i Kebir versiyonu hem mertebesi hem de darpları itibarıyla eserin hece dizilimine tam uygunluk göstermektedir.

Râuf Yektâ'nın örnek gösterdiği Hâfız Şeydâ'nın Irak³ âyîninin de sessiz harflerin vurgulanabilmesi için konulan yardımcı sesli harfler ve nefes alınması amacıyla bazı darpların sonlarına eklenmiş bazı sekizlik süreye sâhip suslar ihmâl edilince, usûlü üzerinde vezin yerleşimi şu şekilde ortaya çıkmıştır:

Râuf Yektâ'ya göre Devr-i Kebir Usulü (Yürük)

Der dil ü cân hâ ne ker di â kı bet be li yâ ri men

Hece Dizilimi

fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lün

Şekil 7. Usûl Üzerindeki Hece Dizilimi 2

³ Nühüft makamında bestelenmiş bu kısım Hâfız Şeydâ (Abdürrahîm Dede)'nin Irak âyîninin (Hatipoğlu, 2011, s. 140-141) üçüncü selâmında tespit edilebilmiştir.

Bu vezin yerleşimi güftenin bir tef'ile kısa olması sebebiyle sonuna terennüm eklenmiş olması hâricinde Şehnâz ilâhiyle aynıdır.

Sonuç olarak Devr-i Kebir usûlünün yürük mertebesiyle bestelendiği açığa çıkan ve Nazîf Dede Hz.'nin Mevlevî-meşreb sözleri üzerine kurulmuş bestenin, güfte yapısı, güfte içeriği ve usûl kullanımı yönünden bir takım belirgin özellikler taşıdığı görülmektedir. Hatta Antoloji'de (Ergun, 2017, s. 543) yer alan "Hacı Hâşim Bey" başlığı altına kaydedilmiş tek eser olan Sûzinâk âyînin sözlerini incelediğimizde, tam da üçüncü selâmın başına denk gelecek olan kısmın ("Ey ki hezâr âferin" sözleriyle başlayan güfteden öncesi) bu eserin sözlerinden bestelenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda da, bestenin, bir Mevlevî Âyîn-i şerîfinin üçüncü selâmının ilk kısmı olduğunu öne sürmek mümkün hâle gelmiştir.

Şehnâz İlâhînin Başka Bir Mevlevî Âyîniyle Detaylı Karşılaştırılması

Elde edilen bu bilgiyi daha da kuvvetlendirmek için benzer özellikler taşıyan başka bir âyîn daha araştırılıp daha detaylı bir incelemeye tâbî tutulmuştur.

Birçok Mevlevî âyîninin üçüncü selâmının ilk kısmı bu ilâhîyle karşılaştırılınca oldukça benzer biçim ve cümle kurguların kullanıldığı görülmektedir. Araştırılan âyînlerin içinde üçüncü hânesi hem biçim kurgusu olarak, hem usûl-vezin yerleşimi olarak hem de müzik cümle kurguları olarak oldukça benzer olan bir âyîn karşılaştırma için seçilmiştir. Bu âyîn, Hâşim Bey gibi İsmâil Dede ekolünün mensûbu bir bestekâr olan Zekâî Dede'ye âit olan Sûzidil âyîndir.

Bu durumda iki eser arasındaki benzerlikleri daha iyi ortaya koyabilmek için Sûzidil âyînin üçüncü selâmının Devr-i Kebir kısmı üzerinde bir inceleme daha yapılmıştır.

Sûzidil âyînin üçüncü selâmının Devr-i Kebir kısmının yapısı ve usûl içeriği

Eserin Mevlânâ Hz.'ne âit güftesi aruzun Remel bahrindeki "fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün" vezninde inşa edilmiştir. Beyitler hâlindeki güfte yine beyitler hâlinde ele alınarak bestelenmiştir. Güfte biçimi Şehnâz ilâhiyle tamamen aynıdır.

Bu eserin de nüshaları karşılaştırılınca eski nüshalarının 28/4 ölçeğiyle (Ergen, 2010) yazıldığı anlaşılmaktadır. Fakat daha sonradan yazılan nüshalar 28/8 (Hatipoğlu, 2011, s. 309) veya 14/4 (Çevikoğlu, 2011b, s. 484) olarak yazılmıştır ki Şehnâz ilâhî incelenirken de buna gerek duyulmuştur.

Eserin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) cümlesi 1. ve 2. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk yedi dördlüğü "1" müzik cümlecğini, sonraki yedi dördlüğü "2" müzik cümlecğini, sonraki 14 dördlüğü de "3" müzik cümlecğini oluşturmaktadır.

(b) cümlesi 3. ve 4. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk yedi dördlüğü "4" müzik cümlecğini, sonraki yedi dördlüğü "5" müzik cümlecğini, sonraki 14 dördlüğü de "6" müzik cümlecğini oluşturmaktadır.

(c) cümlesi 5. ve 6. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk yedi dördlüğü "7" müzik cümlecğini, sonraki yedi dördlüğü "8" müzik cümlecğini, sonraki 14 dördlüğü de "3" müzik cümlecğini oluşturmaktadır.

Burada ortaya çıkan müzik cümlesi kurgusunun Şehnâz ilâhîyle aynı olduğu görülmektedir.

Bestekârın eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 2. Eserin Biçim Kurgusu (2)

Cümle(cümlecik)	a(1,2,3)	b(4,5,6)	c(7,8,3)	b(4,5,6')
Ölçü no.	1,2	3,4	5,6	7,8
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve buldukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2) + b(3,4) + c(5,6) + b(7,8)] formülüyle ifade edilmiştir.

Gösterilmiş olan tablo ve formül “3” müzik cümlecığinin tekrarı ve (b) müzik cümlesinin ikinci okunuşunda farklılaşan “6” cümlecığı hâriç Şehnâz ilâhîni kiyle biçimsel olarak aynıdır.

Eserin bu hâliyle terennümsüz bir nakış yapısında olduğunu söylemek mümkündür.

Müzik cümlecikleri 7/4, 7/4 ve 14/4 ölçülen sürelerle sıralanmıştır. İlk iki tef ile iki ayrı müzik cümlecığıyle bir ölçü süresince bestelenmişken, son iki tef ile bir müzik cümlecığıyle yine bir ölçü süresince bestelenmiştir. Hece dizilimi ikinci hecelerin birer dörtlük süreyle yer değiştirmelerinin hâricinde müzik cümleleri arasında benzer kurgulanmaktadır. Bu özellikler de Şehnâz ilâhîyle aynıdır.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) cümlesi eserin zemîninini oluşturmaktadır. İlk mısra'ya iki ölçü boyunca eşlik etmektedir. Burada oluşturulan cümle-cümlecik kurgusu diğer cümlelerde de istisnâsız olarak tekrar edilmektedir. Birbirine eşit iki kısa müzik cümlecığınden ve bunlardan her birinin iki katı süreye sâhip uzun bir müzik cümlecığınden müteşekkildir. “2” ile “3” arasındaki ayırım Şehnâz ilâhînin aksine burada oldukça açık ifade edilmiştir.

(b) cümlesi eserin kurgusuna uymaktadır. Zemîn kısmıyla benzer bir ritim kurgusuna sahiptir. Bu müzik cümlesinin (c)'den sonraki tekrarında “6” cümlecığinin ikinci yarısı âyîn biçiminin bir gereği olarak (Öztuna, 2006, s. 134) Aksak Semâî usûlüne uyarlanıp üçüncü selâmın devamındaki saz kısmına usûl geçkisi sağlanmıştır. Bu durum Şehnâz ilâhîde karşımıza çıkmamaktadır.

(c) cümlesi eserin cümle kurgusuna uymaktadır. “3” müzik cümlecığı (a) müzik cümlesinden alınarak tekrar edilmiştir ki iki konumda da (b) cümlesine bir oktavlık bir yükselişle bağlantı sağlamaktadır.

Zemîn kısmında ortaya koyulan ve diğer kısımlarda tekrar eden eserin müzik cümlesi kurgusu ve usûlün ezgiye eşliği şu şekildedir:

The image shows a musical score for 'Devr-i Kebir' in 2/8 time. It consists of two systems of music. The first system is labeled '1' and the second '3'. The vocal melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: 'Per de i di ger me zen cüz' and 'per de i dil dâ rı ma -Saz-'. The piano part is labeled 'Devr-i Kebir (Râuf Yektâ)'. There are also some markings like 'a' and '2' above the notes.

Şekil 8. Ezgi ve Usûl Eşliği 6

Eserin usûlü üzerindeki vezin yerleşimi de şu şekilde yapılmıştır:

Devr-i Kebir Usulü

Devr-i Kebir Usulü (Râuf Yektâ)

Hece Dizilimi

Per de i di ger me zen cüz per de i dil dâ rı ma
fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lün

Şekil 9. Usûl Üzerindeki Hece Dizilimi 3

Hece diziliminin de müzik cümlelerinin ikinci ölçülerde görülen istisnâlar hariç Şehnâz ilâhîyle aynı olduğu görülmektedir.

Hâşim Bey'in Şehnâz ilâhîsinin, bir Mevlevî âyîninin üçüncü selâmının ilk kısmı olduğu fikri, karşılaştırma sonucunda elde edilen bulgularla desteklenmiştir.

Sonuç

Bestekârın hayatına dâir bilgiler sâyesinde; Hâşim Bey'in, muhâfazakâr geleneğe aykırı olarak sözlerini Nazif Dede Hz.'nden seçerek bestelediği iki Mevlevî âyîni bulunduğunu, fakat bunlardan Sûzinâk makâmında olanın bir kez meydan gördükten sonra Konya Çelebisi tarafından icrasının men edildiği bilgisine sahibiz. Şehnâz olan ise hiç meydan görmemiş, dolayısıyla sözlü ve yazılı kültür vâsıtasıyla sağlıklı olarak aktarılmamıştır. Hâşim Bey bu besteleri Hz. Mevlânâ'nın sözlerini giydirip tekrar gündeme getirmek istemişse de başarısız olmuş olacak ki günümüzde eserlerin bu halleriyle ilgili herhangi bir nüsha bilinmemektedir.

Hâşim Bey'in bestelerinin arasında göze çarpan, günümüze ulaşmış ilâhî türündeki tek eseri bu bağlamda mercek altına alınarak tartışılmıştır. İncelenen nüshalar arasında önemli farklar bulunmaması verimli bir edisyon kritik imkânını ortadan kaldırmıştır. Fakat nüshaların ortak içeriği üzerinde yapılan detaylı bir inceleme, usûl yapısının Devr-i Kebir usûlünün 28/4 mertebesine değil de 28/8 mertebesine daha uygun olduğunu ortaya çıkarabilmiştir. Mevlevî âyînlerinin üçüncü selâmlarında %78 (Karadeniz, 2013, s. 3) çoğunlukla kullanılan bu usûl mertebesi ve güftenin sözel ve yapısal içeriği bir arada değerlendirilince eserin bir Mevlevî âyîninin üçüncü selâmının ilk kısmı olabileceği fikrini doğurmuştur. Bu yüzden üçüncü selâmında aynı biçimsel özellikler bulunan bir güfteye sâhip bir Mevlevî âyîni tespit edilmesi ve ilâhînin bu âyînle karşılaştırılması amacıyla âyîn repertuarı araştırılmıştır.

Karşılaştırılan esere en çok benzer özellikler sergileyen Sûzidil âyîn üçüncü selâmının ilk kısmı detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bu sırada Şehnâz İlâhî'nin incelemesiyle de karşılaştırılmıştır. Karşılaştırma sonucunda müzik cümlelerinin yapılarının, eserlerin biçim kurgularının, güfte biçimlerinin, usûllerinin, usûl mertebelerinin ve usûl-vezin yerleşimlerinin çok büyük oranda aynı olduğu görülmüştür.

Çalışmada ortaya çıkan başka bir sonuç da Türk müzik geleneğinde, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişte, bu çalışmada karşılaştığımız gibi bazı sorunlar yaşanmış olduğudur. Başka bir çalışmada da (Çırak, 2018, s. 13-32) nüshaları arasında değişen konumlandırmalarla Sofyân ve Düyek usûllerine yerleştirilmiş bir ilâhînin usûlünün cümle yapılarından yola çıkarak Devr-i Kebir olduğu tespit edilmişti.

Şehnâz ilâhînin, bestekârın günümüze ulaşan tek ilâhîsi olması, kendisinin yasaklanan âyînlerinin unutulmaması için çaba sarf etmiş olması ve bu eserin bütün özellikleriyle bir Mevlevî âyîninin üçüncü selâmının ilk kısmına benziyor olması gibi bilgiler bu ilâhînin aslında Hâşim Bey'in unutulan Şehnâz âyîninin bir parçası olduğu fikrini kuvvetlendirmektedir.

Çalışmada ortaya çıkan sonuçlar doğrultusunda eserin geleneksel Türk müzik kültüründe yaşadığı süreç ile ilgili bazı tahminlerde bulunmak mümkün hale gelmiştir. Hâşim Bey'in herhangi bir Mevlevîhânedede meydan görmeyen Şehnâz âyîni yasaklanmış olsa da, kendisi, öğrencilerine bu eseri meşk etmiş fakat günümüze sadece bu kısmı ulaşmış olabilir. Bunun yanında yasağı bir şekilde ihlâl edebilmek ümidiyle sadece üçüncü selâmın ilk kısmını bir ilâhî olarak öğrencilerine aktarmış da olabilir. Ayrıca tüm bunların yanı sıra azîzinin sözlerine yaptığı bestelerin yasaklanmasına üzülererek bu sözlerin duyulmasını sağlamak için yeni bir eser olarak Şehnâz bir ilâhî bestelemiş olması da ihtimâller dâhilindedir.

Kaynakça/References

- Ak, A. Ş. (2016). *Türk Din Mûsikisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çevikoğlu, T. (2011a). *Mevlevî Âyînleri Usûller ve Arûz 1. Cilt*. İstanbul: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Çevikoğlu, T. (2011b). *Mevlevî Âyînleri Usûller ve Arûz 2. Cilt*. İstanbul: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Çırak, C. (2018). Sesten Notaya: Sûzinâk İlâhî, “Aşkın İle Âşıklar” Örneği. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 13-32.
- Ergen, A. (2010). Notam Nota Arşivi.
- Ergun, S. N. (2017). *Türk Musikisi Antolojisi*. İstanbul: Vadi Yayınları.
- Hatipoğlu, E. (2011). *Mevlevî Âyînleri Makâmlar ve Geçkiler*. İstanbul: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- İnal, İ. M. (1958). *Hoş Sada*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Karadeniz, Ş. (2013). *Mevlevî Ayinlerinin Kompozisyon Açısından İncelenmesi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Nasuhioğlu, O. (1986). *Türk Musikisi Rauf Yekta Bey*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özalp, N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi I*. İstanbul: M.E.B. Yayınları.
- Özcan, N. (1997). "Hâşim Bey", TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 16. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2013). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*. Ankara: Orient Yayınları.
- Yalçın, G. (2016). *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Hâşim Bey: Birinci Bölüm Edvâr*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

ŞEHNÂZ
(İlâhî)

DEVİR-İ KEBİR

Hâ ki pâ yi hâz re
ti Mol lâ yı 'Rû mi
yem ve li Kî Bir
mi nru yâ tal dır sam tıy ken ne zi tim pür
ik dür sı da ri ne hâ sı hik yet met
me me nem nem Şem sũ Mev
lâ nâ Mu ham med
le A lî nin sır rı
yem y.Ömürlü

Hâk-i pâ-yi Hazret-i Mollâ-yı Rûmî'yem vef
Kîmiyâdır tıynetim iksîr(i)-hâsıyyet menem
Şems ü Mevlânâ Muhammed'le Alî'nin sırıyem
Bir mutalsam kenz-i pür-dürdâne-i hikmet menem

Şehnâz İlâhî "Hâk-i pâ-yi Hazret-i Molla-yı Rûmî'yem"

Beste: Hâşim Bey

Güfte: Hasan Nazîf Dede Hz.

Devr-i Kebir

Hâ ki pâ yi haz re ti Mol
la yı Rû mî yem ve li
Ki m(i) yâ dır ty ne tim ik
Bir mu tal sam ken zi pür dür
sî ri hâ sı yet me nem
dâ ne i hik met me nem
Şem sü Mev lâ nâ Mu ham med
le A li nin sır rı yem

Hâk-i pâ-yi Hazret-i Mollâ-yı Rûmî'yem velî
Kimyâdır tynetim iksîr-i hâşiyet menem
Şems ü Mevlânâ Muhammed'le Ali'nin sırriyem
Bir mutalsam kenz-i pürdür dâne-i hikmet menem

Sûzidil Âyîn'in III. Selâmı

Beste: Zekâî Dede

Devr-i kebir

Per de i di ger me zen cüz

per de i dil dâ rı ma -Saz-

Ân he zâ rân Yû su fi Şî

rîn şî rîn kâ rı mâ -Saz-

Yû su fân râ mes ti ker dü

per de hâ şân ber de rîd -Saz-

Gam ze i çeş mâ nı mes ti

ân şe hi hûn hâ ri ma

**EŞKIYA ALİŞİR YAHUT SAZ ŞAİRİ TAKİ:
TARİHSEL ETNOMÜZİKOLOJİ BAĞLAMINDA KOÇGİRLİ ALİŞER EFENDİ’NİN
MÜZİK ESERLERİ**

Bandit Alişir or Bard Taki:

Musical Pieces of Koçgirili Alişer Efendi in the Context of Historical Ethnomusicology

Ulaş ÖZDEMİR*

ÖZ

Ses kayıt teknolojisinin 19. yüzyılda ortaya çıkışı, etnomüzikolojinin bir bilim dalı olarak gelişimine önemli etki yapmıştır. Özellikle alan çalışmalarında ses kayıt cihazlarının kullanılması, günümüze kadar kültürel bir miras olarak gelen ses kayıt arşivlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Günümüzde tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımıyla ele alınan tarihsel müzik kayıtları, kayıtların yapıldığı dönemin müzik icrası ve müzikle ilişkili diğer konuların çalışılması açısından önemli kaynaklardır. Bu makalede, Türkiye’de Cumhuriyet’in erken dönem resmî derleme çalışmalarında eserleri kaydedilmiş olan Koçgirili Alişer Efendi’nin müzik eserleri incelenmektedir. Taki mahlaslı bir “saz şairi” olan Alişer Efendi, aynı zamanda resmî belgelerde “Eşkîya Alişir” olarak nitelenen, Koçgiri İsyanı’nın (1920-21) önderlerinden birisidir. Yazdığı müzik eserleri günümüzde de popüler olarak icra edilen Koçgirili Alişer Efendi, Türkiye’de farklı müzikal kimliklerin inşasında önemli rol oynamış tarihi bir figürdür. Tarihsel perspektiften ele alınan bu konuyla ilgili olarak dönemin etnografik çalışmaları, arşiv belgeleri ve Alişer’le bizzat görüşmüş kişilerin anlatımları incelenmektedir. Makalede, Koçgirili Alişer Efendi’nin eşkiyalık ile saz şairliği arasındaki hayatı ve eserleri, tarihsel etnomüzikoloji bağlamında değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Koçgirili Alişer Efendi, Taki, Saz Şairi, Halk Müziği, Tarihsel Etnomüzikoloji

ABSTRACT

The emergence of sound recording technology in the 19th century has had a major impact on the development of ethnomusicology as a discipline of science. The use of sound recorders, especially in field studies, has led to the emergence of sound recording archives, which have become as cultural heritage till today. Historical music recordings, which are handled by historical ethnomusicology approach in the present day, are important sources for studying music during the period of recording as well as other issues related to music. This article examines the musical works of Koçgirili Alişer Efendi, whose works were collected in the early official fieldworks of the Turkish Republic. Alişer Efendi was a bard with pseudonym Taki, as well as he was described as “the bandit Alisir” in the official documents as the leader of the Koçgiri Rebellion (1920-21). Koçgirili Alişer Efendi, whose music works are still popular, is a historical figure who played an important role in the construction of different musical identities in Turkey. The ethnographic studies of the period, archival documents and narratives of the people who personally met Aliser are examined in relation to this issue which is taken from historical perspective. In this article, Koçgirili Alişer Efendi’s life and musical works between being bandit and bard, have been evaluated in the context of historical ethnomusicology.

Keywords: Koçgirili Alişer Efendi, Taki, Bard, Folk Music, Historical Ethnomusicology

* **Araştırma Makalesi** - Geliş Tarihi/Received Date: 11.11.2019 Kabul Tarihi/Accepted Date: 29.11.2019

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üy. İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü. Rıhtım Caddesi

No:1 34710 Kadıköy-İstanbul. ulasozdemir@istanbul.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4528-517X>

Atıf/Citation: Özdemir, U. (2019) Eşkiya Alişir Yahut Saz Şairi Taki: Tarihsel Etnomüzikoloji Bağlamında Koçgirili Alişer Efendi’nin Müzik Eserleri *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 51-68

Extended Abstract

The development of sound recording technology in the 19th century has led to the emergence of the music industry and also it has been used as a vehicle for the state ideology in parallel with the establishment of modern nation-states. Since the end of the nineteenth century, the collection of fieldwork sound recordings has been among the research topics of many disciplines such as folklore and comparative musicology. Particularly with the evolution of comparative musicology studies into ethnomusicology studies since the 1950s, interest in archival recordings has diminished over time. As part of the official collections, the sound recordings and other related archival materials that were classified and protected with a positivist approach are the current sources of postmodern and postcolonial researches. Today, historical ethnomusicology studies examining many issues related to music, from sound archives to notation collections, from ethnographic researches to oral history studies, from iconography to organology, try to break the traditionally accepted boundary between ethnomusicology and musicology.

In this article, life and musical works of Koçgirli Alişer Efendi (d. 1937) are examined in the context of historical ethnomusicology. Alişer Efendi was a bard with pseudonym Taki and also called “bandit Alisir” in the official documents as the leader of the Kocgiri Rebellion (1920-1921). Alişer Efendi was born in the Kocgiri region of Sivas in the late 19th century. He fought with the Russians during the Russian occupation of Erzincan in the First World War and fought for the establishment of an independent administration in Dersim. However, when the Russian armies started to withdraw and Vehip Pasha ensured the forgiveness of those who fought alongside the Russians, he returned to Koçgiri. The main reason Alişer Efendi's name became famous is his role in the Koçgiri Rebellion that continued between 1920 and 1921. He was the leading actor of the rebellion in the Kocgiri region. Although a decree was issued by Parliament that he was the chief responsible of the incidents, he was pardoned in 1920 for his statement of apology and his crime was suspended. Alişer Efendi and his wife settled in Dersim after the Kocgiri Rebellion and took refuge in the tribes there. In the official correspondence sent from Dersim to Ankara in the 1930s, it was reported that Alişer Efendi provoked the people by reading folk songs and epics in this region. Finally, Alişer Efendi and his wife were killed in 1937 during the clashes in Dersim.

Alişer Efendi wrote poems mainly in Turkish with syllable meter, at the same time he wrote poems in Kurdish with Kurmanci dialect with syllable meter. His poems are accompanied by intense mysticism as well as strong testimony of his period. Therefore, he has brought together the elements of the *Alevi-Bektaşî* belief and some of the political events of the period in his poems and united the political and religious fields. According to the sources of his time, Alişer Efendi was not only a strong poet but also a very powerful *bağlama* performer and singer. The musical pieces of Alişer Efendi were collected by the official fieldwork researches of Istanbul and Ankara State Conservatory in 1929 and 1944. However, information about Alişer Efendi was not conveyed in these fieldworks and although these musical pieces were performed in TRT (Turkish Radio Television) until today, but his name was not mentioned on the notation. Thus, his songs were performed as “Turkish folk music” in TRT. On the other hand, popular musicians have performed his songs in various album recordings and stage performances. as “Alevi music”, “Kurdish music”, “Dersim music” or “Koçgiri music.” In other words, the musical works of Koçgirli Alişer Efendi continue to be played and sung in both traditional and popular music performances, and their reflections can be used as the basis for the construction of different music cultures in Turkey.

While Koçgirili Alişir Efendi became one of the main actors in the most important events in the history of the Turkish Republic in Koçgiri and Dersim, he also wrote songs as a bard and these pieces became the property of the people in the region where Alişir Efendi lived. In this respect, we can argue that Alişir Efendi used his musical pieces as a propaganda tool (and dialogue tool with the public) for his own ideas and it was very effective. It is also possible to consider some of his musical pieces as “political music.” This case study about Koçgirili Alişir Efendi shows, depending on various socio-political and socio-cultural identity constructions today, how permeable are the boundaries of different music categories such as “Alevi music”, “Bektashi music”, “Dersim music”, “Koçgiri music”, “Kurdish music” or “Turkish folk music.” Therefore, approaching an example like Alişir Efendi from the historical ethnomusicological context presents new perspectives in terms of re-discussing the limitations attributed to music and reevaluating the paradigms attributed to any music culture.

19. yüzyılda ses kayıt teknolojisinin gelişimi, bir yandan müzik endüstrisinin ortaya çıkışını sağlamış, diğer yandan modern ulus devletlerin kuruluşuna paralel olarak müziğin devlet ideolojisine bağlı şekilde kullanılmasına vesile olmuştur. Moderniteyi simgeleyen ses kayıt cihazının gelişimiyle yapılmaya başlanan alandan müzik derlemeleri, modern ulus devletlerin kùltür kurumları olarak “merkez”in, “køy” dünyasına hayat vermek istediği önemli bir aracıdır (Bohlman, 2015, s. 105). Ancak bu konuda sadece ses kaydı değil, nota yazımından icraya kadar pek çok alanda “merkez”e uygun yeni çalışmalar yürüt÷lmüştür. Modernleřmekte olan devletin müzik için neden bu kadar zahmete katlandığını sorgulayan Martin Stokes, müziğin toplumsal bir faaliyet biçiminde, geniş bir topluluğun kendisini cemaat olarak görmesini sağlayan yegane araç olduğunu ve devletin hem müzik kurumlarının, hem de radyo gibi iletişim araçlarının ulusal birlik nosyonunu sağlayan araçlara dönüştüğünü aktarır:

Modernleşmekte olan, ve genellikle aşırı yoksul devletlerin müzik arşivleri oluşturulması, folklorun akademik bir alan olarak geliştirilmesi, orkestra ve akademisyenlerin eğitimi, okulların ve konservatuarların kurulmasına yönelik olarak bu kadar kaynak ayırmasının nedeni nedir? Belki de ilk olarak, müziğin temsil ettiği düşün÷len şeye değil de ne yaptığına (ki bu her zaman aynı şey değildir) bakmamız gerekir (Stokes, 1998, ss. 133-134).

20. yüzyılın başlarında, pozitivist bir hayal olarak toplanması gereken “şeyler”e dönüşen sesler, kendi bağlamlarından koparılıp ve ortaya çıktıkları ortamlardan uzaklaştırılıp, (arşivler, dosyalar, diskler, mum silindirleri, günlükler, vb.) çeşitli materyallerle birlikte koleksiyonların parçası haline gelirken, bu “şeyler” koleksiyonerlerin (ya da arşivcilerin) onlara müdahalesinden önce sahip oldukları özellikleri koruyorlardı (García, 2017, s. 14). Pozitivist yaklaşımla tasniflenip korunmaya alınan ses kayıtları ve onlarla ilgili diğer arşiv malzemesi, bir yandan resmî koleksiyonların parçası olurken diğer yandan günümüzde postmodern ve postkolonyal çalışmalara kaynaklık etmektedir. Bu açıdan arşivler, bir dizi belgenin toplanması değil, bir sürecin parçası olan bilgidir ve bir arşive yapılan her müdahale, aktif olarak ifade ettiği bilgiyi sürdürmeye ve bitmeyen yapısını beslemeye yardımcı olur (García, 2017, s. 17).

19. yüzyılın sonlarından itibaren ses kayıt cihazlarıyla yapılan derleme çalışmalarından toplanan eserler, folklorlardan karşılaştırmalı müzikolojiye kadar pek çok disiplinin araştırma konuları arasına girmiştir. Özellikle 1950’li yıllardan itibaren karşılaştırmalı müzikoloji çalışmalarının etnomüzikoloji çalışmalarına evrilmesiyle, arşivsel ses kayıtlarına ilgi zamanla azalmış, ancak etnomüzikologlar bu kez kendi çalışmalarına kaynaklık edecek özel ses kayıtlarını, resmî arşivler yerine kendi koleksiyonları için kaydetmeye devam etmiştir (Landau ve Fargion, 2012, ss. 126-127). Philip Bohlman, etnomüzikolojinin gelişim döneminin ana kaynakları arasında olan ses kayıtlarının, etnomüzikologların “araç gereçleri” arasında nasıl önemli bir yer tuttuğunu şöyle açıklar:

Bir an için, bir etno-müzikbilimcinin alan çalışması galerisinin neleri içerebileceğini düşünün. Bir duvarda etno-müzikbilimcinin incelediği insanların fotoğrafları olacaktır. Bir diğerinde alandan getirilmiş nesnelere olabilir – müzik aletleri ve büyük olasılıkla muhtelif ritüel nesnelere. Üçüncü duvarın önünde, aynı alanı daha önce belgelemiş olanların elde ettiği kanıtlarla genişletilmiş, ‘müziğin’ derlendiği nota dökümleri, teyp ve videoların olduğu camekânlar. Son olarak, alan çalışmasını olanaklı kılan teknolojilere adanmış bir bölüm, kayıt cihazları ve fotoğraf makinelerinin sergilendiği camekânlar ve etno-müzikbilimcinin görüştüğü

kişilerle, yani 'bilgi kaynakları' ile kayıt sırasında çekilmiş fotoğraflarına ayrılan bir duvar (Bohlman, 2015, s. 196-197).

Bohlman'ın bahsettiği materyaller, kendi dönemlerinin ideolojik yaklaşımlarının dışına çıkılarak, müziğin etnografik bir kaynak olarak yeniden değerlendirilmesi gerektiği yaklaşımıyla günümüzde tarihsel etnomuzikoloji perspektifinden yeniden incelenmektedir¹. İnsanların müziği, tarihsel olarak nasıl inşa ettiği, sosyal olarak nasıl koruyup sürdürdüğü ve bireysel olarak nasıl üretip deneyimlediği soruları, etnomuzikolojinin temel araştırma konularının başında gelir (Rice, 1987, s. 473). Tarihsel etnomuzikoloji çalışmaları ise bu soruları tarihsel kaynaklara yönelterek, etnomuzikologların güncel etnografik çalışmaların yanı sıra tarihsel müzik kaynaklarıyla teorik ve metodolojik olarak nasıl ilgilenebileceğini ortaya koymaktadır. McCollum ve Hebert'e göre tarihsel etnomuzikoloji şöyle tanımlanabilir:

“Tarihsel etnomuzikoloji, sadece bir tür etnomuzikoloji ya da etnografik olarak aydınlatılmış bir tarihsel müzikoloji biçimi değildir, daha ziyade müzikal geçmiş üzerine araştırma yapmak için bir dizi müzik alt alanında bilimsel çalışmalara uygulanabilir bütünsel ve titiz bir yaklaşımdır” (McCollum ve Hebert, 2014, s. 361).

Günümüzde tarihsel etnomuzikoloji çalışmalarını yürütenler, etnomuzikoloji ve müzikoloji arasındaki geleneksel olarak kabul edilen, ama yapay olarak örüldüğünü düşündükleri sınırın kaldırılmasını önermektedir (Widdess, 1992, s. 229; McCollum ve Hebert, 2014, s. 361-362). Ses arşivlerinden nota koleksiyonlarına, etnografik araştırmalardan sözlü tarih çalışmalarına, ikonografiden çalgıbilime, müzik bağlamında pek çok konuyla ilişkili olan tarihsel etnomuzikoloji çalışmaları, aynı zamanda müzikal pratiği sürdürmek ve daha sonra performans ile aktarımı teşvik etmek için yollar yaratmakla uğraşan uygulamalı etnomuzikolojiyle kesişir (Landau ve Fargion, 2012, s. 131). Her iki yaklaşımın da önemli bir parçası olan ses arşivleri konusunda, günümüzde tüm dünyada dijitalleştirme ve açık erişim sağlamak için yoğun faaliyetler sürdürülmektedir². Ancak ülkemizde araştırmacılara açık erişim sağlayan, uluslararası standartlarda bir ses arşivi bulunmamaktadır³. Ayrıca Osmanlılar döneminden Türkiye Cumhuriyeti'ne, Anadolu'da 19. yüzyıldan bugüne kadar yabancılar tarafından yapılan derlemelere ait ses kayıtlarına yurtdışındaki (Library of Congress, Bibliothèque Nationale de France, Berlin Fonograf Arşivi vb.) farklı arşivlerden ulaşılabilirken, ülkemizde yapılan resmî derlemeler (İstanbul Konservatuvarı, Ankara Devlet Konservatuvarı, vb.) ve özel derlemelere (Pertev Naili Boratav, Fikret Otyam, vb.) ait ses kayıtlarına ulaşmak, bu kurum ve kişilere ait arşivler erişime kapalı olduğu için mümkün değildir.

Bu makalede, Türkiye'de Cumhuriyet'in erken dönem resmî derleme çalışmalarında ses kayıt cihazlarıyla eserleri derlenen Taki mahlaslı bir “saz şairi” olan ve aynı zamanda Koçgiri İsyanı'nın önderi olarak resmî belgelerde “Eşkiya Alişir” olarak nitelendirilen Koçgirili Alişir Efendi'nin müzik eserleri, tarihsel etnomuzikoloji yaklaşımıyla incelenecektir. Tarihsel etnomuzikoloji, özellikle folklor alanında müzikle ilgili yapılan çalışmaları yeniden ele alarak, hem “özcü” yaklaşımların yapısökümünün yapılması, hem de bu çalışmalarda derlenen müzikle ilgili her tür materyalin tekrar incelenmesi için bir perspektif sunmaktadır. Bu

¹ Tarihsel etnomuzikoloji üzerine teorik ve metodolojik açıdan kapsamlı bir derleme için bkz: McCollum ve Hebert (2014). Ayrıca etnomuzikolojinin tarihsel kaynakları üzerine bir başka güncel derleme için bkz: Ziegler vd. (2017).

² Dünyadaki ses arşivleri konusunda bkz: Berlin ve Simon (2002); Seeger ve Chaudhuri (2004). Etnomuzikoloji araştırmalarında ses arşivlerinin rolü konusunda bkz: Seeger (1986). Ayrıca tarihsel etnomuzikoloji açısından ses arşivlerinin önemi için bkz: Thram (2014).

³ Türkiye'de ses arşivleri konusunda bkz: Erkan (2016).

yaklaşım, günümüzde kadar farklı kimliklerin oluşumunda önemli bir referans olmuş Koçgirili Alişer Efendi'nin saz şairlikle eşkıyalık arasında kalan yaşamı ve müzik eserleri yeniden değerlendirilip tartışılacaktır.

Eşkıya Olarak Koçgirili Alişer

Mamo Baran'a göre, "Koçgiri, coğrafi olarak Doğu Anadolu'yu İç Anadolu'ya, siyasi olarak Kürt ve Türk bölgelerini birbirine bağlayan Kuzey-Batı sınırında bir köprü gibidir" (Baran, 2011, s. 23). Koçgiri teriminin anlamına dair çeşitli tartışmalar bulunmakla birlikte, genel bir kabul olarak Koçgiri, Sivas sancağına bağlı bir bölge ve bu bölgedeki aşiretlerin ortak adıdır. 19. yüzyılın sonlarında Koçgiri kazası önce Zara kazasına bağlanmış ve daha sonra buraya bağlı nahiyelerden İmranlı, zamanla Koçgiri merkezini nitelendiren bir kazaya dönüşmüştür (Soileau, 2017, s. 172)⁴.

Koçgiri denilince akla gelen ilk isim olan Alişer Efendi, yakın dostlarından Nuri Dersimi'ye göre 1937 yılında öldürüldüğünde 75 (Dersimi, 1997, s. 278), dönemin jandarma yarbayı Nazmi Sevgen'e göreyse yaklaşık 55 yaşındadır (Sevgen, 1950, s. 377)⁵. Bu durumda doğum yılı, 1862 veya 1882 olmalıdır. Alişer Efendi, Sivas'ın İmranlı kazasına bağlı, eski adıyla Azger/Ağızger, yeni adıyla Atlıca köyünde doğdu. Çocukluk yılları ve eğitime dair bilgiler bulunmamakla birlikte, birkaç dil bilmesi ve okur yazarlığı sebebiyle Sivas'ta iyi bir eğitim görmüş olması muhtemeldir. Abdülhamit döneminde Koçgiri aşiret liderlerinden Mustafa Bey'e katiplik yapmaya başlayan Alişer, 1902 yılında Mustafa Bey'in öldürülmesiyle yerine geçen oğlu Alişan Bey'e katiplik yapmaya devam etti (Dersimi, 1997, ss. 275-276). Birinci Dünya Savaşı'nda Rusların Erzincan'ı işgali sırasında Ruslarla birlikte savaşan Alişer, Dersim'de bağımsız bir yönetim kurulması için mücadele etti ancak Rus orduların çekilmeye başlaması ve Vehip Paşa'nın, Rusların yanında savaşanların affedilmesini sağlamasıyla tekrar Koçgiri'ye döndü (Dersimi 1997, s. 276-277; Sevgen, 1950, s. 377).

Alişer Efendi'nin isminin ünlenmesinin asıl sebebi, 1920 ve 1921 yılları arasında devam eden Koçgiri İsyanı'nda oynadığı roldür⁶. Koçgiri bölgesinde yaşanan ve bazı Batı Dersim aşiretlerinin de içinde yer aldığı bu isyana, Koçgiri aşiret reislerinden Alişan ve Haydar Beyler ile onların katipliğini yapan Alişer Efendi öncülük etmiş, ancak dönemin tüm resmî kaynaklarında olayların baş aktörü Alişer Efendi gösterilmiştir (Soileau, 2017, s. 150-151). Sevr Anlaşması sürecinde, Kürt Teali Cemiyeti ile ilişkiye giren Alişer, Koçgiri aşiret liderlerinden Alişan Bey ve kardeşi Haydar Bey'in desteğiyle çalışmalar yürütmüş ancak başarılı olamamıştır (Dersimi 1997, s. 277; Sevgen, 1950, s. 378). 24 Temmuz 1920'de, komutasındaki birliklerle Refahiye-Kuruçay arasında cephaneye taşıyan askeri kafilenin cephanesine el koyarak askerleri esir alan Alişer, Kemah'ta yine askeri birliğe saldırı ve Kemah-Kuruçay telgraf hattını kesme gibi çeşitli baskınlar düzenleyerek etrafında giderek çoğalan bir kuvvet oluşturmuştur (Akyürekli, 2016, s. 69, s.74). Alişer, hakkında olayların baş sorumlusu olduğuna dair TBMM tarafından bir kararname çıkarılsa da, dönemin mutasarrıfı Ali Rıza Bey ve Alişan Bey'in girişimleriyle özür beyanından dolayı 24 Kasım 1920'de affedilmiş ve Alişer'in suçu tecil edilmiştir (Akyürekli, 2016, s. 76; Soileau, 2017, s. 187, s. 409). Ancak Koçgiri'deki olayların 1921'de devam etmesinden dolayı Koçgiri ve Dersim aşiret liderleri ile hükümete telgraf göndererek gerilimi durdurmayı öneren Alişer, her ne kadar çözüm

⁴ Koçgiri aşireti ve bölgesinin, tarihsel ve sosyo-kültürel yapısı için bkz: Baran (2011); idari ve etnik yapısı konusunda bkz: Soileau (2017, ss. 157-179).

⁵ Alişer ve eşi Zarife'yle ilgili yazılmış yazıların bir araya getirildiği biyografik bir derleme için bkz: Dersimi (2010). Alişer'in hayatının konu edildiği bir roman için bkz: Munzuroğlu (2015). Ayrıca Alişer'le ilgili iki ayrı perspektiften yazılmış ancak kısmen birbirine benzer olan portre yazılarını karşılaştırmak için bkz: Sevgen (1950); Dersimi (1997).

⁶ Konuya birbirinden farklı yaklaşımlardan kaynaklı olarak "isyani, hadise, kıyım, ulusal hareket" gibi isimlerle adlandırılan, ancak literatüre Koçgiri İsyanı olarak geçen olaylar konusunda yapılmış detaylı iki inceleme için bkz: Akyürekli (2016); Soileau (2017).

için çaba harcadıysa da, Merkez Ordu'nun olayları tamamen bastırmasıyla Dersim bölgesine çekilmiştir (Akyürekli, 2016, s. 99-104)⁷.



Resim 1. Alişir Efendi ve eşi Zarife Hatun'un, muhtemelen 1920 veya 1921 yılında Koçgiri İsyanı sırasında çekilen, kaynağı bilinmeyen fotoğrafı

Koçgiri İsyanı sonrasında Dersim bölgesine yerleşen Alişir, karısı ve yakın arkadaşları önce Koçanlı aşiretine sığındı. Bir tanığa göre Alişir'in iki katır yükü kitabı vardır; köyde cemaatle birlikte gazete okuyup halka izahatta bulunmuş, ancak Koçanlıların diğer aşiretlerle ilişkilerinden rahatsız olarak oradan ayrılmıştır (Dersimi, 2010, s. 47-48). Koçanlıların yanında yaklaşık 4 yıl kaldıktan sonra ayrılan Alişir ve karısı, bir süre Ovacık'ta kaldı (Dersimi, 2010, s. 48). 1925 yılında Dersim bölgesine yaptığı gezinin izlenimlerini 1931 yılında kitap olarak yayınlayan gazeteci Naşit Hakkı Uğur, bir zamanlar Koçgiri aşiret reislerinden Alişan Bey'in katibi ve akıl hocası olan Alişir'in, Seyit Rıza'ya sığındığını ve artık Seyit Rıza'nın katibi olduğunu belirtir (Uğur, 2001, s. 43)⁸. Dönemin diğer bir tanığın göre, Seyit Rıza'nın yanında Ağdat köyünde kalan Koçgirililer hak yolundan çıkmayan, cem, cemaat bilen kişilerdi; Alişir ise onların içinde okumuş yazmış, gün görmüş birisi olarak aşiret kavgalarına girmemeleri için insanları uyaran öncü biriydi (Taş, 2011, s. 192). Bir başka tanığa göre Alişir, akıllı, şahsiyetli, yaman biriydi; mektepliymiş, beş dil biliyordu; kitapları çoktu ve sürekli okuyordu (Taş, 2011, s. 238)⁹. Alişir'in çok uzun yıllar Dersim bölgesinde yaşamasının ve tanıkların ondan saygıyla bahsetmesinin nedeni, hem bilgisine hem de Dersim aşiretleri arasında denge kurmaya çabasına duyulan saygıydı. Aynı tanığa göre Alişir ve karısı, Dersim aşiretleri arasında birlik, dirlik istiyor, herkesin birbiriyle barış içinde yaşaması için çabalıyordu (Taş, 2011, s. 238). Dolayısıyla Alişir, Dersim'e sadece sığınmak için

⁷ Koçgiri'de yaşananlar sonrasında TBMM tarafından kurulan Tahkikat Heyeti, olayın sonucunu bir facia olarak değerlendirmiş ve olayların bastırılmasında Merkez Ordusu kumandanı Nurettin Paşa'nın sert tutumunu, hükümeti ve bazı resmi kurumları eleştirerek, bunu "çok ağır siyasi bir cinayet" olarak nitelendirmiştir (Soileau, 2017, s. 353).

⁸ Maksut Uşağı aşiret reisi Kasımoğlu Munzur'un yeğeni olan bir tanık, amcası Kasımoğlu'yla çok yakın olan Seyit Rıza'nın, Ağdat köyünde yaylaya çıkılan konumda onlara bir yer temin ettiğini; amcasının da Alişir ile eşi Zarife'ye orada bir ev tahsis ettiğini ve birlikte yaşadıklarını anlatır (Çiçek, 1999, s. 151).

⁹ Benzer bir şekilde bir başka tanık da Alişir'in, Ovacık'ın Cevizli köyünde kaldığı sırada kendisine okuma yazma öğrettiğini, şiirler ezberlettiğini; Alişir'in herkesin sevdiği, çok bilgili ve kitapları olan bir kişi olduğunu belirtir (Dersimi, 2010, s. 106). Alişir'in Dersim üzerine yazdığı, "Bismillah diyelim haktan inayet" ilk dizeli bir başka Türkçe şiiri için bkz: (Cengiz, 2010, s. 185).

gitmemiş, öncelikle aşiretlerin birliği için çaba göstermiş; kişiliği ve bilgisiyle Dersimliler arasında hayranlık uyandırmıştır (Bulut, 2005, s. 363). Ancak Alişer'in bu durumu Seyit Rıza'nın yakın çevresindeki bazı kişilerde rahatsızlık yaratmıştır.

Yine dönemin bir tanığına göre, dönemin Umumi Müfettişi Korgeneral Abdullah Alpdoğan Paşa, Alişer'i affedeceğini, o yüzden teslim olması gerektiğini kendisine bildirmiş, Alişer de bunun üzerine Sultan Baba Dağı'ndaki mağaralara çekilmiştir (Taş, 2011, s. 36)¹⁰. Bir başka tanık ise, Seyit Rıza'nın Alişer'e dış ülkelere gitmesini söylediğini ancak Alişer'in bunu kabul etmediğini; daha sonra herkesle vedalaşarak mağaraya çekilen Alişer'in başka ülkelere gitmek için hazırlık içinde olduğunu aktarır (Taş, 2011, s. 236-237). Alişer Efendi ve karısı Zarife Hatun, 9 Temmuz 1937 tarihinde Kafat köyü yakınlarında kaldıkları mağarada, Alpdoğan Paşa tarafından görevlendirilen Seyit Rıza'nın yeğeni (kardeşinin oğlu) Rayber Kop'un adamı Zeynel Top tarafından öldürüldü. Rayber'in, bir arazi anlaşmazlığı nedeniyle amcasıyla arası açıldı ve orduyla iş birliği içindeydi (Bayrak, 2010, s. 161). Öldürüldükten sonra Alişer ve Zarife'nin başları kesilerek askerlere teslim edildi. Alişer'in kesilmiş başının fotoğrafını çeken Nazmi Sevgen, bu fotoğrafı 1950 yılında Tarih Dünyası dergisinde yayınladı (Sevgen, 1950, s. 381)¹¹.



Resim 2. Alişer Efendi'nin öldürülmesinin ardından 20.07.1937 tarihinde Cumhuriyet gazetesinde (solda) ve 18.07.1937 tarihinde Kurun gazetesinde (sağda) yayımlanan haberler

Yaşadığı dönemin resmî belgeleri ve gazetelerinde “eşkıya, sergerde, milli şair, erkanıharb, elebaşı” vb. pek çok sıfatla nitelenen ve adı çoğunlukla “Alişir” olarak anılan Alişer Efendi, yakınlarından Nuri Dersimi tarafından ise “üstün zekası, kuvvetli mantık ve muhakemesi ile olağanüstü güzel dizeleriyle ün kazanmış büyük bir Kürt şairi, aydını, saz ve söz ustası” olarak anlatılır (Dersimi, 1997, s. 275-276). Nazmi Sevgen'e göre ise, çok güzel Türkçe okuyup yazan Alişir, zeki, fesatçı ve cesur birisi olarak Dersim'de pek çok siyasi ve hicvâmiz manzume yazmış, kendisine “diyarın halaskarı” süsünü vermiştir (Sevgen, 1950, s. 377). Alişer Efendi, farklı dönemlerde Ankara hükümetine ve çevre aşiretlere gönderdiği telgraflarda, -Alevi ocağı mensubu seyit anlamında- “Sadattan” (Sevgen, 1950, s. 380), “Alevi Umum Müfettişi” (Akyürekli, 2016, s. 60) ve “Hilafet Ordusu Umumi Müfettişi” (Soileau, 2017, s. 184) gibi unvanlar kullanmıştır. Alişer'in Ehlibeyt ve Alevilikle

¹⁰ Abdullah Alpdoğan Paşa, Koçgiri İsyanı sırasında olayları bastıran Nurettin Paşa'nın damadı; Nurettin Paşa ise II. Meşrutiyet döneminde Dersim tenkilini yapan Müşir İbrahim Paşa'nın oğludur (Akyürekli, 2016, s. 77).

¹¹ Sevgen, aynı yazıda Alişer'in Nisan 1921'den öldüğü tarihe kadar 16 yıl hemen hiçbir siyasi faaliyette bulunmadığını, fakat o tarihten itibaren Seyit Rıza'nın yanından ayrılmadığından, onu maskelenmiş olarak Seyit Rıza'nın arkasında görmek gerektiğini de belirtir (Sevgen, 1950, s. 380).

ilgili söylemleri, bu konuda Koçgiri ve Dersim aşiretleri arasındaki propaganda yapma isteğini de gösterir (Öz, 2015, s. 59). Ancak Alişir Efendi'nin seyitliğine dair bugüne kadar bir bilgiye ulaşılammıştır.

Dönemin görgü tanıklarının da sıklıkla bahsettiği üzere, Alişir'in kaldığı mağarada pek çok kitap ve defter bulunmaktadır. Nazmi Sevgen, Alişir'in ölümünden sonra metrukatının kendisine geçtiğini belirtir, orada yer alan bazı şiir ve mektuplardan hayranlıkla bahsederek örnekler verir (Sevgen, 1950, s. 395).

Saz Şairi Olarak Taki

Alişir Efendi'nin, mahlas olarak 9. İmam Muhammed Taki'nin adına nazire yapan Taki adını nasıl aldığına dair bilgi bulunmasa da, yazdığı halk şiirlerinden Şeyh Hasan aşiretine bağlı olduğu bilgisini öğrenmekteyiz (Cengiz, 2010, s. 185)¹². Ayrıca eserlerinin çoğunluğunu oluşturan nefes, deyiş içerikli şiirlerinde kullandığı ifadelerden güçlü bir tasavvufi eğitim aldığı gözlenmektedir. Alişir, şiirlerini ağırlıklı olarak hece vezniyle Türkçe olarak yazmış, aynı zamanda Kürtçe'nin Kurmanci lehçesi ile yine hece vezni kullandığı şiirler yazmıştır¹³. Alişir'in Türkçe şiirlerinde çoğunlukla 11 (6+5), Kürtçe şiirlerinde ise çoğunlukla 8 (4+4) hece vezni kullandığı görülür. Ancak bunlar dışında her iki dilde de 8, 11, 15'lik hece vezni kullandığı şiirleri bulunmaktadır. Alişir'in 15'lik hece vezni kullandığı şiirlerinden bir dördlük şöyledir:

Masdarı aslı kainat nuri Ahmed-i Muhtar

Mazharı nuri hakikat zatı Haydar-ı Kerrar

Dönmezem bâb-ı âliden aksa kanım şaruşar

Zahida inkara düşme methetmiş perverdigar (Şahin, 2003, s. 71).

Mehmet Bayrak'a göre, 1919-1921 yılları arasında Koçgiri'de cereyan eden olaylar Alişir'in şiirlerine politik bir içerik verirken, sonraki dönemde Dersim'de yaşarken ürettiği eserler daha çok felsefi ve Alevilik düşüncesi içeriklidir (Bayrak, 2010, s. 274). Alişir şiirlerinde, Arapça ve Farsça kelimeleri sıklıkla kullanır. Şiirlerde tasavvufi bir içerikle bezenmiş olarak Kur'an-ı Kerim ayetlerine göndermeler ve Alevi-Bektaşî inancına ait motifler öne çıkar. Ayrıca On İki İmam'ın isimlerinin sırasıyla geçtiği bir şiir formu olan "duvazdeh imam" da yazan Alişir, Türkçe ve Kürtçe şiirlerinde benzer muhteva kullanmış, güçlü bir tasavvuf şairi olduğunu kanıtlamıştır. Şiirlerinde sıklıkla işlenen bir konu olan dünyanın haline dair eleştirileri bir şiirinde şöyle dile getirir¹⁴:

Taki'nin muîni daim hüdadır

Gelin sorunuz acep bu ne sevdadır

Deseler ki hasmın bütün dünyadır

Biiznillah perva etmez bu gönlüm (Şahin, 2003, s. 81).

Şiirlerinde aynı zamanda kendisine de eleştirilerde bulunan Alişir, şairlik ve âşıklık konusunda ustalık için çok emek harcaması gerektiğinin farkında olduğunu dile getirir:

Şairlik sevdası etme ey gönül

Ne methin var senin o yara karşı

¹² Alişir Efendi'nin yazdığı halk şiirlerine dair bugüne kadar yapılan en kapsamlı derleme için bkz: Şahin (2003).

¹³ 1949 yılında CHP'ye Aleviler konusunda bir rapor yazan Maraş Milletvekili Hasan Reşit Tankut, Aleviler'in ibadet dilinin Türkçe olduğunu, ancak son dönemlerde Alişir'in inatla Türkçe'yi bırakarak nefeslerini Zazaca yazdığını belirtir (Bayrak, 1994, s. 298). Ancak Alişir'in bugüne kadar Zazaca nefesi bulunamamıştır (Cengiz, 2010, s. 228); Türkçe dışında yazdığı tüm şiirler Kürtçe'dir. Alişir'in Türkçe ve Kürtçe olarak yazdığı "Koçgiri başladı harba" ilk dizeli ünlü şiirini örnek veren Kieser, bunun Koçgiri-Dersim hareketlerinin ne dil ne de etnik konularda bir düzen birliği içinde olduklarını gösterdiğini belirtir (Dersimi, 2010, s. 119). Konuyla ilgili olarak, Alevi Kürtlerin dil konusu başta olmak üzere etnik kimliği üzerine bir tartışma için bkz: Bruinessen (2000, ss. 87-113).

¹⁴ Şahin'in derlemesinin içeriği kapsamlı olmasına rağmen, kitap boyunca şiirlerin yazımı konusunda redaksiyon sorunları bulunduğu için verilen örnekler gözden geçirilerek aktarılmıştır.

Âşıklık sevdası etme ey gönül

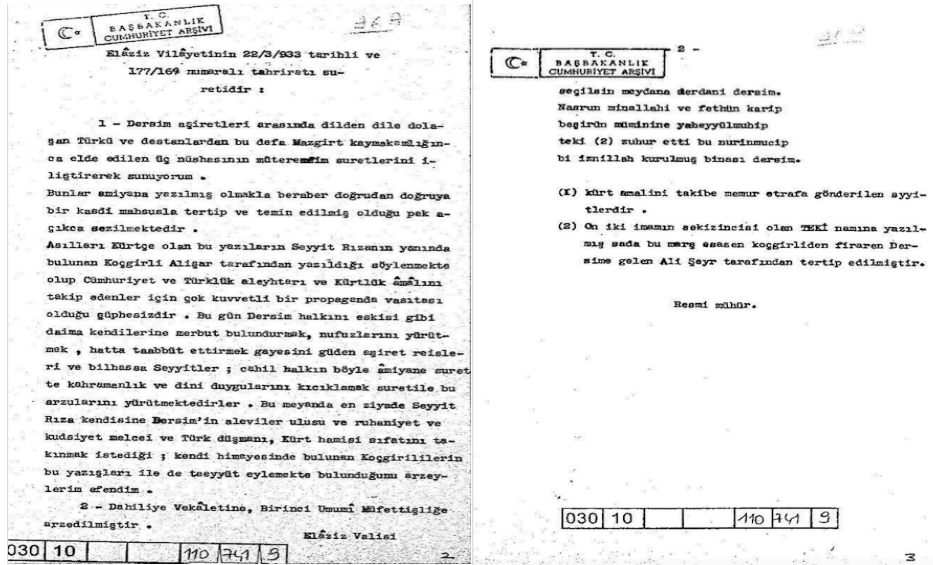
Ne haddin var senin esrara karşı (Şahin, 2003, s. 83).

Alişer'in şiirlerinde yoğun tasavvuf düşüncesinin yanı sıra, kendi döneminin güçlü tanıklığı da görülür. Dolayısıyla hem Alevi-Bektaşî inancına ait unsurları hem de dönemin bazı siyasi olaylarına dair konularını şiirlerine taşıyarak, siyasal ve inançsal alanı birleştirmiştir (Soileau, 2017, s. 336). Örneğin Ali Kemali, Sevr Anlaşması döneminde Alişer'in Kürtçe konferanslar verdiğini ve saz çalarak, “*Ayağında kundura / Gittim düştüm tandura / Padişahın haberi yok / Bunu eden kongura (kongre)*” gibi milli hükümeti eleştiren şiirler söylediğini aktarır (Kemali, 1992, s. 127). Alişer'in şiirlerinde sadece devlete karşı bir eleştiri değil, aynı zamanda Koçgiri ve Dersim aşiretlerine de eleştiriler ve birlik olma çağrısı görülür. Alişer, yaşadıklarını şiirlerine aktarırken, bunları olaylar yaşanırken bulunduğu bölgedeki halkla diyalog kurmak için kullanmıştır. Nuri Dersimi, Alişer'in eserlerinin dağ başlarında ve savaş alanlarında, top, tüfek sesleri arasında söylendiğini aktarır (Dersimi, 1997, s. 166).

Alişer'le ilgili resmî devlet belgelerinde de Alişer'in şiirlerinden bahsedilir. Örneğin, Elazığ Valisi tarafından 22 Mart 1933 tarihinde Dahiliye Vekaleti, oradan da 2 Nisan 1933 tarihinde Yüksek Başvekalet, Cumhuriyet Halk Fırkası, Reis-i Cumhur ve bazı diğer kurumlara gönderilen bir rapora göre Alişer, Taki mahlasıyla türkü ve destan söyleyerek halkı kışkırtmaya çalışmaktadır¹⁵. Bu raporun ekinde yer alan üç destanın, Mazgirt Kaymakamlığı tarafından ele geçirildiği ve Kürtçe'den Türkçe'ye çevrildiği belirtilmektedir. Oysa bahsi geçen “Bismillah diyelim haktan inayet” ilk dizeli şiir, kafiye yapısından da anlaşıldığı üzere Türkçe'dir (Cengiz, 2010, s. 184-185). Raporda “Gönül gel gezelim Munzur dağı” ilk dizeli şiir ise, Nuri Dersimi tarafından “Gönül gel gezelim Dersim dağı” ilk dizesiyle verilerek “Dersim Şarkısı” olarak adlandırılır ve Dersimi, eseri kendisinin Kürtçe'den Türkçe'ye tercüme ettiğini belirtir (Dersimi, 1997, s. 237-238)¹⁶. Bu eser de, kafiye düzeni ve içeriğinden anlaşıldığı üzere, Dersimi'nin yazdığı Türkçe çeviri değil, diğer şiir gibi bizzat Alişer tarafından Taki mahlasıyla ve hece vezniyle Türkçe yazılmış bir halk şiiridir. Raporda yer alan “Evi yansın Kemal bize yük olmuş” ilk dizeli üçüncü şiirin serbest vezinli yapısı ve destansı formundan dolayı ilk halinin Kürtçe olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu şiirde Taki mahlası kullanılmamıştır. Her üç şiir de, içerikleri bakımından Dersim bölgesinin tarihi, coğrafi, etnografik özelliklerini barındıran birer belge niteliğindedir.

¹⁵ Raporun tamamı için bkz: Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 030_10_00_00_110_741_9_1-6.

¹⁶ Aynı şiirin Nazmi Sevgen tarafından verilen versiyonunu karşılaştırmak için bkz: Sevgen (1950, s. 381). Sevgen'e göre Alişer, Şah Hatayi'nin etkisi altındadır ve bu şiirde onu taklide yeltenmiştir (1950, s. 381).



Resim 3. Elazığ Valisi'nin 22 Mart 1933 tarihinde Dahiliye Vekaleti'ne gönderdiği, Alişir'in Taki mahlasıyla türk ve destan söyleyerek halkı kıskırtmaya çalıştığına dair rapordan bir bölüm (Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 030_10_00_00_110_741_9_2; 030_10_00_00_110_741_9_3)

Resmî Halk Müziği Derlemelerinde Alişir Efendi'nin Eserleri

Türkiye'de ses kayıt cihazı ile ilk resmî derlemeler Darülelhan (İstanbul Konservatuarı) kurumu tarafından yapılmıştır¹⁷. Darülelhan adına Yusuf Ziya Demircioğlu, Ferruh Arsunar, Mahmut Ragıp Gazimihal (Kösemihal) ile Halk Bilgisi Derneği adına Abdülkadir İnan'dan oluşan heyetin Sinop, Giresun, Trabzon, Rize, Gümüşhane, Bayburt, Erzurum, Hasankale ve Erzincan'a yaptıkları dördüncü tetkik seyahati, 15 Ağustos-17 Eylül 1929'da tarihleri arasında gerçekleşmiştir (Gazimihal, 1929, s. 13). Bu gezide, Alişir Efendi'nin "Aşkın şarabını içenler dilber" ilk dizeli eseri, "Aşkın" adıyla nota olarak yayınlanan ilk eseri olmuştur (Halk türkülleri, 1930, s. 88). Ancak eserin notasında kaynak kişiye dair bir bilgi eklenmemiş, sadece eserin Erzincan'dan derlendiği yazılmıştır. Gazimihal, bu derleme gezisinde notaya alınan 150 eser dışında, Konservatuar müzesinde bulunan 79 plağın listesini verirken, Koçgiri ve Alişir'le ilgili Trabzon ve Erzincan hapisanelerinden derlenmiş şu üç eseri sayar (Gazimihal, 1929, s. 39, s. 46)¹⁸.

¹⁷ Osmanlı'dan günümüze Anadolu'da yapılan derleme çalışmalarına ilgili kronolojik bir inceleme için bkz: Şenel (1991). Ayrıca Darülelhan'ın derleme ve yayın faaliyetleri konusunda bkz: Kolukırık (2014).

¹⁸ Yazım şekli ve noktalama işaretleri orijinal kaynaktan olduğu gibi aktarılmıştır.

Tablo 1. Darülelhan tarafından derlenen ancak notaya alınmayan Alişer eserleri

Plak no	Türkünün yeri ve ismi	Okuyanın ismi ve memleketi	Alındığı yer
7	Koşkir türküsü (337 Koşkir hadisesi üzerine çıktı)	Tokatlı Mehmet oğlu Duman Ahmet	Trabzon (Hapisane)
70	Dersim Medhiyesi	Koçkırılı Ali Şir'in (ki hayattadır) hükümet memuru (!) Koçkırılı Sabri	Erzincan (Hapisane)
73	Koçkir türküsü (Sivasın Koç kırından Ali Şir tarafından)	Ümraniye'nin Ağzıkır kariyesinden Kasımoğlu Sabri B.	Erzincan (Hapisane)

Gazimihal'in, "Bu orijinal türkülerin de plaklarını çoğaltmak için çalışılmaktadır" (Gazimihal, 1929, s. 47) notuna rağmen, bir zamanlar Konservatuar müzesinde bulunan bu eserlerin ne orijinal plaklarına ne de ses kayıtlarına bugüne kadar ulaşılabilmiştir. Koçgiri İsyanı'nda Alişer'in en yakınında bulunarak önemli bir rol oynayan Kasımoğlu Sabri Bey'den¹⁹ derlenen iki türkü, yukarıda da bahsi geçen, Alişer'in ilk dizesi "Gönül gel gezelim Dersim (Munzur) dağı" olarak bilinen Dersim'e yazdığı methiye ile ilk dizesi "Koçgiri başladı harba"²⁰ olarak bilinen ünlü eseri olmalıdır. Gazimihal'in, hem Alişer'in hayatta olduğuna dair notu, hem de bizzat Alişer'in yazdığı eserleri derlemesi, halk müziği derlemeciliği ve tarihsel etnomüzikoloji açısından önemli bir veridir. Bu derlemelerin yapıldığı kişiler Alişer'in yakın çevresinden olduğundan ve eserlerin Koçgiri İsyanı'ndan kısa bir süre sonra derlenmesinden dolayı, notası alınan "Aşkın" eserinin Alişer'in o dönemde seslendirdiği versiyona yakın olduğu varsayılabilir. Erzincan hapishanesinde derlenen bu eserlerin kaynak kişileriyle ilgili olarak Gazimihal kitabına şu notu düşmüştür:

Hapisanede iki gün çalıştık. Her nasılsa ellerinden hatalı hareketler çıkararak senelerden beri bu adalet köşesinde yaşamış bazı gençler arasında cidden mahir ve san'atkar kimseler vardı; hafızalarında güzel şeyler vardı. Memnuniyetle bildiklerini çalıp söylediler; "sizin gibi misafirlerimizle iftihar ederiz" diyorlardı! (Gazimihal, 1929, ss. 37-38).

Alişer'in aynı sözlerinin yer aldığı bir başka eser, Darülelhan sonrasında Türkiye'de resmî derlemeler yapan ikinci kurum olan Ankara Devlet Konservatuarı adına, Muzaffer Sarısözen, Halil Bedii Yönetken ve teknisyen Rıza Yetişen'den oluşan ekiple 1944 yılında Elazığ, Tunceli, Bingöl ve Muş'a yapılan sekizinci derleme gezisinde derlenmiştir (Elçi, 1997, s. 80). Bu gezide, Alişer Efendi'nin "Aşkın şarabını içerler dilber" ilk dizeli eseri, "Aşkın Şarabı" adıyla, Tunceli'nin Ovacık ilçesi Kedek köyünden Ali Çelik'ten derlenmiştir (Turhan ve Kantar, 2012, s. 65-66). Bu eser, 2906 sıra numarası ile TRT Türk Halk Müziği Repertuarı'na alınmış ve bugüne kadar sayısız defa radyo ve televizyonlarda icra edilmiştir²¹. Bu eser, Alişer'in uzun yıllar yaşadığı Dersim bölgesinden, ölümünden kısa bir süre sonra alınmış olduğundan, bu versiyonun da onun icrasından çok farklı olmadığı söylenebilir.

¹⁹ Nuri Dersimi, Alişer'in yakın çevresinden ve Koçgiri İsyanı sonrası ceza alanlardan bahsederken Sabri'nin adını da verir (Dersimi, 1997, s. 169, s. 173).

²⁰ Bu eserin sözlerini karşılaştırmak için bkz: Soileau (2017, s. 336-338).

²¹ Eserin TRT notasında her ne kadar 21.7.1943 tarihinde derlendiği yazılsa da, derleme gezisi 1944 yılında yapılmıştır. Nitekim derleme fişlerinde eserin derlenme tarihi 21.7.1944 olarak yazılmaktadır (Elçi, 1997, s. 267).

AŞKIN 88

ERZİNCAN

AŞ KIN SA RA BI NI
İ DER LER DİL BER AŞ KIN SA RA BI NI
İ DER LER DİL BER FER HAT NI SÂL DÖ NER
PE Nİ ŞAN O LUR HÜS NÜN GÖ RÜP CAN DAN
ŞE ŞENLER DİLBER ... MEC NUN Gİ Bİ ŞE BER SER GER DAN LUR

*AŞKIN ŞARABINI İÇERLER DİLBER
FER HAT NISALI DÖNER PERİŞAN OLUR
HÜS NÜN GÖRÜP CANDAN ŞEŞENLER DİLBER
MECNUN GİBİ GEZER SER GER DAN OLUR*

*ŞAKİ, SENŞİŞ, NEYLER CENNETİ HURİ
GEVRÜ CEKA İLE ŞEŞMEŞ SÜRURU
DUNYA URBADA SENŞİŞ HUZURU
ŞUNUR DİYE ERENLER ŞADUMAN OLUR*

AŞKIN ŞARABINI İÇERLER DİLBER

ANKARA DEVLET KONSERVATUVARI

DERLEME TARİHİ
21-7-1943

NOTAYA ALAN
İSNET AKTOL

AŞ KIN SA RA BI NI İ DER LER DİL BER AŞ KIN SA RA BI NI
HAS LA RIK ZUL FÜ KAR CE KER GER MA NE KAS LA RIK ZUL FÜ
Nİ İ CER LER DİL BE R MEC NUN Gİ Bİ ŞE ZE SER GER DA HO LU
KAR CE KER GER MA NE MER KA ME TİN ÇOK TU R GE LI RI HA NA
HİS RİN GÖ RÜP CAN DAN DİL BER GÖ ZÜ NÜN ZE R
İ CER LER DİL BE R ŞEŞ HA TI Mİ SÂL DÖ NER R PE Nİ ŞAN O LUR
ŞEM SÜ TE BA NE ÖRİ ME ZÜ LÜ F LE Mİ N ŞEY NİŞ TA NO LUR

*AŞKIN ŞARABINI İÇERLER DİLBER
MECNUN GİBİ GEZER SER GER DAN OLUR
HÜS NÜN GÖRÜP CANDAN ŞEŞENLER DİLBER
FER HAT NISALI DÖNER PERİŞAN OLUR*

*KASLARIN ZULFÜKAR ÇEKER KERVANA
MERHAMETİN ÇOKTUR GÜLİR İBANA
DİLBER NÜŞÜN BENZER ŞEMS-Ü TE BANA
ÖRTME ZULFÜLERİN ŞEYRİŞTAN OLUR*

Resim 4. Alişir Efendi'nin Taki mahlasıyla yazdığı "Aşkin şarabını içenler dilber" ilk dizeli eserinin, 1929 yılında Darülelhan (İstanbul Konservatuvarı) ekibi tarafından Erzincan hapishanesinde derlenen notası (solda) ile aynı sözlerin 1944 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı ekibi tarafından Tunceli'de derlenen notası (sağda)

Resmî halk müziği derlemelerinde nota yazım konusu ihtiyatla yaklaşılması gereken bir mesele olsa da, Alişir'e ait elimizdeki nadir iki kaynak olduğu için bunları da konumuz bağlamında değerlendirmek gerekmektedir²². Alişir'e ait bu iki eserin, İstanbul ve Ankara Devlet Konservatuvarları tarafından derlenen iki farklı notasını karşılaştırdığımızda, melodik olarak bazı farklılıklar görülmektedir. İstanbul Konservatuvarı notasında dönemin tonalite anlayışıyla her ne kadar komalı sesler yazılmasa ve nota yazımlarında ciddi sorunlar olsa da, bu yazıma göre daha detaylı yazılan Ankara Devlet Konservatuvarı notasında eser, aynı dizi ve tartımla yazılmıştır. Her iki notanın saz bölümündeki melodik seyirler birbirinden farklılık gösterse de şan bölümündeki ana melodik seyir birbirine yakındır. Bu durumda, Alişir'in yaşadığı bölgelerden ve çevresindeki kaynak kişilerden alınan her iki türkünün de, Alişir tarafından melodik olarak belli bir kalıpta icra edildiği, ancak kaynak kişilerin kendi icra üsluplarına göre farklı yorumladıkları eserler olduğu söylenebilir. Eserin 1929'tan 1944'e kadar Alişir'in yaşadığı bölgelerde birbirine yakın üsluplarla icra edilmesi, Alişir'in müzik icrasının, kendi yaşamıyla ilişkili olarak sözlü yolla nasıl dolaşıma girdiğini göstermesi bakımından da önemli bir noktadır.

Yaşadığı dönemin kaynaklarına göre, Alişir Efendi sadece iyi şiir yazar bir halk ozanı değil aynı zamanda çok iyi bir bağlama icracısıdır. Dolayısıyla çalıp söyleyen bir aşık ya da saz şairidir. Nazmi Sevgen, Dersim'de en iyi saz çalanların başında Alişir'in ismini anar (Sevgen, 2003, s. 101). Ayrıca Alişir Efendi, kendi döneminin diğer ozanlarıyla da görüşmüştür. Örneğin Dersim bölgesinin en önemli halk şairi olarak bilinen Sey Qaji (1860-1936), zaman zaman Seyit Rıza'nın evinde Alişir'le bir araya gelmiş ve onun üzerine şiirler yazmıştır (Cengiz, 2010, s. 185, s. 228).

Alişir Efendi'nin yakın arkadaşlarından birisi olan Nuri Dersimi de (1893-1973), Alişir gibi hem siyasi bir figür hem de saz çalıp söyleyen bir icracıdır. Hatıratında müzikle ilişkisinden sıkça bahseden, yaşamının farklı dönemlerinde cem ve muhabbetlerde saz çalıp deyişler söylediğini aktaran Dersimi (Dersimi, 1986, s. 25-26, s.

²² Türkiye'de resmî halk müziğinde notasyon konusuyla ilgili eleştirel bir araştırma için bkz: Özdemir (2019).

81-82), babası Milla İbrahim'in de bir halk şairi olduğunu belirtir (Dersimi, 1986, s. 14). Nuri Dersimi bir başka eserinde, 1915 yılında Dersim'e gelen Hacı Bektaş Veli Dergahı Postnişini Ahmet Cemalettin Çelebi'nin özel katibi olan Âşık Sıtkı (1865-1928) ile birlikte olduğunu aktarır (Dersimi, 1997, s. 111). Döneminin önemli saz şairlerinden birisi olan Âşık Sıtkı, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın 1944 yılındaki Tunceli derlemelerinde "iki sesli halk türküsü" olarak nitelendirilen "Siyah Perçemlerin" adlı deyişin de söz yazarıdır²³. Dolayısıyla Alişer, Dersimi, Âşık Sıtkı gibi kendi dönemlerinin önemli figürleri olarak farklı yönleriyle ön planda olan şahsiyetler, yaşadıkları dönemin önemli müzik icracılarıdır. Ayrıca Alişer Efendi ve Âşık Sıtkı, resmî halk müziği derlemelerinde eserleri derlenen ve bunların yanı sıra bazı eserleri sözlü olarak kuşaktan kuşağa aktarılan önemli kaynak kişiler olarak -Nuri Dersimi vasıtasıyla- birbirleriyle dolaylı ilişkileri olan müzisyenlerdir²⁴.

Koçgirili Alişer Efendi'nin Eserlerinin Günümüze Yansımaları

Müziğin tarihsel bir kaynak olması açısından değerini tartışan Shirli Gilbert, özellikle savaş dönemi gibi zamanlarda ortaya çıkan şarkı metinlerinin sosyal tarih açısından sadece retrospektif bir özellik taşımadığını vurgulayarak, müziğin bireyler ve topluluklarla ilgili belirli tarihsel bağlamlar hakkındaki anlayışımızı zenginleştirip aydınlattığını şöyle açıklar:

Şarkılar zamanın kendisinden kaynaklanan önemli bir metinler bütünüdür. Savaş sonrası tanıklıklar gibi hayatta kalan bireylerin geriye dönük anlayışını değil, uzun bir süre boyunca günlük yaşamla yüz yüze kalan mahkûm toplulukların belirsiz, değişen perspektiflerini bize iletiyorlar. Başka bir deyişle, benzersiz bir mirastırlar: Paylaşılmış fikirlerin ve yorumların parçalarıdır, az iz bırakan toplulukların aksine sözlü olarak aktarılır ve korunurlar. Tabii ki, sundukları erişim kaçınılmaz olarak kısımdır; bununla birlikte, diğer çağdaş kaynaklarla birlikte ele alındığında, insanlığın içsel deneyimine dair anlayışımızı derinleştirmeye yardımcı olurlar (Gilbert, 2005, s. 123).

Koçgirili Alişer Efendi örneğinde olduğu gibi, kendi döneminin tanıklığını yapan bir saz şairinin eserlerini bireysel ve toplumsal açıdan ele aldığımızda, müziğin tarihsel bir kaynak olarak varlığını sürdürdüğü ve günümüzde farklı müzikal kimliklerin inşasında önemli bir rol oynadığı görülür. Yukarıda aktarıldığı üzere Alişer Efendi'nin eserleri, resmî derlemelerde kayda alınıp "Türk halk müziği" adına tescillenmiş ve TRT başta olmak üzere pek çok mecrada günümüze kadar icra edilmiştir. Ayrıca Alişer'in ölümünün üzerinden uzun bir süre geçmesine rağmen eserlerinin, Koçgiri bölgesinden Haydar Acar, Âşık Fezai, Belgüzar Şahin vb. kaynak kişilerin belleklerinde ve sözlü tarih anlatılarında kuşaktan kuşağa aktararak günümüze kadar gelmesi, bunların güncelliğini koruduğunu göstermektedir. Diğer yandan, müzik piyasasında "Alevi müziği", "Kürt müziği" ya da bölgesel olarak "Dersim müziği", "Koçgiri müziği" icra ettiğini ifade eden popüler müzisyenler Alişer Efendi'nin eserlerini çeşitli albüm kayıtları ve sahne performanslarında icra etmiştir: Hasret Gültekin ve Nilüfer Akbal ("Koçgiri Başladı Harba"), Cihan Çelik ("Ey Canan", "Li Erway Alemê", "Âlişêr"), Cemil Koçgiri

²³ Sansözzen'in bu eserle ilgili yorumları için bkz: Elçi (1997, ss. 61-63). Âşık Sıtkı'nın yaşamı ve divanı konusunda bkz: Altınok (2013). Ayrıca Dersim'in isminin 1935 yılında Tunceli olarak değiştirilmesinden sonra yapılan halk müziği derleme çalışmaları üzerine bir tartışma için bkz: Özcan (2003).

²⁴ Nuri Dersimi, Suriye'de yaşadığı son yıllarında yapılan bir ses kaydında, Dertli ve Derviş Ali'nin sözleriyle birer deyiş çalıp söylemektedir. Dersimi'nin Derviş Ali'den seslendirdiği eserin bir başka versiyonunu, Ferruh Arsunar Hozat'ta Seyit Hasan Dede'den derlemiştir (Arsunar, 1937, s. 21). Bu ses kaydında Dersimi, -anılarında kendisine yüklediği misyonun tersine- "Efendim Efendim Cemal Efendim" nakaratıyla Ahmet Cemalettin Çelebi'yi mürşidi olarak anmakta ve hatıratında babası için söylediği ifadeleri (Dersimi, 1986, s. 14), bu kez Bektaşilik için kullanarak "Dr. Nuri'nin elem ve kederini, yüksek ruhu ile, söz ve sazı ile Bektaşî demelerinden dinleyeceksiniz" şeklinde bir konuşmayla icrasına başlamaktadır. Dersimi'nin bu kayıttaki ifadeleri ile saz ve vokal icrasındaki üslubu için bkz: Dersimi (2016).

(“Evliya Gülüdür”), Mikail Aslan ve Aynur Doğan (“Aşkın Şarabı”) gibi çoğunlukla Koçgiri, Dersim veya bunlara yakın bölgelerden müzisyenler tarafından icra edilen bu eserler, genellikle Kürtçe ve Türkçe olarak deyiş formundadır.

Ancak Alişir Efendi'nin yazdığı eserlerle hangi müzik kültürü ya da türüne mensup olduğu sorusunun cevabı oldukça karmaşıktır: Alişir Efendi'nin Türkçe eserleri “Dersim müziği” icracıları tarafından seslendirilse de, Dersim müziğinin en önemli kültürel kaynaklarından birisi olarak görülen Koçgiri yöresinde, Zazaca söylenen “bin yılın literatürü”ne sahip halk ozanlarıyla birlikte “Koçgiri halk müziği”nin temelini oluşturan listeye gir(e)memektedir (Aslan, 2010, s. 204). “Koçgiri müziği” icra edenler için ise Alişir Efendi, hem Türkçe hem de Kürtçe eserleri ile simge bir isim olarak kabul edilmektedir. Diğer yandan Alişir Efendi'nin Türkçe eseri TRT’de “Türk halk müziği” olarak sunulsa da, bir başka görüşe göre “Dersim müziği”, TRT repertuarına ciddi ölçüde dahil edilmemiş, dahil edilenler ise asimile ve standardize edilmiştir (Greve, 2019, s. 9). Bunların yanı sıra, sözel içerik açısından Alişir Efendi'nin bazı eserlerini, Nuri Dersimi'nin yukarıdaki dipnotta ifade ettiği gibi “Bektaşî müziği” olarak değerlendirmek dahi mümkündür. Bu durumda Alişir Efendi'yi hangi değerlendirmeye göre nasıl bir müzik kültürüne dahil edeceğimiz sorusunun cevabı oldukça muğlaktır.

Günümüzde, Alişir Efendi'nin herhangi bir müzik kültürüne dahil edilmesinin, doğduğu/yaşadığı bölge, ozanlığı, kullandığı dil, eserlerinin içeriği, icra özellikleri vb. dinamiklerinden hangisine göre yapılacağı konusu, farklı halk müziği otoritelerince farklı şekillerde cevaplanabilecek niteliktedir. Oysa “Alevî müziği” tartışmalarında da olduğu üzere, herhangi bir başlıkla standardize edilmiş bir müzik kültüründen bahsederken, söz, saz, icra ya da kimlikle ilgili tüm dinamikler tartışmalı konulardır (Özdemir, 2018). Bu yüzden, bir halk ozanı olarak Türkçe ve Kürtçe eserler yazmış, Alevilikle ilgili şiirlerinde dini yönü oldukça güçlü ve döneminin kaynaklarında oldukça iyi bir müzik icracısı olduğu aktarılan Alişir Efendi, günümüzde standardize edilmeye çalışılan müzik türleri ve paradigmalarını aşan bir müzikal çeşitliliğe sahiptir. Yani Koçgirili Alişir Efendi'nin müzik eserleri, günümüzde hem geleneksel hem de popüler müzik icra ortamlarında çalınıp söylenmeye devam etmekte ve bu eserlerin günümüze yansımaları farklı müzik kültürlerinin inşasına dayanak olarak kullanılabilir.

Sonuç

Koçgirili Alişir Efendi, Koçgiri ve Dersim’de yaşanan Cumhuriyet tarihinin en önemli siyasi ve toplumsal olaylarından ikisinde ana aktörlerden birisi olurken, aynı zamanda bir saz şairi olarak eserler üretmiş ve bu eserler, yazıldığı dönemde Alişir’in yaşadığı bölgedeki halka mal olmuştur. Bu açıdan, eserlerden hem resmî belgelerde bahsedilmesinden, hem de halk arasında bunların popülerlik kazanmasından yola çıkarak, Alişir’in yazdığı müzik eserlerini kendi fikirleri için bir propaganda (ve halkla diyalog) aracı olarak kullandığını ve bunun oldukça etkili olduğunu ileri sürebiliriz. Alişir’in, özellikle olaylar yaşanırken yazdığı “Koçgiri Başladı Harba” gibi siyasi içerikli eserlerini, Cumhuriyet’in erken dönem “politik müzik” örnekleri olarak değerlendirmek de mümkündür. Ayrıca günümüze kadar halk şiiri olarak gelen diğer eserlerine de baktığımızda, Alişir Efendi'nin Taki mahlasıyla güçlü bir Alevî-Bektaşî ozanı olduğu ve tasavvufî olarak oldukça zengin bir şiir dünyasına sahip olduğu görülmektedir. Alişir Efendi'nin şiirleri ve müzikleri, günümüzde popüler müzisyenler tarafından da seslendirilmektedir. Dolayısıyla Koçgirili Alişir Efendi'nin eserleri halen etkisini sürdürmektedir.

Diğer yandan Alişir Efendi örneği, bugün çeşitli sosyo-politik ve sosyo-kültürel kimlik inşalarına bağlı olarak “Alevî müziği”, “Bektaşî müziği”, “Dersim müziği”, “Koçgiri müziği”, “Kürt müziği” ya da “Türk halk müziği” gibi farklı müzik kategorilerinin sınırlarının oldukça geçirgen olduğunu göstermektedir. Farklı müzik

kültürlerinin, kimlik inşalarıyla ilişkili olarak değerlendirilip ona göre “kurgulanması”, o müziği oluşturan tüm dinamiklerin tek bir çerçeveden ele alınıp diğerlerinin yok sayılmasına neden olabilmektedir. Bu yüzden tarihsel etnomüzikolojik açıdan Alişer Efendi gibi bir örneğe yaklaşmak, müziğe atfedilen sınırlılıkların yeniden tartışılması ve herhangi bir müzik kültürüne atfedilen paradigmalardan baştan değerlendirilmesi açısından yeni perspektifler sunmaktadır.

Son olarak, Anadolu’da özellikle yabancı araştırmacılar tarafından yürütülen derleme çalışmaları neredeyse yüz yıldan fazla bir geçmişe sahiptir. Bu derlemelerin bir kısmının bulunduğu Library of Congress, Bibliothèque Nationale de France, Berlin Fonograf Arşivi gibi çok önemli kurumların arşivleri araştırmacılara açıkken, ülkemizde resmî derlemeleri yapan kurumların arşivleri halen araştırmacılara kapalıdır. Ayrıca resmî kurumlar dışındaki diğer uzman ve araştırmacıların kişisel derleme arşivleri de özel olarak çalışılmayı bekleyen bir konudur. Özellikle fonograf ve gramofonla yapılmış kayıtlar başta olmak üzere, her tür materyali bünyesinde barındıran ses kayıt arşivleri konusunda tüm dünyada yoğun bir faaliyet ve bu kayıtları dijitalleştirip kullanıcılara açık erişim sağlama konusunda büyük bir çaba gösterilirken ülkemizde bu konuda ciddi bir eksiklik görülmektedir. Çeşitli arşivlerde bulunduğu iddia edilen ancak halen ulaşılamayan resmî derlemelere ait ses kayıtlarının gün yüzüne çıkmasıyla, Koçgirili Alişer Efendi başta olmak üzere, Cumhuriyet tarihine etki etmiş pek çok kaynak kişinin eserlerini değerlendirme ve müzikal mirasın çeşitliliğini yeniden düşünme imkanına kavuşacağız.

Kaynakça / References

- Akyürekli, M. (2016). *Koçkuri Kırımı (1920-1921)*. İstanbul: Tarih Kulübü Yayınları.
- Altınok, B. Y. (2013). *Sıdkî Baba Dîvânı*. Ankara: Sistem Ofset.
- Aslan, M. (2010). Müzik ve Kültürel Kökler Bağlamında Dersim Müziği. Aslan, Ş. (Der.), *Herkesin Bildiği Sır: Dersim* (ss. 197-220). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baran, M. (2011). *Koçgîrî (Kuzey-Batı Dersim)*. Ankara: Saresur-Kızılbâş Yayınevi.
- Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 030_10_00_00_110_741_9_1-6.
- Bayrak, M. (haz.). (1994). *Açık-Gizli/Resmî-Gayrivesmî Kürdoloji Belgeleri*. Ankara: Özge Yayınları.
- Bayrak, M. (2010). *Dersim – Koçgiri*. Ankara: Özge Yayınları.
- Berlin, G. ve Simon, A. (2002). *Music Archiving in the World*. Berlin: VWB, Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Bohlman, P. V. (2015). *Dünya Müziği*. (H. Gür, Çev.). Ankara: Dost Yayınevi.
- Bruinessen, M. v. (2000). *Kürtlük, Türklük, Alevilik: Etnik ve Dinsel Kimlik Mücadeleleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bulut, F. (2005). *Dersim Raporları*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Cengiz, D. (2010). *Dizeleriyle Tarihe Tanık Dersim Şairi: Sey Qaji (1860-1936)*. İstanbul: Horasan Yayınları.
- Çiçek, E. A. (1999). *Koçgiri Ulusal Kurtuluş Hareketi*. Stockholm: Apec Yayınları.
- Dersimi, A. (Der.). (2010). *Dersim – Koçgiri Direnişleri: Alişir Efendi ve Zarişe Xatun*. İstanbul: Peri Yayınları.
- Dersimi, M. N. (1986). *Hatıratım*. Stockholm: Roja Nû Yayınları.
- Dersimi, M. N. (1997). *Kürdistan Tarihinde Dersim*. İstanbul: Doz Basım Yayın.
- Dersimi, M. N. (2016, 26 Ağustos). *Dağlar Dağlar ©Baran Müzik Yapım*. Erişim tarihi: 20.07.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=KY5CDNRCL2c>
- Elçi, A. (1997). *Muzaffer Sarısözen (Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erkan, S. (2016). Kültürel Miras ve Müzik: Türkiye’de Müzik Arşivi Sorunsalı ve Dünyada Müzikal Miras Yönelimleri. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 24, 91-110.
- García, M. A. (2017). Sound Archives Under Suspicion. Ziegler, S., Åkesson, I., Lechleitner, G. ve Sardo, S. (Ed.). *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate* (p. 10-20). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Gazimihal (Köseihal), M. R. (1929). *Şarkî Anadolu Türküleri ve Oyunları*. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.
- Gilbert, S. (2005). Music as Historical Source: Social History and Musical Texts. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 36(1), 117-134.
- Greve, M. ve Şahin, Ö. (Haz.) (2019). *Anlatılmamış İfade Etmek: Yeni Dersim “Sound”unun Oluşumu*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Halk türküleri*. (1930). Kitap 13. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı.
- Kemali, A. (1992). *Erzincan*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

- Kolukırcık, K. (2014). Osmanlı Devleti'nde İlk Resmî Konservatuvar Olan Dârülelhan'da Derleme ve Yayım Faaliyetleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 35, 479-498.
- Landau, C. ve Fargion, J. T. (2012). We're All Archivists Now: Towards a more Equitable Ethnomusicology. *Ethnomusicology Forum*, 21(2), 125-140.
- McCullum, J. ve Hebert, D. G. (Ed.). (2014). *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*. Lanham: Lexington.
- Munzuroğlu, D. (2015). *Alişir*. İstanbul: Fam Yayınları.
- Öz, B. (2015). *Belgelerle Koçgiri Olayı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Özcan, M. (2003). "Kürdün Gelini" (Notalarıyla Tunceli Halk Türküleri ve Oyun Havaları). Ankara: Kalan.
- Özdemir, U. (2018). Between Debate and Sources: Defining Alevi Music. Weineck, B. ve Zimmermann, J. (Ed.), *Alevism Between Standardisation and Plurality: Negotiating Texts, Sources and Cultural Heritage* (ss.165-193). Berlin: Peter Lang.
- Zimmermann, J. (2019). Notanın Otoritesi, Otoritenin Notası: Türkiye'de Nota-Merkezli Resmî Halk Müziğinin Yapısökümü. *Rast Müzikoloji*, 7, 2122-2148.
- Rice, T. (1987). Toward the Remodeling of Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 31(3), 469-488.
- Seeger, A. (1986). The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today. *Ethnomusicology*, 30(2), 261-276.
- Seeger, A. ve Chaudhuri, S. (Ed.). (2004). *Archives for the Future: Global Perspectives on Audivisual Archives in the 21st Century*. Calcutta: Seagull.
- Sevgen, N. (1950). Yakın Tarihin Esrarla Örtülü Hâdiseleri ve Koçkirili Alişir. *Tarih Dünyası*, 9, 377-381; 395.
- Sevgen, N. (2003). *Zazalar ve Kızılbaşlar*. Ankara: Kalan Yayınları.
- Soileau, D. K. (2017). *Koçgiri isyanı: Sosyo-tarihsel Bir Analiz*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stokes, M. (1998). Etnisite, Kimlik, Müzik. (A. Yılmaz, Çev.). *Dans Müzik Kültür: Folklorla Doğru*, 63, 123-148.
- Şahin, B. (2003). *Kenzi Mahfi Esrarı Hak*. İstanbul.
- Şenel, S. (1991). Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Araştırmaları. *Folklor/Edebiyat*, 17, 99-128.
- Taş, C. (2011). *Dağların Kayıp Anahtarı: Dersim 1938 Anlatıları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Thram, D. (2014). The Legacy of Music Archives in Historical Ethnomusicology: A Model for Engaged Ethnomusicology. McCullum J. ve Hebert D. G. (Ed.), *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*, 309-336. Lanham: Lexington.
- Turhan, S. ve Handan K. (2012). *Tunceli Halk Türküleri*. Ankara: Tunceli Valiliği.
- Uğur, N. H. (2001). *Derebeyi ve Dersim*. Ankara: Kalan Yayınları.
- Widdess, R. (1992). Historical Ethnomusicology. Myers, H. (Ed.), *Ethnomusicology: An Introduction* (ss. 219-237). New York: W. W. Norton.
- Ziegler, S., Åkesson, I., Lechleitner, G. ve Sardo, S. (Ed.). (2017). *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

AMATÖR VE PROFESYONEL KORİSTLERİN SANAT OKURYAZARLIK DÜZEYLERİNİN İNCELENMESİ

The Examination of Art Literacy of Amateur and Professional Chorists

Erkan UYAR*

Ebru TEMİZ**

ÖZ

Bu araştırmada, çeşitli korolarda çalışmalarını sürdüren amatör ve profesyonel koristlerin sanat okuryazarlığı düzeylerinin incelenmesi amaçlanmıştır ve ayrıca koristlerin sanat okuryazarlık düzeylerine cinsiyet, sanat kitaplarını okuma ve kütüphaneden yararlanma değişkenlerinin etkisi olup olmadığı araştırılmıştır. Araştırmanın çalışma grubunu, 2017-2018 (çalışma) yılında, bireysel ve kurumsal izinler alınarak ulaşılan “Mersin Devlet Opera ve Balesi” ve “TRT’de” görev yapan 85 profesyonel korist ile “Mersin Polifonik Korolar Derneği” ve “Silifke Gökusu Halk Müziği Topluluğu’nda” görev yapan 67 amatör korist oluşturmuştur. Araştırmanın verileri Yücetoker (2014) tarafından geliştirilen ve bu araştırmaya uyarlaması yapılan sanat okuryazarlığı ölçeği ile araştırmacı tarafından toplanmıştır. Ölçeğin bu araştırma için Cronbach Alpha güvenirlik katsayısı, Alpha 93 olarak hesaplanmıştır. Araştırmada amatör ve profesyonel koristlerin sanat okuryazarlıkları incelendiğinde, elde edilen bulgulardan yola çıkarak her iki grubun da büyük ölçüde sanat okuryazarlığına sahip oldukları, amatör ve profesyonel koristlerin sanat okuryazarlık düzeylerine yönelik yapılan t-testi sonuçları incelendiğinde amatör ve profesyonel koristler arasında anlamlı bir ilişkinin var olduğu, amatör koristlerin sanat okuryazarlık düzeylerinin profesyonel koristlerin sanat okuryazarlık düzeylerinden daha düşük olduğu, amatör koristlerin cinsiyetleri ile sanat okuryazarlık düzeyleri arasında anlamlı bir ilişkinin olmadığı, profesyonel koristlerin sanat okuryazarlık düzeyleri ile cinsiyetleri arasında anlamlı bir ilişkinin var olduğu, erkek profesyonel koristlerin profesyonel kadın koristlere oranla sanat okuryazarlık düzeylerinin daha yüksek olduğu, amatör ve profesyonel koristlerin cinsiyetleriyle sanat kitaplarını okuma düzeyleri arasında anlamlı bir ilişkinin olmadığı, amatör ve profesyonel koristlerin sanat okuryazarlık düzeyleri ile sanatsal değerlendirmelerde kütüphanelerden yararlanma değişkeni arasında anlamlı bir ilişkinin olmadığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Koro, Sanat okuryazarlığı, Amatör korist, Profesyonel korist

ABSTRACT

In this study, it has been aimed to examine the art literacy levels of amateur and professional chorists who have been working in various choirs and to investigate whether gender, reading art books and using the library have any effects on the art literacy levels of the chorists. Working group of the research, by getting individual and institutional permissions in the working year 2017-2018, have formed with 85 professional chorists who were working at Mersin State Opera and Ballet and TRT; at Mersin Polyphonic Choir Association and Silifke Gökusu Folk Music Group with 67 amateur chorists. The data of the study have been collected by the researcher on the scale of art literacy developed by Yücetoker (2014) and adapted to this study. For this research, the Cronbach Alpha reliability coefficient of the scale has been calculated as alpha 93. As a result of the research; when examining the art literatures of amateur and professional choralists, it can be said that both groups are largely art literatures based on the findings obtained. Also; when the t-test results about amateur and professional chorists' art literacy level were examined it was found that there is a meaningful relationship between amateur and professional chorists. It was detected that amateur chorists' art literacy level is lower than professional chorists' art literacy level. In addition, according to the results of t-test conducted to determine the relationship between art literacy levels and sexes of the amateur chorists, there is no meaningful relationship between the sex of amateur chorists and art literacy levels. There is a significant relationship between the level of art literacy of professional chorists and their sexes and the level of art literacy of male professional chorists is higher than that of professional female chorists. It has been determined that there is no meaningful relationship between amateur and professional chorists' sexes and the level of reading art books; that there is no meaningful relationship between amateur and professional chorists' level of art literacy and the variable of using libraries in artistic evaluations.

Keywords: Music, Chorus, Art Literacy, Amateur Chorist, Professional Chorist

* **Araştırma Makalesi** - Geliş Tarihi/Received Date: 15.11.2019 Kabul Tarihi/Accepted Date: 26.11.2019

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** M.E.B. Silifke Bilsem. tenorerkan@hotmail.com
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9363-1172>

** Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitim Fakültesi. varolebru@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2256-2322>

Atıf/Citation: Uyar, E., Temiz, E. (2019) Amatör ve Profesyonel Koristlerin Sanat Okuryazarlık Düzeylerinin İncelenmesi *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 69-77

Extended Abstract

Artistic literacy can be defined as a sort of literacy which allows individuals who have built their life on art to access information they require on professional or individual level and allow them to transfer this information to their work. Based on this definition, it would be safe to say that an individual required a certain amount of artistic information in order to combine his/her artistic background from his/her own culture with other artistic products, evaluate it, build connection patterns. (Yücetoker, 2014, p. 2)

Recently, artistic literacy has become the current issue and a subject of research in our country. Looking at previous studies, we were not able to find a definition or study on the artistic literacy aside from a few interesting research due to the fact that this is a new field in our country. That is why a study on artistic literacy among chorists from amateur or professional choirs was needed.

The goal of this study was to uncover the level of artistic literacy among chorists from professional and amateur choirs, identify where it gets difficult for them in terms of artistic information and interpretation, and develop suggestions to address their needs.

In this context, the goal of this study is to assess artistic literacy levels of individuals working as chorists in amateur and professional choirs and determine whether the data gathered varies based on age, being amateur or professional, or gender in line with the goal of our study, we looked into artistic literacy levels of amateur and professional chorists, see whether there is a difference among artistic literacy levels of amateur and professional chorists, see whether there is a difference among artistic literacy levels of amateur and professional chorists in terms of gender, see whether there is a difference among artistic literacy levels of amateur and professional chorists based on the art books variable, and see whether there is a difference among artistic literacy levels of amateur and professional chorists based on the library variable.

This research was a descriptive research based on the survey model. Study groups of the research were comprised of chorists from Mersin State Opera and Ballet, TRT Ankara Choirs, Mersin Association of Polyphonic Choruses, and Silifke Göksü Folk Music Society. During the research, our initial step was to have access to literature information through books, articles, and the Internet. Research data was gathered using the artistic literacy scale developed by Yücetoker (2014) by adapting this scale to our study. Reliability coefficient of the scale was found to be 91. Reliability coefficient of this scale for our study was calculated as Alpha 0.93.

Our conclusions based on study findings were as below;

- Based on artistic literacy of amateur and professional chorists, both groups were largely artistically literate,
- A significant relationship was found when investigating artistic literacy of amateur and professional chorists
- No significant relationship was found between gender and artistic literacy levels of amateur chorists when investigating the relationship between artistic literacy level of amateur chorist and their gender, but there was a significant relationship between artistic literacy levels and genders of professional chorists,
- No significant relationship was found between artistic literacy levels and reading art books variable of amateur and professional chorists,
- No significant relationship was found between artistic literacy levels and the variable of utilizing libraries during artistic evaluations among amateur and professional chorists.

Korolar yapısal anlamda farklılıklar gösterse de şarkı söylemek amacı ile bir araya gelen bireylerden oluşmuştur ve koroların içerisinde bulunan bireylere toplumsal, sanatsal ve kültürel bakımdan birçok katkı ve değer kazandırdığı söylenebilir. Yapılan bilimsel araştırmaların sonuçlarını incelediğimizde (Coşkun, 2007) şarkı söyleyen bireylerin hem ruhsal hem de sosyal açıdan olumlu davranış değişimleri kazandıkları söylenebilir. Şarkı söylemenin bireyler üzerinde hem ruhsal hem de sosyal açılardan birçok olumlu etkilerinin olduğu tespit edilmiştir. Bireysel anlamda, özgüvende ve motivasyonda artışın gözlemlenmesi; sosyal alanda, sosyal ilişki ve iletişimde artışların olması gibi koro faaliyetlerinin bireyler üzerinde yarattığı faydalar sayılabilir. Koroda şarkı söyleme aynı zamanda bireylere, topluluk içinde bir birey olduğunu hissetme, paylaşımcılık, ortak sorunlara birlikte çözüm arama, yardımseverlik, birlik ve beraberlik duygusunu güçlendirme ve benzeri sosyal faydalar da sağlayabilir.

Korolarda faaliyet gösteren bireylerin sanatsal çalışması sırasında doğru bilgiye ulaşabilmesi ve ulaşabildiği bilgiyi sanatsal çerçevede uygun bir şekilde kullanabilmesi ancak sanatsal okuryazarlık düzeyinin gelişmesi ile mümkün olabilir.

Artut (2004, s. 11) sanat kavramının insanlık tarihi kadar eski olduğundan, her toplumun tarih sürecinde ilerleyişi esnasında kendilerine özgü bir sanat oluşturduklarından bahsetmiştir. İnsan topluluklarının olduğu her yerde yaşamsal hayatın yanı sıra bilinçaltının ve sezginin içgüdüsel bir yansıması olarak sanatsal bir yaşamın da var olduğunu belirtmiştir.

Okuryazarlık ise Türk Dil Kurumu Türkçe sözlüğüne göre okuryazar olma durumu olarak ifade edilmiştir. UNESCO'nun yaptığı tanımda ise okuryazarlık; değişik türdeki yazılı kaynakları, kayıtları kullanarak tanımlama, anlama, yorumlama, bir araya getirme, iletişim kurma ve hesap yapma yeteneği olarak ifade edilmiştir. Bu ifadelerden yola çıkarak sanat okuryazarlığını, sanat hakkındaki bilgileri okumak, anlamak, yorumlamak gibi konularda bilgi sahibi olmak ve yapacağı sanatsal faaliyet konusunda doğru bilgilere nereden ve nasıl ulaşacağını bilip bu bilgileri anlamlı bir şekilde kullanabilmek olduğunu varsayabiliriz.

Yüctoker (2014, s. 2) çalışmasında sanat okuryazarlığının tanımını yaparken mesleki hayatlarını sanat üstüne kuran bireylerin mesleki ve bireysel anlamda ihtiyaç duyacakları bilgiye nasıl ulaşabilecekleri ve ulaştıkları bilgiyi içinde buldukları çalışmaya doğru bir şekilde aktarabilmelerini sağlayan bir okuryazarlık türü olarak tanımlamıştır. Yapılan bu tanımla birlikte bireyin kendi kültüründe edindiği sanatsal birikimleri farklı ülkelerin sanatsal ürünleri ile bir birleşim yapabilmesi, değerlendirebilmesi ilişki örüntüsü kurabilmesi ve örüntüyü kurabilmesi için yeterli sanatsal bilgiye sahip olması gerektiğini ifade etmiştir.

Kurtaslan Yıldırım'ın (2017, s. 40) Güzel Sanatlar Lisesi öğrencilerinin sanat okuryazarlıkları hakkındaki araştırmasına göre öğrencilerin; cinsiyet, sanatsal etkinliklere katılmaktan hoşlanma, sanat dersi ödevleri yapmaktan hoşlanma ve bölüm değişkeninin üçüncü ve dördüncü alt boyutu ile sanat okuryazarlık düzeyleri arasında anlamlı bir farklılık bulunurken, sınıf ve bölüm değişkeninin birinci ve ikinci alt boyutları ile sanat okuryazarlık düzeyleri arasında anlamlı bir farklılık bulunmadığı ortaya çıkmıştır.

Özer (2018, s. 441) tarafından Güzel Sanatlar Fakültesi öğrencilerinin sanat okuryazarlıklarının incelendiği diğer bir araştırmada ise, Nevşehir Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Resim, Müzik ve Seramik bölümlerinde eğitim gören öğrencilerin sanat okuryazarlık düzeylerini belirlenmiş, gruplar arasındaki bölüm değişkenine ilişkin farkı görebilmek için yapılan *One-way Anova* testi sonuçlarına göre gruplar arasında sanat okuryazarlığı bölüm değişkenine göre fark göstermemiş ancak, sınıf düzeyi yükseldikçe okuryazarlık düzeylerinin de yükseldiği sonucuna ulaşılmıştır.

Ülkemizde sanat okuryazarlığı son yıllarda gündeme gelerek araştırmalara konu olmuştur. Yapılan çalışmalara bakıldığında konunun ülkemiz açısından yeni bir alan oluşturmasından dolayı sanat okuryazarlığı ile ilgili birkaç araştırma dışında konu ile ilgili tanım veya çalışmaya rastlanılmamıştır. Bu nedenle amatör ve profesyonel korolarda faaliyet gösteren koristlerin sanat okuryazarlıklarına ilişkin olarak bir araştırma yapılmasına ihtiyaç duyulmuştur.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, sanat okuryazarlık düzeylerini belirlemek için profesyonel ve amatör korolarda faaliyet gösteren koristlerin önce sanat okuryazarlığının seviyesini ortaya çıkarmak, sanatsal bilgi ve yorumlamalarında zorlandıkları alanları belirlemek, bu konuda gereksinimlerini karşılayacak önerileri geliştirmek hedeflenmiştir. Bu bağlamda araştırmanın amacı, amatör ve profesyonel korolarda korist olarak görev yapan bireylerin sanat okuryazarlık düzeylerinin incelenmesi ve elde edilen verilerin yaş, amatör, profesyonel olma, cinsiyet açısından farklılık gösterip göstermediğinin belirlenmesidir. Araştırmanın amacı doğrultusunda aşağıdaki soruların yanıtları aranmıştır.

1. Amatör ve profesyonel koristlerin sanat okuryazarlık düzeyleri nedir?
2. Amatör ve profesyonel koristlerin sanat okuryazarlık düzeyleri arasında anlamlı bir fark var mıdır?
3. Amatör ve profesyonel koristlerin sanat okuryazarlık düzeyleri arasında cinsiyet değişkenine göre fark var mıdır?
4. Amatör ve profesyonel koristlerin sanat okuryazarlık düzeylerine sanat kitapları değişkenine göre fark var mıdır?
5. Amatör ve profesyonel koristlerin sanat okuryazarlık düzeyleri arasında kütüphane değişkenine göre fark var mıdır?

Yöntem

Yapılan bu araştırma tarama modelinde yapılmış betimsel bir araştırmadır. Tarama modeli geçmiş zamanda veya halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan çalışmalar için uygun bir tarama modelidir (Karasar, 2006 s. 77).

Araştırmanın çalışma gruplarını, Mersin Devlet Opera ve Balesi, TRT Ankara Koroları, Mersin Polifonik Korolar Derneği ve Silifke Göksu Halk Müziği Topluluğu koristleri oluşturmuştur.

Araştırmada öncelikle kitap, makale ve internet aracılığıyla literatür bilgilerine ulaşılmıştır. Araştırmanın verileri Yüctoker tarafından geliştirilen sanat okuryazarlığı ölçeği ile ölçek bu araştırmaya uyarlanarak toplanmıştır. Ölçeğin güvenilirlik katsayısı 91 olarak bulunmuştur. Ölçeğin bu araştırma için güvenilirlik katsayısı ise Alpha, 93 olarak hesaplanmıştır. Öncelikle verilerin betimsel istatistiksel analizi yapılmış ve aritmetik ortalama değerleri hesaplanmıştır. Gruplar arasındaki farkların belirlenmesi için bağımsız örnekler t testi yapılmıştır. Araştırmada kullanılan seçenek puan aralığı aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 1.

Seçenek	Seçenek Puanı	Seçenek Puan Aralığı
Hiç	1	1-1,79
Az	2	1,80-2,59
Kısmen	3	2,60-3,39
Büyük Ölçüde	4	3,40-4,19
Tamamen	5	4,20-5,00

Bulgular

Amatör ve Profesyonel Koristlerin Sanat Okuryazarlık Düzeylerine İlişkin Bulgular

Tablo 2. Amatör ve profesyonel koristlerin sanat okuryazarlık düzeylerine ilişkin bilgiler Tablo 2’de verilmiştir.

Sanat Okuryazarlık Düzeyleri		N	Ort.	SS
	Profesyonel	85	3,95	0,99
	Amatör	67	3,51	1,15

Tablo incelendiğinde amatör ve profesyonel koristlerin sanat okuryazarlıkları incelendiğinde, profesyonel koristlerin sanat okuryazarlık düzeylerinin ($X=3,95$ büyük ölçüde) olduğu, amatör koristlerin sanat okuryazarlık düzeylerinin ise ($X =3,50$ büyük ölçüde) olduğu görülmektedir. Elde edilen bulgulardan yola çıkarak, her iki grubun da büyük ölçüde sanat okuryazarlığına sahip oldukları söylenebilir.

Amatör ve Profesyonel Koristlerin Sanat Okuryazarlık Düzeyleri Arasındaki Farka İlişkin Bulgular

Tablo 3. Amatör ve profesyonel koristlerin sanat okuryazarlık düzeylerine ilişkin bilgiler Tablo 3’de verilmiştir.

	N	Ort.	Std. S.	t	p
Amatör	67	90,67	17,79	4,85	,00
Profesyonel	85	104,14	15,98	4,91	,00

Tabloda amatör ve profesyonel koristlerin sanat okuryazarlık düzeylerine yönelik yapılan t-testi sonuçları incelendiğinde, amatör ve profesyonel koristlerin sanat okuryazarlıkları arasında anlamlı bir ilişkinin var olduğu tespit edilmiştir. ($p<0,05$). Amatör koristlerin ($X=90,67$; $p:0,000$) sanat okuryazarlık düzeylerinin profesyonel koristlerin ($X=104,14$; $p:0,00$) sanat okuryazarlık düzeylerinden daha düşük olduğu tespit edilmiştir.

Amatör ve Profesyonel Koristlerin Sanat Okuryazarlık Düzeyleri Arasında Cinsiyet Değişkenine Göre Fark Olup Olmamasına İlişkin Bulgular

Amatör ve profesyonel koristlerin sanat okuryazarlık düzeyleri ile cinsiyet değişkenine ilişkin bilgiler Tablo 4 ve Tablo 5’de verilmiştir.

Tablo 4. Amatör koristlerin sanat okuryazarlığı düzeylerine cinsiyet değişkeninin etkisine ilişkin t testi bulguları

Cinsiyet	N	Ort.	Std. S.	t	p
Kadın	41	90,07	13,98	-,34	,73
Erkek	26	91,62	22,83	-,31	

Tablo incelendiğinde amatör koristlerin cinsiyetleri ile sanat okuryazarlık düzeyleri arasında anlamlı bir ilişkinin olmadığı tespit edilmiştir.

Tablo 5. Profesyonel koristlerin sanat okuryazarlığı düzeylerine cinsiyet değişkeninin etkisine ilişkin t testi bulguları

Cinsiyet	N	Ort.	Std. S.	t	p
Kadın	37	99,59	16,11	-2,28	,02
Erkek	47	107,43	15,21	-2,27	

Tablo incelendiğinde profesyonel koristlerin sanat okuryazarlık düzeyleri ile cinsiyetleri arasında anlamlı bir ilişkinin var olduğu yapılan t-testi sonucuna göre tespit edilmiştir ($p < 0,05$). Kadın profesyonel koristlerin profesyonel erkek koristlere oranla sanat okuryazarlık düzeylerinin daha düşük olduğu aritmetik ortalamalara bakılarak ifade edilebilir.

Amatör ve Profesyonel Koristlerin Sanat Okuryazarlık Düzeylerine Sanat Kitaplarını Okuma Durumlarının Etkisine İlişkin Bulgular

Amatör ve profesyonel koristlerin sanat okuryazarlık düzeylerine sanat kitaplarını okuma değişkeninin etkisine ilişkin bulgular Tablo 6 ve Tablo 7’de verilmiştir.

Tablo 6. Amatör Koristlerin Sanat Okuryazarlık Düzeylerine Sanat Kitaplarını Okuma Değişkeninin Etkisine İlişkin Bulgular

	N	Ort.	Std. S.	t	p
Evet	46	92,30	18,57	18,57	,46
Hayır	16	88,31	17,42	17,42	

Tablo incelendiğinde amatör koristlerin sanat okuryazarlıkları ile sanat kitaplarını okuma düzeyleri arasında anlamlı bir ilişkinin olmadığı tespit edilmiştir ($p < 0,05$).

Tablo 7. Profesyonel Koristlerin Sanat Okuryazarlık Düzeylerine Sanat Kitaplarını Okuma Değişkeninin Etkisine İlişkin Bulgular

		N	Ort.	Std. S.	t	p
	Evet	72	103,88	16,69	-,10	,92
	Hayır	9	104,44	12,59	-,12	

Tablo incelendiğinde profesyonel koristlerin sanat okuryazarlıkları ile sanat kitaplarını okuma düzeyleri arasında anlamlı bir ilişkinin olmadığı tespit edilmiştir ($P < 0,05$).

Amatör ve Profesyonel Koristlerin Sanat Okur Yazarlık Düzeylerine Kütüphaneden Yararlanma Değişkeninin Etkisine İlişkin Bulgular

Amatör ve profesyonel koristlerin sanat okuryazarlık düzeyleri ile sanatsal değerlendirmede kütüphaneden yararlanma değişkeninin etkisine ilişkin bulgulara Tablo 8. ve Tablo 9.'da yer verilmiştir.

Tablo 8. Amatör Koristlerin Sanat Okur Yazarlık Düzeylerine Kütüphaneden Yararlanma Değişkeninin Etkisine İlişkin Bulgular

		N	Ort.	Std. S.	t	p
	Evet	39	94,08	17,15	1,83	,07
	Hayır	24	85,54	15,30	1,83	

Tablo incelendiğinde amatör koristlerin sanat okuryazarlık düzeyleri ile kütüphanelerden yararlanma değişkeni arasında anlamlı bir ilişkinin olmadığı tespit edilmiştir ($P < 0,05$).

Tablo 9. Profesyonel Koristlerin Sanat Okur Yazarlık Düzeylerine Kütüphaneden Yararlanma Değişkeninin Etkisine İlişkin Bulgular

		N	Ort.	Std. S.	t	p
	Evet	43	104,44	17,15	,18	,06
	Hayır	37	103,78	15,30	,18	

Tablo incelendiğinde profesyonel koristlerin sanat okuryazarlıkları ile kütüphanelerden yararlanma düzeyleri arasında anlamlı bir ilişkinin var olmadığı yapılan t-testi sonuçlarına göre tespit edilmiştir. ($p < 0,05$).

Sonuç

Araştırma bulgularından yola çıkarak;

- Amatör ve profesyonel koristlerin sanat okuryazarlıkları incelendiğinde, her iki gurubun da büyük ölçüde sanat okuryazarlığına sahip olduğu,
- Amatör ve profesyonel koristlerin sanat okuryazarlık düzeyleri incelendiğinde anlamlı bir ilişkinin var olduğu
- Amatör koristlerin sanat okuryazarlık düzeyleri ile cinsiyetler arasında ilişki incelendiğinde amatör koristlerin cinsiyetleri ile sanat okuryazarlık düzeyleri arasında anlamlı bir ilişkinin olmadığı, profesyonel koristlerin sanat okuryazarlık düzeyleri ile cinsiyetler arasında anlamlı bir ilişkinin var olduğu,
- Amatör ve profesyonel koristlerin sanat okuryazarlık düzeyleri ile sanat kitaplarını okuma değişkeni arasında anlamlı bir ilişkinin olmadığı,
- Amatör ve profesyonel koristlerin sanat okuryazarlık düzeyleri ile sanatsal değerlendirmelerde kütüphanelerden yararlanma değişkeni arasında anlamlı bir ilişkinin olmadığı, sonuçlarına ulaşılmıştır.

Kaynakça/References

- Artut, K. (2004). “*Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*”, Ankara: Anı Yayıncılık
- Coşkun, F. (2007). *Sosyalleşme Bağlamında İzmir'deki Türk Sanat Müziği Amatör Koroları ve Toplu Müzik Pratikleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Karasar, N. (2006). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Özer, B. (2018). Güzel Sanatlar Fakültelerindeki Öğrencilerin Sanat Okuryazarlık Düzeyleri Üzerine Bir Araştırma, *Ekev Akademi Dergisi*, 73, 441-450.
- Uyar, E. (2019). Amatör ve Profesyonel Koristlerin Sanat Okuryazarlık Düzeylerinin İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Niğde.
- Yıldırım, Kurtaslan, H. (2017). Güzel Sanatlar Liselerinde Öğrenim Gören Öğrencilerin Sanat Okuryazarlık Düzeylerinin Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi. *Ekev Akademi Dergisi*, 70, 39-56.
- Yücetoker, İ. (2014). Sanat Okuryazarlığı Ölçeğinin Hazırlanması ve Geliştirilmesi. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 2 (1), 115 -116.
- Yücetoker, İ. (2015). Güzel Sanatlar Eğitimi Öğrencilerinin Sanat Okuryazarlığı Düzeylerinin Değerlendirilmesi. *Ekev Akademi Dergisi*, 62, 669-675.

SALİHLİ BİLİM VE SANAT MERKEZİ MÜZİK ALANI MEZUNLARININ ALDIKLARI EĞİTİMİN MESLEK DURUMLARINA ETKİSİ

Education's Effect on the Professional Status of Salihli Science and Art Center Music Graduates

Fatma Derya ÖZDEN EBEPERİ *

ÖZ

Bu araştırma Bilim ve Sanat Merkezi müzik alanına devam etmiş ve mezun olan öğrencilerin güncel eğitim ve mesleki durumlarının tespiti ve müzik eğitim alanının mesleki süreçlerine etkilerini ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Bu amaçla konuyla ilgili yapılmış araştırmalar incelenmiş, Salihli Bilim ve Sanat Merkezi Müzik Alanına devam ederek mezun olmuş 18 mezun ile görüşmeler yapılarak, mezunların her birinin içinden geçtikleri eğitim sürecini nasıl anlamlandırdıkları ortaya koyulmuştur. Mezunların ifadeleri arasındaki benzerlik ve farklılıklar karşılaştırılarak oluşturulan kategoriler yorumlandığında, lisans düzeyinde eğitimini tamamlayarak çalışan, lisans eğitimlerine devam eden ve eşzamanlı olarak çalışan mezunların, mesleki tercihleri müzik olsun ya da olmasın, aldıkları müzik eğitiminin kendilerine bir katma değer sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bilim ve Sanat Merkezi, Müzik, Mezun, Salihli, Özel Yetenek.

ABSTRACT

This research has been carried out in order to determine the current educational and professional status of the graduates and their effects on the professional processes of the music education field. For this purpose, the researches on the subject were examined and interviews were conducted with 18 graduates who graduated from Salihli Science and Art Center Music Field and how each of the graduates made sense of the education process they went through. When the similarities and differences between the expressions of the graduates that were compared and the categories created were interpreted, it was concluded that the graduates completed their undergraduate education, who continue their undergraduate education and who work simultaneously, whether or not their professional preferences are music, the music education they receive provides an added value to them.

Keywords: Science and Art Center, Music, Graduate, Salihli, Gifted an Talented.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 08.12.2019 Kabul Tarihi/Accepted Date: 12.12.2019

*Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Uzman Müzik Öğretmeni, Salihli Bilim ve Sanat Merkezi. ozdenebepri@hotmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000/0003/4113/1659>

Atıf/Citation:Edeperi, Özden, F. D.(2019) Salihli Bilim ve Sanat Merkezi Müzik Alanı Mezunlarının Aldıkları Eğitimin Meslek Durumlarına Etkisi *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 78-90

Extended Abstract

One of the most common education service steps taken for the education of gifted and talented people in Turkey is the “Gifted Branch Directorate” which opened in 1993 under the “Special Education Guidance and Counseling Services”. This step formed the basis of Science and Art Centers (BİLSEM). BİLSEMs are institutions that provide support education to students outside of formal education in order to ensure that special talented students in preschool education, primary, secondary and high school age are aware of their individual abilities and use their capacities at the highest level. At the end of the 2018-2019 academic year, the total number of BİLSEMs reached to 149, 109 of which were located in provincial centers and 40 of which were in district.

Salihli BİLSEM has been serving for fifteen years since 2004. Until June 2018, the number of students who graduated from both music field and others continued regularly in the music field activities for at least two years is 26. Some of these students graduated from university and started working, some of them continued their university education and the other part chose to wait another year for university.

In Salihli BİLSEM, students attending the music field generally benefit from individual education whose content is customized according to their readiness by taking the framework program departure point determined by the Ministry of National Education in line with their interests. Throughout their education, they prepare periodic thematic concerts with the aim of explaining an idea, an opinion and the subject periodically, actively working at every stage of the process and performing piano and music concerts simultaneously. In the education process of BİLSEM Music, where studies related to the research field of music are carried out; the students participated in field-based conferences organized by Ministry of National Education for BİLSEMs, prepared research projects and produced various products and in these projects, they received the support of the music departments of the universities in cooperation with the Ministry of Culture State Chorus artists and music educators.

The first one of Salihli BİLSEM’s thematic concerts carried out in cooperation with the university and Ministry of Culture State Choir was “Musical Journey in Turkey” which described the musical evolution of Turkey from 16th century on. Traditional Turkish Music Genres themed “Gelenekle Geleceğe” concert continued with "Rengahenk", an orchestra performance consisting of students’ body percussion, acapella, choir and solo performances of the different colors of music and “Mısradan Ezgiye” which contained composed poems by famous poets. In following years “Bir Şarkıdır Yaşamak” explaining each period of life accompanied by musical narratives and “İz Brakanlar” a concert that took place with the participation of graduates was presented. Then, "Aşk-ı Nağme" a narrative of love was performed. In “Bizim Hikayemiz” the work and principles of the music unit in SAC was explained with the student videos. “Dil Yetmeyince” and “Sevgi Her Şeydir” were musical narratives of the feelings and situations that create and reproduce love. “Şarkı Söyler Kelimeler” was a concert on the etymological examination of the deeply meaningful words used in our language. In 2018-2019 academic year, a concert program called “Değişiyoruz” was performed, which narrates the experience of physical and emotional changes.

This research has been carried out in order to determine the current educational and professional status of the graduates and their effects on the professional processes of the music education field. The researches on the subject were examined and interviews were conducted and it was determined how each of the graduates made sense of the education process they went through. The similarities and differences between the expressions of the graduates were compared and interpreted. In this study, the contributions of the Music Education at BİLSEM,

on the professional preferences and professional performances of 18 graduates who continued to study music at BİLSEM for 2 to 8 years were investigated. It was determined that this education had an effect on the graduation preferences of the students in terms of Basic Music Education, Self-Discovery, Creativity and Imagination and Communication. It was effective in terms of Basic Music Education, Using Creativity, Communication Skills, Imagination, Self-confidence, Project-based Thinking and Expression skills in their professional performances. As a result, it can be generalized that the graduates who work at the undergraduate level, who continue their undergraduate education and who work simultaneously, whether or not their professional preferences are music, the music education they receive provides an added value to them.

Ülkelerin çağdaş uygarlık ve kültür mirası noktasında sahip oldukları birikimin, nüfusun oldukça az bir kesimini kapsayan üstün ve özel yetenekli bireylerin potansiyellerinin ürünü olduğu gerçektir (Ataman, 2004, s. 156). Bu nedenle, ciddi ölçüde olumlu etki yaratma gücüne sahip bu grubun, doğru ve yeterli eğitim imkanlarıyla buluşması önemli bir konudur (Davaslıgil, 2004, s. 211).

Ülkemizde üstün ve özel yeteneklilerin eğitimine dair atılan en yaygın eğitim hizmeti adımlarından biri 1993 yılında “Özel Eğitim Rehberlik ve Danışma Hizmetleri” bünyesinde açılan “Üstün Yetenekliler Şube Müdürlüğü”dür. Bu adım Bilim ve Sanat Merkezlerinin temelini oluşturmuş, Milli Eğitim Bakanlığı 07.09.1995 gün ve Özel Eğitim Rehberlik ve Danışma Hizmetleri Genel Müdürlüğü’nün “2639” sayılı makam onayı ekindeki “Bilim ve Sanat Merkezleri Yönergesi” yürürlüğe girmiştir (www.meb.gov.tr). Bu gelişmenin ardından 08.09.1995 tarihinde Ankara’da “Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi” Türkiye’nin ilk Bilim ve Sanat Merkezi (BİLSEM) sıfatıyla açılmıştır (Bulut S ve Taylı A, 2006, s. 35). Sonrasında sırası ile 15.02.1996 tarihinde Ataşehir’de “İstanbul Bilim ve Sanat Merkezi”, 09.12.1997 tarihinde Bayburt’ta “Bayburt Bilim ve Sanat Merkezi”, 11.03.1998 tarihinde Isparta’da “Isparta Bilim ve Sanat Merkezi”, ve 14.09.1999 tarihinde Bursa’da “Cevdet Nerse Bilim ve Sanat Merkezi” takip etmiştir. Yerleşim biriminin özellikleri, ulaşım imkânları bölgesel olarak nüfusunun yüz binden az olmaması ve hizmet alması öngörülen öğrenci sayısı şartı gibi hususlar da dikkate alınarak valiliklerin teklifi üzerine bakanlıkça açılan BİLSEM’lerin sayısı 2018-2019 eğitim öğretim yılı sonu itibarıyla ise 109 tanesi il merkezi ve merkez ilçelerde, 40 tanesi ilçelerde olmak üzere toplam 149 BİLSEM olduğu bilinmektedir (Yıldız, 2010, s. 49). Bu sayı, 2018 yılı Mayıs ayı itibarıyla sayılarının 125’e ulaştığı bilgisi ile değerlendirildiğinde hızlı bir artışın olduğu söylenebilir (Çitil, 2018, s. 161). Üstün ve özel yetenekli çocukların tespiti, eğitimi ve izlenmesi sistemi politikasının kurumsal bir yapıyla devamlılığını sağlamak hedefi TBMM komisyonunda da yer almış, konu pratikte BİLSEM’lerle yaygınlık kazanmıştır (TBMM Komisyon Raporu, 2012, s. 10).

BİLSEM’ler, okul öncesi eğitim, ilkökul, ortaokul ve lise çağındaki özel yetenekli öğrencilerin bireysel yeteneklerinin farkında olmaları ve kapasitelerini geliştirerek en üst düzeyde kullanmalarını sağlamak amacıyla açılan, öğrencilere örgün eğitimleri dışındaki zamanlarda destek eğitimi sağlayan kurumlardır (MEB Bilim ve Sanat Yönergesi, 2016). Öğrencilere, Genel Zihinsel Yetenek, Görsel Sanatlar ve Müzik alanlarında eğitim imkânı sunan ve sayıları her geçen yıl hızla artan BİLSEM’lerin kuruluş ve işleyişine ilişkin esaslar Kasım 2001 tarihli ve “2530” sayılı tebliğler dergisinde yapılan bir düzenlemeyle yayımlanmış, çeşitli değişikliklerle günümüze kadar gelmiştir (www.meb.gov.tr). BİLSEM’lerdeki öğrencilerin kuruma aday gösterilmeleri, tanınmaları, kayıt hakkı kazanmaları halinde dahil olacakları eğitim süreçleri ve süreçle ilgili uygulamalar bugüne kadar yayımlanan yönergeler doğrultusunda gerçekleşmektedir.

BİLSEM’e yerleşmeye hak kazanan öğrenciler birbirini takip eden Uyum, Destek Eğitimi, Bireysel Yetenekleri Fark Ettirme, Özel Yetenekleri Geliştirme, Proje Üretimi ve Yönetimi eğitim programlarına alınmakta, öğrencilerin tümü uyum eğitim döneminin ardından kayıt hakkı kazandıkları alana göre iki farklı şekilde eğitim programlarına devam etmektedirler. Genel Zihinsel Yetenek alanı öğrencileri “Uyum”, “Destek Eğitimi”, “Bireysel Yetenekleri Fark Ettirme”, “Özel Yetenekleri Geliştirme”, “Proje Üretimi ve Yönetimi” eğitim programlarını sırasıyla alırken; Görsel Sanatlar ve Müzik alanından tanınmış olan öğrenciler uyum döneminin ardından doğrudan tanındıkları alana devam ederek “Özel Yetenekleri Geliştirme”, “Proje Üretimi ve Yönetimi” eğitim programlarına dahil olmaktadır.

Salihli Bilim ve Sanat Merkezi Müzik Alanı

Salihli BİLSEM’de Müzik alanına devam eden öğrenciler genel olarak eğitim süreçleri boyunca ilgi alanları doğrultusunda Bakanlığın belirlediği çerçeve program hareket noktası alınarak, içeriği öğrencilerin hazır bulunuşluklarına göre özelleştirilen bireysel eğitimden faydalanmakta, eğitimleri boyunca her yıl periyodik olarak bir fikri, bir düşünceyi, konuyu anlatma hedefinden hareketle tematik konser etkinlikleri hazırlayıp, sürecin her aşamasında aktif biçimde çalışarak, eş zamanlı olarak piyano ve müzik dinletileri ile çalgı performanslarını sergilemektedirler (www.meb.gov.tr). Tüm bu çalışmalarında üniversitelerin müzik bölümleri, Kültür Bakanlığı Devlet Korosu Sanatçıları ve müzik eğitimcileri ile iş birliği yapan ve destek alan öğrenciler, mezun olmadan önce üniversitelerin müzik eğitimi bölümlerini ziyaret edip lisans ve lisansüstü düzeyde müzik eğitimi konusunda farkındalık sahibi olup, müzik teknolojileri ile tanışma fırsatı bulmaktadır. Çeşitli konser, dinleti, müzikal vb. etkinlikleri katılım sağlayarak müzikte tür bilinci, dolayısıyla öncelikle dinleme bilinci edinmektedirler. Bir kısmının aynı zamanda müziğin araştırma alanıyla ilgili çalışmalar da yürüttüğü öğrenciler, bakanlığın tüm BİLSEM’ler için düzenlediği alan temelli konferanslara katılmış, araştırma projeleri hazırlayarak da çeşitli ürünler ortaya koymuşlardır.

Salihli BİLSEM Müzik biriminin açılışından bugüne kadar üniversite ve Kültür Bakanlığı Devlet Korosu işbirliği ile gerçekleştirdiği tematik konser etkinliklerinin ilki 16. yy’dan gelen döneme kadar ülkemizdeki müzik evrimini anlatan "Türkiye’de Müzik Yolculuğu"dur. Geleneksel Türk Müziği Türlerine genel bir bakış konulu "Gelenekle Geleceğe" adlı konser, öğrencilerden oluşan orkestra performansı, beden perküsyonu, *a capella*, koro ve solo performanslarla müziğin farklı renklerini anlatan "Rengâhenk" ve ünlü şairlerin bestelenmiş şiirlerini konu alan "Mısradan Ezgiye" ile devam etmiştir. Takip eden yıllarda "Bir Şarkıdır Yaşamak" adı ile insan yaşamının her dönemine (doğum ile başlayıp ölüm ritüeline kadar uzanan dönem) eşlik eden müzik anlatıları konu alınmış, Türkiye’de geçmişten bugüne müzik gündemini oluşturan isimler, örnekleri ve mezunların katılımı ile gerçekleşen performansları içeren "İz Bırakanlar" konseri sunulmuştur. Ardından müzikle aşk anlatısı olan "Aşk-ı Nağme", BİLSEM’de müzik biriminin çalışma ve ilkelerinin öğrenci sunum videoları (öğrencilerin ilk konserlerinin performansları -video kayıt- ve son konser performansları -canlı-) ve müzik performanslarının veli katılımı ile anlatıldığı "Bizim Hikâyemiz" adlı konser etkinliğidir. Hikâyesi olan şarkılar anlatısı "Dil Yetmeyince", "Sevgi Her Şeydir": Sevgiyi oluşturarak çoğaltan duygu ve durumların müzikli anlatısı sahnelenmiştir. Dilimizde kullanılan derin anlamlı kelimelerin etimolojik olarak incelenmesi ve anlatım gücünün şarkılarla eşleştirilmesi konulu "Şarkı Söyler Kelimeler" ve 2018-2019 eğitim öğretim yılında fiziksel ve duygusal değişime neden olan yaşantı anlatısı "Değişiyoruz" adlı konser programı gerçekleştirilmiştir.

Salihli BİLSEM 2004-2005 Eğitim Öğretim yılı itibarıyla on beş yıldır hizmet vermeye devam etmektedir. 2018 Haziran ayına kadar gerek müzik alanından tanılanarak, gerekse diğer alanlardan tanılanarak kayıt hakkı kazanıp müzik alanı etkinliklerine en az iki yıl düzenli olarak devam etmiş ve mezun olmuş öğrenci sayısı 26’dır. Bu öğrencilerin bir kısmı üniversiteyi bitirip mesleğe atılmış, bir kısmı üniversite eğitimlerini sürdürmekte ve diğer kısmı da üniversite tercihleri için bir yıl daha beklemeyi seçmişlerdir.

Bu çalışmada, Salihli BİLSEM Müzik alanında eğitim almış olan mezunların, BİLSEM’deki müzik eğitim süreçlerinin meslekleri üzerine etkisini ortaya koymak amaçlanmıştır. İlgili literatür incelendiğinde farklı alanlarda BİLSEM öğrencileri ile ilişkilendirilmiş çalışmalar bulunmasına karşı, BİLSEM’lerin Müzik alanı ve verdiği mezunlar zemininde herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu araştırma Salihli Bilim ve Sanat Merkezi müzik alanına devam etmiş ve mezun olan öğrencilerin güncel eğitim ve mesleki durumlarının tespiti, müzik

eğitim alanının bahsi geçen durumlara etkilerinin anlaşılması, konuya dair yapılacak çalışmalara kaynaklık etmesi bakımından önem taşımaktadır.

Yöntem

Araştırma, Salihli Bilim ve Sanat Merkezi Müzik alanına en az iki yıl devam etmiş ve mezun olan; günümüzde üniversite öğrencisi ve mesleğe atılmış mezunlarla ile sınırlıdır. Bu çalışma nitel araştırma yöntem ve teknikleriyle yapılandırılarak olgu bilim modeli kapsamında yürütülmüştür.

Araştırmanın çalışma grubu Salihli Bilim ve Sanat Merkezi Müzik alanına en az iki yıl devam etmiş, günümüzde üniversite öğrencisi ve/veya mesleğe atılmış, çalışmaya katkıda bulunabilecek 18 mezun öğrencidir. Mezunlar M1, M2, M3, M4, M5, M6, M7, M8, M9, M10, M11, M12, M13, M14, M15, M16, M17, M18 olarak kodlanmış ve görüşleri aktarılmıştır.

Nitel araştırma tekniklerinden görüşme yönteminin kullanıldığı çalışmada, uzman görüşünün alındığı yarı yapılandırılmış sorulardan oluşan “*Mezun Öğrencilerin Müzik Alanında Eğitim Gördüğü Sürecin Meslekleri Üzerindeki Etkisinin Değerlendirilmesine Yönelik Görüşme Formu*” kullanılmıştır. Veriler, 2018-2019 Eğitim Öğretim Yılı içerisinde farklı zamanlarda yüz yüze görüşme yoluyla kaydedilmiş, daha sonra yazıya aktarılmıştır.

Araştırmacı tarafından; örneklemdaki mezunların açık uçlu sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek, Bilim ve Sanat Merkezi Müzik alanında almış oldukları eğitimin, güncel yaşantılarında mesleki tercih ve meslek icraları zeminindeki katkılarına dair ifadeleri arasındaki benzerlik ve farklılıklar karşılaştırılmış, kategoriler oluşturulmuştur. Bu çalışmada BİLSEM’de müzik alanından mezun olmuş öğrencilerin her birinin içinden geçtikleri eğitim sürecini kendi ortamlarında nasıl anlamlandırdıkları ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Bulgular ve Yorum

Görüşme formunda, katılımcıların demografik özelliklerini belirlemek amacıyla yöneltilen soruların belirlediği katılımcı özellikleri Tablo 1 ve Tablo 2’de verilmiştir.

Tablo 1. Mezunların Yaşı

Mezunların Yaşı	
Yaş	f
19	M1 (1)
20	M4, M13 (2)
21	M5, M6 (2)
22	M9, M15 (2)
23	M3 (1)
24	M7, M10, M12, M14, M17, M18 (6)
25	M2, M11, M16 (3)
26	M8 (1)
Mezunlar Toplamı	18

Katılımcılar 19-26 yaş aralığında 18 mezundan oluşmaktadır.

Tablo 2. Mezunların Cinsiyeti

Mezunların Cinsiyeti	f
Kadın	M1, M2, M5, M6, M9, M10 M12, M13, M14, M17, M18 (11)

Erkek	M3, M4, M7, M8, M11, M15, M16 (7)
Mezunlar Toplamı	18

18 mezunun 11'i kadın ve 7'si erkektir.

Görüşmede, katılımcıların BİLSEM'de ne kadar süre ile eğitim aldıkları sorusu Tablo 3' de verilmiştir.

Tablo 3. Mezunların BİLSEM Müzik Eğitimi Süresi

Eğitim Süresi	f
2 yıl	M7 (1)
3 yıl	M3,M13 (2)
4 yıl	M2, M4,M10, M11, M16 (5)
5 yıl	M5, M9, M14, M15 (4)
6 yıl	M8 (1)
8 yıl	M1, M6, M12,M17, M18 (5)
Mezunlar Toplamı	18

18 mezundan M7 2 yıl, M3 ve M13 3 yıl, M2, M4, M10, M11, M16 4 yıl, M5, M9,M14, M15 5 yıl, M8 6 yıl, M1,M6,M12, M17, M18 İSE 8 yıl süresince BİLSEM'de müzik eğitimi almıştır.

Mezunların öğrencilik durumu Tablo 4 ve Tablo 5'de verilmiştir.

Tablo 4. Lisans Eğitimleri Devam Eden Mezunlar

Eğitim Bölümleri	f
Mimarlık	M1 (1)
Çevre Mühendisliği	M3 (1)
Endüstri Mühendisliği	M4 (1)
İç Mimarlık-Tasarım	M5 (1)
Veterinerlik Fakültesi	M6 (1)
Psikoloji	M9 (1)
Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler	M12 (1)
Hukuk Fakültesi	M13 (1)

Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi	M15 (1)
Türk Müziği Konservatuarı	M16, M17 (2)
Mezunlar Toplamı	11

18 mezunun 11 tanesi lisans düzeyinde eğitim almaktadır. Bunlardan M17 ikinci bir lisans eğitimi sürecindedir. M1: Mimarlık, M3: Çevre Mühendisliği, M4: Endüstri Mühendisliği, M5: İç Mimarlık-Tasarım, M6: Veterinerlik Fakültesi, M9: Psikoloji, M12: Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler, M13: Hukuk Fakültesi, M15: Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi, M16: Türk Müziği Konservatuarı Ses Eğitimi Bölümü, M17 Türk Müziği Konservatuarı Temel Bilimler Bölümünde lisans öğrencisidir.

Tablo 5. Lisans Eğitimi Tamamlayan Mezunlar

Eğitim Bölümleri	f
Müzik Öğretmenliği	M2 (1)
Uluslararası İlişkiler	M7 (1)
Radyo, Televizyon ve Sinema	M8 (1)
Mimarlık	M10 (1)
İşletme	M11 (1)
İlköğretim Matematik öğretmenliği	M14 (1)
Türk Müziği Konservatuarı	M18 (1)
Mezunlar Toplamı	7

18 mezunun 7 tanesi lisans düzeyinde eğitimini tamamlamış bunlardan M2 Gazi Üniversitesi Müzik Öğretmenliği bölümünde Yüksek Lisans öğrencisidir.

M2: Gazi Üniversitesi Müzik Öğretmenliği, M7: Uluslararası İlişkiler, M8: Radyo, Televizyon ve Sinema, M10: Mimarlık, M11: İşletme, M14: İlköğretim Matematik Öğretmenliği, M18: Türk Müziği Konservatuarı Temel Bilimler Bölümünden mezundur.

Mezunların Çalışma Durumu Tablo 6' da verilmiştir.

Tablo 6. Mezunların Çalışma Durumu

Meslek	f
Proje Koordinatörü	M12 (1)
Gazetecilik ve müzisyenlik	M15 (1)

Altın Üretimi	M16 (1)
Fotoğrafçılık ve Yönetmenlik	M8 (1)
Mimarlık	M10 (1)
Stratejik Danışmanlık	M11 (1)
Matematik Öğretmenliği	M14 (1)
Müzik Öğretmenliği	M2, M18 (2)
Çalışan Toplamı	9

18 mezunun 9 tanesi çalışmakta, 9 tanesi ise öğrenci olması ya da farklı nedenlerle çalışmamaktadır.

Çalışmayan M1, M3, M4, M5, M6, M9, M13, M17 öğrenci olması nedeniyle, M7 ise lisans mezunu olduğu halde özel nedenlerle çalışmamaktadır.

Lisans eğitimine devam eden M12, M15, M16, M2 ve lisans eğitimini tamamlayan M8, M10, M11, M14, M18 çalışmaktadır.

M12: Proje Koordinatörü (TOG), M15: Gazetecilik (Cumhuriyet Gazetesi) ve Kendi Müzik Grubunda Müzisyenlik, M16: Altın üretiminde çalışırken, M8: Fotoğrafçılık ve Yönetmenlik (Kendi işyeri), M10: Mimarlık, M11: Stratejik Danışmanlık (Google), M14: Matematik Öğretmenliği, M2 ve M18: Müzik Öğretmenliği yapmaktadır.

Mezunların meslek tercihinde BİLSEM müzik eğitimlerinin etki durumu Tablo 7'de verilmiştir.

Tablo 7. Mezunların meslek tercihinde BİLSEM müzik eğitimlerinin etki durumu

Etki Alanı	f
Temel müzik eğitimi	M2, M15, M17, M18 (4)
Kendini keşfetme	M2, M17, M18 (3)
Yaratıcılık ve Hayal Gücü	M1, M5, M8, M10, M15 (5)
İletişim	M5, M9, M11, M12 (4)
Görüşler Toplamı	16

Meslek tercihlerine BİLSEM'de aldıkları müzik eğitiminin hangi yönleriyle etkili olduğu sorusuna 18 mezundan M2, M15, M17, M18, almış oldukları temel müzik eğitiminin meslek tercihinin etkilediğini söylerken, M2, M17 ve M18 BİLSEM'deki eğitimleri ile kendilerini keşfederek aslında ne istediklerini anladıklarını belirtmişlerdir. M1, M5, M8, M10, M15, BİLSEM'de aldıkları müzik eğitimi sürecinin, yaratıcılıklarını ve hayal güçlerini kullanabilecekleri; sanattan kopmadan sürdürebilecekleri bir meslek tercihinde etkili olduğunu ifade etmiş, M5, M9, M11 ve M12 ise müzik eğitimleri nedeniyle geliştirdikleri iletişim becerisinin mevcut tercihlerini etkilediğini söylemişlerdir.

M3, M4, M6, M7, M13, M14, M16 ise aldıkları müzik eğitiminin meslek seçimlerine direkt ya da dolaylı bir katkı sağladığını düşünmemektedir.

Mezunların mesleklerini yapma sürecinde BİLSEM müzik eğitiminin etki durumu Tablo 8'de verilmiştir.

Tablo 8. Müzik Eğitiminin Etki Alanı

Etki alanı	f
Temel Müzik Eğitimi	M2, M8, M15, M18 (4)
Yaratıcılığını kullanma	M8, M10, M12, M15, M18 (5)
İletişim Becerisi	M2, M12, M18 (3)
Hayal gücü	M10 (1)
Özgüven	M11 (1)
Proje tabanlı düşünme	M2, M10, M12, M18 (4)
İfade becerisi	M12, M18 (2)
Görüşler Toplamı	20

BİLSEM'de aldığı Müzik Eğitiminin icra ettiği mesleğe doğrudan ya da dolaylı katkısı olduğunu düşünen 7 mezunun konuya ilişkin açıklamaları aşağıdaki gibidir:

M2:

Nota okuma-yazma, dikte, solfej, enstrüman çalma gibi temel eğitimleri BİLSEM'de aldım. Güzel Sanatlar Lisesine kazanma sebebim de BİLSEM'de aldığım müzik eğitimimdir. Gerçekte neye yetenekli olduğumu anladığım yerdir diyebilirim. O dönemde çalışmalarımızın en büyük özelliği çok iyi bir iletişim ortamı ve herkesten farklı ortak bir iletişim dilimizin olmasıydı. Yaptığımız müzikli anlatımlar, bir konuya proje bilinciyle yaklaşmamı sağladı ve araştırmacı yönümü de geliştirdi. Benzer uygulamaları meslek hayatımda ben de kullanıyorum.

M8:

BİLSEM'de aldığım temel ve ileri seviyede müzik eğitiminin mesleğim gerekleri çerçevesinde, video içerik üretimi ve kurgu-montaj konularında beni bir adım öne taşıdığını ve yaratıcılığımı tetiklediğini düşünmekteyim. Şu anda mesleğimde kullandığım bu yönleriyle de kesinlikle sanattan kopmayan bir tercih yapmama neden olmuştur. Ayrıca müzik hala hayatımın önemli bir parçasıdır. Bir enstrüman çalma eğiliminin gitar ve bateri enstrümanlarıyla çeşitlilik kazanmasını da sağlamıştır. Üniversite öğrenciliğim süresince de profesyonel olarak müzik yapmama alt yapı oluşturmuştur.

M10: BİLSEM'de aldığım eğitim Güzel Sanatlar'dan kopmadan hem tasarım yapabileceğim, hem çizim yapabileceğim, hem günümüz dünyasında geçimimi sağlayabileceğim en önemlisi de hayal gücümü

yaşatabileceğim bir meslek seçmeme yardımcı oldu. Mesleğimi yaparken de bir fikrin proje tabanında ifade edilebilmesi ve yaratıcılığımı kullanma bakımından katkılarını görmekteyim.

M11: “Müzik her zaman hayatımın bir parçası olarak kaldı. BİLSEM'de aldığım müzik eğitimi ve koro deneyimi, lisede ve üniversitede farklı gruplara katılmamı ve toplum içinde mesleğimi yaparken de dolayısıyla, daha özgüvenli bir şekilde yeteneklerimi deneme fırsatını verdi.”

M12:

Müziğin birleştirici gücü sayesinde çalıştığım gruplar olan dezavantajlı çocuklar ve gençlerle iletişimim çok kuvvetli. Ayrıca eğitim aldığım dönemde öğretmenimin bize olan yaklaşımı da benim çocuklarla ve gençlerle hak temelli çalışma yaklaşımına destek oldu. BİLSEM'deki eğitimim bir düşünceyi, bir konuyu proje tabanında görebilme ve ifade edebilme becerisi kazandırdı. Şu anda Proje Koordinatörü olarak çalışıyorum ve yaptığımız özellikle tematik konserler ve beste çalışmalarının da yaratıcılığımı geliştirmesi bakımından işimde kullandığım özelliklerden olduğunu söyleyebilirim.

M15: "Farklı bir alanda eğitim aldım ancak, meslek olarak gördüğüm müzik grubunda yaratmaya, dijital platformlarda yayınlanmaya devam eden bestelerimin oluşmasında BİLSEM'de aldığım temel müzik eğitiminin payı büyüktür."

M18:

BİLSEM'de aldığım müzik eğitimi doğrudan meslek seçimimi kesinlikle etkiledi. Kendimi keşfetmemi sağladı, ne istediğimden emin oldum; müzik ve eğitimsizlik benim işim olmalıydı. Özellikle bir fikri, durumu anlatırken kullandığımız bakış açısı konulara proje gözüyle bakmamı ve o fikri müzik ile anlatabilmemiz de iletişim becerimi, ifade becerimi, araştırmacı ve yaratıcı yönümü geliştirdi. Bu oldukça güçlü bir iletişim dilimizin olmasıyla da ilişkiliydi. Ayrıca yaptığımız beste çalışmalarının da yaratıcılığımıza çok katkı sağladığını söyleyebilirim. Bugün müzik öğretmeniyim ve bu kazanımlarımı mesleğimde kullanıyorum.

Sonuç ve Tartışma

2 yıldan 8 yıla kadar değişen sürelerde BİLSEM'de müzik alanına devam etmiş olan 18 mezunun, mesleki tercihlerinde ve meslek icralarında BİLSEM'de aldıkları Müzik Eğitiminin katkılarının araştırıldığı bu çalışmada; bu eğitimin, mezunların meslek tercihine Temel Müzik Eğitimi, Kendini Keşfetme, Yaratıcılık ve Hayal Gücü ve İletişim yönleriyle etki ettiği belirlenmiştir. Meslek icralarında ise Temel Müzik Eğitimi, Yaratıcılığı Kullanma, İletişim Becerisi, Hayal Gücü, Özgüven, Proje Tabanlı Düşünme, İfade Becerisi yönleriyle etkili olduğu söylenmiştir.

Meslek tercihi ve mesleklerini yapma sürecinde etki durumu başlığında "Temel Müzik Eğitimi"nin etkisi, BİLSEM Müzik alanı programı kazanımlarıyla paralel bir çizgidedir (www.bilsem.meb.gov.tr). *Temel Müzik Eğitimi etkisinden bahseden mezunlardan M2, M17 ve M18' in, üniversite lisans eğitimlerinin Müzik Bölümünde olduğu; M8 ve M15'in üniversite lisans eğitim alanları farklı olmasına rağmen, bu etkiyi müzisyenlik, fotoğrafçılık ve yönetmenlik mesleki süreçlerinde, besteler üreterek yaratma, video içerik üretimi, kurgu ve montaj konularında kendilerini her zaman bir adım ileri taşıdığını söylemişlerdir.*

"Yaratıcılık ve Hayal Gücü"nün, meslek tercihi ve mesleklerini yapma sürecinde etki durumu başlığında altını çizen farklı eğitim ve meslek grubundaki M1, M5, M8, M10, M12, M15 ve M18'in ifadeleri, Mertol ve Çetin'in çalışmasında yer alan, müzik eğitiminin, doğuştan gelen yaratıcılık becerisini geliştirmedeki katkısını destekler niteliktedir (Mertol H. ve Çetin, Ş. 2017, s. 811-825). BİLSEM'lerde eğitim, öğretmenin öğrenciye

öğretmesi yoluyla değil, öğrencinin kendi seçeceği bir projeyi lider öğretmeni rehberliğinde yürütürken öğrenmesi şeklinde planlanır ve bu yolla öğrencinin yaratıcı düşünme becerisi gelişmiş bireyler yetiştirilmeye çalışılır (Levent, 2011, s. 96). Bu durumun aynı zamanda Kaya'nın BİLSEM öğretmenlerinin yaratıcılığı destekleme düzeylerini belirlemeye yönelik çalışmasında elde ettiği sonuçla da örtüştüğü söylenebilir (Kaya, 2018, s. 157-175).

"İletişim-İletişim Becerisi" nin etki durumunu meslek tercihleri ve mesleklerini yapma sürecinde farklı cümlelerle belirten M2, M5, M9, M11, M12, M18 bu durumu genel olarak müziğin kendine özgü bir iletişim dili olmasıyla birlikte, BİLSEM'de çalışma gruplarında hakim olan iletişim ortamı ile de ilişkilendirmişlerdir. Üstün zekâlı ve yetenekli tanısı almış ve almamış öğrencilerinin duygusal zekâ ve iletişim beceri düzeylerinin karşılaştırıldığı bir çalışmada, bu iki farklı grubun iletişim becerileri arasında anlamlı bir farklılık bulunamamışken (Kaya, Polat ve Alkın, 2016, s. 229-244). Bilim ve Sanat Merkezine devam eden özel yetenekli öğrencilerin iletişim becerileriyle ilgili görüşlerinin incelendiği Koç'un çalışmasında yapılan tespit de, öğrencilerin BİLSEM'deki eğitim ortamında duygularını ve fikirlerini kolayca paylaşabildikleri, arkadaşları ve öğretmenleri tarafından daha iyi anlaşıldıkları yönündedir (Koç İ., 2015, s. 39-53). Elde edilen sonuçlar Salihli BİLSEM mezunlarının görüşleri ile karşılaştırıldığında, kazanılan iletişim becerisinin çalışma ortamı ve çalışma grubunun potansiyeli ile doğru orantılı olabileceği söylenebilir.

Mezunlar "Proje tabanlı düşünme", "İfade becerisi" ve "Özgüven" in meslek sürecine etki durumunu farklı cümlelerle ortaya koymuştur. M2, M10, M11, M12 ve M18 BİLSEM müzik eğitimlerinin, bir konuya, bir fikre, bir düşünceye proje olarak bakma açısını kendilerine kazandırdığını ve bunu meslek hayatlarında sürdürülebilir hale dönüştürdüklerini belirtmiş; bu yolla artan ifade becerilerinin de meslek hayatlarına yansımaları dile getirmişlerdir. İbrahim Koç, "Üstün Zekâlı ve Üstün Yetenekli Öğrenci Velilerinin Bilim ve Sanat Merkeziyle İlgili Görüşleri" konulu çalışmasında da öğrencilerin proje hazırlama ve proje geliştirme konularında bilgi ve beceri kazanarak farklı alanlarda uygulamalı eğitim aldıkları sonucuna ulaşmıştır (Koç, 2016, s. 17-24). BİLSEM'lerde etkinliklerin "Proje Üretimi ve Yönetimi Programı" kapsamında belirlenen projeler doğrultusunda yapılan çalışmalarla şekillendiğini göz önünde bulundurduğumuzda, öğrenci ifadelerinin ve mesleklerine yansıyan kazanımlarının eğitim programları ile örtüştüğü yönünde olduğu görülür (MEB Bilim ve Sanat Merkezleri Yönergesi, 2016). Mezunlardan M11'in, özgüven etkisiyle mesleğine sağladığını söylediği katkı, BİLSEM'lerde yürütülen proje çalışmalarına ilişkin öğrenci görüşlerinin konu edildiği Nacaroglu ve Arslan'ın çalışmalarında da katılımcıların kullandığı ifadelerde yer alır (Nacaroglu O. ve Arslan M., 2019, s. 220-236).

Salihli BİLSEM müzik alanına devam ederek buradan mezun olmuş 18 öğrencinin, aldıkları müzik eğitiminin meslek tercihlerine ve meslek icralarına katkılarının anlaşılmasına çalışıldığı bu çalışmada, 7 mezun bu eğitim sürecinin tercihlerinde ve yürüttüğü mesleklerinde etkili olmadığı cevabını vermiştir. BİLSEM'deki müzik eğitimlerinin, meslek süreçlerine olumlu etkisini belirten 7 çalışan mezun (M2, M8, M10, M11, M12, M15, M18); meslek tercihine olumlu etkisini belirten 11 mezun (M1, M2, M5, M8, M9, M10, M11, M12, M15, M17, M18) bulunmaktadır. Aradaki farkı henüz çalışan konumunda olmayan mezunlar (M1, M5, M9, M17) oluşturmaktadır. Bu noktadan hareketle henüz meslek hayatına geçmemiş olan mezunların, meslek hayatları başladığında aynı etkiyi yaşayacakları sonucu çıkarılabilir.

Sonuç olarak lisans düzeyinde eğitimini tamamlayarak çalışan, lisans eğitimlerine devam eden ve eşzamanlı olarak çalışan mezunların, mesleki tercihleri müzik olsun ya da olmasın, aldıkları müzik eğitiminin kendilerine bir katma değer sağladığı genellemesi yapılabilir.

Kaynakça/References

- Ataman, A. (2004). *Üstün Zekâlı ve Üstün Yetenekli Çocuklar Seçilmiş Makaleler*. İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.
- Bulut, S. ve Taylı, A. (2006). Cumhuriyet Dönemi Üstün Yetenekliler Eğitim Politikası. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12, 35.
- Çitil, M. (2018). Türkiye'de Üstün Yeteneklilerin Eğitimi Politikalarının Değerlendirilmesi. *Milli Eğitim Dergisi*, 47, Özel Sayı 1.
- Davaslıgil, Ü. (2004). *Üstün Zekâlı ve Üstün Yetenekli Çocuklar Seçilmiş Makaleler*. İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.
- Kaya, F., Kanık, P. ve Alkın, S. (2016). Üstün Zekâlı ve Yetenekli Öğrencilerin Duygusal Zekâ ve İletişim Becerileri Düzeylerinin Karşılaştırılması. *International Online Journal of Educational Sciences* 8 (1), 229-244.
- Kaya, N. G. (2018). Üstün Yetenekli Öğrencilerin Öğretmenlerinin Yaratıcılığı Destekleme Düzeylerinin Belirlenmesi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 2, 157-175.
- Koç, İ. (2015). Bilim ve Sanat Merkezi'ne Devam Eden Özel Yetenekli Öğrencilerin İletişim Becerileriyle İlgili Görüşleri. *Üstün Zekalı Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 1, 39-53.
- Koç, İ. (2016). Üstün Zekâlı ve Üstün Yetenekli Öğrenci Velilerinin Bilim ve Sanat Merkezi'yle İlgili Görüşleri: Bir BİLSEM Örneği. *Üstün Zekâlılar Eğitimi ve Yaratıcılık Dergisi*, 3, 17-24.
- Levent, F. (2011). *Üstün Yetenekli Çocukların Hakları El Kitabı*. İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.
- Mertol, H. ve Çetin, Ş. (2017). Bilim ve Sanat Merkezinde Müzik Yeteneği İle Tanılanmış Öğrencilerin Kaufman Ölçeğine Göre Yaratıcılık Alanlarının Belirlenmesi. *Eğitimde Kuram ve Uygulama Articles /Makaleler Journal of Theory and Practice in Education*. 4, 811-825.
- MEB Bilim ve Sanat Merkezleri Yönergesi 2016. Erişim Tarihi: 01.05.2018
- MEB <https://mebbis.meb.gov.tr/KurumListesi.aspx>. Erişim Tarihi: 05.06.2019
- Nacaroğlu, O. ve Arslan, M. (2019). Bilim ve Sanat Merkezlerinde Yürütülen Proje Çalışmalarına İlişkin Öğrenci Görüşlerinin Değerlendirilmesi. *Eğitimde Kuram ve Uygulama Archive* 15, 220-236.
- TBMM Üstün Yetenekli Çocukların Keşfi, Eğitimleriyle İlgili Sorunların Tespiti ve Ülkemizin Gelişimine Katkı Sağlayacak Etkin İstihdamlarının Sağlanması Amacıyla Kurulan Meclis Araştırması Komisyonu Raporu, Kasım 2012, Dönem: 24 Yasama Yılı: 3 (S. Sayısı: 427)
- Tebliğler.meb.gov.tr. Erişim Tarihi: 01.05.2018
- www.bilsem.gov.tr
- Yıldız, H. (2010). *Üstün Yeteneklilerin Eğitiminde Bir Model Olan Bilim ve Sanat Merkezleri (Bilsem) Üzerine Bir Araştırma* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.

KANUN ÖĞRENCİLERİNİN TAKSİM YAPMAYA YÖNELİK GÖRÜŞLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Evaluation of the Kanun Students Views About Performing a Taksim

Nurten ÇALHAN*
Hamit YOKUŞ**

ÖZ

Bu çalışma, kanun öğrencilerinin taksim yapmaya yönelik görüşlerinin değerlendirilmesi amacıyla gerçekleştirilmiştir. Ayrıca araştırma kapsamında taksim konusu irdelenerek, müzik öğretmenliği lisans programındaki yeri değerlendirilmiştir. Araştırmanın çalışma grubunu Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında 2018-2019 Eğitim-Öğretim yılı Bahar Yarıyılında bireysel çalgı eğitimi kapsamında kanun öğrenimi gören 1., 2., 3. ve 4. sınıf öğrencileri (n: 8) oluşturmaktadır. Araştırma nitel çerçevede, görüşme yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Veriler, araştırmacılar tarafından hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formuyla elde edilmiş ve betimsel olarak analiz edilmiştir. Çalışma sonucunda, kanun dersi alan öğrencilerin taksim yaparken makam ve geçki konularında kendilerini yetersiz hissettiği, taksim yaparken daha çok dinleme yoluyla önceki taksimlerden yararlandıkları, taksim yaparken nihâvend ve uşşak makamlarında kendilerini daha çok yeterli buldukları, taksim eğitimine programda daha fazla yer verilmesi gerektiği görüşünde oldukları, kanun öğrencilerinin taksim eğitimine ilişkin kaynaklara genellikle internet kaynaklarından ulaştıkları, kanun öğrencilerinin çoğunun taksim yapmaya karşı tutumlarının olumlu olduğu ve buna ek olarak, taksim yaparken öğrencilerin bir kısmının zorluk çektiği, stres ve telaş yaşadığı belirlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Müzik Öğretmenliği Eğitimi, Türk Sanat Müziği, Kanun Eğitimi, Taksim, Taksim Eğitimi.

ABSTRACT

This study was conducted to evaluate the *kanun* students views about performing a *taksim*. In addition, the subject of *taksim* was examined and its role in the music teaching undergraduate program was evaluated. The study group of the research consists of 1st, 2nd, 3rd and 4th grade students (n: 8) studying *kanun* within the scope of individual instrument education in the Spring Semester of 2018-2019 academic year at the Department of Music Education of Muğla Sıtkı Koçman University's Fine Arts Education Department. The research was conducted in a qualitative framework utilizing the interview method. The data was obtained through a semi-structured interview form prepared by the researchers and was analyzed descriptively. As a result of the study, it was determined that the students studying *kanun* felt insufficient in terms of *makam* and modulation. In addition, they benefit from previous *taksim* performances. Moreover, they found themselves more competent in *nihâvend* and *uşşak makams* while performing *taksim*. Most of the students expressed that *taksim* training should play a larger role in the curriculum. It has been determined that *kanun* students generally reach the resources related to *taksim* training via internet sources. Most of the *kanun* students had positive attitudes towards performing a *taksim*. In addition, it was determined that some of the students had difficulties in improvising and had experienced stress and anxiety.

Key Words: Music Teacher Education, Turkish Art Music, *Kanun* Training, *Taksim*, *Taksim* Training

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 19.11.2019 Kabul Tarihi/Accepted Date: 02.12.2019

Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi calhanurten@gmail.com
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0969-5331>

** Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı hamityokus@mu.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0120-3390>

Atıf/Citation: Çalhan, N., Yokuş, H. (2019) Kanun Öğrencilerinin Taksim Yapmaya Yönelik Görüşlerinin Değerlendirilmesi *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 91-104

Extended Abstract

Concerning the context of art education in our country, the institutions providing vocational music education at the university level are Faculties of Education, Conservatories, Faculties of Fine Arts, and Faculties of Performing Arts. Among these institutions, music teacher education is given by the Departments of Music Education in the Faculties of Fine Arts Education. It can be said that within the scope of the field courses in the Departments of Music Education, mainly four types of music exists: International Art Music, Traditional Turkish Folk Music, Traditional Turkish Art Music, and Contemporary and Popular Music. Within the scope of Traditional Turkish Art Music, there are Individual Instrument Education, History of Turkish Music, Turkish Art Music Theory and Practice, and Turkish Art Music Choir courses. *Kanun* Training consists of seven semesters in 2018 Music Education Undergraduate Program as an Individual Instrument Training course. When the content of this course is examined, it can be observed that topics focused are technical knowledge and skills development studies for *kanun*, *makam* utilizing works and theoretical *makam* information, transposition and sight-reading studies, execution of high-level works for *kanun*, and improvisation.

Taksim is an important form in Traditional Turkish art music with its primary focus on solo improvisation. In this context, it can be said that it became traditional to play a *taksim* before (or within) a work, because it creates variety and richness in terms of musical presentation and prepares the audience for the section to be connected. Being considered as an important form of Turkish Art Music, it has an important place in instrumental Turkish Traditional Art Music education. Thus, how the subject of *taksim* is handled in the program curricula is important.

When the contents of the Music Education Undergraduate Programs (2006-2018) are examined, it can be said that the subject of *taksim* is included in a limited framework in both programs. 2006 curriculum includes only the Traditional Turkish Art Music instrument *Ud* with an emphasis on the subject of *taksim* during Individual Instrument IV and Individual Instrument V courses. On the other hand, although *kanun* instrument training content is not defined as an individual instrument course in 2006 curriculum, it is observed that *kanun* education is included in the programs of various universities (Erzincan Binali Yıldırım University, Gazi University, Harran University, Muğla Sıtkı Koçman University).

When examining the contents of the *kanun* course syllabi the subject of *taksim* takes places during the Individual Instrument III and VII courses at Erzincan Binali Yıldırım University, Individual Instrument VI and VII courses at Harran University, and Individual Instrument VI courses at Muğla Sıtkı Koçman University. However, Higher Education Institution's 2018 curriculum in Music Education Undergraduate Program includes the topic of *taksim* in the context of individual instrument teaching during Individual Instrument V, VI, and VII courses.

This research aims to reveal the opinions of the students who study in the Music Teaching Program and who take *kanun* training within the scope of Individual Instrument Education. It was worthy of research to determine the ability to perform a *taksim* and the difficulties they face, if any, as well. Thus, the research was carried out to evaluate the opinions of *kanun* students about performing *taksim*. In addition, the subject of *taksim* was examined and its role in the music teaching undergraduate program was evaluated.

The study group consisted of 1st, 2nd, 3rd and 4th grade students (n: 8) who studied *kanun* within individual instrument education in 2018-2019 academic year spring semester at the Department of Music Education of Muğla Sıtkı Koçman University Fine Arts Education Department. The research was conducted in qualitative framework by interview method. The data were obtained through a semi-structured interview form and analyzed descriptively. As a result of the study, it was determined that the students studying *kanun* felt insufficient in terms of *makam* and modulation. In addition, they benefit from previous *taksim* performances. Moreover, they found themselves more competent in *nihâvend* and *uşşâk makams* while performing *taksim*. Most of the students expressed that *taksim* training should play a larger role in the curriculum. It has been determined that kanun students generally reach the resources related to *taksim* training via internet sources. Most of the students had positive attitudes towards performing a *taksim*. Also, it was determined that some of the students had difficulties in improvising and experienced stress and anxiety.

According to the results of the research, the inclusion of more studies in *makam* theory, modulation, using *mandal* and ornamentation is suggested along with introduction of various written sources and writing methods and etudes. that would improve *taksim* performance. Considering the prosperity of Turkish Art Music, it can be said that the number of *makams* that students consider themselves sufficient while performing *taksim* is limited. In this context, it is recommended to include *taksim* studies for each *makam* starting with the primary *makams*. In addition, *taksim* instruction may take place in all other semesters, after the first two semester, considering they need to acquire basic technical abilities, knowledge *makam* theory, and *seyir* earlier on.

Eğitimin bir boyutunu oluşturan sanat eğitimi ile bireylerin yetenek, estetik bakış açısı, yaratıcılık gibi niteliklerinin geliştirilmesinin amaçlandığı söylenebilir. Günümüz eğitim anlayışı bireylerde var olan doğal veya gizil güçlerini ortaya çıkarma ve bunları kendi kapasitesi oranında geliştirme süreci olarak değerlendirilmektedir (Karslı, 2007, s. 3). Bu bağlamda, bireylerin sanat eğitimi yoluyla gizil güçlerinin ortaya çıkarılması ve geliştirilebilmesi için eğitim programlarının bu çerçevede yapılandırılması önem kazanmaktadır.

Ülkemizde sanat eğitimi bağlamında üniversite düzeyinde mesleki müzik eğitimi veren kurumlar Eğitim Fakülteleri, Konservatuarlar, Güzel Sanatlar Fakülteleri ve Sahne Sanatları Fakülteleridir. Bu kurumlar arasında müzik öğretmenliği eğitimi Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri, Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında verilmektedir. Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında alan dersleri kapsamında Uluslararası Sanat Müziği, Geleneksel Türk Halk Müziği, Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Güncel ve Popüler müzikler olmak üzere temel olarak dört müzik türünü kapsayan bir eğitim yürütüldüğü söylenebilir. Bu müzik türlerinden Geleneksel Türk Sanat Müziği kapsamında 2018 Müzik Öğretmenliği Lisans Programında Bireysel Çalgı Eğitimi (Kanun, Ney, Tanbur, Ud, Üç Telli Kemeçe), Türk Müziği Tarihi, Türk Sanat Müziği Teorisi ve Uygulaması, Türk Sanat Müziği Korosu dersleri bulunmaktadır (YÖK, 2018). Bireysel Çalgı Eğitimi kapsamında yer alan Kanun Eğitimi, 2018 Müzik Öğretmenliği Lisans Programında yedi yarıyılı kapsamaktadır. Bu dersin içeriği genel olarak incelendiğinde; kanunda teknik, bilgi ve becerileri geliştirici çalışmalar, makamsal eserler ve makamların nazari bilgileri, transpozisyon ve deşifre çalışmaları, kanun icrasını geliştirici üst düzey eserlerin icra edilmesi ve taksim konusunun yer aldığı görülmektedir.

Taksim

Taksim geleneksel Türk sanat müziğinin çalgı müziği formları içerisinde, temel odağı solo doğaçlama olan önemli bir formdur. Bu bağlamda da müzikal sunu açısından farklılık ve zenginlik yaratması ve dinleyicileri bağlanacağı eserin makamına hazırlamasından dolayı, bir esere başlamadan önce (ya da eser içerisinde) taksim yapılmasının gelenek haline geldiği söylenebilir.

Taksim günümüzde çalgı müziğinin önemli icra biçimlerinden biri olsa da geçmişte hem sazenciler hem de hânenciler tarafından icra edilmiş ve büyük önem arz etmiştir. Geleneksel Türk Sanat Müziğinin zengin makamsal yapısı içinde, makam kâidelerine bağlı kalarak, hem melodik hem de teknik gücü sergileyerek, irticâlen yapılan ve bir makamsal seyir olan taksimin tarihi 9. yüzyıla kadar uzanmaktadır (Yahya Kaçar, 2009, s. 19).

Akdoğan (1989)'ya göre taksim; bir ya da birden fazla kişinin çalgısı veya çalgılarıyla, işitsel duyumu belirli bir makama koşullandırmak amacıyla, doğaçlama yapılan ve belirli bir biçimsel bütünlük içinde yaratılan makamsal ve usulsüz ezgiler demetidir (s. 8). Özalp (1992)'e göre taksim, bir saz sanatkarının tek başına ya da bir program çerçevesi içinde bir makamı esas alarak, uygun makamlara geçkiler (modülasyonlar) yaparak o anda doğaçlanarak çalınan ritimsiz bestelerdir (s. 8). Yukarıda verilen tanımlardan yola çıkarak taksimin en az bir icracı tarafından, doğaçlama olarak yapılan makamsal ve usulsüz bir çalgı müziği olduğu söylenebilir.

Diğer taraftan, taksim teriminin nereden kaynaklandığı kesin olarak bilinmemekle beraber, bu konuda çeşitli görüşler mevcuttur. "Çoğunluğun kabul ettiğine göre, düzenli bir akış içinde icra edilen bir fasıl programının arasında yapıldığı ve akışı ikiye böldüğü için bu ad verilmiştir" (Özalp, 2000, s. 132). Akdoğan (1989)'ya göre taksim terimi, 13. yüzyılda nehavt eylemek olarak ortaya çıkmış; 15. yüzyılda taksim, nehavt ve makam gösterme olarak belirtilmiş; 17. yüzyıldan itibaren taksim olarak Geleneksel Türk Sanat Müziği'ne tam anlamıyla yerleşmiş ve günümüze değin gelmiştir.

Genel olarak taksim, kendinden önce veya sonra çalınacak eserin karakterine uygun olarak icra edilir. Taksim ne kadar süreceği ile ilgili ise herhangi bir kısıtlama getirilmemektedir. Kullanıldığı yer ve amaçlarına göre taksim, Yahya Kaçar (2009)'a göre; (i) baş taksim, (ii) son taksim, (iii) giriş taksimi, (iv) ara taksimi, (v) geçiş taksimi, (vi) tempolu taksim, (vii) karışık taksim, (viii) fihrist taksim olmak üzere sekiz tür altında değerlendirmektedir (s. 22-23). Diğer taraftan, melodik içerik dikkate alındığında “geleneksel taksim/özgür taksim”, eşlikli olup olmadığına bakılarak “eşlikli/eşliksiz taksim”, doğaçlama amacı dikkate alındığında ise “giriş taksimi, ara taksim, makam gösterme, geçiş taksimi” gibi nitelermeler de kullanılmaktadır (Say, 2010, s. 430).

Türk sanat müziği geleneğinin önemli bir türü olarak kabul edilebilecek taksim, Türk Sanat Müziği eğitimi çerçevesinde verilen çalgı eğitiminde önemli bir yerinin olduğu söylenebilir. Bu kapsamda, öğretim programlarında taksim konusunun hangi çerçevede ele alındığı önem arz etmektedir. Aşağıda müzik öğretmenliği programlarında bireysel çalgı eğitimi kapsamında taksim konusuna ne şekilde yer verildiği açıklanmaktadır.

Müzik Öğretmenliği Programlarında Taksim

Hali hazırda Müzik Öğretmenliği Programlarında 2018 yılı öncesi girişli lisans öğrencileri için 2006 Müzik Öğretmenliği Lisans Programı, 2018 yılı itibari ile ise 2018 Müzik Öğretmenliği Lisans Programı uygulanmaktadır. Uygulanan bu programların içerikleri genel olarak incelendiğinde taksim konusuna her iki programda da sınırlı bir çerçevede yer verildiği söylenebilir.

2006 Müzik Öğretmenliği Lisans Programında Bireysel Çalgı dersleri kapsamında Geleneksel Türk Sanat Müziği çalgısı olarak Ud çalgısına yer verildiği; ders içeriklerinde taksim konusuna Bireysel Çalgı IV ve Bireysel Çalgı V olmak üzere iki yarıylda yer verildiği görülmektedir (YÖK, 2006). Diğer taraftan, 2006 Müzik Öğretmenliği Lisans Programında bireysel çalgı dersi kapsamında kanun çalgısı içeriği tanımlanmamasına karşın çeşitli üniversitelerin (Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Gazi Üniversitesi, Harran Üniversitesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi) programlarında kanun eğitimine yer verildiği görülmektedir.

Kanun eğitimine yer veren üniversitelerin internet sayfalarından ulaşılabilen Kanun Dersi ders programları içerikleri incelendiğinde; Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi'nde Bireysel Çalgı III ve VII (EBYÜ, 2019), Harran Üniversitesi'nde Bireysel Çalgı VI ve VII (HRÜ, 2019), Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi'nde Bireysel Çalgı VI (MSKÜ, 2019) dersleri öğretim programlarında taksim konusunun yer aldığı görülmektedir. Bununla birlikte, Yüksek Öğretim Kurumu (2018) Müzik Öğretmenliği Lisans Programında ise Bireysel Çalgı Eğitimi dersi bağlamında kanun dersi içeriklerinde ve bu kapsamda Bireysel Çalgı 5, 6 ve 7 derslerinin içeriklerinde taksim konusuna yer verildiği görülmektedir (YÖK, 2018).

Yukarıdaki görüşler doğrultusunda, bu araştırma ile Müzik Öğretmenliği Programında öğrenim gören ve Bireysel Çalgı Eğitimi kapsamında kanun eğitimi alan öğrencilerin taksim yapmaya ilişkin görüşlerinin ortaya çıkarılması; bununla birlikte, kanunda taksim yapabilme yeterliklerinin ve var ise karşılaştıkları zorlukların belirlenmesi araştırmaya değer görülmüştür. Buna ek olarak, ilgili literatür taranmış ve Kanun eğitimi alan öğrencilerin taksim yapmaya ilişkin görüşlerinin ortaya konduğu bir araştırmaya rastlanılmamıştır. Araştırma bu yönüyle de gerçekleştirilmeye değer görülmüştür.

Araştırmanın amacı, Müzik Öğretmenliği Programı kapsamında kanun öğrenimi gören öğrencilerin taksim yapmaya yönelik görüşlerinin ortaya çıkarılmasıdır. Araştırmanın amacı doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

Kanun öğrencilerinin;

1. Taksim yapmaya yönelik kendi yeterlikleriyle ilgili görüşleri nelerdir?
2. Taksim yaparken izledikleri özel bir yöntem var mıdır?
3. Taksim yaparken farklı makamlarda kendilerini yeterli bulmalarına ilişkin görüşleri nelerdir?
4. Taksim konusundaki eğitimlerini yeterli bulmalarına ilişkin görüşleri nelerdir?
5. Taksim ile ilgili kendilerini geliştirmek için yeterli/nitelikli kaynaklara ulaşabilmelerine ilişkin görüşleri nelerdir?
6. Taksim yapmaya ilişkin tutumları nasıldır?

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma 2018-2019 Eğitim-Öğretim Yılı Bahar Yarıyılında Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında öğrenim gören bireysel Çalgıları kanun olan öğrenciler ile sınırlandırılmıştır.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Araştırmada nitel çerçevede gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamda veriler, görüşme türlerinden yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ile toplanmış, betimsel olarak analiz edilmiştir. Görüşme, en az iki kişi arasında sözlü olarak sürdürülen bir iletişim sürecidir. Görüşme türlerinden biri olan yarı yapılandırılmış görüşme ise hem sabit seçenekli cevaplama hem de ilgili alanda derinlemesine gidebilmeyi birleştirir (Büyüköztürk vd., 2018, s. 159).

Çalışma Grubu

Bu araştırmanın çalışma grubu, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında 2018-2019 Eğitim-Öğretim yılı Bahar Yarıyılında bireysel çalgı eğitimi alan ve Kanun öğrenimi gören 1., 2., 3. ve 4. sınıf öğrencilerinden (n: 8) oluşmaktadır. Bu kapsamda, 5'i erkek, 3'ü kadın olmak üzere toplamda 8 öğrenci araştırmaya gönüllü olarak katılmıştır. Verilerin analiz edilebilmesi ve öğrencilerin görüşlerinin etik kurallar çerçevesinde ele alınabilmesi için her öğrenciye kod verilmiştir. Bu doğrultuda kanun dersi alan öğrenciler "Ö1 (Öğrenci 1),..., Ö8 (Öğrenci 8)" şeklinde kodlanmıştır. Bazı öğrencilerin görüşleri doğrudan alıntı yoluyla bulgular bölümünde sunulmuştur.

Tablo 1. Kanun Öğrencilerinin Sınıflara Göre Dağılımı

Öğrenci Kodları	Sınıf
Ö1	3
Ö2	1
Ö3	4
Ö4	4
Ö5	2
Ö6	4
Ö7	3
Ö8	3

Verilerin Toplanması

Bu araştırmada kanun öğrencilerinin kanunda taksim yapmaya yönelik görüşlerinin değerlendirilmesi amacıyla araştırmacılar tarafından hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Form, öğrencilerin kanunda taksim yaparken yaşadıkları zorlukları, taksim yapabilme konusundaki donanımlarını, taksim yaparken izledikleri yöntemleri, makam bilgilerini, taksim eğitimi hakkındaki görüşlerini, taksim yapmaya karşı tutumlarını değerlendirmeyi amaçlayan soruları içermektedir. Form hazırlanırken araştırmanın amacı göz önünde bulundurularak konu hakkında literatür taraması yapılmıştır. Literatür taraması sonucunda araştırmanın amacına uygun sorular oluşturulmuştur. Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu araştırmanın amacı ve nitel araştırmaya uygunluğu bakımından uzman görüşüne sunulmuş ve araştırmanın kapsam geçerliği için uzman görüşü yeterli görülmüştür.

Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu öğrencilere yüz yüze uygulanmış, uygulama süreci yaklaşık 5-15 dakika sürmüştür. Görüşme sürecinde veriler yazılarak ve ses kayıt cihazıyla kayıt altına alınmıştır. Görüşmelerin tamamı öğrencilerden randevu alınarak, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi EF GSE Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında gerçekleştirilmiştir.

Verilerin Analizi

Araştırmadan elde edilen veriler betimsel olarak analiz edilmiştir. Bu yaklaşıma göre, elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Veriler araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre düzenlenebileceği gibi, görüşme ve gözlem süreçlerinde kullanılan sorular ya da boyutlar dikkate alınarak da sunulabilir. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 224).

Bulgular

Bu araştırmanın bulgularına araştırmanın amacı doğrultusunda belirlenen sorular kapsamında yer verilmiştir.

Kanun Öğrencilerinin Taksim Yapmaya Yönelik Kendi Yeterlikleriyle İlgili Görüşleri

Kanun öğrencilerine “Kanunda taksim yapıyor musunuz?” sorusu sorulmuş, Ö1, Ö3, Ö4, Ö5, Ö7, Ö8 kanunda taksim yaptığını; Ö2 ve Ö6 kanunda taksim yapmadığını belirtmişlerdir.

Kanunda taksim yapmayan öğrencilere “Daha önce neden taksim yapmayı denemediniz?” sorusu sorulmuştur. Öğrencilerden biri kanun alanında yeterli bilgi ve donanıma sahip olmadığı için taksim yapmayı denemediğini (Ö2), diğer öğrenci taksim yapmayı denediğini ama başaramadığını, başaramamasının sebebinin kanunda yeterli çalışma yapmamış olmasından kaynaklandığını (Ö6) belirtmiştir.

Öğrencilerin “Daha önce neden taksim yapmayı denemediniz?” sorusuna verdikleri yanıtlardan bir örnek:

“Denedim. Başaramadım. Başaramamamın sebebi çok üstüne yoğunlaşmadığım için enstrüman hakimiyetimin olmadığı için, nerde ne yapacağımı çok bilmediğim için enstrümanımda, başka enstrümanımda yapıyorum ama kanunda çok yoğunlaşmadığım için çok da üstüne düşmediğim için yapamıyorum (Ö6).”

Kanunda taksim yapan öğrencilere “Taksim yapıyorsanız, yaparken müzikal/teknik olarak zorluk yaşıyor musunuz? Yaşıyorsanız ne tür bir zorluk? (çalgıya hâkimiyet; taksim, makam, geçki bilgisi, motif geliştirme vb.)”

sorusu sorulmuştur. Kanun öğrencilerinden biri makam ve geçki konusunda zorluk yaşadığını (Ö1), diğeri makam, motif geliştirme ve süsleme yapma konusunda zorluk yaşadığını (Ö3), bir diğeri kanun öğrencisi makam geçkisi konusunda sıkıntı yaşadığını (Ö4), bir diğeri teknik sıkıntı, motif geliştirme ve makam geçkisinde zorluk yaşadığını (Ö5), bir diğeri kanun öğrencisi çalgıya hakimiyet, kanunda mandal kullanımı ve uzak geçkilerde sıkıntı yaşadığını (Ö7), bir diğeri kanun öğrencisi makam geçkisi ve süsleme yapma konusunda sıkıntı yaşadığını (Ö8) belirtmiştir.

Öğrencilerin “Taksim yapıyorsanız, müzikal/teknik olarak zorluk yaşıyor musunuz? Yaşıyorsanız ne tür bir zorluk? (çalgıya hâkimiyet; taksim, makam, geçki bilgisi, motif geliştirme vb.)” sorusuna verdikleri örnek cevaplar:

“... Hakimiyet konusunda biraz tereddüdüm var. Ama onun haricinde taksim daha önce yaptım, deniyorum. Makam bilgimde iyi ama sadece çalgıya hakimiyet konusunda biraz kendimde sıkıntı görüyorum (Ö7).”

“Makam geçki bilgisinde bir de motif geliştirirken ve süslemeler yaparken hangi süslemeyi yapacağımı biraz düşünüyorum. Bu konuda biraz zorluk yaşıyorum (Ö3).”

Kanunda taksim yapan öğrencilere birinci sorunun alt sorusu olarak “Taksim yapabilme konusunda yeterli donanım (çalgıya hâkimiyet; makam, geçki bilgisi) sahip olduğunuzu düşünüyor musunuz?” sorusu sorulmuştur ve kanunda taksim yapan öğrencilerin hepsi yeterli olduklarını düşünmediklerini belirtmişlerdir.

Öğrencilere “Yeterli donanım (çalgıya hâkimiyet; makam, geçki bilgisi) sahip olduğunuzu düşünmüyorsanız sizce nedenleri nedir/nelerdir?” sorusu sorulmuştur. Kanun öğrencilerinden biri makam ve süsleme konusunda yetersiz olduğunu (Ö1), üç öğrenci makam ve geçki bilgisinde yetersiz olduğunu (Ö3, Ö4 ve Ö7), bir diğeri öğrenci makam bilgisinin yetersiz olduğunu (Ö5), bir diğeri öğrenci geçki ve süsleme konusunda yetersiz olduğunu (Ö8) belirtmiştir.

Öğrencilerin “Yeterli donanım (çalgıya hâkimiyet; makam, geçki bilgisi) sahip olduğunuzu düşünmüyorsanız sizce nedenleri nedir/nelerdir?” sorusuna verdiği örnek cevaplar:

“...yeteri kadar olduğumu düşünmüyorum, daha çok olabilirim (Ö8).”

“Yeterli donanım (çalgıya hâkimiyet; makam, geçki bilgisi) sahip olduğumu düşünmüyorum. Çünkü daha çok rastgele gelişi güzel yapıyorum (Ö1).”

Kanun Öğrencilerinin Taksim Yaparken İzledikleri Özel Yöntemlere İlişkin Bulgular

Kanunda taksim yapan öğrencilere “Kanunda taksim yaparken izlediğiniz özel bir yöntem var mı?” sorusu sorulmuştur. Kanun öğrencilerinden biri önceden dinlediği motifleri kullandığını (Ö1), üç öğrenci önceden dinlediği taksimlerden faydalandıklarını (Ö3, Ö4 ve Ö7), bir öğrenci hem önceden dinlediği taksimlerden hem de eserlerden aldığı motifleri kullandığını (Ö5), bir diğeri öğrenci eserlerden, önceden dinlediği taksimlerden ve kanun öğretmenin taksim yaparken kullandığı motifleri kullandığını (Ö8) belirtmişlerdir.

Öğrencilerin “Kanunda taksim yaparken izlediğiniz özel bir yöntem var mı?” sorusuna verdikleri örnek cevaplar:

“...Girişlerde mesela daha önce dinlediğim taksimlerden, ilk girişleri o şekilde yapmaya çalışıyorum ama eserin içinde karar sesine gelirken bazı şarkılardan alıntı yapabiliyorum... (Ö5).”

“Önceki taksimleri aslında taklit etmeye çalışıyorum, tabii ki de kendime özgü yapmaya çalıştığım şeyler veya hocamdan gördüğüm şeyler var ama tabii ki de önceden duyduklarım (Ö7).”

“Bazı belirli kalıplar var, o kalıplar aklımdan hiç çıkmıyor. İlla ki onu o taksim de bir kere geçirmek istiyorsun. O seyri, o düşünceyi, yani bir taksimde bunu paylaşman gerektiğini hissediyorsun. Onun haricinde duyduğum sadece hocalardan değil şarkılarda mesela belli kısımlar oluyor. Nihâvend makamında bir eser mesela... O eserin içinde herhangi bir bölüm var çok hoşuma giden bir bölüm, onu yine biraz değiştirerek taksim içinde de kullanabiliyorum. Bu tarz eklentiler yapabiliyorum (Ö8).”

Kanun Öğrencilerinin Taksim Yaparken Farklı Makamlarda Kendilerini Yeterli Bulmalarına İlişkin Görüşleri

Kanunda taksim yapan öğrencilere “Daha çok hangi makamlarda taksim yapmakta kendinizi yeterli buluyorsunuz?” sorusu sorulmuştur. İki öğrenci uşşak makamında yeterli bulunduğunu (Ö3 ve Ö5), üç öğrenci nihâvend makamında yeterli bulunduğunu (Ö1, Ö4 ve Ö8), bir öğrenci ise hicaz, hüzzam, hüseyinî ve uşşak makamında kendini yeterli bulunduğunu (Ö7) belirtmiştir.

Öğrencilere “Daha çok hangi makamlarda taksim yapmakta kendinizi yeterli buluyorsunuz?” sorusuna verdikleri cevaplara örnekler:

“Nihâvendi çok seviyorum özellikle taksim yaparken gerçekten hem duygusal bakımdan hem süsleme açısından çok uygun bir makam olduğunu düşünüyorum. Yani kendimi vererek hissederek doğaçlama yaptığım, taksim yaptığım makam nihâvend diyebilirim (Ö8).”

“En çok nihâvend makamı hoşuma gidiyor, duyum olarak daha insana mutluluk verici bir makam olduğunu düşünüyorum (Ö1).”

“...uşşâk makamına kulağım çok aşınadır, çok severim (Ö5).”

Kanun Öğrencilerinin Taksim Konusundaki Eğitimlerini Yeterli Bulup Bulmamalarına İlişkin Görüşleri

Kanun öğrencilerine “Dersleriniz kapsamında taksim konusundaki eğitiminizi yeterli buluyor musunuz? Yeterli bulmuyorsanız, sizce kanun eğitimi süresince taksim konusuna daha fazla yer verilmeli midir?” sorusu sorulmuştur. Kanun öğrencilerinden biri derslerinde taksim konusuna yer verilmediğini (Ö1), iki öğrenci yeterli olmadığını ve daha fazla yer verilebileceğini (Ö3, Ö4, Ö7 ve Ö8), iki öğrenci ise yeterli bulunduğunu (Ö5 ve Ö6), bir diğer öğrenci derste taksim konusuna yer verilmediğini ve bunun nedeninin ise kanun alanında yeterli seviyede olmaması (Ö2) şeklinde ifade etmiştir.

Öğrencilerin “Dersleriniz kapsamında taksim konusundaki eğitiminizi yeterli buluyor musunuz? Yeterli bulmuyorsanız, sizce kanun eğitimi süresince taksim konusuna daha fazla yer verilmeli midir?” sorusuna verdiği cevaplara örnekler:

“Taksim yerine daha çok parça üzerine çalışmalarımız oluyor... (Ö1).”

“Bazı eserlerin başında tabii ki hocamız bizden taksim istiyor, onun haricinde kendim de yapıyorum. Eğitim içerisinde yeterli olduğunu düşünmüyorum. Bence daha fazla önem verilmesi gerekiyor (Ö7).”

“Kesinlikle. Bence hatta bunun üzerine bir metot bile olabilir. Çünkü bütün eserlerin aynı batı müziğinde de bu şekilde bir giriş müziğine hazırlanış çok önemli. Taksime de ben çok önem veriyorum. Çünkü eserin aslında özünü orada yansıtıyor, sonra esere giriş oluyor. Yani taksimde aslında nasıl bir duygu hissediyorsan eser de devamı niteliğinde. Taksim onun için ilk bakış açısından çok önemli bence (Ö8).”

“...Taksim çalışmadık ama geri kalan eğitim konusunda fazlasıyla yeterli buluyorum... (Ö2).”

“Buluyorum. Hocam çok iyi gerçekten. Elinden geleni yapıyor, bende sorun (Ö6).”

“Verilmeli, çünkü makam ve Türk müziğine kulağı aşına olmayan öğrenciler, insanlar olabilir... (Ö5).”

Kanun Öğrencilerinin Taksim ile İlgili Kendilerini Geliştirmek için Yeterli/Nitelikli Kaynaklara Ulaşabilmelerine İlişkin Görüşleri

Kanun öğrencilerine “Bu konuda kendinizi geliştirmek için yeterli/nitelikli kaynağa ulaşabiliyor musunuz?” sorusu sorulmuştur. Kanun öğrencilerinden biri internetten, hocasından ve kanun çalıştaylarından yararlandığını ve ulaşırken sıkıntı yaşamadığını (Ö3), diğer bir öğrenci kitaplardan, hocasından ve internetten yararlandığını ve kitaplara ulaşırken zorlandığını (Ö8), bir diğer öğrenci kaynak araştırmadığını (Ö4), üç öğrenci internetten faydalandığını ve ulaşma konusunda zorluk yaşamadığını (Ö1, Ö2 ve Ö6), bir diğer öğrenci ise hocasından ve internetten yararlandığını ve ulaşırken zorluk yaşamadığını (Ö5), bir diğer öğrenci hocasından ve internetten yararlandığını ve ünlü saz sanatçılarında ulaşmaya çalıştığını, ulaşırken bir zorluk yaşamadığını (Ö7) belirtmiştir.

Öğrencilerin “Bu konuda kendinizi geliştirmek için yeterli/nitelikli kaynağa ulaşabiliyor musunuz?” sorusuna verdikleri örnek cevaplar:

“...araştırmadım. Taksim konusunda üzerinde pek durmadım yani genelde repertuar üzerinde ve enstrüman hakimiyeti üzerinde durdum.” (Ö4).

“...yaptığım taksimleri önce internetten notasıyla araştırdım. Ama notası tabii basit bir şekilde yazıyordu. Ben aralarına bir şeyler yapmaya çalıştım... Yazılı taksimler ama dinlediğim taksimin yazılı halini buldum, ulaştım (Ö5).”

“Tabii ki de ulaştık. İnternetten de ulaştım, hocamdan da ulaştım, kanun çalan arkadaşlarımdan da ulaştım (Ö6).”

“Şu anda zaten internet üzerinden her şey oluyor. Ben de tabii ki internet kullanıyorum. Bazen ünlü saz sanatçılarında kendim yazıyorum, ulaşmaya çalışıyorum. Bazen de öğretmenimden istiyorum. Herhangi bir sıkıntı yaşamadım şu ana kadar ulaşmada (Ö7).”

Kanun Öğrencilerinin Taksim Yapmaya Yönelik Tutumlarına İlişkin Bulgular

Kanunda taksim yapan öğrencilere “Taksim yapmaktan hoşlanıyor musunuz?” sorusu sorulmuştur. Kanun öğrencilerinden biri taksim yapmaktan hoşlandığını ama taksim dinlemeyi daha çok sevdiğini (Ö3), bir diğer öğrenci taksim yapmaktan hoşlanmadığını çünkü kendini taksim yapmak için yeterli görmediğini (Ö4), bir diğer öğrenci taksim yaparken mutlu ve iyi hissettiğini (Ö1), diğer üç öğrenci taksim yapmaktan hoşlandıklarını (Ö5, Ö7 ve Ö8) belirtmiştir.

Öğrencilerin “Taksim yapmaktan hoşlanıyor musunuz?” sorusuna verdiği cevaplara örnek:

“Hoşlanmıyorum. Çünkü yapamıyorum... ben kendimi yeterli bulmuyorum desem daha doğru, sevmiyordumdan hariç yeterli bulmuyorum... (Ö4).”

“Evet, hoşlanıyorum. Çünkü kendi duygularımı ifade ettiğimi düşünüyorum taksimde. Çünkü herhangi bir saz semaisi, longa, sirto çalarken yazan kişinin duygularına göre bizde hareket ediyoruz. Neşeli ise longa, sirto; hüznölü ise saz semaisi, hüznölü bir saz semaisi ise o yazan saz sanatçısının duygularına göre biz de hareket ediyoruz. Mesela kendi duygularımı taksimle etrafa değil de hani kendim enstrümanıma yansıtabiliyorum. Bence önemli benim için taksim yapmak ve hoşlanıyorum da (Ö7).”

“Seviyorum, ama dinlemeyi daha çok seviyorum kendimi karşımda çalan insan kadar yeterli görmediğim için sanırım dinlemek daha keyif veriyor. Ben de yapmak isterdim, uğraşıyorum ama dinlemeyi daha çok seviyorum (Ö3).”

Kanunda taksim yapan öğrencilere “Taksim yaparken duygusal olarak zorluk yaşıyor musunuz? (Stres, endişe duyma, telaş, kaygı, huzursuz hissetme vb.)” sorusu sorulmuştur. Kanun öğrencilerinden biri yalnız olduğunda taksim yaptığından dolayı korku ya da endişe duymadığını (Ö1), bir diğer öğrenci stres ve telaş yaşadığını (Ö3), bir diğer öğrenci makamlarda belirlediği sabit kalıpları kullandığını, kalıpların dışına çıktığında karara gelme eğiliminde olduğunu ve dinleyicilerin sabit kalıplardan sıkılabileceği düşüncesinin onu strese soktuğunu (Ö4), iki öğrenci taksimde duygusal olarak zorluk yaşamadığını (Ö5 ve Ö7), bir öğrenci taksim sırasında doğaçlama yapmakta zorlandığı zamanlarda stres yaşadığını (Ö8) belirtmiştir.

Öğrencilerin “Taksim yaparken duygusal olarak zorluk yaşıyor musunuz? (Stres, endişe duyma, telaş, kaygı, huzursuz hissetme vb.)” sorusuna verdikleri örnek cevaplar:

“...sürekli aynı motifleri yapıyorum. O motifleri bir kere çalarım ama ikinci çaldığımda dinleyici aynı şeyleri dinleyeceği için sıkılır mı acaba stresi oluyor (Ö4).”

“...sürekli bir karara gelme eğilimim oluyor benim, devam ettireyim, askıda bırakıyım yeni makama geçkinin duygusunu vereyim o hissiyatın biraz sıkıntısını yaşıyorum (Ö4).”

“Taksim genelde hep bireysel, parçadan önce baktığım için fazla bir endişe ya da korku hissetmiyorum parça çalışınca olduğu gibi bir sınava çalışır gibi hissetmiyorum (Ö1).”

“...duygusal olarak kendimi iyi hissediyorum (Ö5).”

“Bir kere hâkim olduğumu tam hissettiğim zaman çok mutlu oluyorum. Stres yaşadığım tabii ki oluyor. Çünkü bir şey doğaçlıyorum ve o doğaçladığım sırada herhangi bir şarkıya veya esere başlamadan önce düşünüyorum. O sıra aklıma herhangi bir motif gelmiyorsa veya doğaçlama sırasında bir zorluk yaşayabileceğimi düşünüyorsam o an stresli olabiliyorum. Ama öyle bir stres yaşamıyorsam ve gerçekten o duruma hâkimsem, o müziğe hâkimsem mutlu oluyorum (Ö8).”

Sonuç ve Öneriler

Bu bölümde çalışmadan elde edilen bulgular doğrultusunda araştırma sonuçlarına ve önerilere yer verilmiştir.

Araştırmanın birinci sorusu kapsamında kanun öğrencilerinin taksim yapmaya yönelik kendi yeterlilikleriyle ilişkin görüşleri genel olarak değerlendirildiğinde, çoğunun (Ö1, Ö3, Ö4, Ö5, Ö7 ve Ö8) taksim yaptığı, iki kanun öğrencisinin ise taksim yapmadığı (Ö2 ve Ö6) saptanmıştır. Kanun öğrencilerinin taksim yaparken yaşadıkları müzikal ve teknik zorluklara ilişkin görüşleri değerlendirildiğinde kanunda taksim yapan öğrencilerin çoğunun taksimde geçki ve makam konusunda zorluk çektiği (Ö1, Ö3, Ö4, Ö5, Ö7 ve Ö8), üç öğrencinin ise (Ö3, Ö5 ve Ö8) taksim yaparken geçki ve makam bilgisinin yanında mandal kullanımı, süsleme ve motif

geliştirme konularında taksim yaparken zorluk yaşadıkları belirlenmiştir. Kanun öğrencilerinin taksim yapmaya yönelik kendi yeterlilikleriyle ilişkin görüşleri değerlendirildiğinde ise öğrencilerin çoğunun (Ö1, Ö3, Ö4, Ö5, Ö7 ve Ö8) makam ve geçki konusunda zorluk yaşadıkları; bunun yanında, taksim yaparken motif geliştirme, süsleme ve çalgıya hakimiyet konularında sıkıntı yaşadıkları saptanmıştır.

Kanun öğrencilerinin taksim yapabilme konusunda kendilerinin yeterli donanıma sahip olmalarına ilişkin görüşleri değerlendirildiğinde, kanunda taksim yapan öğrencilerin (Ö1, Ö3, Ö4, Ö5, Ö7 ve Ö8) taksim yapmak için yeterli donanıma sahip olmadıklarını düşündükleri belirlenmiştir. Kanunda taksim yapan öğrencilerin tamamı taksim yaparken geçki ve makam konusunda yeterli donanıma sahip olmadıkları; bunun yanında, iki öğrencinin (Ö1 ve Ö8) süsleme konusunda yeterli donanıma sahip olmadıkları belirlenmiştir.

Araştırmanın birinci sorusunun alt sorusuna verilen cevaplar değerlendirildiğinde, kanun öğrencilerinin çoğunluğunun taksim yaparken makam ve geçki konularında kendini yetersiz hissettiğini belirttiği anlaşılmaktadır. Altınköprü (2018) araştırmasında; icracıların, taksim, na't, kaside, gazel gibi türlerde, ezgiyi renklendirmek için başvurdukları en önemli tekniklerin başında geçki kullanımının geldiğini belirtmiştir (s. 11). Bu bağlamda, taksimde geçki konusuna önem verilmesi gerektiği söylenebilir.

Araştırmanın ikinci sorusu kapsamında öğrencilerin taksim yaparken izledikleri özel yöntemlere ilişkin görüşleri genel olarak değerlendirildiğinde; öğrencilerin çoğunluğunun (Ö1, Ö3, Ö4, Ö5, Ö7 ve Ö8) daha önceden yapılmış motiflerden ve taksimlerden yararlandığı, bir öğrencinin (Ö5) buna ek olarak eserlerden, bir diğer öğrencinin ek olarak (Ö8) eserlerden ve kanun öğretmeninden yararlandığı saptanmıştır. Kanun öğrencilerinin taksim yaparken izledikleri özel yöntemlere ilişkin görüşleri değerlendirildiğinde ise öğrencilerin (Ö1, Ö3, Ö4, Ö5, Ö7 ve Ö8) dinleme yoluyla önceki taksimlerden yararlandığı belirlenmiştir. Taksim konusunu ele alan yazılı kaynaklarda, deneyimli çalgıcuların belirli kalıplardan yola çıkarak yaptığı taksimlerde başarılı olduğunun ifade edildiği görülmektedir (Say, 2010, s. 430). Bu bağlamda, öğrencilerin çoğunun belirli motif ve daha önce yapılmış ve yazılı ya da sesli kayıtları olan taksimlerden yararlanıyor olmasının bu düşüncüyü pekiştirdiği söylenebilir.

Araştırmanın üçüncü sorusu kapsamında öğrencilerin kanunda taksim yaparken farklı makamlarda kendilerini yeterli bulmalarına ilişkin görüşleri genel olarak değerlendirildiğinde öğrencilerin çoğunluğunun nihâvend makamında (Ö1, Ö4 ve Ö8), iki öğrencinin uşşak makamında (Ö3 ve Ö5), bir öğrencinin (Ö7) ise uşşak makamının yanında hicaz, hüzzam, hüseyinî makamlarında da kendini yeterli bulduğu saptanmıştır. Buna ek olarak, öğrencilerin kanunda taksim yaparken farklı makamlarda kendilerini yeterli bulmalarına ilişkin görüşleri değerlendirildiğinde öğrencilerin (Ö1, Ö3, Ö4, Ö5, Ö7 ve Ö8) genellikle nihâvend ve uşşak makamlarında kendilerini yeterli buldukları belirlenmiştir.

Araştırmanın dördüncü sorusu kapsamında kanun öğrencilerinin taksim konusundaki eğitimlerini yeterli bulmalarına ilişkin görüşleri genel olarak değerlendirildiğinde; öğrencilerin çoğunun görüşüne göre programda taksime daha fazla yer verilmesi gerektiği (Ö3, Ö4, Ö7 ve Ö8), iki öğrencinin taksim konusundaki eğitimlerini yeterli bulduğu (Ö5 ve Ö6) belirlenmiştir. Buna ek olarak, kanun öğrencilerinin taksim eğitimine programda daha fazla yer verilmesi görüşünde oldukları saptanmıştır. İlgili literatür incelendiğinde Can (2018)'ın lisans düzeyindeki kanun eğitimi alan öğrencilerin, kanun dersinin işlenişine ilişkin görüş ve önerilerini belirlemek amacıyla yaptığı çalışmasında kanun öğrencileri, kanun dersinde taksim konusuna daha fazla yer verilmesi gerektiğini belirtmişlerdir (s. 237). Bu açıdan bakıldığında araştırmadan elde edilen sonuç bu araştırmadan elde edilen sonuçla paralellik göstermektedir.

Araştırmanın beşinci sorusu kapsamında kanun öğrencilerinin taksim ile ilgili kendilerini geliştirmek için yeterli/nitelikli kaynaklara ulaşabilmelerine ilişkin görüşleri genel olarak değerlendirildiğinde; öğrencilerin çoğunun internet kaynaklarından yararlandığı (Ö1, Ö2, Ö3, Ö5, Ö6 ve Ö7) saptanmıştır. Bunun yanı sıra, öğrencilerin kanun öğretmeninden (Ö3, Ö5 ve Ö8), çalıştaylardan (Ö3), kitaplardan (Ö8) yararlandığı; bir öğrencinin ise kaynak konusunda araştırma yapmadığı (Ö4) belirlenmiştir.

Araştırmanın altıncı sorusu kapsamında kanun öğrencilerinin taksim yapmaya ilişkin tutumları konusundaki görüşleri genel olarak değerlendirildiğinde; öğrencilerin çoğunun taksim yapmaktan hoşlandığı (Ö1, Ö5, Ö7 ve Ö8), bir öğrencinin taksim yapmaktan hoşlanmadığı (Ö4), bir öğrencinin ise taksim yapmaktan hoşlandığı ama taksim dinlemekten daha çok keyif aldığı (Ö3) ortaya konmuştur. Bu sonuç doğrultusunda, öğrencilerin çoğunun taksim yapmaya karşı olumlu yönde tutum geliştirdiği söylenebilir. Buna ek olarak, kanun öğrencilerinin taksim yaparken duygusal olarak zorluk yaşamalarına ilişkin görüşleri değerlendirildiğinde; üç öğrencinin stres yaşadığı (Ö3, Ö4 ve Ö8), iki kanun öğrencisinin duygusal bir zorluk yaşamadığı (Ö5 ve Ö7), bir öğrenci ise taksim yaparken yalnız olduğunda duygusal zorluk yaşamadığı (Ö1) belirlenmiştir. Bu bağlamda sonuçlar değerlendirildiğinde, duygusal olarak taksim yaparken zorluk çekmeyen öğrencilerin (Ö1, Ö5 ve Ö7) olmasına karşın öğrencilerin bir kısmının taksim yaparken stres ve telaş yaşadığı (Ö3, Ö4 ve Ö8) belirlenmiştir.

Araştırma sonuçları doğrultusunda aşağıdaki önerilere yer verilmiştir:

Taksim yaparken kanun öğrencilerinin, makam, geçki, çalgıya hakimiyet, mandal kullanımı ve süsleme konularında zorluk yaşadıklarını belirttikleri görülmektedir. Akdoğu (1989)'ya göre taksim yapacak kişide çalgıya hakimiyet ve makamla ilgili bilgilerin tümü bulunmalıdır (s. 43-44). Bu bağlamda makam, geçki, mandal kullanımı ve süsleme konularının taksimde uygulanmasına daha fazla yer verilebilir.

Araştırma sonuçlarına bakıldığında, kanun öğrencilerinin taksim yaparken taksim eğitimini içeren yazılı bir kaynak kullanmadıkları saptanmıştır. İlgili literatür tarandığında ise usta icracıların taksimlerinin analiz edildiği çalışmalar (Alpa, 2009; Eroğlu, 2014; Gürel, 2016; Kazazoğlu, 2017; Keçeli, 2015; Özdemir ve Levendoğlu Öner, 2011; Yahya, 2000) ve Onur Akdoğu'nun "Taksim Nedir Nasıl Yapılır?" başlıklı kitabı bulunmaktadır. Bu bağlamda, taksim eğitiminde yazılı kaynakların çoğaltılması, taksim yapmayı geliştirici metot ve etütlerin yazılması önerilmektedir.

Araştırma sonuçlarına bakıldığında kanun öğrencilerinin, taksim yaparken genellikle iki makamda (nihâvend ve uşşak) kendilerini yeterli gördükleri belirlenmiştir. Diğer taraftan Geleneksel Türk Sanat Müziğinde çok sayıda makam mevcuttur. Örneğin, Özkan (2015) kitabında 147 makama yer vermiştir. Türk Sanat Müziğinin makam zenginliği dikkate alındığında, öğrencilerin taksim yaparken kendilerini yeterli gördükleri makam sayısının az olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, öncelikle temel makamlardan başlamak üzere, eğitim sürecinde ele alınan her bir makama ilişkin taksim çalışmalarına yer verilmesi önerilmektedir.

Kanun dersi öğretim programları çerçevesinde taksim eğitimine (temel teknik, makam ve seyir bilgisinin edinilmesi gerektiği göz önüne alındığında) ilk iki yarıyılın ardından diğer tüm dönemlerde yer verilmesi önerilmektedir.

Öğrencilerin, taksime karşı tutumlarını, kaygılarını, yeterliliklerini ortaya çıkarabilmek için ölçme araçları geliştirilebilir.

Kaynakça / References

- Akdoğu, O. (1989). *Taksim Nedir Nasıl Yapılır?* İzmir: İhlâs A.Ş. İzmir Tesisleri.
- Altınköprü, H. (2018). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Makam Geçkileri. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı Dergisi*, 12, 1-11.
- Alpa, R. (2009). *Nejdet Yaşar'ın Tanbur Taksimlerinin Makamsal ve Teknik Analizi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2018). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Can, M. (2018). Lisans Düzeyinde Kanun Eğitimi Alan Öğrencilerin, Kanun Derinin İşlenişine İlişkin Görüş ve Önerileri. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 7(3), 233-238.
- EBYÜ. (2019). Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Bireysel Çalgı Ders İçeriği. Erişim adresi: <http://derspaketleri.erkincan.edu.tr/getProgram.aspx?mod=1&program=60&Adi=System.Xml.XmlElement>
- Eroğlu, S. (2014). *Mehmet Bitmez'in Taksimleri Üzerine Bir Araştırma*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gürel, M. (2016). Nubar Tekyay'a Ait Hüzzam Keman Taksiminin Analizi. *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 1(1), 94-109.
- HRÜ. (2019). Harran Üniversitesi Bireysel Çalgı Ders İçeriği. Erişim adresi: <http://web.harran.edu.tr/muzikegitimi/tr/ogrenci-bologna/ogrenci-bologna/>
- Karlı, M. D. (2007). Eğitim Biliminin İki Temel Kavramı. M. D. Karlı (Der.), *Eğitim bilimine giriş* (s. 1-28). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Kazazoğlu, İ. (2017). Geleneksel Kanun İcrası Yöntemi Olarak Vecihe Daryal ve Hicaz Taksiminin Tahlili. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 5(1), 1500-1522.
- MSKÜ. (2019). Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bireysel Çalgı Ders İçeriği. Erişim adresi: <http://ects.mu.edu.tr/tr/program/110>
- Özalp, M. N. (1992). *Türk Müsiki'si Beste Formları*. Yyy: TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları, Yayın No: 239.
- Özalp, N. (2000). *Türk Müsiki'si Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Özdemir, A. T. ve Levendoğlu Öner, N. O. (2011). Ud İcra Geleneğinde Cinuçen Tanrıkorur Ekolünün Uzzal Taksim Üzerinden Yansımaları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(3), 325-337.
- Özkan, İ. H. (2015). *Türk Müsiki'si Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötügen Yayınları.
- Say, A. (2010). *Müzik Ansiklopedisi* (2. Basım). Cilt 3. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yahya, G. (2000). *Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri*, Yayınlanmamış Doktra Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Yahya Kaçar, G. (2009). *Türk Müsiki'si Rehberi*. Ankara: Maya Akademi.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- YÖK (2006). Müzik öğretmenliği lisans programı. Erişim adresi: http://www.yok.gov.tr/egitim/ogretmen/ogretmen_yetistirme_lisans/muzik.doc
- YÖK. (2018). Müzik Öğretmenliği Lisans Programı. Erişim Tarihi: 18 Nisan 2019, https://www.yok.gov.tr/Documents/Kurumsal/egitim_ogretim_dairesi/Yeni-Ogretmen-Yetistirme-Lisans-Programlari/Muzik_Ogretmenligi_Lisans_Programi.pdf

KABAK KEMANE İÇİN POZİSYON DEĞİŞTİRME ÖNERİLERİ

Position Changing Suggestions for Kabak Kemane

Özgür ÇELİK*

ÖZ

Kabak kemane günümüzde daha çok birinci pozisyonda icra edilen bir çalgıdır ve çalgının ses genişliği en az iki buçuk oktava kadar çıkabiliyor olsa da, özellikle halk müziği örneklerinin icrasında en tiz perdenin oktav La perdesine kadar kullanıldığı görülmektedir. Bu perde, birinci pozisyonda kabak kemanenin birinci teli olan Re telinde 4 numaralı parmakla seslendirilmektedir. Si bemol perdesi oktav La perdesinin hemen altında yer aldığı için bu perdeyi, birinci pozisyonda 4 numaralı parmakla seslendirmek mümkündür ve zaman zaman bu perdenin bu şekilde basıldığı görülmektedir. Fakat, Si natürel, Sib2, Do ve Re perdelerinin Sib perdesine nazaran daha uzak olmasından dolayı pozisyon değişikliği yapılmadan bu perdeleri basmak imkansızdır. Halk müziği örneklerinde, oktavda yer alan Sİ natürel, Sib2 ve Do perdelerinin yer aldığı eserler ise icracılar tarafından pest taraftan icra edilmektedir. Özellikle çalgısal ve sözlü eserlerde bu tiz perdeler ikinci tel olan La teli üzerinden çalınmaktadır. Bu durum çalgının daha etkin kullanımında bir sorun olarak karşımıza çıkmakta ve bu yüzden gerek icracılara gerekse de konservatuvar öğrencilerine kabak kemane pozisyon değiştirme alışkanlığı kazandırılmamaktadır. Kabak kemane farklı pozisyon denemeleri zaman zaman bazı icracılar tarafından yapılıyor olsa da, onlar da her hangi bir halk müziği topluluğu içinde icra yaparken bu perdeleri pest taraftan icra etmektedir. Diğer taraftan kabak kemane pozisyon değişikliği ile ilgili egzersizlerin veya çalışmaların yer aldığı akademik çalışma bulunmamaktadır. Buradan hareketle bu makalemizde pozisyon değiştirerek, 1. pozisyondan 4. pozisyona geçiş yapılarak tiz tarafta yer alan natürel Si, Sib2, Do ve Re perdelerinin icra edilmesiyle ilgili 12 adet egzersiz önerilmiştir. Bu egzersizlerden sonra da pozisyon değişikliği yapılarak icra edilecek olan bir esere yer verilmiştir. Böylece kabak kemanenin icra seviyesine bir katkı sağlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kabak Kemane, müzik aleti, geleneksel Türk halk müziği, pozisyon değiştirme, egzersiz

ABSTRACT

Today, *kabak kemane* is an instrument which is mostly performed in the first position. Although the range of the instrument can reach at least two and a half octaves, it is seen that the highest pitch is used up to the octave La (A) especially in the performance of folk music instances. This pitch is performed in the first position on Re string which is the first string of kabak kemane with finger 4. Since the Si flat (B flat) is located just below the octave La (A) pitch, it is possible to perform this pitch with finger 4 in the first position and it is seen that this pitch is pressed in this way from time to time. Yet, since Si (B), *Sib2* (B flat 2), Do (C) and Re (D) pitches are more distant compared to Sib2 pitch, it is impossible to press these pitches without changing position. In the examples of folk music, the works containing Si, Sib2 and Do pitches in the octave are performed from the low pitches by the performers. Especially in instrumental and vocal works, these high pitches are played on La string which is the second string. This situation is a problem in the more effective use of the instrument and therefore neither performers nor conservatory students can get accustomed to this use. Although different position trials are made by some performers from time to time in kabak kemane, they perform these pitches from the low pitches while performing in any folk music ensemble, too. On the other hand, there are no academic studies involving exercises or studies about position changing on kabak kemane. Starting from this point of view, 12 exercises related to the performance of Si, Sib2, Do and Re pitches on the high pitches by changing position from the first to fourth position will be proposed in this article. After these exercises, a musical work that will be performed by changing position will be included, too. Thus, a contribution will be tried to make to the performance level of kabak kemane.

Keywords: Kabak kemane, instrument, traditional folk music, position change, exercises

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 19.11.2019 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 10.12.2019

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr, Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Öğretim Görevlisi.
ozgur.celik@ege.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0885-8821>

Atıf/Citation: Çelik, Ö. (2019) Kabak Kemane İçin Pozisyon Değiştirme Önerileri *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 105-116

Extended Abstract

Musical instruments are formed based on geographical, social and economic situations of the society, so they reflect cultural characteristics of the society in which they are performed. *Kabak kemane* is one of the bowed musical instruments representing Turkish culture as well. It is widely accepted that kabak kemane is originally performed in Central Asia, and since then, kabak kemane has been reformed based on social needs in Anatolia region. Nowadays, kabak kemane, one of the musical instruments that has an essential role in Turkish folk music, has many instrument makers and local performers as well as professional musicians in TRT and ministry of culture choirs and conservatoires. These are proofs of kabak kemane's importance in Turkish folk instruments. Kabak kemane is one of the bowed string instruments performed in traditional Turkish folk music. By 1950's, it had been mostly played by nomadic villagers living in mountain villages located in western Anatolia. From 1950's, kabak kemane has been performed by the musicians of "The Community of Music and Voices From Turkey". By this means, it has been started to appear on radio and television broadcasts. Kabak kemane has become a national instrument because it was carried from rural area to urban through the performances of "The Community of Music and Voices From Turkey" on the audiovisual media. Today, kabak kemane is an instrument which is mostly performed in the first position. Although the range of the instrument can reach at least two and a half octaves, it is seen that the highest pitch is used up to the octave La pitch especially in the performance of folk music instances. This pitch is performed in the first position on Re string which is the first string of kabak kemane with finger 4. Since B flat is located just below the octave La, it is possible to perform this pitch with finger 4 in the first position and it is seen that this pitch is pressed in this way from time to time. Yet, since Si, Sib2, Do and Re pitches are more distant compared to B Flat, it is impossible to press these pitches without changing position. In the examples of folk music, the works containing Si, Sib2 and Do pitches in the octave are performed from the low pitches by the performers. Especially in instrumental and verbal works, these high pitches are played on La string which is the second string. This situation is a problem in the more effective use of the instrument and therefore neither performers nor conservatory students can get accustomed to this use. Although different position trials are made by some performers from time to time in kabak kemane, they perform these pitches from the low pitches while performing in any folk music ensemble, too. On the other hand, there are no academic studies involving exercises or studies about position changing on kabak kemane. Starting from this point of view, 12 exercises related to the performance of Si, Sib2, Do and Re pitches on the high pitches by changing position from the first to fourth position will be proposed in this article. After these exercises, a musical work that will be performed by changing position will be included, too. Thus, a contribution will be tried to make to the performance level of kabak kemane. In this study, transition exercises to the fourth position were prepared to expand the sound field of the kabak kemane. With these exercises, the Si, Sib2, Do and Re pitches in the octave were performed and thus the sound field of the kabak kemane example, it was tried to perform the same pitches on different wires in the fourth position. Although some of the performers have used these position changes to date, it is seen that the instrument is mostly played in the first position. On the other hand, due to the lack of resources and examples of these position changes, different position studies are rarely performed in conservatories. The 12 exercises we recommend in this study are only the beginning to complete this lack of resources. Of course, with this change of position, this mode of execution can be promoted and practiced in almost any work. With the expansion and development of different positions in the kabak kemane, the instrument will be used more effectively.

Kabak Kemane

Kabak kemane 1950’li yıllara kadar daha çok Batı Anadolu’daki dağ köylerinde yaşayan Yörükler tarafından tanınan ve icra edilen bir çalgıyken, daha sonraki yıllarda TRT sayesinde ulusal alanda tanınan, köy ortamından kent ortamına taşınan ve diğer bölgelerde icra edilen bir çalgı haline dönüşmüştür. Özellikle bu dönüşüm, çalgının yerelden ulusala taşınmasını sağlamış ve böylece çalgının şekil ve yapı özellikleri, icra ortamları ve de repertuarı değişmiş ve gelişmiştir (Çelik, 2017, s. 155-166). Bu noktada kabak kemanenin yerelde nasıl ve ne şekilde icra edildiğini tespit etmek için yapmış olduğumuz alan araştırmalarında, çalgının yereldeki repertuarının bir oktavı geçmeyen ve hatta çoğunlukla La-Mi aralığında seyreden eserlerden oluştuğunu tespit ettik. Yapmış olduğumuz alan araştırmalarında kabak kemanede pozisyon kullanımının profesyonel icracılar gibi yerel icracılar tarafından da kullanılmadığı görülmüştür (Çelik, 2018, s. 191-266). Bundaki en temel neden ise bu yerel icracıların repertuarlarının bir oktav içinde seyreden eserlerden oluşması ve bu sebeple pozisyon değişikliği ihtiyacının olmamasıdır. Kabak kemanenin TRT kurumunda icra edilmeye başlamasıyla birlikte çalgının repertuarı genişlemiş ve farklı yörelerin türkülerinde de kullanılabilir hale gelmiştir. Fakat, özellikle çalgının tiz frekanslı olması ve icracıların farklı pozisyonlarda çalma alışkanlıklarının olmaması gibi nedenlerden dolayı, kabak kemanenin farklı pozisyonlarda icra edilmesi alışkanlığı günümüzde yok denecek kadar azdır. Bu sebepten dolayı, kabak kemanenin ses sahasının genişletmek ve de en önemlisi çalgının teknik kapasitesini arttırmak için bu çalışmamızda bazı egzersizler hazırlanmıştır. Bu egzersizlere geçmeden önce ilk olarak kabak kemane icrasında kullanılan parmaklar ve bu parmakların nota yazımında hangi numaralarla gösterileceği belirtilecek, daha sonra da nota üzerinde pozisyon değişikliklerinin ve tellerin hangi sayısal ifadelerle gösterileceği anlatılacaktır.

Nota Üzerindeki Sayısal İfadeler

Bu egzersizler hazırlanırken keman çalgısındaki pozisyon değiştirme çalışmalarıyla ilgili olarak bazı keman metotları da incelenmiştir. Özellikle bu incelemeler, nota yazımında ne tür bir terminoloji ve işaretlemeler kullanıldığını öğrenmek ve bunların kabak kemane için nasıl ve ne şekilde kullanılabileceği hakkında bilgi alabilmek için yapılmıştır (Sevcik, 1905, s. 1-13, Suzuki, 1978, s. 10-23). Gerek parmak numaraları, gerekse pozisyon değiştirirken nota üzerinde gösterilen işaretlemeler, numaralandırmalar ve yayın çekme ve itme hareketlerinin ifade eden şekiller, uluslararası geçerliliği olan bu kitaplara göre yapılmıştır. Fakat, bilindiği üzere keman akordu kabak kemaneden farklıdır. Keman akordu birinci telden itibaren Mi-La-Re-Sol şeklinde yapılırken, kabak kemane akordu birinci telden itibaren Re-La-Re-La şeklindedir.¹ Bu akort farklılığından dolayı kemandaki ve kabak kemanedeki pozisyon değişiklikleri ve bununla ilgili egzersizler farklılık gösterebilmektedir. Diğer taraftan Türk halk müziğinin repertuarı ve bu eserler içinde yer alan ve pozisyon değiştirmemizi gerektiren motifler de kabak kemaneye özel bir pozisyon değiştirme egzersizlerini yazmayı zorunlu kılmıştır.

¹ Kabak kemane için notalar sol anahtar ile yazılır ve yazılışından bir ton veya bir buçuk ton yukarıdan seslendirilir. Çalgının dört teli porte üzerinde en ince tel olan birinci telden itibaren “Re”, “La”, “Re”, “La” şeklinde yazılırken, “Mi (E5)”, “Si (B4)”, “Mi (E4)”, “Si (B3)” veya “Fa (F5)”, “Do (C5)”, “Fa (F4)”, “Do (C4)” şeklinde akortlanır. Parantez içinde yazılan harfler Si, Mi veya Fa ve Do seslerinin harf olarak karşılıklarını ifade ederken, sayılar ise kabak kemanenin tellerinin hangi oktavda akortlanacağını ifade etmektedir.

Kabak kemanenin icrasında dört parmak kullanılmaktadır. Bunlar işaret parmağı, orta parmak, yüzük parmağı ve serçe parmağıdır. Bu parmaklar, nota yazımında şu numaralar ile gösterilmiştir;

“1” İşaret parmağı;

“2” Orta parmak;

“3” Yüzük parmağı;

“4” Serçe parmağı;

Boş teller ise “0” rakamları ile gösterilmiştir. Parmak numaraları, porte üzerinde notaların üst kısmına yazılmıştır. Diğer taraftan pozisyon değişiklikleri de notaların alt kısmına yazılmıştır. Birinci pozisyon için notanın altına “1”, dördüncü pozisyona geçiş yapılacağı zaman ise hangi notadan itibaren yapılacaksa o notanın altına “4” yazılmıştır. Kabak kemane için yazılmış olan egzersizlerde nota üzerinde göreceğiniz bir diğer sayısal ifade ise tel numaralıdır. Hangi notanın, hangi tel üzerinde çalınacağını belirten tel numaraları roma rakamıyla nota altında şu şekilde gösterilmiştir:

Kabak kemanenin en ince teli olan birinci telimiz Re teli; **I**

İkinci tel olan La teli; **II**

Üçüncü tel olan Re teli; **III**

Dördüncü tel olan La teli; **IV**

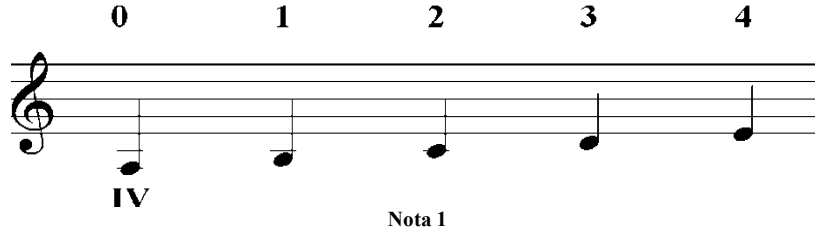
Kabak Kemane Telleri Üzerinde Yer Alan Perdeler

Kabak kemane, iki oktav ses genişliğine sahiptir. Ancak, çalgının icra kapasitesinin artmasıyla birlikte, zaman zaman iki buçuk oktav, hatta üç oktava kadar çalgının kullanılabilmesi mümkündür. Fakat günümüzde daha çok kabak kemane birinci pozisyon kullanıldığı için, kabak kemane klavyesi üzerinde en tiz perde oktav La perdesidir².

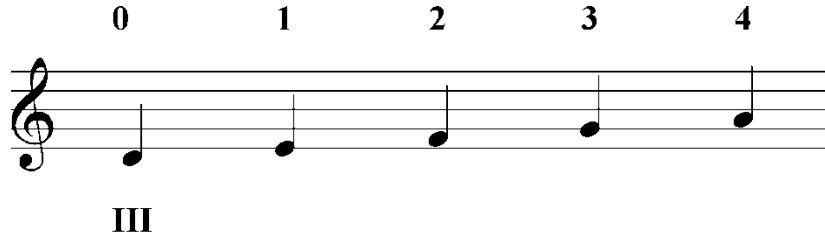
Kabak kemanenin en kalın teli olan dördüncü teli La teli olarak adlandırılmaktadır ve bu tel üzerinden çalmamız gerektiğinde, notaların veya perdelerin altına **IV** yazılmıştır. Eğer tel değişikliği yapılmayacaksa ve aynı tel üzerinden çalmamız gerekiyorsa başka bir tel numarası belirtilmemiştir. Aşağıda porte üzerinde gördüğümüz en pest tarafta yer alan notalar bu tel üzerinde icra edilmektedir. La notası boş telde seslendirildiği için 0 ile gösterilirken, Sib, Sib2 ve Si perdeleri 1 numaralı parmak olan işaret parmağıyla seslendirilmekte, Do ve Do# perdeleri ise 2 numaralı parmak olan orta parmak ile seslendirilmektedir ve bu numaralarla gösterilmiştir

² Türk halk müziği çalgıları içinde yer alan bağlama ve kabak kemane gibi çalgılar için notalar sol anahtarı ile yazılır ve yazılışından bir ton veya bir buçuk ton yukarıdan seslendirilir. Diğer bir ifadeyle örneğin uzun saplı bağlama çalgısında en alt tel La olarak adlandırılrsa da bu tel çoğunlukla Si veya Do seslerine akort edilir. Bundan dolayı halk müziği icrasında, porte üzerinde La olarak gördüğümüz nota aslında akort aletine göre Si veya Do'dur. Ayrıca Türk Halk Müziği'nde on yedili perde sistemi kullanılmaktadır ve komalı perdelerle sahiptir. Bu sebeplerden dolayı makalemizde porte üzerindeki notalar zaman zaman perde olarak da adlandırılacaktır.

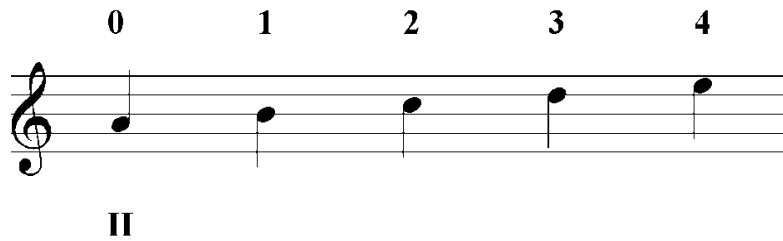
(Çelik, 2019, s. 59). Aynı tel üzerinden eğer istenirse Re perdesi 3 numaralı parmak, Mib ve Mi perdeleri ise 4 numaralı parmaklarla basılabilmektedir. Ama bu perdeler çoğunlukla üçüncü tel üzerinde icra edilmektedir³.



Üçüncü tel Re teli olarak adlandırılmaktadır ve bu tel üzerinden çalmamız gerektiğinde, notaların veya perdelerin altına **III** yazılmıştır. Aşağıda portede gördüğümüz notalar bu tel üzerinde icra edilmektedir. Re notası boş telde seslendirildiği için notanın üst kısmında **0** ile gösterilirken, Mib, Mib2 ve Mi perdeleri **1** numaralı parmak olan işaret parmağıyla seslendirilmekte, Fa ve Fa# perdeleri ise **2** numaralı parmak olan orta parmak ile seslendirilmektedir ve bu numaralarla gösterilmiştir. Aynı tel üzerinden eğer istenirse Sol perdesi **3** numaralı parmakla, Lab ve La perdeleri ise **4** numaralı parmakla icra edilmektedir. Ama bu perdeler çoğunlukla ikinci tel üzerinde icra edilmektedir.

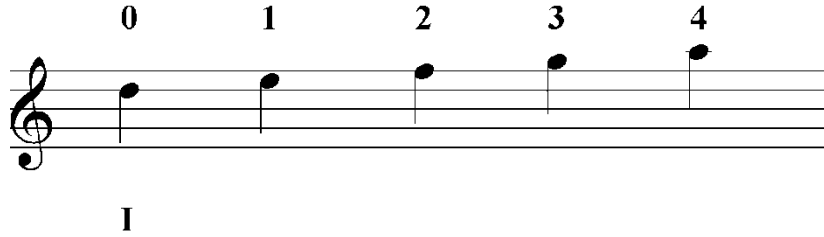


Kabak kemanenin ikinci teli La teli olarak adlandırılmaktadır ve bu tel üzerinden çalmamız gerektiğinde, notaların veya perdelerin altına **II** yazılmıştır. La teli boş tel olduğu için bu notanın altında **0** ile gösterilirken, Sib, Sib2 ve Si perdeleri **1** numaralı parmak olan işaret parmağıyla seslendirilmekte, Do ve Do# perdeleri ise **2** numaralı parmak olan orta parmak ile seslendirilmektedir ve bu numaralarla gösterilmiştir. Yine diğer kalın La telinde olduğu gibi eğer istenirse Re perdesi **3** numaralı parmak, Mib ve Mi perdeleri ise **4** numaralı parmaklarla basılabilmektedir. Ama bu perdeler çoğunlukla birinci tel üzerinde icra edilmektedir.



³ Daha anlaşılır olması için, parmak numaraları porte üzerinde sadece La-Si-Do-Re-Mi perdeleri üzerinde gösterilmiştir. Sib, Sib2 perdeleri natürel Si perdesi gibi 1 numaralı parmakla, Mib ve Mib2 perdeleri ise eğer IV numaralı tel ile icra edilecekse 4 numaralı parmakla icra edilecektir.

Kabak kemanenin en ince teli olan birinci teli Re teli olarak adlandırılmaktadır. Bu tel üzerinden çalmamız gerektiğinde, notaların veya perdelerin altına **I** yazılmıştır. Aşağıdaki portede gördüğümüz notalar bu tel üzerinde icra edilmektedir. Re notası boş telde seslendirildiği için notanın altında **0** ile gösterilirken, Mib, Mib2 ve Mi perdeleri **1** numaralı parmak olan işaret parmağıyla seslendirilmekte, Fa ve Fa# perdeleri ise **2** numaralı parmak olan orta parmak ile seslendirilmektedir ve bu numaralarla gösterilmiştir. Sol perdesi **3** numaralı parmak, Lab ve La perdeleri ise **4** numaralı parmakla icra edilmektedir.



Nota 4

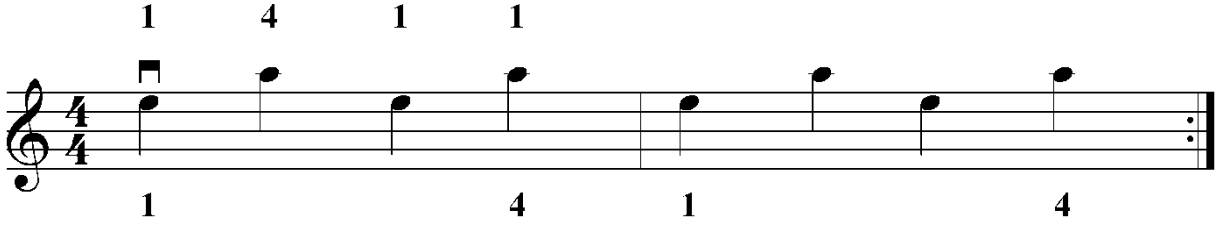
Gördüğünüz üzere eğer pozisyon değiştirmesek birinci pozisyonda kabak kemane klavyesi üzerindeki en tiz perde La perdesidir ve bu perde **4** numaralı parmak olan serçe parmağı ile basılmaktadır.

Kabak Kemanede Dördüncü Pozisyon ve Çeşitli Egzersizler

Yukarıda da bahsettiğimiz üzere oktav La perdesi **4** numaralı parmak ile icra edilmektedir. Kabak kemanede eğer oktav Si, Do ve Re perdelerini icra etmemiz gerekiyorsa bir pozisyon değişikliği yapmamız gerekmektedir. Eğer bu pozisyon değişikliğiyle **1** numaralı parmağın olan işaret parmağıyla oktav La perdesine basarsak, böylece bu pozisyonda oktav Si, Do ve Re perdelerini de rahatlıkla basabileceğimiz bir pozisyon elde etmiş oluruz⁴. Burada dikkat etmemiz gereken en önemli nokta, pozisyon değiştirirken sol elin birleşik halini bozmamaya ve **1** numaralı parmak ile baş parmağı aynı anda kaydırmamız gerektiğidir. **1** numaralı parmakla oktav La perdesine bastığımızda dördüncü pozisyona geçmiş oluruz ve bu pozisyon kabak kemane klavyesinde dördüncü pozisyon olarak adlandırılmıştır ve bu pozisyon değişikliği nota altında **4** şeklinde gösterilmiştir. Birinci pozisyon ise nota altında **1** şeklinde gösterilmiştir. Eğer bir pozisyon değişikliği yaptıysak ve aynı pozisyonda devam edeceksek başka bir işaretleme yapılmamıştır. Pozisyon değiştirmemiz gereken yerler yeniden nota altında belirtilmiştir.

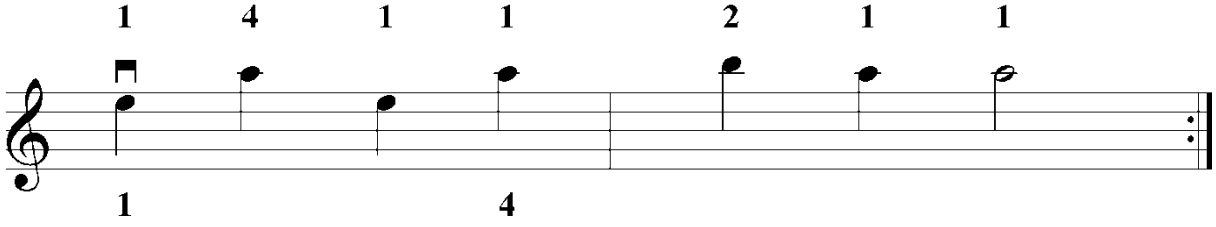
İlk egzersizimizde birinci pozisyonda Mi perdesine **1** numaralı parmakla basacağız, oktav La perdesini de **4** numaralı parmakla basacağız. Daha sonra pozisyon değişikliği yaparak oktav La perdesini **1** numaralı parmakla basacağız. Bu geçiş esnasında Mi perdesinden La perdesine **1** numaralı parmakla geçiş yaparken, parmağımızı kaldırıp La perdesine geçiş yapmamız ve bu perdeye basmamız gerekmektedir. La perdesinde pozisyon değişikliği yapmamız gerektiği zaman nota altına **4** yazılmıştır. Yeniden birinci pozisyona geçmemiz gerektiğinde ise nota altında **1** yazılmıştır.

⁴ Kabak kemanede pozisyon değişikliğini yapabilmek için birinci pozisyona hakim olmak gerekmektedir. Pozisyon çalışmalarını belli bir seviyeye ulaşmış öğrenciler veya icracılar uygulayabilir. Özgür Çelik'in Kabak Kemane 1 adlı metodunu tamamlamış öğrencilerin veya icracıların bu pozisyon çalışmalarını yapmalarını tavsiye ederiz.



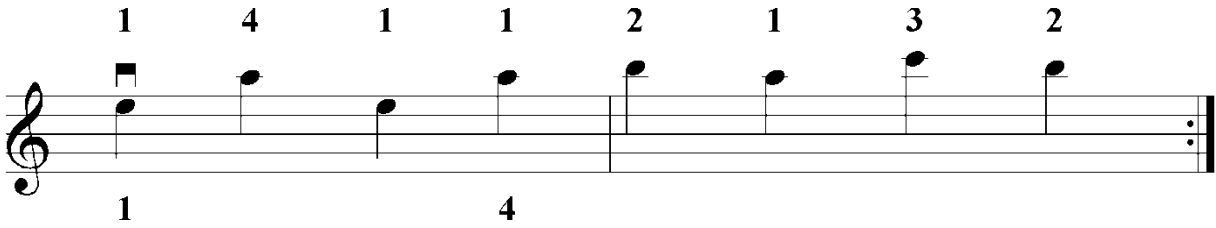
Nota 5

İkinci egzersizimizde ise oktav Si perdesine basmaya çalışacağız. La perdesine geçiş yaptıktan sonra aynı pozisyonda kalıp Si perdesini 2 numaralı parmakla basacağız. Burada dikkat etmemiz gereken nokta Si perdesine basarken 1 numaralı parmakla bastığımız La perdesindeki parmağımızı kaldırmamız gerektir ki bundan sonraki bütün egzersizlerde de bu kurala uymamız gerekmektedir. Ayrıca, bütün egzersizlerde dönüş işaretinden sonra yeniden birinci pozisyona dönülecektir.



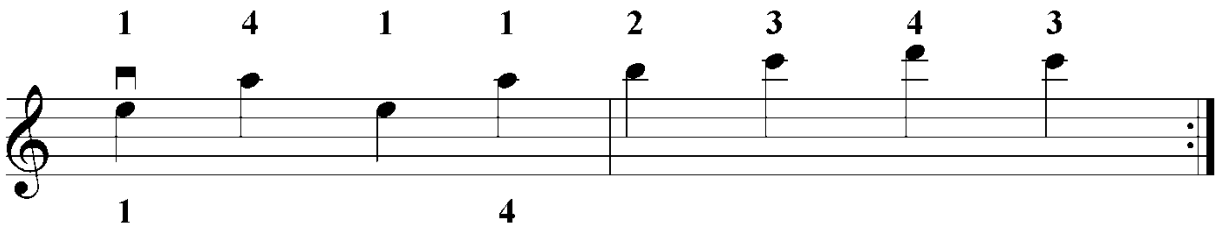
Nota 6

Üçüncü egzersizimizde dördüncü pozisyona geçtikten sonra oktav Do perdesine basmayı çalışacağız. Do perdesi dördüncü pozisyonda 3 numaralı parmakla basılacaktır.

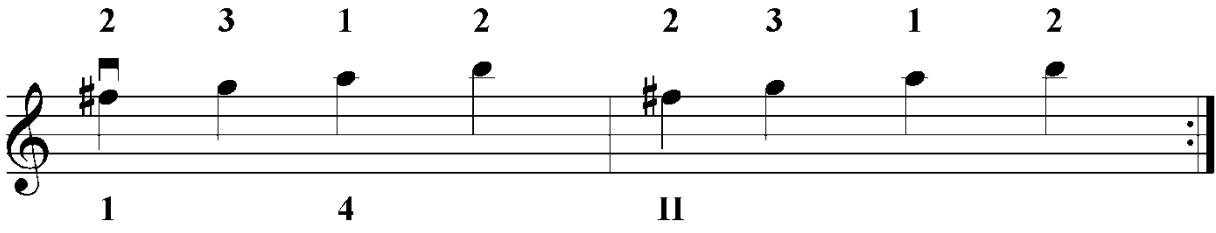


Nota 7

Dördüncü egzersizde Re perdesini basmaya çalışacağız. Re perdesi dördüncü pozisyonda 4 numaralı parmakla basılacaktır.

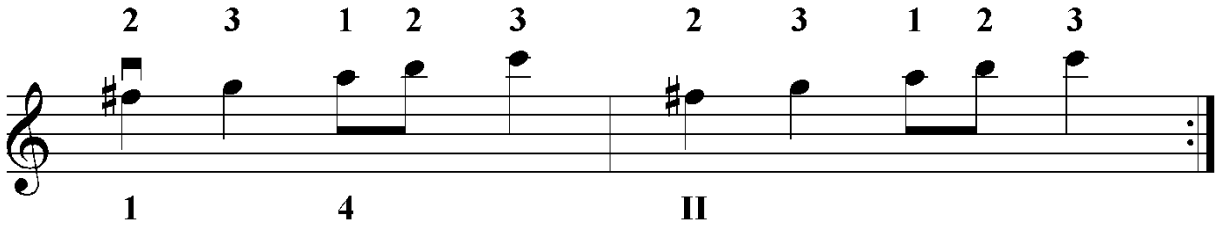


Nota 8



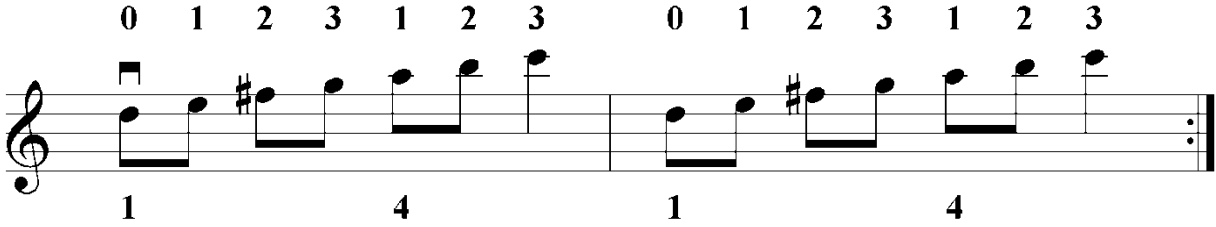
Nota 12

Dokuzuncu egzersizde Do perdesini de ekliyoruz ve dördüncü pozisyona geçildikten sonra Fa# perdesi La telinde basılacaktır.



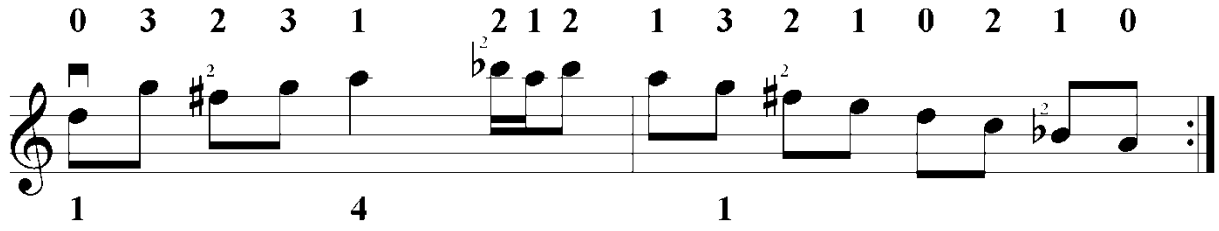
Nota 13

Onuncu egzersizde Türk halk müziği icrasında yine sıkça karşılaşılabileceğimiz bir motifi çalışacağız. Bu motifte, Re boş telinden oktav Do perdesine kadar sırasıyla yedi perdeyi birinci pozisyondan dördüncü pozisyona geçiş yaparak seslendireceğiz.

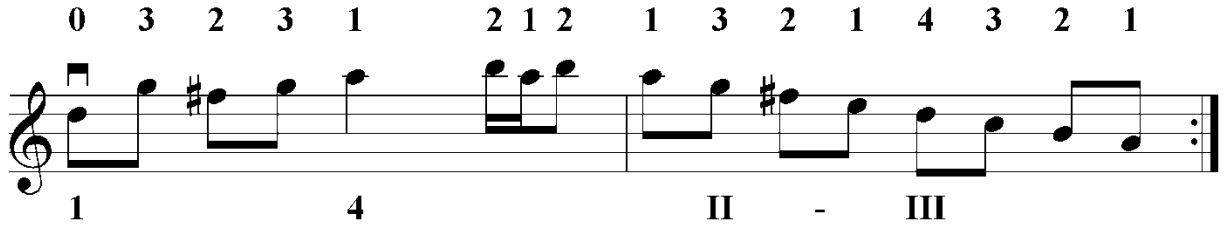


Nota 14

On birinci egzersizde Kerimoğlu türküsünün ilk motifine benzer bir çalışma yapacağız. Bu kısımda özellikle Fa#2 ve Sib2 perdelerine dikkat ediniz. Şu ana kadar Fa# ve Si natürel perdelerini basmıştık. Bu kısımda Türk halk müziğinde kullanılan komalı perdeleri basacağız. Dikkat etmemiz gereken bir diğer nokta ise, ikinci ölçüde Sol perdesinden itibaren yeniden birinci pozisyona dönmemiz gerektiğidir. Bu çalışmalarda özellikle her iki türlü icrayı da pekiştirmek amaçlanmıştır.



Nota 15



Nota 16

On ikinci ve son egzersizimizde aynı çalışmayı ikinci ve üçüncü tellere geçiş yaparak çalışacağız. Yukarıdaki egzersizde ikinci ölçüde yer alan Sol perdesinden itibaren yeniden birinci pozisyona dönülürken, aşağıda yer alan egzersizde ise Sol perdesinden itibaren dördüncü pozisyonda devam edilerek ikinci tele geçilecek, Re notasından itibaren ise üçüncü tele geçiş yapılarak bu tel üzerinde karar verilecektir. Sol notası altında yer alan **II** ve Re notası altında yer alan **III** işaretleri bunu göstermektedir.

Şu ana kadar uyguladığımız egzersizleri bir türkü üzerinde çalışacağız. Bunun için belirlediğimiz eser Kerimoğlu Zeybeği'dir. Kerimoğlu Zeybeği'nde en tiz perde Sib²'dir. Bu eser ve benzeri eserler daha önce de bahsettiğimiz üzere, genellikle kabak kemanede oktav değişikliği yapılarak pest taraftan icra edilir. Eserin ilk ölçüsü birinci pozisyonda ikinci, üçüncü ve dördüncü teller üzerinde çalındıktan sonra, oktav değişikliği yapılarak ikinci ölçüden itibaren birinci ve ikinci teller üzerinden çalınır. Biz bu çalışmayla birlikte ilk ölçüde birinci pozisyondan dördüncü pozisyona geçerek oktav değişikliği yapmadan seslendireceğiz ve eserin birinci ölçüsünü dördüncü pozisyonda, **I**, **II** ve **III** numaralı teller üzerinde seslendireceğiz ve bu şekilde kabak kemane klavyesi daha etkin bir şekilde kullanılmış olacaktır. Eserin ikinci ölçüsünden itibaren ise birinci pozisyona yeniden geçiş yapılacaktır ve eserin devamı birinci pozisyonda çalınacaktır.

KERİMOĞLU ZEYBEĞİ

Yöre: Muğla

Derleyen: Hamdi Özbay

♩ = 70

0 3 2 3 1 2 1 2 1 1 1 3 1 2 1 2 3 2 3 2 1 4 0 3 1 1 2 3 2 1 1

1 4 II III I

0

1

Nota 17

Sonuç

Bu çalışmamızda kabak kemanenin ses sahasını genişletmek için dördüncü pozisyona geçiş egzersizleri hazırlanmıştır. Bu egzersizlerle birlikte oktavda yer alan Si, Sib2, Do ve Re perdelerinin de icrası sağlanmış ve böylece kabak kemanenin ses sahası dört ses daha arttırılmaya çalışılmıştır. Ayrıca bu egzersizlerde ve Kerimoğlu Zeybeği örneğinde, aynı perdelerin dördüncü pozisyonda farklı teller üzerinden de icra edilebilmesi çalışılmıştır. Bugüne kadar bazı icracılar tarafından bu pozisyon değişiklikleri kullanılıyor olsa da çoğunlukla çalgının birinci pozisyonda çalındığı görülmektedir. Diğer taraftan bu pozisyon değişiklikleri ile ilgili kaynak ve örnek bulunmamasından dolayı, konservatuvarlarda da farklı pozisyon çalışmaları nadiren yapılmaktadır. Bu çalışmamızda önerdiğimiz 12 egzersiz bu kaynak eksikliğini tamamlamak için sadece bir başlangıçtır. Kuşkusuz bu pozisyon değişikliği ile birlikte bu icra şekli ilerletilebilecektir ve hemen hemen her eserde uygulanabilecektir. Kabak kemanede farklı pozisyon çalışmalarının genişletilmesiyle ve de gelişmesiyle birlikte, çalgı çok daha etkin bir şekilde kullanılmaya başlayacaktır.

Kaynakça/References

- Çelik, Ö. (2017). “Kitle İletişim Araçları Sayesinde Yerelden Ulusala Taşınan Bir Çalgı: Kabak Kemane”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* 17/1 Yaz 2017, s. 155-166.
- Çelik, Ö. (2018). *Batı Anadolu’da Kabak Kemane ve İcra Geleneği*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, İzmir.
- Çelik, Ö. (2019). *Kabak Kemane Metodu 1*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Sevcik, O. (1905). *Changes of Position and Preparatory Scale Studies Op.8*. New York: G. Schirmer.
- Suzuki, S. (1978). *Violin School Violin Part Volume 7*. Japan: Summy-Birchard.

**“STUDIE ÜBER MEHRKLÄNGE” ADLI SOLO OBUA ESERİNİN İCRA BAKIMINDAN
İNCELENMESİ VE TEKNİK ÖNERİLERDE BULUNULMASI**
**A Study of the Solo Oboe Work “Studie über Mehrklänge” in Terms of Performance and
Technical Suggestions**

Bayram BAYRAMOĞULLARI*

ÖZ

Heinz Holliger’in “Studie über Mehrklänge” adlı eserinin icra bakımından incelenmesi ve kolaylıklar sağlayan teknik önerilerde bulunulması, Yeni Müzik’te Solo Oboe repertuarının ulaştığı performans seviyesini görmek ve eseri deneyimlemek isteyen icracıları cesaretlendirmek, bilgilendirmek ve uğraşlarını kolaylaştırmak amacını taşır. Holliger eserinde Yeni Müzik Döneminin temel ögesi olan “Geleneksel çalgıları geleneksel olmayan şekilde kullanılması” ilkesini belirgin bir şekilde işlemiştir. Bartolozzi’nin 1962 yılında yayınladığı “New Sound for Woodwind” adlı çalışmadan sonra 1971 yılında bestelenen eser “Çoksesli Tınıları” konu almıştır. Besteci eserinde Çoksesli Tınılar Tekniğini, Kurbağa Dili-Çift Dil- Tril/Tremolo- Glissando gibi farklı yeni çalış teknikleriyle birleştirerek olağanüstü geliştirmiş, yeni bir boyuta taşımıştır. Ancak, eseri icra bakımından asıl zorlaştıran unsur; neredeyse tüm eser boyunca Nefes Çevirme Tekniğinin kullanılması zorunlu kılan Çoksesli Tınıların kesintisiz bir şekilde sürdürülmesi talebidir. 5’30” dakika uzunluğunda olan “Studie über Mehrklänge” Solo Oboe repertuarının en zor eserlerinden biri sayılmaktadır. Sonuç olarak; zor ve karmaşık eserler bile iyi analiz edilerek incelendiğinde doğru bir çalışma yolu bulunabilmektedir. Tavsiye edilen yöntem; öncelikle teknikleri eserden bağımsız olarak önerilen metotlarla çalışılması ve akabinde birleştirilerek uygulamaktır. Nefes Çevirme ve Kurbağa dili teknikleri ise en sonunda eklenmelidir. Yapılan çalışmada, eserde kullanılan çalış tekniklerinin analiz edilmesiyle birlikte yazarın da kendi tecrübelerine dayanarak uygulama önerilerinde bulunması icra bakımında kolaylıklar sağlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Oboe, Yeni Müzik Dönemi, Çoksesli Tınılar, Nefes Çevirme Tekniği, Uygulama Önerileri.

Abstract

The study handling Heinz HOLLIGER’s work “Studie über Mehrklänge” in terms of performance and technical suggestions aims both to see the performance level of Solo Oboe repertoire in New Music and to inform, encourage and ease the efforts of the oboists wishing to perform the work. In his work, Holliger explicitly processed the principle of “using traditional instruments in a non-traditional way” which is the basic element of the Age of New Music. After Bartolozzi’s work “New Sounds for Woodwind” was published in 1962, Holliger’s work was composed in 1971 and focused on “Multiphonic Sounds”. In his work, the composer has developed the Multiphonic Sounds Technique by combining it with different new playing techniques such as Flutter tonguing - Double tonguing - Trills and Tremolos-Glissando and has brought up a new dimension. However, the main complication of the work in terms of performance is the demand for the continuous resumption of Multiphonic Sounds that necessitates the use of Circular Breathing Technique throughout the entire work. “Studie über Mehrklänge”, which lasts 5’30”, is considered one of the most difficult works of the Solo Oboe repertoire. As a result; even the most difficult and complex works are analysed a true method of working can be found. Suggested method is to study the proposed methods separately from the work and to combine them later. Finally the techniques of Circular Breathing and Flutter-tonguing should be added. The study provides convenience in terms of performance, with the analysis of the techniques used in the work and the practice suggestions of the author based on his own experiences.

Keywords: Oboe, Age of New Music, Multiphonic Sounds, Circular Breathing Technique, Practice Suggestions

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 03.12.2019 Kabul Tarihi/Accepted Date: 25.12.2019

*Uluslararası Müzik Sempozyumu Müzikte Performans” kapsamında atölye çalışması olarak sunulan ve tam metin kitabında a
"Atölye Çalışmaları" başlığı altında yayımlanan yazının değiştirilerek geliştirilmiş halidir.

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Bayram Bayramoğulları, Antalya Devlet Senfoni Orkestrası. bayram.obua@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7036-8634>

Atf/Citation: Bayramoğulları, B. (2019) Studie Über Mehrklänge Adlı Solo Oboe Eserinin İcra Bakımından İncelenmesi ve Teknik Önerilerde Bulunulması *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 117-134

Extended Abstract

The study handling Heinz Holliger's work "Studie über Mehrklänge" in terms of performance and making technical suggestions providing convenience aim both to see the performance level of Solo Oboe repertoire in New Music and to inform, encourage and ease the efforts of the oboists wishing to perform the work. As a pioneer composer, Holliger in his work explicitly processed the principle of "using traditional instruments in a non-traditional way" which is the basic element of the Age of New Music. As a virtuoso oboist, he brought the instrument oboe to new dimensions in terms of performance level by using "new playing techniques" peculiar to his era and by developing extraordinarily. In addition, the notation "Tabulaturchrift", which he designed, provided great convenience to performers and gave a new idea to composers.

The work "Studie über Mehrklänge" focused on "Multiphonic Sounds". It was composed in 1971 after Bruno Bartolozzi's "New Sounds for Woodwind" was published in 1962. The controlled production of multiphonic (chord) sounds from woodwind instruments which were thought to have monophonic sound, shocked the entire composer community. The technique merely became the symbol of the period. In his work, the composer has developed the Multiphonic Sounds Technique by combining it with different new playing techniques such as Flutter-tonguing, Double-tonguing, Trills and Tremolos, Glissando and has brought up a new dimension. However, the main complication of the work in terms of performance is the demand for the continuous resumption of Multiphonic Sounds that necessitates the use of Circular Breathing Technique throughout the entire work. "Studie über Mehrklänge", which lasts 5'30", is considered one of the most difficult works of the Solo Oboe repertoire. Therefore, in order to apply all technical combinations correctly, it is important to conduct detailed technical analysis of the work and to create technical findings that provide convenience in performance.

From the main titles of the technical analysis, it is seen that the composer used Multiphonic Sounds, Trills and Tremolos, Flutter-tonguing and Circular Breathing intensely. In the subtitles, the different applications of the main techniques were tried to be decoded so that the performer can understand them well. Once a technique is fully understood, it becomes an appropriate method of working. For instance, it is very difficult to understand and apply the technique of "transitions within the tones of Multiphonic Sounds" because they have no specific scales or regular performances; they completely depend on the skill and imagination of the performer. This skill actually comes from the Air Pressure, Lip Position and Reed Position techniques, which are explained under the subtitle "Auxiliary Techniques" and these are essential for the performance of all techniques. The signs / symbols of auxiliary techniques are not usually written on the notations of the works, the performer is expected to have such background knowledge. In this sense, it is important to include all the auxiliary techniques at the beginning of the technical analysis in order to understand all the techniques.

In the same way, Flutter-tonguing or Circular Breathing techniques are comprehensible on their own, but the requested performance from these techniques and the combination with the other techniques make them more complicated. The application of Flutter-tonguing technique in long excerpts and multiphonic sounds, likewise the application of the Circular Breathing technique throughout the entire work and in various techniques, brings the technical performance level of the work to an extraordinary level. At this stage, the "application suggestions" presented by the author based on the personal experience about the application features of the techniques requested in the work have great importance for convenience. Within the cycle of analysis; the method was used to make technical suggestions in order to provide application skills and accurate decoding / comprehension of the techniques in the work.

As a result, an accurate method of studying can be found through analysing even the most difficult and complex works. The recommended method is primarily to work with the suggested methods independent from the work and then to apply them by combining. Flutter-tonguing and Circular Breathing techniques should be

added at the end. In order to stabilize the body tension, many technical suggestions have been made, such as the need to identify the more convenient sounds among the Multiphonic Sounds according to the personal sensation of each performer and to take advantage of these to relax / stabilize, the importance and method of not deforming the lip position during circular breathing. A broader and more objective view has been obtained by combining the findings based on personal experience with the existing literature. In the study, along with the analysis of the playing techniques used in the work, the author's suggestions of application based on his own experience have facilitated in terms of performance.

‘Yeni’nin peşinde olan Yeni Müzik Döneminin bestecileri “şimdiye kadar hiç söylenmemiş olan”ı söyleyebilmek için yeni bir anlatım dili ve tını bulmak zorundaydılar (Webern, 1998, s. 8). Elektronik müziğin cezbedici olanakları ilk bakışta umut yaratsa da besteciği yalnızlaştırdı. Çıkmazın içinden bu defa elektronik aygıtlarla birlikte icracıyı ve izleyiciyi yaratma sürecine katan formlara dönülerek çare aranmıştır. İster elektroniğin yardımıyla olsun ister tamamen akustik de olsa aranan tını *yeni* olmalı. Bu amaca “geleneksel çalgıları geleneksel olmayan şekilde kullanarak” ulaşılmıştır (Vogt, 1972, s. 126). Dönemin en karakteristik ilkesi haline gelen bu eğilimin doğrultusunda tüm çalgılarda deneysel çalışmalar yapılmış ve çok farklı sonuçlara ulaşılmıştır. Onlardan belki de en şaşırtıcısı olanı İtalyan besteci ve obuacı Bruno BARTOLOZZI’nin “New Sounds for Woodwind” (ing.) adlı Doktora Tezi olmuştur. 1962 yılında sunulan bilimsel çalışmada tahta üfleli çalgılardan çoksesli tınıları üretilebileceğini ve kontrollü bir şekilde besteciler tarafından kullanılabilirliğini örnekleriyle gösteriliyordu (Bartolozzi, 1982).

Tam da o dönemde tüm yeniliklerin sergilendiği / tartışıldığı ve öğretildiği bir Dünya merkezi haline gelen Almanya’daki Darmstadt Yeni Müzik Kursları’nın (Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik alm.) işlevi çok etkindi. Penderecki’nin deyimiyile; “Besteciler, 1960’lı yıllarda Darmstadt’a Mekke’ye Hacca gider gibi giderlerdi” (Ali, 2010, blog sayfası). Messiaen, Varèse ve Krenek gibi hocaların dersleri o günler için genç kuşak sayılan İngiliz Fricker ve Searle, İsviçreli Schibler, Kelterborn ve Staempfli, İtalyan Maderna, Adorno, Dallapiccola, Berio ve Nono, Macar Ligeti ve Kurtag, Fransız Boulez ve Jolivet, Yunanlı Xenakis, Polonyalı Penderecki ve -o kadar da genç olmayan- Lutoslavski, Amerikalı Cage, Belçikalı Pousseur, gibi bestecileri derinden etkilemiştir.

Aralarından bu yeni tını tekniğinden etkilenerek obua için eserler yaratan bestecilerden; Witold Lutoslavski, György Ligeti, Ernst Krenek, Klaus Huber, Sándor Verres, Henri Pousseur, André Jolivet, Hans Werner Henze, Karlheinz Stockhausen, Bernd Alios Zimmermann, Iannis Xenakis, İsang Yun, Kazuo Fukushima, Witold Szalonek, Bruno Maderna sadece bazılarıdır (Holliger, 1980a, s. 3). Bu bestecilerle birlikte ayrıca; Luciano BERİO “Sequenza VII per oboe”, Antal Doráti “Cinq Pieces Pour le Hautbois”, Toru Takemitsu “Distance pour hautbois avec ou sans sho” ve Krzysztof Penderecki “Capriccio per oboe e 11 archi” gibi besteciler eserlerini ünlü obua virtüözü olan Heinz Holliger’e ithâf etmişlerdir.

Yeni Müziğe hem icracı hem de besteci olarak öncülük eden Heinz Holliger 1939 yılında İsviçre’nin Langenthal şehrinde doğdu. Eğitimini Bern Konservatuvarında başlayan sanatçı ünlü hocalar olan Emile Cassagnauer (obua) ve Sándor Verres (kompozisyon) ile çalıştı. Devamında ise, Paris Konservatuvarında Pierre Pierlot (obua), Yvonne Lefébure (piyano) ve Basel Konservatuvarında Pierre Boulez ile kompozisyon dersleri alarak eğitimini tamamladı. Akabinde Genf (1959) ve Münih’te (1960) yapılan en prestijli uluslararası yarışmalarını kazanarak Obua virtüözü olarak olağanüstü bir kariyer yaptı (Linde, 2008, s. 399). Ancak, sanatçı bestecilik ve orkestra şefliği yönünü icracılık yönüyle paralel bir şekilde geliştirdi. Repertuarını sadece Obua eserleriyle sınırlandırmadı; aksine, geneline bakıldığında kesinlikle diğer çalgılardan ayrı tutmamış. Örneğin; Flüt için daha çok eser bestelemiştir. Holliger’in eser kataloğunda genellikle Yeni Müzik bestecilerinin tercih ettiği küçük gruplar / topluluklar sadece yoktur, Opera ve özellikle de Vokal Müziği gibi dallarda çok sayıda eserleri mevcuttur (Holliger, 2016) ¹. Hâla yaratmaya devam eden bir sanatçı olarak sayısız uluslararası ödüle

¹ Schott basım evinin kataloğunda toplam 24 dalda 151 eseri görünmektedir ve onlardan sadece 8 tanesi solo Obua/Corangle ve Arp veya elektronik aygıtlar içindir.

lâyük görülen Holliger aynı zamanda Berlin Filarmoni ve Viyana Filarmoni gibi dünyanın en prestijli orkestralarında şeflik kariyerini de sürdürmektedir.

Günümüze kadar Yeni Müzik Dönemi'nin birçok aşamasını yaşayan Holliger, müzik dilinde her zaman için *en yeni* malzemeyi kullanmaya eğilmiştir. 1966/67 yıllarında Solo Obua, Orkestra, Vokal Sesleri ve Elektro Amfi için bestelediği "Siebengesang" adlı eserinde yenilikçi / deneysel akımından ne denli etkilendiği gözlenmektedir. Eserde Çift Flajoleler, Çoksesli Tınlar, Emme Sesleri ve Rüzgâr Sesleri gibi yeni çalış teknikleri kullanmaktadır (Bkz. Ek 1). 1971 yılında Solo Obua ve 3 Magnetophon için bestelediği "Cardiophonie" adlı eserinde ise elektronik aygıtların aracılığıyla Obua'dan deneysel tınlar elde etmeye çalışmaktadır (Bkz. Ek 2). Yine aynı yılda bestelediği "Studie über Mehrklänge" adlı eserini bu çalışmalarından ayrı görülmemelidir. Eserde Çoksesli Tınların temelinde Nefes Çevirme Tekniği sürekli olarak kullanılmaktadır. Gunther JOPPIG'e göre; "Heinz Holliger, günümüze kadar duyulmamış parlaklıkta bir teknikle çalmaktadır, bunu da muntazam bir nefes tekniğiyle birleştirmiştir. Doğal olarak "Nefes çevirme tekniği"ne de (Permanente Atmung alm.) hâkimdir" (Joppig, 1984, s.150).

Deneyselliğe olan ilgisiyle Yeni Müzik Döneminin öncü bestecilerinden biri konumuna gelen Holliger "Studie über Mehrklänge" adlı eserinde Obuanın tınısal ve teknik olanaklarını -sahip olduğu üstün çalgı tekniği sayesinde- doruk seviyeye ulaştırmaktadır. Hâla eseri icra edebilen çok az sayıda Obuacı vardır! Bundan dolayı teknikleri doğru uygulayabilmek için eserin ayrıntılı *teknik analizinin* yapılması ve icra kolaylıkları sağlayan teknik bulguların oluşturulması, eseri deneyimlemek isteyen icracıları cesaretlendirmek, bilgilendirmek ve uğraşlarını kolaylaştırmak bakımından çok faydalı olacaktır.

"Studie über Mehrklänge" Adlı Eserin Teknik Analizi

"Studie über Mehrklänge" adlı eserin ana eksenini Çoksesli Tınlar (Akor) üzerine kurulmuştur. Diğer ana öğeler -ve *performansı* asıl zorlaştıran unsurlar- "Nefes Çevirme" (zurna tekniği) ve "Kurbağa Dili" teknikleridir. Bestecinin tasarladığı "Tabulaturschrift" (alm.) notasyonu (Bkz. Şekil 3) çoksesli tınların kolay okunması bakımından kullanışlı olduğundan icracılar tarafından benimsenmiştir (Holliger, 1980a, s. 5). Eserde ayrıca, Tril/Tremollo Tekniği de çok zengin kullanılmıştır.

Çoksesli Tınlar Tekniği

Uygulamada *özel perde pozisyonları** aracılığıyla elde edilmektedir. Her tınının üfleme şekli farklılık gösterebilmekte, bu yüzden bir beceri kazanılmaya kadar her akor ayrı ayrı çalışılmalıdır. Peter Veale ve Claus-Steffen Mahnkopf'nın "Die Spieltechnik der Oboe" adlı metodu bu teknik için temel beceri oluşturacaktır (Bkz. Şekil 1).

* Ana pozisyonların dışında olan perde pozisyonlara denir.

Şekil 1. Çoksesli Tınlar Örnekleri (Veale vd., 2001, s. 76)

Yukarıda görülen karmaşık notasyonu anlayabilmek için öncelikle “Yardımcı Teknikleri” iyi öğrenmek ve uygulayabilmek gerekir. Bu teknikler aşağıda izah edilen diğer Çoksesli Teknikleri için de elzemdir.

Yardımcı teknikler. Geleneksel tekniklerin bir değişime uğrama halidir. Sadece Yeni Çalış Tekniklerinin icrasında kullanılan yardımcı teknikler tek başlarına bir sonuç ortaya koymamaktadırlar, var olan tekniklerin uygulanmalarında destekleme işlevi görürler:

- 1) Hava Basıncı tekniği; Kamışa üflenen havanın basınç ölçüsünü ifade eder. Bu ölçü yeni çalış tekniklerinde beş basamakta sınıflandırılmıştır; Çok zayıf, biraz zayıf, normal, biraz güçlü ve çok güçlü.
- 2) Dudak Pozisyonu tekniği; Dudakların kamışa uyguladıkları baskı farklılıkları ifade eder. Bu baskı, dudakların gevşek ya da sıkı olmalarıyla doğru orantılıdır.

- 3) Kamışın Konumu tekniği; Dudak veya dış pozisyonlarının kamışın neresine temas ettirilmeleri gerektiğini belirtir. Bu temas yine beş basamakta sınıflandırılmıştır; en uçta, biraz uçta, *normal*, biraz içeride ve çok içeride (Bkz. Şekil 2).



Şekil 2. Yardımcı Teknikler İşaretleri (Bayramoğulları, 2014, s. 64)²

Uygulama önerileri: Çoksizli Tınılar Tekniğinin tümünü iyi uygulayabilmek için yukarıda izah edilen *yardımcı tekniklerin* kullanımında ustalaşmak lâzım; en ufak bir kontrolsüzlük, sonucu doğrudan etkileyerek başarısızlığa uğratar. Tam kontrolün sağlanabilmesi için öncelikle; *geleneksel* anlamdaki dudak pozisyonu ve hava basıncı konusunda çok ince bir “duyarlılık” geliştirilmelidir.

Yardımcı Teknikler bir tür geleneksel tekniklerin “değişime uğrama” şeklini temsil ettiklerinden, öncelikle geleneksel hallerini çok iyi bir seviyede kullanabilmek gerekir. Aslında, bu teknikleri geleneksel olmayan bir şekilde öğretmek de pek mümkün görünmüyor; her çalıcının anatomik özellikleri farklı olduğundan, aynı tonu aynı pozisyonda elde etmeleri mümkün değil, küçük farklar sonucu doğrudan etkileyebiliyor. Bir başka zorluk ise, gerekli dudak pozisyonunu tanımlamak çok net olamıyor; ölçümsel değerlerden çok dudakların kamış üzerindeki duyarlılıkları söz konusu olduğundan, her icracı, tınılar ve teknikler üzerinde kendi tecrübesini oluşturarak, kendine öz bir duyarlılıkla istenilen verileri (işaretler) yorumlamalıdır. Yardımcı tekniklerin işaretlerinin titizlikle uygulanması çok önemli olmakla beraber, uygulamada icracıdan icracıya göreceli anlam taşımaktadırlar (Bayramoğulları, 2014, s. 71).

Heinz Holliger’in kullandığı “Tabulaturschrift” notasyonu yukarıda izah edilen Yardımcı Teknikleri’ni göstermemektedir (Bkz. Şekil 3). İcracıdan bu tekniklerin bilindiği ön görüşüyle yazıyı basitleştirmek ve okumayı kolaylaştırmak amacıyla besteci tarafından tasarlanarak kullanılmıştır. Bu anlamda önce geleneksel yazıyı kavramak ve sonrasında bestecinin kullandığı yazıyı okumak teknikleri doğru ve iyi uygulayabilmek için çok önemlidir. Şekil 3’te görülen notasyonun temel ilkesi; ana ton/pozisyon klasik bir şekilde not edilmiştir ve sadece değişecek olan perde mekanizmalarından eksiltilecek olanı eksi işaretiyle (-) veya eklenecek olanı artı işaretiyle (+) belirtilmiştir. Bu kesinlikle çok rahat ve kullanışlı bir tasarımıdır ancak işaretlenmeyen diğer temel bilgilere de sahip olmak zorunludur.

² Not: Bu teknikler için başka benzer işaretler de kullanılmaktadır. En son işaret (Z) “Dış Tonu” tekniğine aittir.

Studie über Mehrklänge

Chordal Study Etude d'accords

Heinz Holliger, 1971

The musical score is divided into five systems, each with a treble clef and a bass clef. The first system is marked *fff* and *pp*, with a long horizontal line above it labeled "ca. 12\". The second system is marked *p* and *ff*, with a wavy line above it labeled "accelerando" and "di". The third system is marked *fff* *decresc.* and *(f)* *decresc. sempre*, with a wavy line above it labeled "poco a poco rit.". The fourth system is marked *p* and *ff*, with a wavy line above it labeled "Lippendruck" and "sempre". The fifth system is marked *(ff)* and *ff-mf*, with a wavy line above it labeled "Dynamik und Lippendruck parallel".

Şekil 3. "Studie über Mehrklänge" (Holliger, 1980b, s. 2)

Çoksesli tımlar arasında geçişler tekniği. İlke olarak rezonans yakınlığı sebebiyle uyumlu akorların arasında geçişler yapmak uyumsuz akorlara göre daha elverişlidir ve yardımcı tekniklerin kullanım gereksinimini azaltır. Ancak, Holliger eserinde çoğunlukla uyumsuz çoksesli tımları tercih etmiştir (Bkz. Şekil 3). Her bir akordan diğerine geçişte kendine has bir bağlantı sorunu içerse de bu uygulama çok zor değildir. Zor olan uzun bir süre boyunca "nefes çevirme" tekniğiyle birlikte uygulamaktır. Sebebi ise, nefesi çevirme esnasında dudak pozisyonunda oluşan deformasyonlardır. Pozisyon deforme olduğu için akorların icrası zorlaşır ve kalite de bozulur. Bundan dolayı, nefesi çevirirken yanakları çok fazla/gereksiz şişirmeden uygulanmalı ve dudak pozisyonu deforme olmaması için çok dikkat edilmelidir.

Teksesli ile Çoksesli Tımlar arasında geçişler. Bu eserde parmak pozisyonları aracılığıyla uygulandığı için elverişli bir tekniktir, ancak Tremolo veya çok tekrarlı uygulamalarda seslerin arasındaki mesafeye bağlı olarak zorluk derecesi değişir. Örneğin aşağıdaki şekilde ilk dizekte olan geçişler yakın olduklarından zor değildir ama ikinci dizekte olduğu gibi mesafe / tekrar sayısı veya hız artıktıca zorluk da artmaktadır³ (Bkz. Şekil 4).

The image shows two staves of musical notation for a study titled "Studie über Mehrklänge" by Holliger, 1980b, page 4. The top staff features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes a wavy line labeled "Lippendruck" with "max." and "min." markings, and a bracketed note "[o]". The music consists of a series of notes with stems, some marked with "simile" and "sempre simile". Dynamic markings include "ff", "p", and "cresc.". The bottom staff also has a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a wavy line labeled "L" with "max." and "min." markings, and a bracketed note "[o]". The music consists of a series of notes with stems, some marked with "simile" and "sempre simile". Dynamic markings include "ff", "p", and "cresc.". The notation includes various articulation symbols and fingerings.

Şekil 4. "Studie über Mehrklänge" (Holliger, 1980b, s. 4)

Çoksesli Tımların sesleri içinde geçişler. Teknik, akorun perde pozisyonunu değiştirmeden sadece yardımcı tekniklerin kullanımıyla uygulanır. Örneğin, dudak basıncını artırdıkça daha tiz doğuşkanlara/flajolelere doğru geçiş sağlanıyor. Ama bununla birlikte hava basıncı ve dudaklarının kamış üzerindeki konum da önemlidir. Bu teknik tamamen deneyseldir ve icracı kendi deneyimini oluşturmalıdır. Tını olanakları zengin olan akorlardaki geçişleri yapmak daha kolaydır. Yarım Otomatik mekanizmalı çalgı modellerde Çift Flajole tekniği de uygulanabildiği için bu teknik için daha elverişlidir. Ancak Holliger, eserinde Tam Otomatik modeller için de seçenek sunmaktadır (Bkz. Şekil 5).

³ Eğer parmak pozisyonları değiştirmeden geçiş yapılacaksa bu tamamen Yardımcı Teknikler aracılığıyla gerçekleşmektedir; uygulama elverişsiz olduğundan hız yavaştır.

The image shows a musical score for Oboe with an octave mechanism. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 1/2. The score is annotated with 'Lippendruck: (1/2)' and '(klang)'. A dashed line indicates the dynamic range from 'pp dim.' to 'al niente'. The score is also annotated with 'OSSIA für Oboen mit Oktavautomatik' and '(p) dim.'.

Şekil 5. "Studie über Mehrklänge" (Holliger, 1980b, s. 5)

Uygulama önerileri: Eserin belki de en zor yeridir; sebebi ise uzun süren bir Nefes Çevirmeden dolayı biriken basınç. Hâlbuki Çoksesli Tınının içinde dolaşabilmek için ağız kovuğunun içindeki basıncı mükemmel derecede kontrol edilebilinmeli ve Yardımcı Teknikler aracılığıyla istenilen kamış basıncını uygulayarak yukarıya veya aşağıya doğru geçişler sağlanmalıdır. Şekil 7'de bu bitişin hemen öncesinde olan notasyon görülmektedir; çok uzun bir süre boyunca kurbağa dili ile birlikte nefes çevriliyor ama son dizekte kurbağa dili tekniği kesiliyor ve akorlar pes tonlara doğru geçiş yapıyorlar. Bu tonlarda kontrol sağlamak daha elverişlidir; bunu fırsat olarak görmek ve nefesi daha rahat ve sık çevirerek vücutta bir rahatlama sağlanmalıdır. Bunun için de gerekirse daha uzun bir süre o bölgede kalıp, dengelenme ve rahatlama sağlandığında finale geçilmelidir.

Tril/Tremollo Tekniği

Tril, Oktav Deliği Trili, Çoksesli Tınlar Arasında Tril/Tremolo, Birleşimli Triller ve Çift Tril olmak üzere yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Trilleri, accelerando/ritardando, düzenli/düzensiz ve serbest (ad. libitum) olmak üzere geniş değerlendirerek çok etkili bir ifade diline ulaşılmıştır. Teknik sadece perde pozisyonları aracılığıyla uygulanmaktadır (Bkz. Şekil 6).

Oktav Deliği Trili. Tril Si perdesiyle yapılmaktadır. Ancak, perde mekanizmasının üzerinde bulunan küçük deliğin ne şekilde kullanıldığını önemlidir. Delik tamamen açık, yarı kapalı veya tamamen kapalı kullanılabilir. Her üç şekilden çok farklı sonuçlar üretilmektedir. Genellikle, delik kapalı konumda iken daha kalın Çoksesli Tınlar (Mutiphonics ing.); açık konumunda ise daha tiz tınlar oluşmaktadır. Tüm bu veriler kamışın ve çalgının özelliklerinden doğrudan etkilenirler. Teknik neredeyse tüm eser boyunca yoğun kullanılmıştır. Şekil 6'da görüldüğü gibi; yavaşlama / hızlanma veya ritimli olmak üzere farklı hızlarda da kullanarak notasyonda oldukça karmaşık bir hal görüntüsü alabilmektedir. Oktav Deliği Trili alışlagelmiş bir teknik kullanımı olmadığından uygulamada karmaşıklığa yol açabilmektedir (Bkz. Şekil 6).

damaktan geleni ise daha hafif dinamiklerde ve çok daha kontrollü uygulanabilmekte. Örneğin, bu eserde talep edilen kurbağa dili tekniği diğer tekniklerle birlikte uygulanabilmesi için mutlaka damaktan yapılmalıdır.

Metod olarak, bu teknik ile ilgili Heinz Holliger'in tavsiyeleri çok faydalı olacaktır;

Kurbağa dili tekniğinde damaktan yapılan "r" tercih edilmelidir (Dille yapılan "r"de, kamış dilin hareketini engellediği için çok kullanışlı değildir). Damak mümkün olduğu kadar gevşek olmalı, aksi takdirde "r" yerine daha çok "ch" sesi oluşacaktır: Damağın şekli "o" formunda olmalıdır: Tavsiye olarak, ilk çalışmalarda kamışı üst dudağa doğru bastırarak (alt dudağı gevşeterek) altından biraz havanın dışarıya doğru akmasına müsaade etmek, "r" sesinin uygulanmasını kolaylaştıracaktır. Öncelikle kurbağa dili orta rejistirda tek ton üzerinde (mf/sonra pp-ff, cresc.-dim.), sonra tiz ve pes rejistrlarda çalışılmalı; Daha sonra birçok tondan oluşan farklı figürler, gamlar, arpejler, tiriller v. b. denenmelidir (Holliger, 1980a, s. 1).

The image shows a musical score for a study on multiple tones. It consists of three systems of staves. The first system has a treble clef and a common time signature. It features a complex melodic line with various dynamics and articulations. The top staff shows a dynamic range from 'max. Flz.' to 'min. sempre'. The middle staff includes 'gliss. sempre' and 'mf dolce'. The bottom staff shows 'f' and 'mp' dynamics. The score is annotated with various musical notations such as 'L.', 'Flz.', 'gliss.', 'mf', 'f', 'mp', 'sf p', and 'mf'. There are also some non-standard notations like '[o]' and '[oo]'.

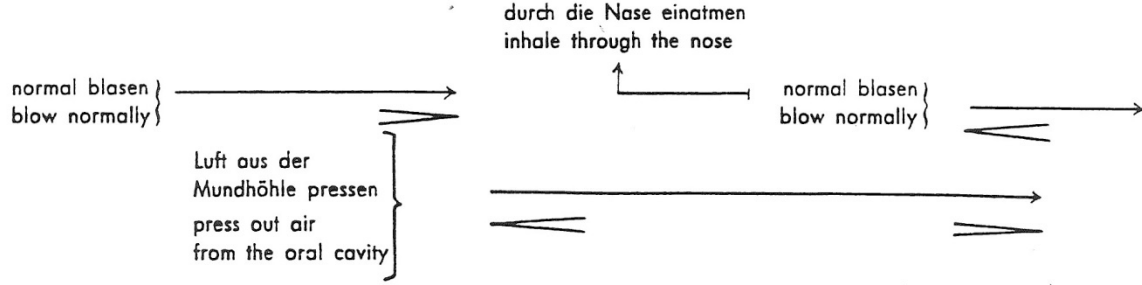
Şekil 7: "Studie über Mehrklänge (Holliger, 1980b, s. 5)

Uygulama önerileri: Bu eserde teknik uygulamadaki en büyük zorluk; başka tekniklerin de kurbağa dili tekniğiyle birlikte birleştirilmiş olmasıdır. Teknik karmaşasını gidermek için, kurbağa dili uygulamasını diğer teknikleri iyi bir seviyede kavrandıktan sonra eklenmesi önerilir. Şekil 7'deki örneğinde; tüm tınıları ayrı ayrı çalışmak, ardında nefes çevirme tekniği uygulayarak kesintisiz icrasına çalışmak ve glissando çalışması yapıldıktan sonra kurbağa dili eklenmesi gibi.

Kurbağa dili tekniğinin uzun bir süre boyunca uygulanması ayrıca büyük bir zorluk yaratmakta. Zaman içinde hava basıncının oluşturduğu boğaz içi kasılmaların çok iyi dengelenmesi gerekir. Bunun için eser boyunca hangi tınılarda daha zor ve kolay olduğunun tespitini yapmak ve ona göre stratejik davranılmalı. Daha kolay akorların dengeyi ve kontrolü tekrar sağlamak üzere iyi değerlendirilmelidir. Bu tespitin mutlaka önceden ve mümkünse de yazılı olarak yapılmasında yarar var, çünkü icra esnasında beyin oluşan basınçtan dolayı rahat düşünemeyebilir. Küçük notlar icra esnasında çalıcıya büyük kolaylıklar sağlayabilmektedir.

Nefes Çevirme Tekniği

Eserin icrasını en çok zorlaştıran uygulama Nefes Çevirme tekniğidir. Tıpkı Kurbağa Dili'nde olduğu gibi asıl zorluk, çok uzun bir süre boyunca kullanılmasıdır. Aslında besteci bu tavrıyla tarihe atıfta bulunmaktadır. Obua ailesinin en ilkel çalgı örneklerinde doğal olarak kullanılan “Nefes Çevirme” veya bir başka adıyla “Zurna Tekniği”nin zaman içinde kullanımının azaldığı görülmektedir (Buhle, 1975). Holliger “Studie über Mehrklänge” adlı eseriyle tekniğin önemini ve itibarını çok ileri boyutlarda geliştirerek tekrar kazandırmakta.



Şekil 8. Nefes Çevirme Tekniği Metodu (Holliger, 1980b, s.5)

Tekniğin uygulanması. Normal üfleme esnasında, dil, geniz ve yanak kaslarının aracılığıyla ağız kovuğunun içindeki havanın kamışa üflenmesiyle tonun devamlılığı sağlanır, bu çok kısa sürede burundan nefes alınır ve yeniden normal üflemeyle dönlür. (Bkz. Şekil 8) Bu döngünün zamanlaması, istenmeyen entonasyon veya ton bozuklukları için mükemmel uygulanması gerekir. Aynı anda, hava alışverişinde yanak kasları kullanıldığından dudak pozisyonunda herhangi bir kayma / deformasyon oluşmaması çok önemlidir. Aksi taktirde hem tekniğin kalitesi hem de kondisyon bakımından dayanıklılığı çok azalır.

İyi bir beceriye ulaşabilmek için doğru bir çalışma metodunun izlenmesi çok önemlidir. Goossens'e göre; “Bunu yapmak, anlatmak kadar kolay değildir; Önce kamışsız çalışmalar yapılmalıdır, sonra sadece kamışla, en sonunda çalgı ve kamışla birlikte. Başlarda kolay titreşen bir kamışın tercih edilmesi, çabuk algılanmasına yardımcı olacaktır” (Goossens vd., 1979, s. 2019).

Holliger'in tavsiyeleri daha ayrıntılı ve somut ipuçları içermektedir;

Nefes çevirme tekniği öncelikle orta rejistirda tek ton üzerine (vibratosuz) çalışılmalıdır. 1. Yanaktan üflenmiş bir tonu mümkün olduğu kadar uzun tutmaya çalışın. Entonasyon ve ağız pozisyonu değişikliklerini önlemeye çalışın. 2. İdeki çalışmaya, burundan nefes alıp-vermeyi ekleyin. 3. Normal üfleme ile yanaktan üflemenin pürüzsüz geçişine çalışın. Nüans ve entonasyon farkı olmamalı. 4. Pürüzsüz geçişin tersini çalışın. Entonasyon! Nüans! 5. Çalışmalardan 3 ve 4ü birleştirin. Normal üfleme – Yanaktan üfleme – Normal üfleme. 6. Bu çalışmaya ek olarak, yanaktan üflerken burundan nefes alın. Nefes çevirme tekniği tek ton üzerine vibratolu çalışma; Yanaktan üfleme esnasında kesilen vibratoyu, “Çene Vibratosu” aracılığıyla sürdürülebilir. Nefes çevirme tekniği triller, gam, ritim grupları ve çoksesli tınların üzerine çalışın (Holliger, 1980a, s. 6).

Uygulama önerileri: Yukarıda izah edilen metotlarla temel bir çalışma yapıldıktan sonra Nefes Çevirme tekniğini çoksesli tınlarda uygulamaya geçilmelidir. Bu tekniğin en büyük handikabı entonasyon ve ton kalitesinin bozulmasıdır. Bu açıdan bakıldığında çoksesli tınlarda bu iki unsurun birincil öneme sahip olmadığından bir kolaylık olarak görülebilir. Bu doğrudur ancak; tınlardaki hava miktarı ve basıncı daha yüksek olduğundan, ayrıca kamışın konumu her akorda farklılık gösterdiğinden dudak pozisyonunu bozmadan korumayı

zorlaştırır. Bundan dolayı; nefesi döndürme esnasında dudak pozisyonunun deformasyona uğramaması için ilk aşamada sadece ağız kovuğun içindeki havanın kullanılması, yeterli olmaz ise yanaklardan gelen havayı değerlendirmek gerekiyor. Yukarıda izah edilen döngü işleminin ustaca, paniklemeden ve kısa bir sürede uygulanabilirse çok fazla havaya gerek de kalmaz. Ama Çoksesli tınılardaki uygulamalar için hava ihtiyacı genelde daha fazladır. Bundan dolayı dudak pozisyonu konusunda çok dikkatli olunmalıdır.

İcracı eseri çalışırken kimi akorlarda nefesi çevirmek daha kolay olduğunu fark edecektir. Bunun kişisel bir his olmakla beraber daha az hava miktarı ve basıncı talep eden tınılardan kaynaklanmaktadır. Ancak herkesin kendi tecrübesine göre bu tınların tespitini yapmalı ve nefes çevirme tekniğini bu tınların üzerine uygularsa bir kolaylık sağlanmış olur.

Sonuç

1962 yılında tahta nefesli çalgılardaki çoksesli tınların keşfiyle bestecilerin deneysellik iştahu artmıştır. Holliger'in o yıllarda bestelediği "Siebengesang" ve "Cardiophonie" adlı eserlerinde bu çok açık görölmektedir. Ancak 1971 yılında bestelediği "Studie über Mehrklänge" adlı eserinde mevcut çalış tekniklerini olağanüstü geliştirerek deneysel tınları aramıştır. Çoksesli Tınların içinde Kurbağa Dili, Tek- Çift- Kombinasyon ve Oktav trilleri, Glissando gibi teknikleriyle birleştirerek büyük bir gelişim sağlanmışdır. Ama bunları hepsini neredeyse tek bir nefese bağlayarak uygulattırmak fikri eseri icra zorluğu bakımından en üst seviyelere ulaştırmaktadır.

En zor ve karmaşık eserler bile iyi analiz edilerek incelendiğinde doğru bir çalışma yolu bulunabilmektedir. Tavsiye edilen yöntem; öncelikle teknikleri eserden bağımsız olarak önerilen metotlarla çalışılması ve akabinde ise birleştirerek uygulamaktır. Nefes Çevirme ve Kurbağa Dili teknikleri ise en sonunda eklenmelidir. Vücut gerginliğini dengeleyebilmek için Çoksesli Tınların arasında daha elverişli olanları her icracının kişisel hissiyatına göre tespit etmesi ve bu alanları stratejik olarak bir nevi dinlenmek/dengelenmek için iyi değerlendirmesi gerektiğini, nefesi çevirme esnasında dudak pozisyonunun deformasyona uğramamasının önemini ve yöntemini gibi birçok teknik önerilerde bulunulmuştur. Kişisel tecrübeden oluşan bulguların mevcut literatürle birleştirilmesiyle daha geniş ve objektif bir bakış elde edilmiştir.

"Studie über Mehrklänge" adlı eserin virtüöz bir obuacı tarafından bestelenmiş olmasıyla icra (performans) seviyesi bakımından çok yüksek olması doğaldır, ama aynı sebepten dolayı da bestecinin eseri icra etmesi ve kendi metotlarında teknikleri izah etmesiyle çok önemli bir yardım çalışıcıya sağlanmaktadır. Bu sebeple hiçbir karamsarlığa kapılmadan teknikleri teker teker çalışarak eserin bütününe ulaşmaya gayret edilmelidir. Bu aşamada, gerekli teknik beceriye ulaşabilmek için notasyonu okuyabilmek/anlamak ve doğru metotları kullanarak ilerlemek çok önemlidir. Yapılan çalışmada, eserde kullanılan çalış tekniklerinin analiz edilmesiyle birlikte yazarın da kendi tecrübelerine dayanarak uygulama önerilerinde bulunması icra bakımından kolaylıklar sağlamıştır.

Kaynakça/References

- Ali, F. (2010, 30 Mayıs). *Krzysztof Penderecki*. Erişim Tarihi: 29 Kasım, 2019, <http://filizali.blogspot.com/2010/05/krzysztof-penderecki-filiz-ali-1987.html>
- Bartolozzi, B. (1967/1982). *New Sounds for Woodwind*. İngilizceye Çev:/Der: Reginald Smith Brindle, 2. derleme,
London: Oxford University Press.
- Bayramoğulları, B (2014). *Yeni Müzik'te Obua: Obua'nın Yeni Müzik Çalış Tekniklerinin İncelenmesi ve Müzik Eserlerinde Kullanımının Değerlendirilmesi* (Yayınlanmamış sanatta yeterlik terzi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Buhle, E. (1903/1975). *Die Musikalischen Instrumente in den Miniaturen des Frühen Mittelalters*. Hildesheim: Georg Olms Basım Evi.
- Goosens, L., & ve Roxburgh E. (1977/1979). *Die Oboe*. Almancaya Çev: Else Winter, Unterägeri: Europabuch AG. Holliger, H. (1971). *Cardiophonie*. Mainz: Ars Viva Basım Evi.
- Holliger, H. (1976). *Siebengesang*. Mainz: Ars Viva Basım Evi.
- Holliger, H. (1973/1980a). *Studien zum Spielen Neuen Musik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (BG 782).
- Holliger, H. (1979/1980b). *Studie über Mehrklänge für Oboe*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (BG 1388).
- Holliger, H. (2016). *Composer Brochure*. Schott Basımevi. Joppig, G. (1981/1984). *Oboe & Fagott*. Mainz: Schott Basımevi.
- Linde, H. (2009). *Heinz Holliger*. Der: András Adorján ve Lenz Meierott, *Lexikon der Flöte, içinde*, Laaber: Laaber Basımevi.
- Veale, P., Mankopf, C., Motz, W. & Hummel, T. (1994/2001). *Die Spieltechnik der Oboe*. 4. basım, Kassel: Bärenreiter Webern, A. (1960/1998). *Yeni Müziğe Doğru*. Der. Willi Reich, Çev. Ali Bucak, 2. basım, İstanbul Basımevi. :Pan Yayıncılık.
- Vogt, H. (1972). *Neue Musik seit 1945*. 2. Basım, Stuttgart: Philipp Reclam jun. Basımevi.

Ek 1. "Siebengesang" Eserinin Tekniklerin Açıklaması (Holliger, 1976, s. 16)

Spielanweisungen / Performance Directions

Doppelflageolets / Double flageolets:

The diagram shows four musical staves with notes and slurs, each followed by an equals sign and a fingering diagram. The diagrams use circles to represent keys and lines to represent finger positions.

- Staff 1: Note G#4. Diagram: C# key, finger 1 on G#4. Text: Lippen locker / Lips loose.
- Staff 2: Notes G#4 and A4. Diagram: C# key, finger 1 on G#4, finger 2 on A4. Text: Lippendruck stark / Strong lip pressure.
- Staff 3: Notes G#4 and A4. Diagram: C# key, finger 1 on G#4, finger 2 on A4. Text: Lippendruck stark / Strong lip pressure.
- Staff 4: Notes G#4 and A4. Diagram: C# key, finger 1 on G#4, finger 2 on A4. Text: Lippendruck stark / Strong lip pressure.

Mehrklänge / Chords:

The diagram shows four musical staves with chords and fingering instructions.

- Staff 1: Chord G#4. Text: Griff wie tiefes B^b, Halbloch offen (bei geschlossener Klappe) / Fingering as for low B flat, half-hole open (with closed key).
- Staff 2: Chord G#4. Text: Griff wie C[#], Fis-Klappe offen, Halblochklappe ganz offen / Fingering as for C sharp, F sharp key open, half-hole key completely open.
- Staff 3: Chord G#4. Text: Griff wie G[#], dazu D und B^b-Klappe, Halbloch offen (bei geschlossener Klappe) / Fingering as for G sharp, also D and B flat key, half-hole open (with closed key).
- Staff 4: Chord G#4. Text: Griff wie hohes E^b, Lippen locker / Fingering as for high E flat, lips loose.

Diverses / Diverse:

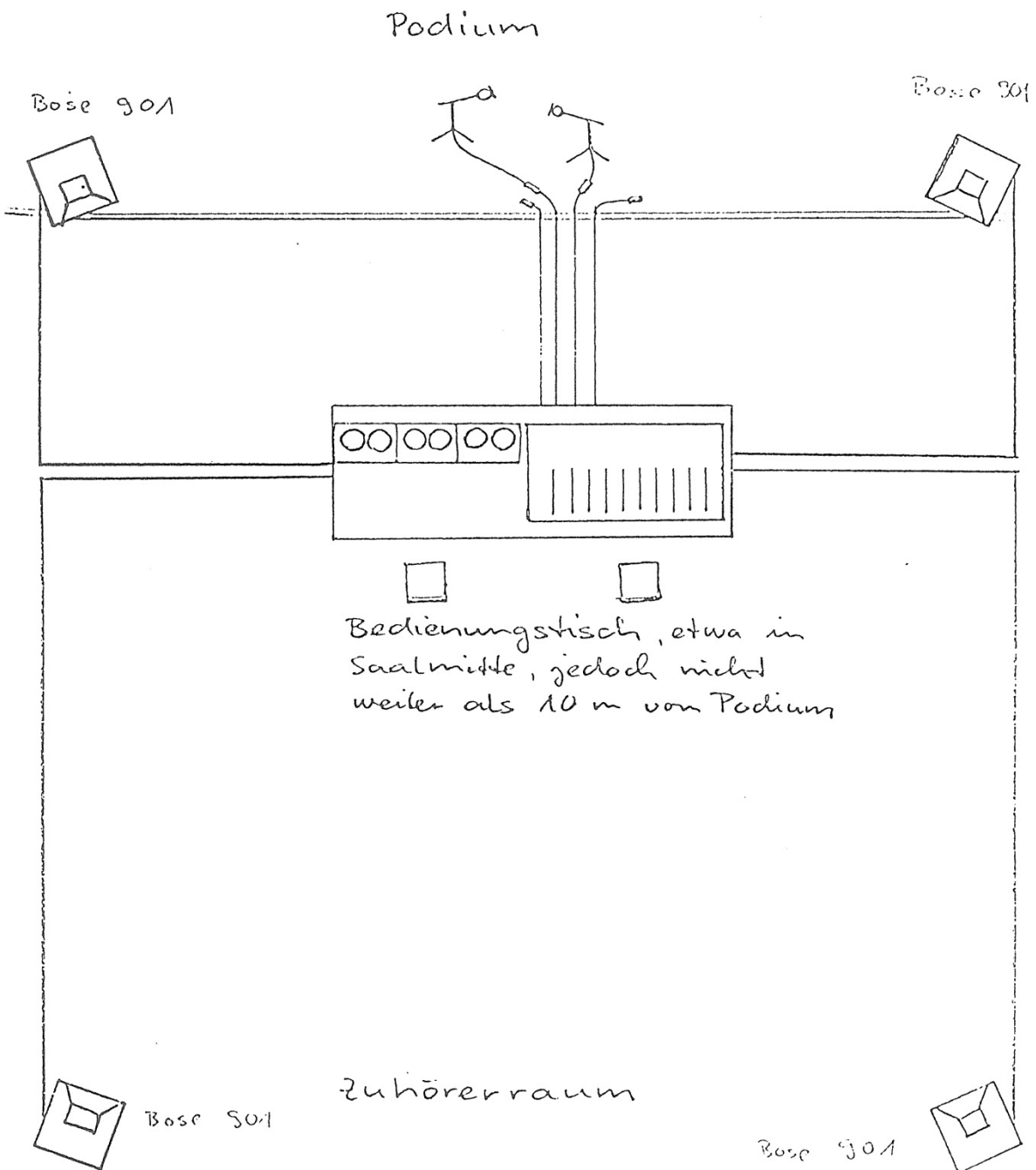
The diagram shows three musical staves with notes and slurs, each followed by an equals sign and a performance instruction.

- Staff 1: Notes G#4 and A4. Text: mit zuviel Lippen- und Atemdruck spielen ("halb überblasen") / Play with too much lip and breath pressure ("half overblow").
- Staff 2: Notes G#4 and A4. Text: ohne Klappenattacke / without key attack.
- Staff 3: Notes G#4 and A4. Text: mit Klappenattacke / with key attack.
- Staff 4: Notes G#4 and A4. Text: Lippen zusammenpressen und (ohne einzuatmen) Luft in die Mundhöhle einsaugen: "schmatzendes Geräusch". Griff wie angegeben. / Press lips firmly together and (without breathing in) suck air into the mouth-hole: "smacking noise". Fingering as specified.
- Staff 5: Notes G#4 and A4. Text: Leere Hülse anstelle des Rohrs aufs Instrument stecken. Mit stark zusammengepreßten Lippen direkt auf leerer Hülse spielen. (Die Oberton-Glissandi entstehen durch veränderlichen Atemdruck.) Wenn möglich "Zirkulärratmung". / Fix an empty shell on to the instrument in place of the reed. Play directly on the empty shell with lips firmly pressed together. (The overtone glissandi result from variation in breath pressure.) "Circular breathing", if possible.

Ek 2a. "Cardiophonie" Eserinin Elektronik Aygıtlar Düzeni (Holliger, 1971)

" Cardiophonie "

Skizze für die Aufstellung der elektroakustischen Geräte



SERGEI PROKOFIEV SARCASMES OP.17’NİN PİYANO TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ
Piano Technique Analysis of Sarcasmes Op.17**Aslı TUNCAY***

ÖZ

Bu makalenin amacı, 20. yüzyıl Rus bestecilerinden Sergei Prokofiev’in müzik dilini etkileyen ‘klasizm’, ‘yenilikçilik’, ‘hareketlilik’, ‘lirizm’ ve ‘şakacı’ yazı dili gibi ana faktörlerin özellikle solo piyano için yazılmış, beş bölümden oluşan Sarcasmes op.17 adlı eserdeki etkilerini tanıtmaktır. Sağ el ve sol elde aynı anda iki farklı ton kullanılması, ani nüans ve tempo değişiklikleri ile yakalanmak istenen kaba ve vahşi atmosferin hemen arkasından takip eden yumuşak lirik yapı, senkoplar ve staccato notalar ile yaratılmak istenen şakacı anlatım, disonans akorlar ile yakalanmak istenen karşıt ve uyumsuz tını arayışları ve metalik bir ton bestecinin Sarcasmes op.17’de kullanmış olduğu özelliklerdir. Prokofiev yeni klasikçi anlayışlı bir bestecidir. Eserlerinin melodik ve ritmik zenginliği dikkat çekicidir. Bu çalışmada eserin bölümlerinden bazı örnek pasajlar seçilerek eserin genel yapısı tanıtmaya çalışılmış ve yorum açısından eseri seslendirmek isteyen piyanistlere yol göstermesi amacı ile yorum önerileri sunulmuştur. Sonuç olarak, yoruma netlik kazandıracak öneriler verilmiştir.

Anahtar kelimeler: Prokofiev, Sarcasmes Op.17, Piyano, Yeni Klasikçi, 20. Yüzyıl

ABSTRACT

This work aims to show the influences of concepts such as ‘classicism’, ‘modernism’, ‘dynamism’, ‘lyricism’ and ‘sarcastic tone’ -which are the factors affected the musical language of 20th century Russian composer Sergei Prokofiev, especially the five-part Sarcasmes op.17 which was composed primarily for single piano. The simultaneous use of separate tones in the left and right hand parts, abrupt nuances and pace changes creating a violent and coarse atmosphere followed by a mild mellow (lyric) structure, satirical narration undertaken by the use of staccatos and syncopes, contrasting and irregular timbre endeavored by the use of dissonant chords, as well as a metallic tone are the features the composer employed on Sarcasmes op.17. Sergei Prokofiev is a neoclassicist composer; the rhythmic and melodic amplex of his works are especially striking. In this work, the structure of the piece is examined and illustrated using extracts from the piece; recommendations have been made for pianists aiming to perform the piece in order to assist such effort. In conclusion, propositions were made in order to clarify the understanding of the performance.

Keywords: Prokofiev, Sarcasmes Op.17, Piano, New Classicist, 20th Century

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 16.10.2019 Kabul Tarihi/Accepted Date: 05.11.2019

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Aslı Tuncay. Buca Tınaztepe Kampüsü. asli.tuncay@deu.edu.tr.

ORCID ID orcid.org/0000-0002-1052-8824.

Atıf/Citation:Tuncay, A. (2019) Sergei Prokofiev Sarcasmes Op.17’nin Piyano Tekniği Açısından İncelenmesi *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 135-144

Extended Abstract

This work aims to show the influences of concepts such as ‘classicism’, ‘modernism’, ‘dynamism’, ‘lyricism’ and ‘sarcastic tone’ -which are the factors affected the musical language of 20th century Russian composer Sergei Prokofiev, especially the five-part *Sarcasmes op.17* which was composed primarily for single piano. The simultaneous use of separate tones in the left and right hand parts, abrupt nuances and pace changes creating a violent and coarse atmosphere followed by a mild mellow (lyric) structure, satirical narration undertaken by the use of staccatos and syncopes, contrasting and irregular timbre endeavored by the use of dissonant chords, as well as a metallic tone are the features the composer employed on *Sarcasmes op.17*. Sergei Prokofiev is a neoclassicist composer; the rhythmic and melodic ampleness of his works are especially striking. In this work, the structure of the piece is examined and illustrated using extracts from the piece; recommendations have been made for pianists aiming to perform the piece in order to assist such effort. In conclusion, propositions were made in order to clarify the understanding of the performance. At the beginning of the article, the Russian composer Sergei Prokofiev’s very first composing experiences, and piano, conductorship and composition education that he had at his young age in St. Petersburg Conservatory, countries that he had been during his art life are mentioned and information is given on his works he made in those countries. In addition, some of Prokofiev’s works that he composed are mentioned in general terms. Among these works, information on the meaning of the name of the work, *Sarcasmes op. 17*, which is prominent with its innovative characteristic and which was composed for a piano solo and has five parts is given. *Sarcasmes op. 17* is one of the most important works of the piano repertoire due to the new writing style it employs. As a method of examination, the chapters of the work have been examined one by one, and some passages in the parts have been explained by giving performing suggestions to guide the musicians who want to learn the work. The first part consists of two different themes. It has a wild characteristic feature with its syncopation chords and nuance changes used in this part. While *rallentando* (a gradual decrease in speed) used in the second part leads to perform the work in a flexible way for a performer of this part, the musical notes written as *staccato* comprises a contrast with this feature. The third part is one of the most remarkable parts of the work because different notes were written for different hands. Even this writing style confirms that Prokofiev was an “innovative” composer. The fourth part of the work sounds as a panpipe with its fast triple croche note shifts used in the right hand. The last part is quite fast; it ends with one note which is Low C in the F-clef which is connected to the name of the work and supports its sarcastic pattern. In conclusion, by depending on the beat changes and contrasts of *legato-staccato* and nuances specified by the composer, it will enable to perform *Sarcasmes op. 17* accurately by giving the desired effect in its fullest sense.

1891 yılında Ukrayna'nın Sontsovka kasabasında doğmuş olan besteci, annesinin iyi bir piyano çalıcısı olması sebebi ile küçük yaşlardan itibaren müzik ile iç içe büyümüştür. Beş buçuk yaşında keşfettiği bir melodiyi annesi kaleme alarak geliştirmesine yardımcı olmuştur. Bu melodi Fa Majör tonunda olup içerisinde Si Bemol bulunmamaktadır. Bunun sebebi Prokofiev'in "Siyah tuşlara" basmayı sevmemesinden kaynaklıdır. Prokofiev'in bulduğu bu kısa melodiyi annesi kaleme alırken daha iyi duyulacağını tavsiye ederek "küçük siyah notalar" eklemiştir. Bu yazma süreci besteciyi etkilemiş ve daha sonra altı yaşında vals, marş, rondo; yedi yaşında ise dört el için bir marş daha yazmıştır (Shlifstein, 1991, s. 16). On bir yaşında St. Petersburg Konservatuvarı'na giren Prokofiev, Rimski-Korsakov ile Kompozisyon, Anette Essipova ile piyano, Nikolai Çerepnin ile orkestra şefliği çalışmıştır. Konservatuvar yıllarında sahip olduğu özgün fikirleri ile öğretmenlerinin dikkatini çekmiş ve kendisinin bestelediği eserleri konserlerde çalıyor idi. Bu sayede "Genç Gelecekçi" olarak ün yapmıştı.

1910 yılında babasının ölümü ile birlikte ekonomik desteği sona ermiş ancak bu zamana kadar edindiği ünü ile kendi yaşamını geçindirebilecek kadar para kazanmıştır. 1918 yılında Sovyetler Birliğindeki Devrim (1917) dolayısıyla Amerika'ya gitmiş ve burada kendi deneysel müziğini yapmak üzere çalışmalarına başlamıştır. Sanatsal açık görüşlülük konusundaki itibarıyla Amerika heyecan verici umutlar sunuyor olmalıydı (Grove, 1980, s. 291). Amerika'da film endüstrisinin gelişmesi ile bestecinin film müziği besteleri başlamış ve bu alanda da aranan bir isim olmuştur. 1933 yılına kadar Amerika ve Fransa'da yaşayan Prokofiev duyduğu ev özlemi dolayısıyla bu tarihten sonra Sovyetler Birliği'ne dönme kararı almış ve 1953 yılında ölümüne kadar burada yaşamıştır.

Bestecinin solo piyano parçalarının yanı sıra piyano sonatları, piyano konçertoları, keman konçertosu, oda müziği yapıtları, keman piyano sonatı, flüt ve piyano için sonatı, vokal müzik eserleri, bale müzikleri, orkestra yapıtları, operalar, tiyatro ve film müzikleri gibi çok geniş kapsamlı bir eser yelpazesi mevcuttur.

Besteci piyano için beş parçadan oluşan, kelime anlamı alay etmek, iğnelemek demek olan Sarcasmes Op.17'yi 1912 -1914 arasında bestelemiştir. Bu eser Prokofiev'in aynı dönemdeki besteleri arasında önemli bir yere sahiptir çünkü parçalar yeni bir yazı stili ile öne çıkmaktadır. Örneğin; iki farklı tonun aynı anda kullanılması, senkoplar, staccato notalar, disonans akorlar... Prokofiev yenilikçi eğilimini daha modern bir müzik dili aradığı parçaları Sarcasmes'da görüyor.

Sarcasmes Op.17

1. Tempestuoso (Fırtınalı)
2. Allegro rubato (Neşeli ve özgür)
3. Allegro precipitato (Neşeli ve telaşlı)
4. Smanioso (Çılgın bir öfkeyle)
5. Precipitosissimo (Çok telaşlı ve hızlı)

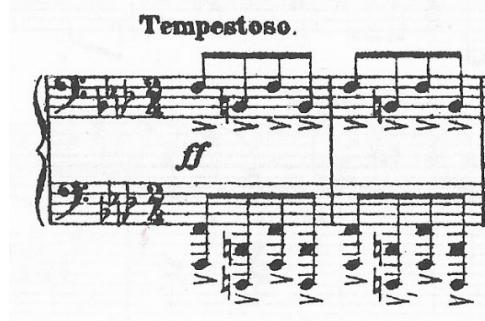
Sarcasmes'in yorumundaki alaycı, iğneleyen, kaprisli ve nazik olamayan tavır rubato öğeler barındırır. Bütün bu ifadeler ancak rubatoyla staccatonun son derece keskin ve kısa olması, legatonun ise çok bağlı ve şarkı söyler gibi çalınması ile dinleyiciye aktarılabilir.

Parçaların Sarcasmes olarak adlandırılmasının nedenini Prokofiev şöyle açıklamıştır; "Zaman zaman bir şeye ya da birisine kötü bir şekilde güleriz, ancak daha yakından baktığımızda güldüğümüz şeyin ne kadar acıklı ve

hüzünlü olduğunu görürüz. Sonra rahatsız olmaya başlarız. Güldüğümüz ses kulaklarımızda çınlar ve işte şimdi biz kendimize gülmüş oluruz” (Fayard, 1994, s:145).

1. Tempestoso

1. ve 2. ölçüde tema kuvvetli ve hırçın bir karakter ile başlar, bu karakteri de *ff* nüansı ve aksanlar ile destekler.



Şekil 1. *Tempestoso* 1. ve 2. ölçü

3. ölçüde aynı motif devam eder, eserin alaycı karakterine uygun olarak buradaki yapı staccato ve nüans da subito piano'dur.

Eserin ana karakterini oluşturan iki farklı tema, bölümün ilk on ölçüsünde duyulur. Beşinci ölçüden itibaren ikinci tema *mf* nüansı ile kendini gösterir. İkinci temaya eşlik eden sol el akorlarının zayıf zamanlarda gelmesi alaycı ifadeyi destekleyen özelliklerden biridir.

13. ölçüde ikinci tema piano nüansındadır; bu temaya geçmeden önce subito piano nüansını belirtebilmek için öncesinde küçük bir bekleme yapılması önerilebilir. Senkop akorların sık duyulması ve karakteri belirleyici olması nedeni ile eserin ilk on ölçüsünde yoğun pedal kullanımı tavsiye edilmez.



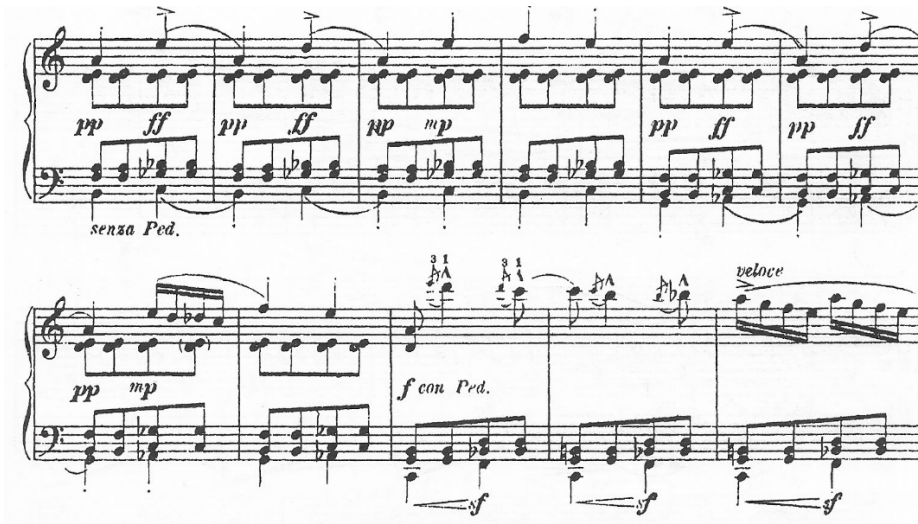
Şekil 2. *Tempestoso* 1-20. ölçüler

23. ölçüde, 3. ölçüde daha önce belirtilen staccato notaların yarattığı etkiye zıt olarak sağ el orta partide legato bir dizi görülür. 30. ölçüdeki son sekizlik notasından başlayarak 23. ölçüdeki diziyi tekrar *mf* nüansı ile duyurur, 27. ölçüden yukarıya çıkan diziyi kromatik inici diziyeye dönüştürerek 31. ölçüde kuvvetli bir *crescendo* sonrası tekrar ikinci temaya *ff* nüansı ile ulaştırır.



Şekil 3. *Tempestuoso* 21-41. ölçüler

57. ölçüde soprano ve bas partisinde ortaya çıkan dörtlük notanın legato, hemen arkasından gelen dörtlük notanın staccato ve ayrıca bunu destekleyecek şekilde *ff* ve *pp* nüanslarının da subito olarak pedal kullanılmadan çalınması uygundur. Özellikle legato notaların daha etkili olması ve staccato notaların daha keskin çalınması alaycı ve iğneleyici ifadeyi ortaya çıkaracaktır.



Şekil 4. *Tempestuoso* 57-67. ölçüler

2. Allegro Rubato

İkinci bölümde bulunan staccato notaların ve arpejlerin keskin ve ritmik olması, 2. ölçüdeki akorların rallentando (giderek yavaşlayarak) ve saymıyorcasına bir hisle çalınması bölümün karakteristik özelliğidir. Zaten

Prokofiev'in belirtmiş olduğu tempo değişiklikleri dikkatli bir şekilde ele alınıp çalındığında rubato kendiliğinden belirir. 29. ölçüde seslendiricinin karşısına Marş karakterini anımsatan bir motif çıkar. Bu motif on altı ölçü boyunca tekrarlanır. Bu motifin belirgin özelliği sol eldeki kırık akorların çok keskin çalınarak sağ el üçüncü vuruşta bulunan aksanın belirgin olmasıdır.



Şekil 5. *Allegro Rubato* 28-35. ölçüler

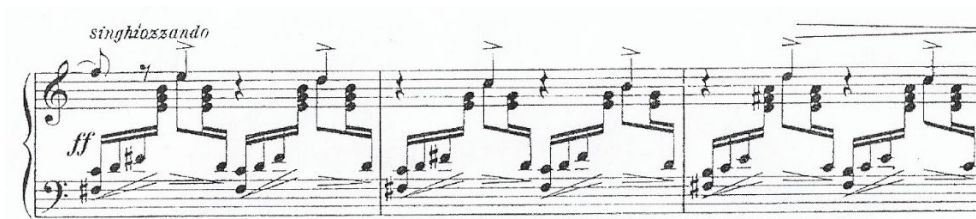
3. Allegro Precipitato

Üçüncü bölümün en belirgin özelliği sağ el ve sol elin iki farklı tonda olmasıdır. Sağ eldeki çift seslerin oluşturduğu devinim ile 3. ölçüden itibaren sol eldeki tema ciddi bir ifade ile başlar. 6. ölçünün sonu ve 7. ölçünün başındaki iki akor bu devininin içinde patlama hissi yaratır.



Şekil 6. *Allegro Precipitato* 1-8. ölçüler

11. ölçüde sol eldeki tema 3. ölçüde duyulan staccatonun tersine legato olarak duyulur. 29. ölçüde sağ eldeki üst partide aksanlı sekizlik notalar bestecinin singhiozzando (hıçkırma hıçkırma) ifadesinde istediği hıçkırma hissini verir.



Şekil 7. *Allegro Precipitato* 29-31. ölçüler

37. ölçüde ve sekiz ölçüyü kapsayan un poco largamente (biraz genişleyerek) kısım legato yapısı ile bölümün genel karakterine zıtlık oluşturur.



Şekil 8 (1/2). *Allegro Precipitato* 35-38. ölçüler



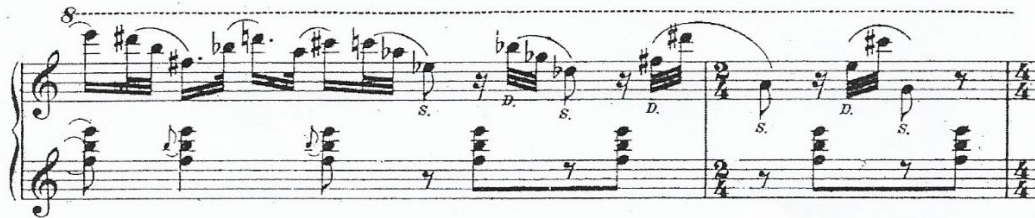
Şekil 8 (2/2). *Allegro Precipitato* 39-44. ölçüler

Bahsedilen bu kısımda ilk iki ölçü soru, son iki ölçü cevap şeklinde bir yapıya sahiptir. Bir sonraki dört ölçü de sekvens (armoni yürüyüşü) olarak tekrar edilmiştir. Devinim Tempo Primo (Birinci tempo) ile tekrar geri kazanılır.

4. Smanioso

Dördüncü bölüm parlak ff akorlarla başlar, ikinci ölçüdeki sağ elde duyulan otuz ikilik notalar bir pan flüt etkisi uyandırır. Pedalın sol eldeki her bir akor ile kullanılması, ayrıca uzun tutulmaması sağ elde tiz seslerde duyulan melodinin pan flüt hissini destekleyecektir.

3. ve 4. ölçüdeki mi bemol, re bemol, la ve sol seslerinin sol ile çalınması daha karakteristik bir etki sağlayacaktır.



Şekil 9. *Smanioso* 3 ve 4. ölçüler

5. ve 6. ölçüde sol elde onaltılık üçlemelerin non legato (bağlı değil) çalınması sağ eldeki acı otuz ikilik notalara zıtlık oluşturur. Sol eldeki bu üçleme grubunun önündeki sekizlik staccato notanın olabildiğince keskin çalınarak üçleme onaltılık gruba bağlanmaması önerilir.



Şekil 10. Smanioso 5 ve 6. ölçüler

9. ölçüde başlayıp beş ölçü devam eden *piu mosso* (daha canlı) bir köprü görevi görerek *poco piu sostenuto* (biraz daha tutarak)'ya geçiş sağlar.

Poco piu sostenuto pan flüt hissinin kıvraklığına karşılık *fff* nüansta ve hantal bir yapıdadır.



Şekil 11. Smanioso 14-16. ölçüler

5. Precipitosissimo

Bölüm sık kullanılan ölçü değişiklikleri ile başlar, hızlı ve aceleci bir yapıdadır. *Meno mosso subito* (aniden daha az hareketli) kısma kadar aceleci tavır devam eder. *Meno mosso*ya kadar olan ölçü değişikliklerini hissettirmemek adına ölçü başlarına ayrıca bir giriş hissi vermeyip bütün akorlar eşit aksanla çalınmalıdır.

Andantino (*Andanteden* biraz hızlı) kısımda genellikle kuvvetli zamanlardaki "sus"lar saymadan çalınıyormuş hissi verir ve kararsız ifadeyi destekler. *Andantino*'nun 35. ölçüsünden itibaren pedal iki ölçüde bir tutularak kullanılabilir, sol elde birinci parmakla çalınan sol anahtarındaki do notası ile sağ eldeki akorlara karşılık bir tema başlar, bas partisindeki hareket de bu karşı temaya diyalog oluşturur.



Şekil 12. Precipitosissimo 57-62. (Andantino 33-38.) ölçüler

Eserin genel yapısını oluşturan alaycı karaktere uygun olarak yazmış olduğu karmaşık yapıdaki beklentinin aksine Fa anahtarında tek bir kalın Do notası ile eser son bulur.

Sonuç ve Değerlendirme

Beş parçadan oluşan *Sarcasmes Op.17* solo piyano repertuarının, geleneksel tonal yapı ile karşıt notaların etkili bir biçimde birbirinden ayrıştırılarak kullanılması açısından, önemli eserlerinden biridir. Prokofiev bestecilik kariyerinin en cesur eserlerini gençlik döneminde yazmıştır. Bunların arasında *Sarcasmes Op.17* de yerini almıştır. Bu eserde bestecinin iğneleyici ve alaycı yönü göz önüne çıkmaktadır. *Sarcasmes Op.17* eserinde

ortaya Prokofiev'in iğneleyici ve alaycı yönü öne çıkmaktadır. Eserin içerisinde bulunan bazı bölümler çok parlak olmamakla beraber bazıları yapı itibarıyla kesinlikle hem yorumcu hem dinleyici açısından daha çekicidirler. Yorumlama bakımından hem hayali anlatım hem de ciddi ve dramatik bir ifade gerektirir. Çoğu noktada makine benzeri bir devinim hissi ortaya çıkmaktadır. Sık kullanılan rubato ise bestecinin yazım stilinin tipik özelliklerinden birisidir. Rubato kullanımı, eserin iskelet yapısının çok önemli bir parçasını oluşturduğu gibi müzik cümlelerinin ifadesi açısından doğru zaman dilimi içerisinde yorumlanması bakımından da dikkat gerektirmektedir. Eserin içerisinde bulunan legato pasajların hemen arkasından gelen staccato olarak yazılmış nota gruplarını piano nüansı içinde bile olsa keskin ve kısa çalmak aynı zamanda bölümlerin, bestecinin belirtmiş olduğu tempo hızları ile yorumlamak yorumcuyu doğru bir ifadede tutacaktır. Bu çalışmada Sarcasmes Op.17'nin bölüm yapıları ile ilgili bilgi verilerek, yoruma netlik kazandıracak öneriler verilmiştir. Sarcasmes Op.17'yi yorumlarken bestecinin belirtmiş olduğu staccato-legato zıtlıklarına, ff-p nüans değişikliklerine, tempo değişikliklerine bağlı kalınarak çalınması eserin doğru ve etkili şekilde dinleyiciye aktarılmasına olanak tanıyacaktır.

Kaynakça/References

Dorigné, M. (1994) *Sergei Prokofiev*. Paris: Librarie Arthème Fayard.

Feofanov, D. (2000) *Sergei Prokofiev Sarcasms, Vision Fugitives and Other Short Works for Piano*.
New York: Dover Publications, Inc. Mineola.

Grove, G. (1980) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Shlifstein, S. (1991) *Sergei Prokofiev Autobiography, Articles, Reminiscences, The Foreign Languages*
Publishing House

MİKROTONAL KLARNET BARELİ VE HAREKETLİ KLARNET PARMAKLIĞI

Microtonal Clarinet Barrel and Sliding Thumb-rest

Özge USTA*

ÖZ

Yaşar Üniversitesi tarafından Bilimsel Araştırma Projesi (BAP) kapsamında fonlanan “Yeni Sistem Mikrotonal Klarnet Beki/Bareli ve Hareketli Klarnet Parmaklığı” adlı projenin bilimsel çıktılarından birisi olan makalenin konularından ilki, klarnet enstrümanının icrası esnasında uzayıp kısalabilen bir sistem olan “Mikrotonal Klarnet Bareli” ile ilgilidir. Proje kapsamında prototipi üretilmiş olan bu ürünün içindeki mekanizma sayesinde sesler icra esnasında kesintiye uğramaksızın tizleştirip pestleştirilir. Makale konusu olan buluş, batı müziğinde kullanılan si bemol ve la klarnetlerden, bir komadan itibaren tüm komalı sesleri elde edebilmeyi sağlamış; bu klarnetleri, Türk müziği başta olmak üzere makamsal müziklerde daha kullanışlı ve ergonomik hale getirmiştir. *Mikrotonal Klarnet Bareli* buluş başlığı ile 22.08.2019 tarihinde 2019/12692 numaralı Ulusal Patent Başvurusu yapılmış; ürünün lisanslanmasına yönelik üretici şirketle bağlantı kurulmuştur.

Makaleye konu olan proje ürünlerinin ikincisi “Hareketli Klarnet Parmaklığı” ise icra esnasında enstrümanı tutmanın yanı sıra seslerin elde edilmesini sağlayan sağ elin, gelenekte olduğu üzere sabit durması yerine 360 derece hareket edebilir duruma getirmesi ile ilgili yeniliktir. Parmaklıkla ilgili olarak hali hazırda benzer ürünlerin tamamı ithal olup bu konuda dışa bağımlı olduğu düşünülürse, bu proje kapsamında hem hareket edebilir mekanizma yönünden bir inovasyon yapılması hem de yerli üretim yapılarak ihraç edilebilecek bir ürünün ortaya çıkması söz konusu olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Klarnet, Klarnet Bareli, Mikrotonal Klarnet Bareli, Klarnet Parmaklığı, Hareketli Klarnet Parmaklığı

ABSTRACT

One of the scientific outputs of the project named “The New System Microtonal Clarinet Mouthpiece/ Barrel and Sliding Thumb-Rest Project” funded by Yaşar University Scientific Research Project (SRP) is the subject of the production of microtonal clarinet barrel, a system that can be extended and shortened during the performance of the clarinet instrument. Within the scope of the project, the prototype has been produced and within the mechanism inside the product, high notes and low notes can easily played without interruption during execution. It has been able to obtain all the coma sounds from B flat and A clarinet used in western music with the subject of the invention. Thus, it has made these clarinets more useful and ergonomic in maqam music, especially in Turkish music. The National Patent Application of the product named *Microtonal Clarinet Barrel* was filed on 22.08.2019 with the number 2019/12692. The connection is established with the company for the licensed manufacturer of the product.

The second product of the article named “Sliding Thumb-Rest” is an innovation in which the right hand, which provides the sounds to be obtained, as well as holding the instrument during the performance, makes it move 360 degrees instead of standing as it is customary. All similar products are currently imported and we are addicted abroad in this regard. Within the scope of this project, both an innovation in terms of movable mechanism and the emergence of a product that can be exported through domestic production have been introduced.

Keywords: Clarinet, Clarinet Barrel, Microtonal Clarinet Barrel, Clarinet Thumb-Rest, Sliding Thumb-Rest.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 03.12.2019, Kabul Tarihi/Accepted Date: 25.12.2019

Bu çalışma, 13 Mayıs 2019-13 Kasım 2019 tarihleri arasında süregelen ve tamamlanan, Yaşar Üniversitesi BAP072 no.lu “Yeni Sistem Mikrotonal Klarnet Beki/Bareli ve Hareketli Klarnet Parmaklığı” başlıklı Bilimsel Araştırma Projesi’nin bilimsel çıktısı olarak özgün makaleye dönüştürülmüştür.

Bu çalışma Yaşar Üniversitesi Proje Değerlendirme Komisyonu (PDK) tarafından kabul edilen BAP072 no.lu ve “Yeni Sistem Mikrotonal Klarnet Beki/Bareli ve Hareketli Klarnet Parmaklığı” başlıklı proje kapsamında desteklenmiştir.

* Doç. Dr., Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü, Selçuk Yaşar Kampüsü Üniversite Caddesi No 37-39

Bornova İzmir Tel: 0505 906 78 56 – 0232 570 87 41 ozge.usta@yasar.edu.tr

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

Atıf/Citation: Usta, Ö. (2019) Mikrotonal Klarnet Bareli ve Hareketli Klarnet Parmaklığı *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 145-156

Extended Abstract

The first one of the subjects of the essay, which is one of the scientific outputs of the project called “New System Microtonal Clarinet Mouthpiece/Barrel and Sliding Clarinet Thumb Rest” funded in the scope of the Scientific Research Project (SRP) by Yaşar University, is related with the “Microtonal Clarinet Barrel” which is a system which may extend and shorten during the performance of the clarinet instrument. The part, attached for enabling intonation to the bottom part of the “Mouthpiece”, also known as the “Clarinet Mouthpiece”, is called as the “Barrel”. The conventional barrels are found as single pipe. There are longer barrels for flattening the chord and shorter ones for sharpening. Even though today there are barrels with two parts and squeezing mechanism which can extend and shorten, such barrels are used with a certain length after squeezing and can't be moved during the performance.

Thanks to the mechanism inside the “Microtonal Clarinet Barrel”, the prototype of which was produced in the scope of the project, the sounds are flattened and sharpened without interruption during the performance. The invention, the subject of the essay, has enabled that all microtones are obtained from one ninth from b flat and la clarinet, used in the western music and made these clarinets more usable and ergonomic in maqam music, especially in Turkish music. In addition to this, the “glissando” technique, defined as “sound gliding”, became accomplishable also in the closed keys of the clarinet.

At the beginning of the prototype production stages, the drafts were drawn; by this way, scaling and technical drawing became possible and the prototype was produced in lathe, milling, and mostly by manual labor. The values observed in the manual labor will enable that production is done via CNC technology when serial production is started. In the first step in the prototype production, the holes of the wood were drilled and the plastic mechanism, placed inside, was made. Castermid was produced in Universal Lathe and fixing piece made up of brass. After the form of the wood was processed until it got the final shape, the assembly stage was performed. The successful result in the prototype was obtained from the Mopane tree of 34 years and the spring piece, specially brought from abroad.

The second one of the products which are the subjects of the assay, the “Sliding Clarinet Thumb Rest”, is an innovation related with making the right hand, which enables that the instrument is hold as well as sounds are obtained during the performance, becomes 360 degrees movable instead of staying firm. The options of thumb rest, invented at the beginning of 1800s, range depending on the model and brand of the clarinet. The most negative aspect of the thumb rests used currently is the necessity that new holes are drilled on the body of the clarinet for being able to use it: for a new thumb rest, the performers have to drill a new screw hole in their instrument and this situation is not preferred much because the clarinet is a valuable instrument. The performers who prefer to spoil the body originality and to drill the new screw holes for a new thumb rest connection area in the instruments with high cost, have to bring the instrument for this process to the expert masters, for not losing air possibly as a result of wrong process, and make this for big prices. Air losing condition is unfavorable when using the instrument. Furthermore, all of the thumb rests used today are imported products and there is no domestic production and there is foreign source dependency in this topic.

In the scope of the “Sliding Clarinet Thumb Rest” prototype, both making an innovation with respect to the movable mechanism and emerging a new product which can be domestically produced and exported are in question.

In the production of the slising clarinet thumb rest prototype, after scaling and technical drawings were done,

the prototype was processed in the CNC vertical process lathe the milling was used for screw and it was produced by lathe and mostly by manual labor .The values observed in the manual labor shall enable that the production is done via CNC technology when the serial production is started. The prototype was tried first with castermid, however because it is hard, it was decided to do it with Derlin for not harming the thumb with respect to smoothness and texture. The attachment slot hole and fixing screws assembly, of brass material, was done in the prototype. In the final state of the product, it is anticipated that it is coated with a mine, suitable for coating, predictively with German silver, its mold is done and it is printed in the injection machine.

In the essay, which was issued as the scientific output of the project called “New System Mikrotonal Clarinet Mouthpiece/Barrel and Sliding Clarinet Thumb Rest”, coded: BAP072, funded in the scope of the Scientific Research Project (SRP) by Yaşar University, the prototypes of mikrotonal clarinet barrel and sliding clarinet thumb rest for clarinet were produced and the prototypes produced gave anticipated successful results: with the mikrotonal clarinet barrel, it was made possible that this area can move ergonomically thanks to the mechanism in the barrel without having position change in the lips and chin muscles during the performance of the clarinet instrument and by this way, all sounds from one ninth were obtained, which was targeted at the beginning of the project. Related with the product, the composers are recommended that a new repertoire is brought as a result of composing new works in the western music repertoire and in addition to this, that the clarinet with la and b flat transposing, which is used in the Turkish music works because it is ensured that ninth sounds used in the Turkish music maqam sequences can be obtained during the performance, is used. By means of the sliding clarinet thumb rest, a product is produced which is suitable for the thumb rest, present in every clarinet, and this product has the easy fixing and using feature, after the screw of the rest, present every clarinet, is loosened and removed.

Related with the products, for which it is observed that it was ended with success, depending on the user feedback, as the industrial output, the National Patent Application, no: 2019/12692, was done in 22.08.2019 with the invention title: *Mikrotonal Clarinet Barrel* and the producer companies were contacted for licensing the product. In the prospective researches, it is anticipated that different moving capacity is created by adding different mechanisms to the mikrotonal barrel and a slot connection mechanism is developed for the movable thumb holder.

Klarnet, nefesli sazlar ailesinin tek kamışlı enstrümanlarından (Salman, 2006, s. 1). Şekil 1.'de görülen haliyle orkestraya en geç dahil olan enstrüman olmasına (Tanrıkulu, 2017, s. 3) rağmen bu enstrümanda, ergonomi açısından geliştirilmesi gereken durumlar söz konusudur.



Şekil 1. Klarnet (Tanrıkulu, 2017, s. 10)

Şekil 2.'de görülen "Bek", kamışla birlikte sesin çıkmasını sağlayan, ses kalitesi ve tonu önemli ölçüde etkileyen parçadır (Tanrıkulu, 2017, s. 11).



Şekil 2. Bek, Klarnet Ağzılığı (Tanrıkulu, 2017, s. 11)

Şekil 3.'te gösterilen "Barel (Baril)", bekin alt kısmına takılan ve entonasyonu sağlayan; bu açıdan icracının özelliklerine bağlı olarak seçilen, çok fazla çeşidi olan parçadır (Tanrıkulu, 2017, s. 11). Klasik bareller tek boru halinde bulunur. Akordu pesleştirmek için daha uzun ve tizleştirmek için daha kısa bareller bulunmaktadır.



Şekil 3. Barel (Baril) (Tanrıkulu, 2017, s. 12)

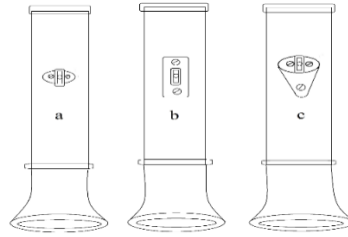
Günümüzde, Şekil 4.'te görüldüğü gibi iki parçadan oluşan uzayıp kısalabilen bareller bulunmaktadır. Bu mevcut ürünlerde istenilen uzunlukta akort edilen barel sıkıştırılır ve sabit bir uzunlukta kullanılır; icra esnasında hareket edemez.



Şekil 4. Akıneri Ayarlı Barel (<http://www.akineri.com>, 2019)

Çalışma konusu olan, prototipi yapılmış ilk ürün olan Mikrotonal Klarnet Bareli, klarnet enstrümanının icrası esnasında, dudaklar ve çene kaslarında pozisyon değişimi olmaksızın baredeki mekanizma sayesinde bu bölgeyi ergonomik olarak hareket edebilir hale getirmiş; böylelikle bir komadan itibaren tüm sesler elde edilebilmiştir.

1800'lü yılların başında Ivan Müller tarafından, klarneti tutmakla ilgili destek görevi görmesi amacıyla icat edilen parmaklık (Barret, 1999) seçenekleri, klarnet modeline ve markasına göre çeşitlilik göstermektedir.



Şekil 5. Parmaklık Çeşitleri Bağlantı Bölgeleri

Makaleye konu olan, bilimsel araştırma projesi sonucu prototipi yapılan Hareketli Klarnet Parmaklığı ile ilgili olarak klarnet tutuşunda destek veren parmaklık bağlantı bölgeleri, Şekil 5.'te Anton Trofimov'un çizimlerinde görülmektedir. Hâlihazırda kullanılan parmaklıkların en olumsuz yanı, kullanılabilmesi için klarnet gövdesinde yeni deliklerin açılması gerekliliğidir: Yeni bir parmaklık için icracılar enstrümanlarında yeni vida deliği açmak durumunda kalmakta ve bu durum, klarnetin değerli enstrüman olması nedeniyle pek tercih edilmemektedir. Yüksek maliyetli enstrümanlarda yeni bir parmaklık bağlantı bölgesi için gövde orijinalliğini bozup yeni vida deliklerini deldirmeyi tercih eden icracılar, bu işlem için enstrümanı, yanlış işlem sonucunda olası olarak hava kaçırmaması için özel ustalara götürüp büyük ücretler karşılığında yaptırmak durumundadır. Hava kaçırmama durumu, enstrümanın kullanımında olumsuzluklar oluşturur. Ayrıca günümüzde kullanılan parmaklıkların tamamı ithal ürünler olup yerli üretimi bulunmamaktadır.

Çalışmaya konu olan, protipi yapılmış Hareketli Klarnet Parmaklığı'nın en önemli farkı, her klarnette bulunan parmaklık bağlantı bölgesi için uygun olmasıdır. Bu ürün, klarnet gövdesinde var olan tutacağı vidası gevşetilir çıkarıldıktan sonra rahatlıkla sabitlenmekte ve kullanılabilir. Bu ürün, klarnet gövdesinde var olan tutacağı vidası gevşetilir çıkarıldıktan sonra rahatlıkla sabitlenmekte ve kullanılabilir.

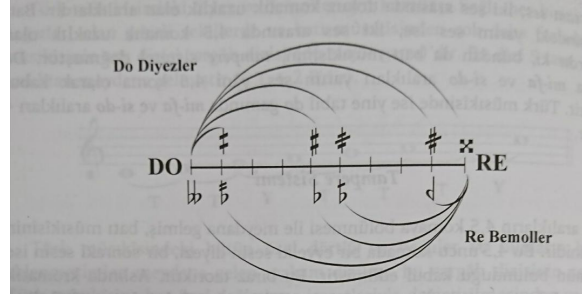
Kavramlar ve Tarihsel Bakış Açısı

Uçan'ın tanımlamasına göre "...müzik, duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri, belirli bir amaç ve yöntemle, belirli bir güzellik anlayışına göre birleştirilmiş seslerle işleyip anlatan bir bütündür." (Uçan, 2018, s. 6). Matematik, mantık, disiplin, zamanlama, diyaloglar, ilişkiler sanatı olarak da düşünülebilecek olan müzik, duygu ve düşüncelerin ürünü olarak insan ve yaşanan çağ ile sıkıca bağlıdır (Selanik, 2010, s. 20). Müziğin dört ana unsuru, diklik, yoğunluk, süre ve tınıdır (Yener&Çiçek, 2016, s. 3). Makaleye konu olan Mikrotonal Klarnet Bareli ile ilgili olan unsur, dikliktir.

Bir sesin hangi oranda tiz ya da pest olduğunu, başka bir deyişle sesin yüksekliğini ifade eden, akustik birimi frekans olan diklik unsurunda (Yener&Çiçek, 2016, s. 3) "tiz" terimi sesin inceliğini, "pest" terimi ise sesin kalınlığını betimler. Her notanın farklı bir ses yüksekliği vardır ve her sesin yüksekliği, titreşim sayısına bağlıdır (Haciev, 2016, s. 9).

Batı müziğinde, yarım perdeden daha küçük aralıkları ifade eden ve mikroton olarak isimlendirilebilen koma (Sözer, 2005, s. 469), sesin ayırdelebilen çok küçük bir parçasıdır. Batı müziğinin tampere sisteminde⁴⁴ tam aralıklar 9, yarım aralıklar 4,5 komaya bölünmektedir. 4,5. komalı ses, kendinden önceki sesin diyezi, kendinden sonraki sesin bemolü olarak kabul edilir. Böylelikle tampere sisteminde, birbirine eşit uzaklıkta on iki ses meydana gelmektedir. Türk müziğinde ise bir tam ses pestten tize doğru 1, 4, 5, 8 ve 9. komalarda birer diyez; tizden peste doğru 1, 4, 5, 8 ve 9. komalarda birer bemol almaktadır. Tüm bu diyez ve bemoller, Şekil 6.'da olduğu gibi özel işaretlerle gösterilmektedir (Özkan, 2003, s. 44-45).

⁴⁴ Tampere Sistemi'nde doğadaki ses aralıklarının eşit olmayan durumu bozulup eşitlenmekte; bu nedenle "ayarlı sistem" anlamındaki bu terim kullanılmaktadır (Karadeniz, 2013, s. 4).



Şekil 6. Türk Müziğinde Kullanılan Diyezler ve Bemoller (Özkan, 2003, s. 46)

Arka arkaya gelen bitişik sesler dokuz eşit parçaya bölünürse 1/9'lük her bir parçaya bir koma adı verilmektedir (Özkan, 2003, s. 45). Batı müziğinde kullanılan tampere edilmiş nefesli enstrümanlarda 4.5 komadan daha küçük komalı sesler, delikli perdelerle gelen sesler dışında mekanizmanın, ses perdesini tamamen kapatmak suretiyle ses elde edilmesi nedeniyle olanak tanımadığı durumlarda icra edilemez. Zaten batı müziğindeki tampere sistemi, yarım aralığın 4,5, tam aralığın 9 koma olması düşüncesinden doğmuştur. Dolayısıyla bu durum, tampere edilmiş nefesli enstrümanları, batı müziği tonal sistemi içerisinde tam randımanlı olarak kullanılabilir kılarken, geleneksel Türk müziği başta olmak üzere doğu müziği sistemlerindeki diğer komalı seslerin icra edilmesi gereken durumlarda, mekanizmadan kaynaklanarak icra edilemeyecek pasajlardan dolayı ergonomik olarak kimi durumlar dışında kullanılamaz duruma getirir. Eğer tampere edilmiş enstrümanlarda 1 komadan itibaren tüm komalı seslerin icra edilebileceği bir perde sistemi yapılmış olsaydı, bunlar oldukça büyük veya Şekil 7'de görüldüğü gibi çok sayıda ses perdesi olan fiziksel yapıda olurdu.



Şekil 7. Mikrotonal Piyano (www.mikroensemble.com, 2019)

İtalyanca “kaydırma” anlamına gelen “glissando” terimi, “yaylı ve telli enstrümanlarda parmağı telin/tellerin üzerinde kaydırarak; piyanoda ise parmağı tuşların üzerinden hızlıca geçirecek birbiri ardına sesler elde etmeyi sağlayan teknik”tir (Sözer, 2005, s. 302). Sözlük tanımından yola çıkarak, tampere edilmiş nefesli sazlarda, ses perdeleri deliklerle oluşturulmayan seslerde bu tekniğin uygulanması, küçük aralıklar dışında çok mümkün görünmemektedir. Ses perdeleri deliklerle oluşturulmuş seslerde ise tek perde üzerinde parmağın kaydırılması, böylelikle deliğin yavaş yavaş kapatılması ya da açılması suretiyle glissando tekniğinin uygulanabilmesi söz konusudur.

Tarihsel bakış açısında klarnet, ataları MÖ 3000 yılına dayanan ancak 1700'lü yıllardan itibaren (Sındır, 2011, s. 4), klasik batı müziğinde orkestralarda, oda müziği topluluklarında ve solo enstrüman olarak, etnik müzik türlerinde ise gerek solo gerekse topluluk üyesi olarak kullanılan, tek kamışlı, tahta nefesliler arasında gelişimini en geç tamamlayıp orkestraya en geç katılan ve icat edilmiş tek nefesli enstrümandır (Tanrıku, 2011, s. 4).

2017, s. 4). Bu yönüyle fiziksel olarak diğer tahta nefeslilere göre icra avantajları taşımakla birlikte geliştirilmeye açık bir enstrümandır.

Dünyanın birçok bölgesinde, Batı müziği yanı sıra komalı makamsal sistem üzerine kurgulanmış kimi etnik müzik türlerinde sol aktarımlı klarnetlerin kullanıldığı ve komalı seslerin ya “dudak salma ile dudak sıkılaştırma tekniği” ya da “parmak pozisyonlarını farklı kombinasyonlarda kullanarak icra etme tekniği” ile elde edildiği (Selçuk, 2009, s. 23-33) gözlemlenen klarnette Mikrotonal Klarnet Bareli ile komalı sesleri, hiçbir dudak pozisyonu deformasyonu yaratmadan konforlu bir şekilde elde edebilmek, enstrümanda büyük avantaj sağlamış ve bu ürün, sadece Batı müziğinde kullanılan si bemol ve la aktarımlı klarnetlerde değil, tüm klarnet türlerinde kullanıma özelliğine sahip olmuş; böylelikle tamamı İzmir’de üretilip dünya pazarında yerini bulma potansiyeli kazanmıştır.

Yöntem ve Bulgular

Yaşar Üniversitesi tarafından Bilimsel Araştırma Projesi (BAP) kapsamında fonlanan “Yeni Sistem Mikrotonal Klarnet Beki/Bareli ve Hareketli Klarnet Parmaklığı” adlı projede araştırmacı olarak görev alan Sanatta Yeterlik öğrencisi ve proje esnasında mezun olmuş fagot sanatçısı Anton Trofimov tarafından her iki ürünün ilk taslak çizimlerinin yapılmasının ardından Mikrotonal Klarnet Bareli prototipi üretiminde ölçeklendirme ve teknik çizimler yapılmış; prototip, torna, freze ve çoğunlukla el işçiliği ile üretilmiştir. El işçiliğinde gözlemlenen değerler, seri üretime geçilince CNC teknoloji ile üretim yapılmasını sağlayacaktır.

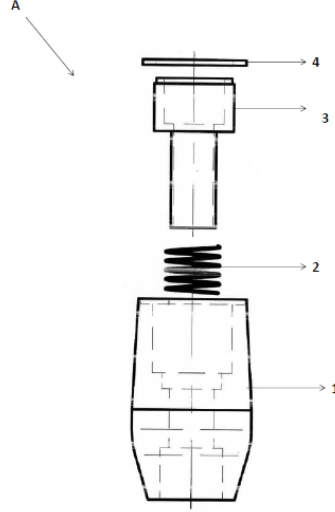
Prototip üretiminde ilk aşamada ağacın delikleri delinmiş; içeride yer alan plastik mekanizma yapılmıştır. Kestamit, Universal Torna’da, sabitleme parçası, pirinçten üretilmiştir. Ağacın son haline gelinceye kadarki formu işlendikten sonra montaj aşaması gerçekleşmiştir. Prototipte başarılı sonuca, 34 yıllık Mopani ağacının ve yurt dışından özel olarak getirtilen yay parçasının kullanılmasıyla ulaşılmıştır.

Klarnet, orkestralarda tek başına kullanıldığı gibi, diğer nefesli çalgılarla birlikte, tiz ve orta ses alanında ses üretmede kullanılmaktadır. Dolayısıyla; icra edilen eserdeki tonların değişimine, klarnetin eşlik ettiği çalgı aletlerinin ses tonlarına ve eserin icra edildiği mekânın genişliğine, akustik imkânlarına göre, klarnette farklı ses tonlarına ihtiyaç duyulmaktadır. Klarnette ses elde edebilmek için enstrümanın gövdesine eklenen barel ve bek adında iki aparattan faydalanılmaktadır. Farklı barellerle, farklı ses tonları elde edilebilmektedir. İcracının istenilen tonu ve akordu yakalayabilmesi için, bahsedilen koşullara göre, farklı barelleri kullanması gerekmektedir. İhtiyaç duyulan bu değişiklik çoğunlukla eserin icrası sırasında, sahnede yapılması gereken bir değişikliktir.

Klarnetin kullanılmaya başladığı ilk dönemlerden itibaren bu enstrümanda, batı müziği içerisinde yer alan la ve si bemol aktarımlı türlerde 4,5 ve 9 koma değerindeki sesler dışındaki komalı sesler, enstrümandaki teknik yapıdan kaynaklanarak elde edilmemiş, yukarıda bahsi geçen glissando tekniği, mekanizmanın sadece delikli perdeli belirli seslerinde kullanılmıştır. Sonuç olarak bu enstrümanda komalı sesler ve mikrotonlar elde etmenin yanında glissando tekniğinin kapalı perdelerde de sağlanması amacıyla yeni bir barel sistemine ihtiyaç duyulmuş; bu bağlamda Mikrotonal Klarnet Bareli, bahsi geçen gereksinimleri karşılamış ve elde edilemeyen seslerle ilgili tüm olumsuzlukları ortadan kaldırmıştır. Sonuç olarak prototipi üretmeden önce amaçlanan, klarnet enstrümanında icra esnasında elde edilemeyen komalı sesleri ve mikrotonları elde edebilmek, batı müziği repertuarında yeni eserler bestelenmesi sonucunda yeni bir repertuar kazanımının yanında Türk müziği makam dizilerinde kullanılan komalı seslerin icra esnasında elde edilebilmesini sağlamak,

klarnet enstrümanında kapalı perdelerde de glissando tekniğini uygulayabilmek gibi hedeflere başarıyla ulaşılmıştır.

Bu buluş ile geliştirilen Mikrotonal Klarnet Bareli'nin daha iyi açıklanabilmesi için, üretici firma olan Akneri Müzik Aletleri İmalatı teknik çizim biriminin çizimleriyle Şekil 8'de yer alan parça ve kısımlar numaralandırılmış olup, her bir numaranın karşılığı aşağıda verilmiştir:



Şekil 8. Mikrotonal Klarnet Barelinin Demontaj Halinin Bir Görünümü

A. Mikrotonal Klarnet Bareli

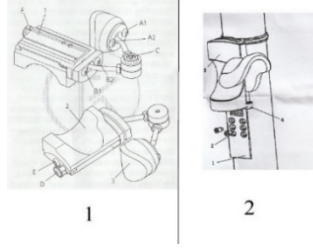
1. Barel
2. İtici Yay
3. Hareketli Mikrotonal Ses Düzenleyici Parça
4. Durdurucu

Şekil 8'deki anlatımda ve resimde, klarnet olarak adlandırılan müzik aletinin icrası sırasında, herhangi bir notayı çeyrek ses ve daha küçük mikrotonlarda tizleştirebilme ve pestleştirebilme imkânı sağlayan bir Mikrotonal Klarnet Bareli (A) anlatılmaktadır. Şekil 8'de Mikrotonal Klarnet Bareli'nin (A) demontaj halinin görünümü yer almaktadır. Mikrotonal Klarnet Bareli (A) en temel halinde bir ucu klarnete giren, ağaçtan yapılmış barelden (1), 0,70 mm ya da 0,80 mm çapında çelik telden oluşan, herhangi bir baskıya maruz kalmadığındaki yüksekliği 20 mm olan itici yaydan (2), kestamit malzemesinden üretilen hareketli mikrotonal ses düzenleyici parçadan (3) ve hareketli mikrotonal ses düzenleyici parçanın (3) hareketini kontrol eden durdurucudan (4) meydana gelmektedir. Hareketli mikrotonal ses düzenleyici parça (3) Şekil 8'de görüleceği üzere "T" şeklinde bir yapıya sahiptir. "T" şeklinin dikey kısmı itici yay (2) ile temas halindedir. İtici yayın (2) sıkışma kuvveti hareketli mikrotonal ses düzenleyici parçaya (3) yukarı yönde (icracıya doğru) bir kuvvet uygulayarak hareket etmesini sağlamaktadır. İtici yay (2), hareketli mikrotonal ses düzenleyici parça (3) ile birlikte barelin (1) içinde hareket sistemi oluşturmakta, durdurucu (4) ise icracının icra esnasındaki itirme ve çekme hareketiyle komalı sesleri elde edebilme imkânı sağlamaktadır. Üfleme, durdurucuya icra öncesinde monte edilen ve her klarnette sabit olarak kullanılan bek yoluyla gerçekleşmektedir.

Hareketli Klarnet Parmaklığı prototipi üretiminde ölçeklendirme ve teknik çizimler yapıldıktan sonra prototip, CNC dik işlem tezgahında işlenmiş; freze ile vida için kullanılacak torna ve çoğunlukla el işçiliği ile

üretilmiştir. El işçiliğinde gözlemlenen değerler, seri üretime geçilince CNC teknoloji ile üretim yapılmasını sağlayacaktır.

Prototip, önce Kestamit ile denenmiş; ancak sert olması nedeniyle pürüzsüzlük ve doku yönünden elin zarar görmemesi için Derlin ile yapılmasına karar verilmiştir. Prototipte pirinç malzemeden bağlantı slot deliği ve sabitleme vidaları montajı yapılmıştır. Nihai halinde, seri üretimde kaplamaya uygun madenle, tahmini olarak Alman gümüşü ile kaplanması, kalıbının yapılması ve enjeksiyon makinesinde basılması öngörülmektedir. Şekil 9.'da, kullanılan mevcut parmaklıkların Anton Trofimov tarafından yapılmış çizimleri; Şekil 10'da ise üretici firma olan Akıneri Müzik Aletleri İmalatı teknik çizim biriminin çizimleriyle prototipi üretilmiş olan Hareketli Klarnet Parmaklığı'nın bir görünümü yer almaktadır:



Şekil 9. Mevcut Klarnet Parmaklıkları



Şekil 10. Hareketli Klarnet Parmaklığının Bir Görünümü

Sonuç

Yaşar Üniversitesi tarafından Bilimsel Araştırma Projesi (BAP) kapsamında fonlanan BAP072 kodlu “Yeni Sistem Mikrotonal Klarnet Beki/Bareli ve Hareketli Klarnet Parmaklığı” adlı projenin bilimsel çıktısı olarak hazırlanan makalede, klarnet için Mikrotonal Klarnet Bareli ve Hareketli Klarnet Parmaklığı prototipleri üretilmiş; üretilen prototipler öngörülen başarılı sonucu vermiştir: Mikrotonal Klarnet Bareli ile klarnet enstrümanının icrası esnasında, dudaklar ve çene kaslarında pozisyon değişimi olmaksızın bareldeki mekanizma sayesinde bu bölge ergonomik olarak hareket edebilir hâle getirilmiş; böylelikle projenin başlangıcında amaçlanan, bir komadan itibaren tüm sesler elde edilmiştir. Bu ürünle ilgili olarak bestecilere, Batı müziği repertuarında yeni eserler bestelenmesi sonucunda yeni bir repertuar kazandırılması; bunun yanı sıra Türk müziği makam dizilerinde kullanılan komalı seslerin icra esnasında elde edilebilmesinin sağlanmasından dolayı Türk müziği eserlerinde de batı müziğinde kullanılan la ve si bemol aktarımlı klarnetin kullanılması önerilmektedir. Hareketli Klarnet Parmaklığı ile her klarnette bulunan parmaklık tutacağı için uygun olan bir ürün üretilmiş ve bu ürün, proje başlangıcında amaçlandığı gibi, her klarnette var olan tutacağın vidası gevşetilip çıkarıldıktan sonra rahatlıkla sabitlenip kullanılma özelliğine sahip olmuştur.

Kullanıcı geribildirimlerine dayanarak başarıyla sonuçlandırđı gözlemlenen ürünlerle ilgili endüstriyel çıktı olarak *Mikrotonal Klarnet Bareli* buluş başlığı ile 22.08.2019 tarihinde 2019/12692 numaralı Ulusal Patent Başvurusu yapılmış; ürünün lisanslanmasına yönelik üretici şirketle bağlantı kurulmuştur. İleriye dönük araştırmalarda Mikrotonal Barel'e farklı mekanizmalar ilave edilip farklı hareket kapasitesi oluşturulması; Hareketli Parmaklık'ta da slot bağlantı mekanizması geliştirilmesi öngörülmektedir.

Kaynakça/References

- Akneri A. (B.T.). *Akneri Ayarlı Barel*. (çevrimiçi) <http://www.akneri.com/barel-kalak-flut-agizlik/> (Erişim Tarihi: 10.05.2019).
- Barret, G. (1999). *Development of the Clarinet*. (çevrimiçi) <https://www.niu.edu/gbarrett/resources/development.shtml> (Erişim Tarihi: 28.11.2019).
- Haciev, P. (2016). *Temel Müzik Teorisi*. İstanbul, Pan Yayıncılık.
- Karadeniz, M. E. (2013). *Türk Müsikişinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları.
- MikroEnsemble (B.T.). *MikroEnsemble*. (çevrimiçi) <http://www.mikroensemble.com/> (Erişim Tarihi: 28.11.2019).
- Özkan, İ. H. (2003). *Türk Müsikişinin Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul, Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Salman, Y. (2006). *Klarinetin Mekanik Yapısı, Tarihsel Süreç İçerisindeki Gelişimi, Klarinet Repertuarındaki Bazı Önemli Resital Eserleri: C. Saint-Saens "Sonata", F. Poulenc "Sonata", C. Debussy "Premiere Rhapsody", R. Schuman "Fantasiestück"* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi, SBE, İstanbul.
- Selanik, C. (2010). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni/Müziğin Görkemli Yolculuğu*. İstanbul, Doruk Yayıncılık.
- Selçuk, M. C. (2009). *Tampere Olmayan Seslerin Klarnette İcrası, Bazı Basit ve Şed Türk Müziği Makamlarında Klarnet Alıştırmaları*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi, SBE, İstanbul.
- Sındır, E. (2011). *Alman ve Fransız Klarinet Sistemlerinin Gelişim Süreci*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Anadolu Üniversitesi, GSE, Eskişehir.
- Sözer, V. (2005). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Tanrıkulu, Ö. (2017). *Özge Gülbey Usta'nın "Klarnete Atf" İsimli Klarnet Konçertosu'nun İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yaşar Üniversitesi, SBE, İzmir.
- Uçan, A. (2018). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*. Ankara, Arkadaş Yayınevi.
- Yener, S.&Çiçek, V. (2016). *Adım Adım Uygulamalı Müzik Teorisi ve Armoni/Başlangıçtan İleri Düzeye*. Ankara, Pegem Akademi

MÜZİK KİMLİĞİYLE PROF. DR. ÖZDEMİR NUTKU**Prof. Dr. Özdemir Nutku with his Musical Aspect****Berrak TARANÇ***

ÖZ

Prof. Dr. Özdemir Nutku, tiyatro bilimci, oyuncu, şair, yazar, çevirmen, eleştirmen, yönetmen, iyi bir müzisyen, besteci, akademisyen, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin kurucularından, yetkin bir eğitimcidir. Elinde kendisiyle özdeşleşen piposu, içindeki insan sevgisi, yaşama sevinci, sanat coşkusu, babacan, güler yüzlü, aile reisi, hayvan sever, dost canlısı, tabiat aşığı, hoşgörülü, korumacı kişiliğiyle, örnek insan ve tiyatro dehasıdır. Özdemir Hoca, küçük yaşlarda almış olduğu müzik eğitimi ile daha sonraki yıllardaki tiyatro eğitimi sayesinde pek çok özelliği barındıran örnek bir sanatçı olmuştur. Şöyle ki onun altı yedi yaşlarında ciddi yönde piyano eğitimi alması kendisinin hayal gücünü olumlu yönde kullanarak yönetebilme yetilerinin gelişmesine neden olmuştur. Ayrıca araştırma, sorgulama, kendini ifade, yaratıcı olabilme, eleştirel yönde düşünebilme, empati kurma yönünde yoğunlaşabilme özelliklerinin tümü Özdemir Nutku'nun çok küçük yaşlarda sanat eğitimiyle disipline edilmiş olmasının bir sonucudur. Bu araştırma, bilim ve sanat yönü çok kuvvetli olan Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun müzik ile ilgili yönünü ortaya koymak için gerçekleştirilmiştir. Kendisinden, sağlığında karşılıklı görüşme yöntemiyle derlenmiş bazı bilgilere de yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Prof. Dr. Özdemir Nutku, Prof. Dr. Hülya Nutku, tiyatro, müzik, piyano, bağlama, jazz

ABSTRACT

Prof. Dr. Özdemir Nutku, one of the founders of Dokuz Eylül University Faculty of Fine Arts is also a competent educator, a theatre scientist, an actor, a poet, an author, a critic, a director, a good musician, a composer and a scholar as well. As a humanist, an animal and nature lover, the head of his family he is a role model and a theatre genius with his humanistic and tolerant character. Özdemir Hoca has been a role model as an artist with many qualities due to the music education that he got in his early childhood and the theatre education afterwards. The fact that he learned to play the piano when he was six or seven years old caused him to use his imagination in a positive way. Also the qualities to research, question, expression, creativity, critical thinking, empathy are the result of his starting art education during his early years. This research was undertaken to establish the musical aspects of Prof. Dr. Özdemir Nutku whose scientific and artistic side is very powerful. The information collected from him via interviews are also used in the article.

Keywords: Prof. Dr. Özdemir Nutku, Prof. Dr. Hülya Nutku, theatre, music, piano, bağlama, jazz

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 02.12.2019 Kabul Tarihi/Accepted Date: 24.12.2019

* Prof., Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Öğretim Görevlisi. berraktaranc06@gmail.com,

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0750-9742>

Atf/Citation: Taranç, B. (2019) Müzik Kimliğiyle Prof. Dr. Özdemir Nutku *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 157-165

Extended Abstract

This research was undertaken to establish the musical aspects of Prof. Dr. Özdemir Nutku whose scientific and artistic side is very powerful. The information collected from him via interviews are also used in the article. Prof. Dr. Özdemir Nutku, one of the founders of Dokuz Eylül University Faculty of Fine Arts is also a competent educator, a theatre scientist, an actor, a poet, an author, a critic, a director, a good musician, a composer and a scholar as well. As a humanist, an animal and nature lover, the head of his family he is a role model and a theatre genius with his humanistic and tolerant character. Özdemir Hoca has been a role model as an artist with many qualities due to the music education that he got in his early childhood and the theatre education afterwards. The fact that he learned to play the piano when he was six or seven years old caused him to use his imagination in a positive way. Also the qualities to research, question, expression, creativity, critical thinking, empathy are the result of his starting art education during his early years.

Prof. Dr. Özdemir Nutku was born in İstanbul, in January 12, 1931. According to the data collected from Hülya Nutku during the interview in November, 2019 Özdemir Nutku started stuying the piano with a Russian female teacher at the age of six or seven, then he continued with Ferdi Friedrich Vonstatzer, an Austrian origin Turkish scholar. When he turned 16, Vonstatzer told him that he would make a great pianist and he would like him to make a concert. Thus, Nutku performed his first concert in İstanbul, Taksim Şan Theatre.

In 1942, Özdemir Nutku became a student in Robert college, a school which gave him a perspective that would affect his whole life and eight years later he completed his education here. Being an amateur musician during his college years, Nutku was one of the students who had benefitted the best from the cultural life that the college provided. He was also a successful student. Nutku who had a minor accident in the gym which affected his agility. Then he decided to quit classical piano and become a jazz pianist.

The artist who started studying English philology in Ankara university, Language, History and geography Faculty graduated in 1956. He had founded a quartet during his university years. He had a scholarship in 1956 and started studying directing in George-August University in Gottingen, Germany where he also founded a quartet. There he worked as the assistant of Heinz Hilbert, the art director of Gottingen State Theater for three years. In the meanwhile beacuse of his desire for music he joined Prof. Boetticher's advanced music seminars. He graduated from George-August University in 1959 and came back to Turkey.

Özdemir Nutku completed his PhD education in 1961 and became a professor in 1974. He performed on stage as a choir member in Franz Lehar's operetta, *Skylark* in 1946 in İstanbul. The list of his publication is as follows: 150 books (61 translation, 4 poetry, 16 theater adaptations, 2 scenarios, 1 children's book; more than 1800 research papers, critics and essays.

Hülya Nutku states that he had played the piano before starting the rehearsals, during special occasions and during his friend actor Ayberk Çölok's visits.

Özdemir Nutku, composed music for Fazıl Hüsni Dağlarca poems in Salihli Poem Afternoon events. He made music for Ziraat Bank, Halk Bank, Pınar Diary Company children theatres' plays in İzmir Atatürk People's Library. He composed the introduction music for Kamyon Theatre in 1992. He compsed a music for the withces part related to Macbeth in the play called "Shakespeare'in Geceleri Gündüzleri". He also composed music for Suat Taşer Short plays staged by Hülya Nutku. He considered the inner rhythm and dynamics of the play and tried to reflect the soul of the play to the music while composing music for the theatre. He especially paid attention to support the action in children's plays.

In June 2019, I learned from himself that Özdemir Hoca had a *bağlama* that he gave as a gift to Ass. Prof. Dr. Levent Berber. The performance arts are an important element of universal art with its unique qualities and a power to affect society. In this context, Özdemir Nutku founded the basis of his artistic career in the field of performance arts both nationally and internationally. His interest in the bağlama is a sign that he protected the tight bond that he had between Anatolian reality and his art.

Prof. Dr. Özdemir Nutku, tiyatro bilimci, oyuncu, şair, yazar, çevirmen, eleştirmen, yönetmen, iyi bir müzisyen, besteci, akademisyen, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin kurucularından, yetkin bir eğitimcidir. Elinde kendisiyle özdeşleşen piposu, içindeki insan sevgisi, yaşama sevinci, sanat coşkusu, babacan, güler yüzlü, aile reisi, hayvan sever, dost canlısı, tabiat aşığı, hoşgörülü, korumacı kişiliğiyle, örnek insan ve tiyatro dehasıdır.

Hocanın sonsuz olmasından tam bir yıl önce doktora öğrencilerimle, eşi Prof. Dr. Hülya Nutku ile dramaturgi üzerine röportaj yapmak üzere evlerine gitmiştim. Hoca bizi Hülya Hanım'la birlikte inanılmaz bir sıcaklıkta karşıladı. Ayrıca bize Hülya Hoca kendi kitabını imzalayarak armağan ederken Özdemir Hoca'nın eşiyle çok gurur duyduğu her halinden belliydi. Özdemir Hoca'nın GSF'de yönettiği ve bazılarının müziklerini bestelediği veya müzikleri üzerinde titizlikle durduğu tiyatro oyunları şunlardır:

Midas'ın Kulakları
 Bir Alman Masalı
 Resimli Osmanlı Tarihi
 Saatleri Ayarlama Enstitüsü
 Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım
 Ay Işığında Şamata
 Shakespeare'in Geceleri ve Gündüzleri
 Müfettiş
 Eşek Arıları
 Fehim Paşa Konağı
 Lystirata
 Sevgili Doktor
 Kül Altında Kor
 Kırık Testi
 Ocak

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma yazımızda Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun müzik yönünü ortaya koymaya çalıştık. Sanatçının, çocukluğundan itibaren sanatla büyümüş olup, bu özelliği dolayısıyla sanatın pek çok alanında başarılar kazanmıştır. Genellikle kendisi, tiyatronun tüm alanlarında deha olarak kabul edilirken, öğrencisi olduğum hocamı müzik yönüyle de tanıtmak için araştırmamı geliştirdim.

Özdemir Hoca, küçük yaşlarda almış olduğu müzik eğitimi ile daha sonraki yıllardaki tiyatro eğitimi sayesinde pek çok özelliği barındıran örnek bir sanatçı olmuştur. Şöyle ki onun altı-yedi yaşlarında ciddi yönde piyano eğitimi alması kendisinin hayal gücünü olumlu yönde kullanarak yönetebilme yetilerinin gelişmesine neden olmuştur. Ayrıca araştırma, sorgulama, kendini ifade yaratıcı olabilme, eleştirel yönde düşünebilme, empati kurma yönünde yoğunlaşabilme özelliklerinin tümü Özdemir Nutku'nun çok küçük yaşlarda sanat eğitimiyle disipline edilmiş olmasının bir sonucudur.

Özdemir Hoca, sosyal ve kültürel problemleri sanat aracılığıyla odağa taşıyabilme özelliklerini tüm yaşamı boyunca başarabilmiştir. Ayrıca olumlu yönde etkileşim ve öğrenme ortamının yaratmaktaki ustalığı tartışılmazdır. Araştırmamızda Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun tüm bu özellikleriyle ortaya koymuş olduğu eserlerinin tanıtılması hedeflenmiştir.

Yöntem

Araştırmamızda bilimsel araştırma yöntem ve tekniklerinden tarihsel yöntem, yapısalcı yöntem ve karşılıklı görüşme metotları kullanılmıştır.

Müzik Kimliğiyle Prof. Dr. Özdemir Nutku

Prof. Dr. Özdemir Nutku 12 Ocak 1931 günü İstanbul'da elit bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Babası, milletvekilidir. Hülya Nutku'dan 2019 Kasım ayında derlediğimiz bilgilere göre Özdemir Nutku altı-yedi yaşlarında bir Rus Madam'dan piyano dersleri almıştır. Daha sonra Ferdi Friedrich Vonstatzer'den piyano dersleri almaya devam eder. Bu hocası Avusturya asıllı Türk bir akademisyendir. Kendisi 1932'de Türkiye'ye yerleşerek 1944'de Türk vatandaşlığına geçer. İstanbul Devlet Konservatuarı'nda eğitimcilik yaparak Friedrich olan ismini Ferdi olarak değiştirir. Özdemir Hoca, 16 yaşına geldiğinde bu hocası ona "sen iyi bir piyanist olacaksın, sana bir klasik konser verdirmek istiyorum" der. Böylece Özdemir Nutku, İstanbul, Taksim Şan Sineması'nda ilk konserini Scarlatti ve Bach konserini verir. Bu konser halk tarafından çok beğenilir.

Özdemir Nutku, 1942 yılında tüm yaşamını etkileyecek ve dünya görüşünü genişleten bir perspektif kazandıracak olan Robert Koleji'ne giderek orada eğitimine devam eder ve hazırlık sınıfı dahil olmak üzere 8 yıllık eğitimini bu kurumda tamamlayarak 1950 yılında Robert Koleji'nden diploma almaya hak kazanır. Kolej yıllarında amatör olarak müzikle ilgilenen Özdemir Nutku, okulun temsil kolunda da sık sık yer alarak bu okulun kültür ve sanat ortamını en iyi şekilde değerlendiren öğrencilerinden birisi olur. Onun kolej bitirme derecesinin B.A. derecelerinde olması da aynı zamanda derslerinde çok başarılı bir öğrenci olduğunun da göstergesidir. Robert Koleji'nde sporla da uğraşan Özdemir Nutku, bu okulda bulunan spor salonunda geçirdiği bir kaza sonucunda eğitim aldığı yıllarda elini zedeler. Uzun süre eli bu yüzden sarı kalır. Tüm bu olaylar parmaklarındaki acelitesini (çevikliğini) etkilediği için Özdemir Nutku, klasik piyanodan vazgeçerek caz piyanisti olmaya karar verir.

1952 yılında sanatçı Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesine başlar. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi İngiliz Filolojisi Bölümü'ne devam ederek 1956 yılında bu üniversiteden mezun olur. Özdemir Nutku bu üniversitede okurken kendisine Quartet kurarak Ankara'da Kent Otel'de geceleri piyano çalarak harçlığını çıkarır ve o dönemde milletvekili olan babasından daha iyi kazandığını gençlikte kazanılanın çabuk tüketildiğini Prof. Dr. Hülya Nutku'dan öğreniyoruz.



Resim 1. Ankara'da ilk kuartetim (Nutku, 2018)

Hülya Nutku'nun verdiği bilgilere göre Özdemir Hoca, üniversiteyi bitirdikten sonra burs kazanarak 1956 yılında Almanya'nın Göttingen kentinde George-August Üniversitesi'nde rejisörlük okurken burada bir Quartet oluşturup tekrar öğrenci olarak kendi harçlığını çıkarır. Bu "quartet" in içinde bir zamanlar Ege Üniversitesi Dış Hekimliği Fakültesi Dekanı olan Erdem Yakut, o sıralarda dış hekimliğini Almanya'da okurken baterist olarak quartette yer alıyor, piyanoda Özdemir Hoca bulunurken, Mafî dedikleri Muaffak Talay ile çalışıyorlar. Sonra Muaffak Bey İsveç'de yaşadığı, İzmir Jaz Festivali'ne geldiği biliniyor fakat bir türlü İzmir'de Özdemir Hoca ile karşılaşmıyorlar. Sanatçı Almanya'da Göttingen Devlet Tiyatrosu sanat yönetmenliğini yapan ünlü Heinz Hilbert'in üç yıl gibi uzun soluklu bir süreçte asistanlığını yaparak, çeşitli özel tiyatrolar için oyunlar sahneye koyarak sanat yaşamını sürdürür. Bu arada müziğe olan aşırı tutkusu ile iki yıl süre ile Prof Boetticher'in ileri aşamalı Müzik seminerlerine katılıyor. 1959 yılında George-August Üniversitesini başarıyla bitirerek aynı yıl Türkiye'ye döner.

Özdemir Nutku, George August Üniversitesi'nde "The Stagnation and Revival of Verse Drama in England" adlı tez çalışmasıyla doktorasını 1961 yılında tamamlar. 1967 yılında "Darülbedayi'nin Elli Yılı" isimli çalışmasıyla doçent, "Tiyatro Yönetmeninin Çalışması" isimli araştırmasıyla 1974 yılında profesör olur.

Özdemir Nutku, "bir şeyi olacaksın en iyisini olacaksın" diye düşünüp, müzisyenlik yerine tiyatrocuya olmayı isteyerek tiyatroya yönelir. 1946 yılında İstanbul'da Franz Lehar'ın Tarla Kuşu Opereti'nde koroda yer alarak sahneye çıkar. Prof. Dr. Hülya Nutku' ya göre bu hocanın ilk sahneye çıkışı olabilir. Herhangi bir tiyatro eserinde edebiyat, şiir, müzik, resim, kostüm, dekor, sahne, ışık, oyuncu, yönetmen bileşmelerinin bulunması ve tiyatronun multidisipliner olması Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun tiyatroya karar vermesinde etkin olmuştur.

Yazılmış, yayımlanmış ve yayımlanmamış eserleri şu şekildedir: altmış altısı telif, altmış biri çeviri, dördü şiir, onaltısı oyun ile uyarlama, ikisi senaryo, biri çocuk olmak üzere, yüz elli kitap, bin sekiz yüzün üzerinde araştırma, inceleme, eleştiri, deneme yazısı.

İlk şiir kitabı,1950 yılında "Eller"dir. 1960 yılında yılında ilk tiyatro kitabı olan "Tiyatro ve Yazarı" yayımlar.

1952-1954 yılları arasında ABD Büyükelçiliği'nde çevirmenlik yapmıştır. 1954-1956 yılları arasında Bayındırlık Bakanlığı Limanlar Dairesi'nde baş çevirmen olmuştur. 1959-1962 yılları arasında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Enstitüsü'nde öğretim üyesi olarak görev yapmıştır.

Askerlikten sonra (1964-1976) Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Kürsü'sünü kurdu. 1972-1975 yılları arasında Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nü, 1972-1983 yılları arasında Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü ve Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü'nde bölüm başkanlığı görevini yürüttü. 1976 güz döneminde İzmir'e yerleşti. 1991-1992 yılları arasında kendisinin kurucularından olduğu İzmir Şehir Tiyatrosu'nda genel sanat yönetmeni olarak görev aldı. 1997 yılında Hartt School of Music and Performing Art Connecticut'ta Amerikalı ve İsveç'li öğrencilerle, iki hafta süreyle rol yapımı konusunda workshoplar gerçekleştirdi. 12 Ocak 1998 günü Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatlarından bölümü başkanı olduğu dönemde emekli oldu. Pek çok ödülleri bulunan sanatçı 8 Kasım 2019 günü saat 6:30'da kalp yetmezliği tanısıyla sonsuz olmuş ve 10 Kasım 2019'da İzmir Sabancı Kültür Merkezi'nde tüm Türkiye'den gelen akrabaları, dostları, yetiştirmiş olduğu öğrencileri, sanatçılar tarafından uğurlanmıştır.

Özdemir Nutku, Hülya Nutku'nun anlattığına göre piyanistlik yaşamını, özel yaşamında da keyifli bir şekilde sanatla dolu dolu olarak sürdürmüştür (Özdemir Nutku, görüşme, 12.06.2019).

Hülya Nutku bize şu bilgileri aktarıyor:

Hoca bize provalara başlamadan önce piyano çalar, özel günlerde tiyatro ve sinema oyuncusu arkadaşı Ayberk Çölok bize geldiği zaman ona müzik yapardı. Ayberk Çölok'da hayıflanarak "sen müziği bırakmayacaktın, çok iyi piyanistsin" derdi. "Killing Me Softly With His Song" şarkısını hoca, Ayberk Çölok için çalardı. Özdemir Nutku, Salihli'de şiir ikindilerinde Fazıl Hüsni Dağlarca Şiirleri için müzik besteledi, yanılmıyorsam 90'lı yıllardı. Yaşar Üruk, şiirleri okudu, Özdemir Hoca Piyano eşliğinde bestelemiş olduğu müzikleri seslendirdi.

Bir zamanlar İzmir Atatürk İl Halk Kütüphanesi'nde Ziraat Bankası, Halk Bankası, Pınar Süt Çocuk Tiyatroları'na çocuk oyunları müzikleri yaptı. 1992 yılında Kamyon Tiyatrosu'nun başlangıç açılış müziğini besteledi. Kamyon nereye giderse hocanın müziği ile oyunlar başlıyordu. "Shakespeare'in Geceleri Gündüzleri" isimli oyunda ki bu oyunun düzenlemesini de kendisi yapmıştır, oyunun Macbeth ile ilgili bölümünde cadıların müziğini kendisi bestelemiştir. Bu ve bunun gibi pek çok oyuna müzik yapmıştır. Benim sahnelediğim Suat Taşer Kısa Oyunları'nda müzik bestelemiştir. Hoca bestelerini piyano ile yapardı. Daha sonra kendisine çok gelişmiş bir sentisayzır aldığı halde evde piyano olduğu için beste yaparken piyanoyu tercih ederdi. Tiyatro için müzik yapıyorsa oyunun kendine özgü ritmi ve içsel tartımını izler, oyunun ruhunu verebilecek, yansıtacak özellikle çocuk oyunlarında aksiyonu destekleyecek müzikler bestelemeye dikkat ederdi. Hocanın bestelediği eserler içinde "Macbeth'in Cadıları" isimli müzikte cadılar, doğa üstü varlıklar olduğu için onun dikkat ettiği şey metafizik dünyayı bilinçli olarak mistik duygular eşliğinde müziğe yansıtmak şeklindeydi. Özdemir Hoca tiyatro çevirilerinde de genel atmosferi ve oyuncunun eseri seslendirirken, o tonu nasıl yakalayacağını düşünerek nota arar gibi oyuna uygun kelimeyi arardı. Yani dilin ritmini, müzik ritmi gibi oturtmaya çalışırdı. Evde elektrikler kesilince Bornova'da lojmanlarda hemen piyanonun başına geçer, bir mum yakar ve kendisi internette çalışamayacağı için bize müzik yapar, boşa zaman geçirmezdi. Kızımız Zeynep, 7-18 yaş arasında değişik hocalardan piyano dersleri aldı. Babasıyla da çalışırdı. Sinema ve Tiyatro hocası Şahika Tekand'ın kızı Zeynep Gedizlioğlu bize gelir, Özdemir Hoca piyano başındayken piyanonun tuşlarına basarak hocaya eşlik etmeye çalışır, hoca da "müziğimi bozuyorsun Zeynepçğim" diye ona takılırdı. Zeynep'te bende bir gün çok ünlü bir besteci olacağım diye ona cevap verirdi. Yıllar sonra Zeynep Gedizlioğlu, Berlin'de müziğin Nobel'i kabul edilen Ernst Von Siemens "Yılın Genç Bestecisi Ödülü"nü kazandı. Zeynep, "benim yaşantımda Özdemir Hoca'yı dinlemek benim ilham kaynağım olmuştur ve benim besteci olmama neden olmuştur" der. Güzel Sanatlar Fakültesi toplantılarında tiyatro öğretim görevlisi Varlam Nikolatzi gitarını alır, bizim sentisayzır evden fakülteye taşınır ve birlikte müzik yapılırdı. Ömer Yiğitbaşı, rektörken 1980'li yılların sonunda hoca rektörlüğün üst katındaki kutlamalarda piyano başına geçip çok ciddi bir konser vermişti. Zamanla yaşın getirdiği parmak acelitesine çok önem verdiği için hoca piyanodan uzaklaşsa da müzikle ilgilendi. Mezuniyet öncesi Özdemir Hoca, öğrencileri Özdemir Nutku salonunda toplayıp, size bir şey seyrettireceğim deyince öğrenciler tiyatro ile ilgili bir görüntü beklerken Özdemir Hoca, Kübalı bir müzik grubu olan Buena Vista Social Club'ın bir müzik klibini onlara izletir. Bunların başında rahmetli İbrahim Ferrer bulunuyordu. Müzik grubundaki kişiler ev temizleyen, bahçe otları yolan, boya yapan bireylerden olup, bir araya gelerek olağanüstü müzik yapıyorlar. Hoca bu grubu öğrencilere dinletip, "Sanat afralı, tafralı yapılacak bir iş değil! Son derece sade, yalın, egosuz yapılan bir iştir. Bu adamların saflığı temizliği içinde siz sanat yapın, o zaman başarılı olursunuz" diyor. Biz yüksek egolarla çalışırken, o egosuz işten yanaydı, tüm yaşamı boyunca dolu dolu yaşadı (Hülya Nutku, görüşme, 20.11.2019).

Özdemir Hoca'nın bir bağlamasının olduğunu ve bu bağlamayı Yrd. Doç. Dr Levent Berber'e hediye ettiğini 2019'un Haziran ayında kendisinden öğrendim. Bunun üzerine 2019 Ekim ve Kasım aylarında Levent Berber ile görüşerek kendisinden şu bilgileri edindim: "Bu bağlamanın bana verilişi Özdemir Hoca'nın kızı Zeynep tarafından gerçekleştirilmiştir. Bir akşamüstü Özdemir Hocalarda eşi ile birlikte otururken, Hoca, benim de bağlamam var deyip, bağlamayı Zeynep'ten istedi, ben bağlamanın akordunu yapıp türkü söylemeye başladım. Özdemir Hoca, bu sazın ıhlamur ağacından olduğunu söyledi. Bağlamanın bakıma ihtiyacı vardı, çalgı Basmane'deki Yol Müzik'te bakıma alındı. Ben tamirden sonra bağlamayı Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Narlıdere'den Tınaztepe'ye taşınması sırasında çalışıyordum. Çok gariptir ki bu bağlama ile Güzel Sanatlar Fakültesi'nde bulunan Özdemir Nutku Sahnesi'nin fuayesinde ve okulun antresinde, koridorlarında sanki hocanın sesi tınılıyordu. Biz bu bağlamayı Özdemir Hoca'nın ailesi ile birlikte oturup çalacaktık fakat bu nasip olmadı. Her bağlamaya dokunuşumda aklıma hoca gelecek ve ben onu yad edeceğim (Levent Berber, görüşme, 08.08.2019)".

Sonuç

Özdemir Nutku, salt tiyatro eserlerini sahnelemeyip bazı eserlere kendisi tiyatro müzikleri bestelemiştir. Özdemir Hoca tiyatro müziği bestelerken daha çok tiyatro eserinin ruhunu ortaya çıkartmak amacını gütmüştür. Ayrıca onun bestelediği tiyatro müziklerinin, tiyatro izleyicisinin, tiyatro eserini izleme dinamiğini yönlendirebilme amacını taşıdığını gözlemleyebiliriz.

Sahne sanatları kendine özgü, mantığı ve düşün yönü olan, toplumları etkileyebilen evrensel yönde sanatın önemli bir parçasıdır. Özdemir Nutku, bu bağlamda sahne sanatları alanında yurtiçi ve yurtdışında kendi sanatsal başarılarının temelini atmıştır.

Özdemir Hoca'nın bağlamaya olan ilgisi, sanatçının Anadolu yaşam gerçekleriyle ve sanatıyla sürekli sıkı bağlantılarını özenle koruduğunun bir göstergesidir. İşte bu yönüyle de Prof. Dr. Özdemir Nutku tüm eserlerinde ulusaldan evrensele geniş bir yelpaze ve perspektif ile seyircisiyle bütünleşebilmektedir.

Kaynakça/References

Nutku, Ö. (2018). Anakara'da İlk Kuartetim.

[https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1727430137338717&set= pb.100002152428281.-2207520000.&type=3&theater](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1727430137338717&set=pb.100002152428281.-2207520000.&type=3&theater) adresinden alındı, Erişim Tarihi: 20.11.2019.

Prof. Dr. Özdemir Nutku Arşivi, Karşıyaka, İzmir

Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)

Yayın İlkeleri

Genel İlkeler: *Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)*¹, 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 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, bildiriler 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 yönetimince uygun görülen bir sayıda yayımlanır. Dergimiz tarafından, hakemlik süreçlerini tamamlamış ve yayımına karar verilen yazı için “yayımlanacaktır” içerikli yazı verilmemektedir.

¹ *Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)*, 2011-2018 yılları arasında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi (EKOD) adı altında yayımlanmıştır.

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 (Akdoğu, 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 kaynaktaki eserin yayımlandığı yer belirtilmiyorsa, künyede bu bilginin bulunması gereken yerde “Yyy” (yayım yeri yok), yayımlandığı yer belirtilmemişse “yy (yayımcı yok), yayımlandığı tarihe ilişkin bilgi yer almıyorsa “ty” (tarih yok) kısaltmaları kullanılır.

Tek yazarlı kitaplar

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

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 yapım 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)*², 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 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.

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

² The Journal had the title *Ege Universitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi / EKOD* (Ege University Journal of Turkish Music State Conservatory) until 2018.

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.

Appendix 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) (6th 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.