

İLHAN USMANBAŞ'IN YAPITI MONORITMICA'NIN İNCELENMESİ

A REVIEW OF THE MONORITMICA OF ILHAN USMANBAS' COMPOSITION

Deniz YAVUZ*

Geliş Tarihi: 28.08.2019
(Received)

Kabul Tarihi: 07.10.2019
(Accepted)

Öz: Bu araştırmada ikinci kuşak Türk bestecilerinden İlhan Usmanbaş'ın hayatı, yaratım süreci, klarnet eserlerine değinilmiş ve *Monoritmica* eseri incelenerek klarnet öğrencilerine, icracılara kaynak olması amaçlanmıştır. Usmanbaş müziğe her zaman bir bilim adamı titizliği ile eğilmiş, sesin doğal yapısını, çalgıların tını özelliklerini araştırmıştır. Araştırmanın inceleme kısmında, 1980 yılında, HET Hollanda Klarnet Dörtlüsü siparişi üzerine yazılmış, çok geniş olmayan klarnet repertuarına büyük katkısı olan İlhan Usmanbaş'ın önemli eserlerinden biri olan *Monoritmica* eseri kesitlere ayrılarak incelenmiştir. Adı ile bağdaşmış olan *Monoritmica*, ritim yapısı ve ölçü çizgilerinin olmayışı ile dikkat çekmektedir. Üç Si bemol klarnet ve bir Si bemol bas-klarnet için aktarımlı olarak yazılmış olan eser bestecinin yaratıcılık hayatının kişisel sentez olarak nitelendirilebilecek olan döneminde bestelenmiştir. Bu araştırmanın sonucu olarak; Cumhuriyet dönemi ikinci kuşak bestecimiz İlhan Usmanbaş, getirdiği yenilikler ve klarnet için bestelediği yapıtlar açısından ne kadar önemli bir besteci olduğunu görmekteyiz.

Anahtar Kelimeler: İlhan USMANBAŞ, Monoritmica, Klarnet, Klarnet Dörtlüsü, Çağdaş Türk Müziği

Abstract: In this study, the life of İlhan Usmanbaş, one of the second-generation Turkish composers, his process of creation, and his clarinet works were discussed. In this study, his work titled *Monoritmica* was examined, and the study was aimed to be a source for clarinet students and performers. Usmanbaş has always addressed music with the attention of a scientist and researched the natural structure of sound and the sound characteristics of instruments. In the review section of the study, the work titled *Monoritmica*, one of the important works of İlhan Usmanbaş, which was written in 1980 with the request of the HET Netherlands Clarinet Quartet and which contributed greatly to the not-so-wide clarinet repertoire, was divided into sections and examined. *Monoritmica*, which lives up to its name, attracts attention with its rhythm structure and lack of bar-lines. Written in the transmission for three B-flat clarinet and one B-flat bass-

* Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi, denizyavuz@trakya.edu.tr, ORCID:0000-0002-3391-7574

clarinet, the work was composed during the period in which the composer's creative life could be described as a personal synthesis. As a result of this study, we see how important a composer İlhan Usmanbaş, our second-generation composer of the Republican era, is in terms of the innovations he has brought and the works he has composed for the clarinet.

Key Words: İlhan USMANBAŞ, Monoritmica, Clarinet, Clarinet Quartet, Contemporary Turkish Music

1. GİRİŞ

1980 yılında, HET Hollanda Klarnet Dörtlüsü siparişi üzerine yazılmış olan eser, çok geniş olmayan klarnet repertuarına büyük katkısı olan İlhan Usmanbaş'ın (d:1921) önemli eserlerinden biridir. Adı ile bağdaşmış olan *Monoritmica*, ritim yapısı ve ölçü çizgilerinin olmayışı ile dikkat çekmektedir. "Mono" kelimesi tek anlamına gelmekle beraber "ritmik" kelimesi ile birleştiğinde *tek-ritim* olarak yorumlanabilir. Eser kendi içerisinde 17 kez tempo değişikliği içermektedir.

Üç Si bemol klarnet ve bir Si bemol bas-klarnet için aktarımlı olarak yazılmış olan eser bestecinin yaratıcılık hayatının *kışisel sentez* olarak nitelendirilebilecek olan dönemde bestelenmiştir. Eser içerdiği aksak ritimler ve uzun bağlı notalar içeren lirik motifleri yazmayı seven A. Adnan Saygun'a (1907 - 1991) ithaf edilmiştir. Genel olarak üçlemeler ve bağ ile aksak hale getirilmiş üçleme figürleri eser içinde yaygın olarak bulunmaktadır. Dört klarnet genelde senkronize hareket etmekle beraber bazı kesitlerde, kanonvari etkiler ve yatay çok seslilik de gözlemlenmektedir.

1981 yılında Hollanda'nın Utrecht şehrinde, HET Hollanda Klarnet Dörtlüsü tarafından seslendirilen eser; enstrümanın tüm olanaklarını ve ses genişliklerini yansıtabilecek zenginliktedir. Eserde bestecinin belirlediği bölümler olmamasından dolayı, incelerken ayırabileceğimiz beş kesit bulunmaktadır. Giriş ve final dışında, orta bölümü 3 kesitte inceleyebiliriz.

Eserin final bölümündeki üçleme motifleri Avusturyalı besteci Alban Berg'in (1885 - 1935) ilk ve en ünlü operası *Wozzeck* 'den esinlenilmiştir. Besteci bu operayı yazmaya 1917 yılında I. Dünya Savaşı devam ederken başlamış ve 1922'de tamamlamıştır. *Wozzeck Operası*, atonalitenin en ünlü örneklerinden biridir.

2. İLHAN USMANBAŞ

İkinci kuşak bestecilerimizden Usmanbaş, öncü kavrayışla uluslararası planda başarılar kazanmış, kompozisyon ödülleri almıştır. O, çağdaş müzik tekniklerini izleyerek ustalıklı kullanan ve kendisini bütünüyle öncü yaklaşıma

adayan ilk bestecimiz sayılabilir. Atatürk'ün çağdaş uygarlık düzeyine ilişkin ünlü özdeyişinin, müzikte yaşama geçirilmesi, herhalde bu tür yaklaşımlar olsa gerekir.¹

Usmanbaş, ülkemizde Cumhuriyet'in ilk coşkusu yaşayan kuşağın üyesidir. Belki içinde yetiştiği dönemden belki yetiştiği okuldan (Galatasaray Lisesi) kaynaklanan bir iç disipline sahiptir. Usmanbaş'ın iç disiplini ile eşit zaman aralıklarına bölünmüş üretkenliği dünya müzik tarihinde de ender rastlanan bir olaydır. Müziğe her zaman bir bilim adamı titizliği ile eğilmiş, sesin doğal yapısını, çalgıların tını özelliklerini araştırmıştır. Yirminci yüzyılda yaşamını sürdüren herhangi bir ülkenin sanatçısı gibi Usmanbaş da tüm yeni akımları denemiştir. Yapıtlarında 12-ton'dan rastlamsala, salkım-blok seslerden minimal yöneme kadar geniş alanlar bulmaktadır. (İlyasoğlu, 1994: 7) Usmanbaş'ın tüm yaratılarının ortak yönleri, ister neo-klasik akımın diliyle yazılmış olsunlar, ister 12-ton sistemini ya da rastlamsallık öğelerini kullanmış olsunlar disiplinli ve titiz bir çalışmanın ürünü olmalarıdır. (Sonakın, 2009: IV) İlhan Usmanbaş hiç sıradan bir kişi olmadığı için müziğe bakışı da sıradışıdır. (İlyasoğlu, 1994: 111)

Bestecinin yaşamına değinmek gerekirse; 23 Ekim 1921'de dünyaya gelen Usmanbaş babasının avukat olarak çalıştığı bir Ege kıyı kasabası olan Ayvalık'ta, henüz dört yaşındayken müziğe ilgi gösterir. Aynı yıllarda İstanbul'da öğrenim gören ağabeyi Orhan Usmanbaş, kardeşine İstanbul'dan armağan olarak getirdiği viyolonsel ile kendi kendine çalışmaya başlar. Daha sonra Galatasaray lisesinde okuduğu dönemde okulun müzik öğretmeni olan Sezai Asal ile çalışmaya başlar.

1941'de İstanbul Üniversitesi'nde felsefe öğrenimine başlayan Usmanbaş, aynı zamanda konservatuvara da kayıt yaptırıp Cemal Reşit Rey'in (1904 - 1985) öğrencisi olur. Rey ile armoni ve kompozisyon çalışır. Aynı zamanda okul konserlerine ve orkestra çalışmalarına katılır. Panayot Abacı'nın evinde kurulan yaylı çalgılar dördlüsünün üyesi olur. Bu yılın en acı olayı ağabeyi Orhan Usmanbaş'ın beklenmedik ölümüdür.

1942 yılında Ankara'ya taşınarak besteci olmaya karar verir ve Ankara konservatuvarı kompozisyon bölümüne girer. Hasan Ferit Alnar (d:1906 – ö:1978) ile armoni ve kontrpuan ve daha sonra Akses (1908 - 1999), Saygun ve Erkin (1906 - 1972) ile kompozisyon çalışır. Buradaki en yakın arkadaşları; Nevit Kodallı (1925 - 2009) ve Bülent Arel'dir (1919 - 1990).

Henüz öğrenciyken yazdığı ilk orkestra yapıtı, Mozart'dan (1756 - 1791) esinlendiği *Küçük Bir Gece Müziği* dir. Ancak öğrenciyken yazdığı ilk eserler 1943'de Flüt, Klarinet ve Fagot için neo-klasik anlayışta bir Haydn (1732 - 1809)

¹ <https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-3289/prof-ilhan-usmanbas.html> (E.T.20.08.2019)

pastişi² ve 1944'te Ulvi Cemal Erkin ile çalmak için; 4 el piyano -birinci piyanonun allegro, ikinci piyanonun adagio çaldığı- bir kolaj besteler. Maalesef iki çalışmasının da notaları yitiktir. (Sonakın, 2009: 6)

1946'da Usmanbaş yeni arayışlar içindedir; Sartre (1905 - 1980) ve Leibowitz'in (1913 - 1972) yazılarını ve kitaplarını Fransızca takip etmeye başlamış, Alban Berg'in *Wozzeck* operasını kitaplıkta keşfederek Bülent Arel ile birlikte diğer çağdaş bestecilerin yapıtlarını incelemeye ve seslendirmeye başlar. Konservatuvar öğrencisi olmayan genç bestecilerden Ertuğrul Oğuz Fırat (1923 - 2014) ile arkadaşlığının başlaması da bu yıllardadır. Besteciliği kadar ressamlığı ve şairliği ile yaratıcı bir kimlik taşıyan Fırat, Usmanbaş ile uzun tartışmalar yapar. Onun şiirleri üzerine 1952'de *Üç Müzikli Şiir* 'i besteler.

İlk dönem Türk bestecilerimizin, Usmanbaş'ın özellikle ilk dönem yapıtlarında etkileri büyüktür. O yıllarda hocalarının yapıtlarını incelerken ve onlarla çalışmaya devam ederken, bu etkilenmenin olması zaten kaçınılmazdır. Yine de Usmanbaş özellikle yerel öğelerin kullanımında hocalarından farklı, hatta onlara karşıt bir tutum almıştır. Bu karşıt tutumu onunla birlikte izleyen diğer iki arkadaşı, Bülent Arel ve İlhan Mimaroglu (1926 - 2012) da sürdürmüştür. (Sonakın, 2009: 7)

Usmanbaş için en önemli yıl 1948; Mezuniyet çalışması 1. Senfoni tamamlanır ve Cemal Reşit Rey şefliğinde seslendirilir. Aynı yıl Atıf Üçkök ile evlenir ve konservatuvara öğretmen olarak atanır.

Bestecimiz için 1950 yılı; ilk senfonisinin Türk-İngiliz Müzik Festivali çerçevesinde N. Del Mar yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmesi ve R. Leibowitz'in yazdığı *Schönberg et son ecole* adlı kitabı keşfetmesi açısından önemlidir. Daha sonra aynı yazarın *12-ton Müziğine Başlangıç* ve *Bach'dan Schönberg'e Müziğin Evrimi* adlı kitaplarını da okur ve aynı derecede etkilenir.

1952'de Ahmet Adnan Saygun'un referansı UNESCO aracılığıyla Amerika'ya gider, gemi yolculuğu sırasında L. Dallapiccola (1904 - 1975) ile tanışır. Bu dostluk ileride *Üç Müzikli Şiir* 'in İtalya'da, *Altı Prelüd* 'ün Amerika'da basılmasına yol açar. Boulez'in (1925 - 2016) Dizisel Yazı üzerine makalesini okuduktan sonra 12-ton sisteminin gelişim çizgisi üzerindeki kavrayışı netleşir.

1953 yılında Usmanbaş, Bülent Arel, Faruk Güvenç (1926 - 1982) ve Ulvi Yücelen (1925 - 2004) gibi müzikçiler Ankara'da Helikon Derneği'ni kurarlar. Helikon Derneği kendi içinde bir dünyadır. Amaç resim, müzik, edebiyat sanatlarının aynı mekânda ortak çalışmalar içinde sanatseverlere sunulmasıdır.

² Pastiş: Bir dönemin veya ekolün özelliklerine göre meydana getirilmiş eser.

1954'de Roma'da Musica nel XX. Secolo başlıklı bir kongreye katılır Usmanbaş. İtalya'ya gidişi ve bu kongreye katılması kadar Floransa'daki dostu Dallapiccola'yı ve Milano'da L. Berio'yu (1925 - 2003) evinde ziyaret etmesi de önemlidir.

1955 yılı Usmanbaş için ilk uluslararası başarısı gerçekleşir. *Yaylı Dördül'47* ile FROMM müzik ödülünü kazanır. Aynı yıl bu eser *New Music Quartet* tarafından Amerika'da birçok kez seslendirilerek *Epic Records* 'un Yirminci Yüzyıl Bestecileri dizisinde plağı yayınlanır.

Usmanbaş yurda döndükten sonra Ankara Konservatuvarı'nda Müzik Tarihi dersleri verir. Aynı yıl Kurt Sachs'ın (1881 - 1959) *Kısa Dünya Musikisi Tarihi* adlı kitabını Türkçe'ye çevirir. Bu arada 1953'de başlattığı ve *Keman-Piyano İçin Beş Çalışma* ile kendini gösteren dizisel yöntem denemeleri hala sürer. Ancak 1957'de ilk kez sınırlardan arınmış ve özgür değerleri kullanmaya başlamıştır. Örneğin *İki Piyano İçin Üç Bölüm* bu özgür çağrışımların kanıtıdır. (İlyasoğlu, 1994: 29)

Usmanbaş, 1957'de Rockefeller bursuyla Amerika'ya gider ve Henry Cowell, Elliott Carter, Morton Feldman ve Milton Babbitt gibi çağdaş müzik dünyasının önde gelen bestecileri ve yorumcuları ile tanışma ve dostluk kurma fırsatı bulur. Ayrıca ünlü Amerikalı besteci Aaron Copland (1900 - 1990) ile de tanışma fırsatını elde eder. Bu arada Atıf Usmanbaş da *Üç Müzikli Şiir* gibi eşinin yapıtlarını birçok kez Amerika'da seslendirir. 1958'de *Şiirli Müzik* eseriyle Koussewitzki Ödülü³'nü kazanır. Ayrıca Julliard müzik okulundaki dersleri de inceler ve Amerika'daki sistemler üzerine çalışmalar yapar. Okulun önemli öğretim üyelerinden V. Persichetti (1915 - 1987) ile tanışır ve müzik eğitimi üzerine görüşlerini değerlendirir.

67'de Wienawski Kompozisyon ödülü, 69'da ise Bale Müziği Ödülü'nü kazanır.

Usmanbaş, 1971'de Devlet Sanatçısı unvanıyla onurlandırılır.

3. İLHAN USMANBAŞ'IN KLARNET ESERLERİ

1. *Klarnetli Beşil*: Klarnet ile Yaylı Çalgılar Dördülü (1949, Ankara) İlk seslendiriliş: 1. ve 2. bölümler: 1958, Bennington USA / Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları No:20 (20')

2. *Klarnet İle Viyolonsel İçin Üç Parça* : (1956, Ankara) İlk seslendiriliş: 1. ve 3. parçalar: 1992, Ankara Çağdaş Müzik Festivali Türkiye / Bestecinin El Yazısı (8')

³ Koussewitzki Ödülü: Rus şef, kontrbas sanatçısı ve besteci Serge Koussewitzki (1874 – 1951) adına verilen ödül.

3. *Klarnet İle Piyano İçin Üç Sonatina* : (1956, Ankara) İlk seslendiriliş: 1963, Ankara / Hayrullah Duygu - Mithat Fenmen / Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları No:22 (8')

4. *Bas Klarnet X Bas Klarnet* : (1976, İstanbul) Sunu: Henry Sparnaay / İlk seslendiriliş: 1979, Hollanda / Henry Sparnaay / Bestecinin El Yazısı (12')

5. *Monoritmica* : Klarnet Dördülü (1980, İstanbul) Sunu: A. Adnan Saygun / Het Nederlands KlarinetKwartet için / İlk seslendiriliş: 1981, Utrecht Hollanda / Het Nederlands KlarinetKwartet / Bestecinin El Yazısı (14')

6. *Çizgiler* : Klarnet, Gitar, Vurmalar ve Piyano (1986, İstanbul) İlk seslendiriliş: 1986, İstanbul / Grup AMM / Bestecinin El Yazısı (10'-15')

7. *Klarnet ve Piyano İçin Müzik'94* : (1994, İstanbul) Bestecinin El Yazısı (6')

8. *More Than One* : Bas Klarnet İçin (2007, İstanbul) Sunu: Henri Bok / İlk seslendiriliş: 2011, İstanbul / Diskant Çağdaş Müzik Topluluğu, Sercan Büyükedes / Bestecinin El Yazısı (1')

4. MONORITMICA

Bütün parçada, tek bir geçit dışında, dört çalgı aynı ritmik çizgiyi kullanır. Bütün polifoni armoni kuruluşunun koşulladığı aynı ritmik yapıyı kullanan dört ayrı partiden oluşur. Ölçü yapısı olmayan cümleler sürüp giderken yer yer iki ya da üç sese inen *polifon* yapı her zaman *monoritmik* yazıyı sürdürür. Parçanın ortasından başlayarak duyulan triller parçanın sonuna kadar sürer. (Köksal, Nematlu, Yıldız Şenürkmez, 2015: 267) Dört klarnet esere çift forte dinamikle gergin bir akorla giriş yaparak başlar. Senkronize üçleme motifleri ve bağların yerleşimi ile aksak bir ritmik duyuş gerçekleşir. Bu giriş ortalama iki dakika sürer.

Örnek 1:

The image shows a musical score for four clarinets (Clto I, II, III, and bass) in 4/4 time. The score is written in a single system with four staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, and a 'decresc.' marking. The score is presented in a black and white format.

Örnek 2:



4.1. Birinci Kesit (2'00'')

Bu kesitte dört klarinet senkronize olarak bağ ile bağlanmış dörtlük değerlerde bağlayıcı tema verilir. Kreşendo ve dekresendo dinamikleri ile ifade güçlendirilmektedir.

Örnek 3:



Ardından aksak ritimlerle girişe gönderme yapılarak ana tema duyurulmaktadır.

Örnek 4:

Musical score for Example 4, featuring four staves of music in 6/8 time. The score includes dynamic markings such as "pp, sempre" and "f, sempre", and a tempo marking "Meno 1/66". The music consists of eighth and sixteenth notes with triplet markings.

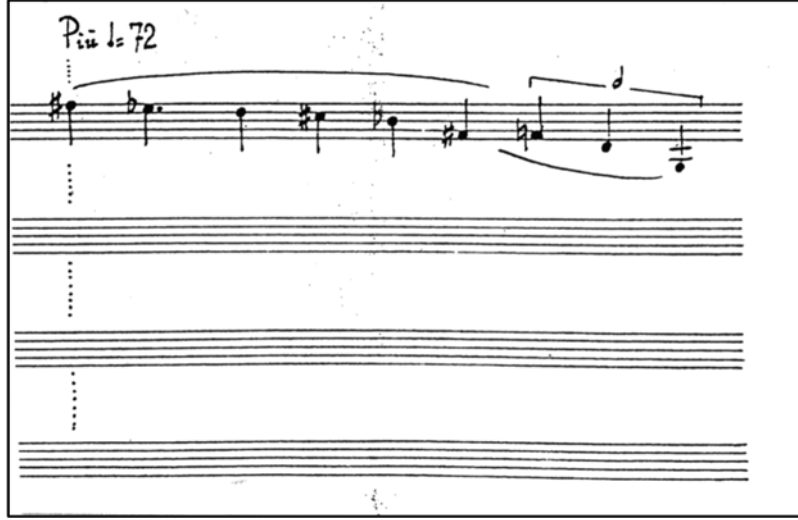
Dördüncü ritim değişikliğinin ardından klarnetler arasındaki ritmik senkronizasyon sona erer ve kanon benzeri olarak nitelendirebileceğimiz her klarnetin birbiri üstüne cümlecikleri ile eserin tek-ritim anlayışına zıt bir karakter ortaya çıkar.

Örnek 5:

Musical score for Example 5, featuring four staves of music. The score includes dynamic markings such as "pp" and "ritard. cresc.", and a tempo marking "ritard. cresc.". The music consists of eighth and sixteenth notes with a "d" marking above the final measure.

Bu kesit birinci klarnetin solo olarak ikinci kesite geçişi sağlayan bağlayıcı cümlecigi seslendirmesiyle son bulmaktadır.

Örnek 6:



4.2. İkinci Kesit (5'58'')

Üçlemeler ve bağlarla aksaklaştırılmış ritimler ile bu kesit kanonvari bir karakterle başlar.

Örnek 7:



Forte başlayan bu kesit, geniş kreşendolarla çift forte ve aksanlı doruk noktasına ulaşır. Dokuzuncu tempo değişikliğinde, *subito piano* dinamikle doruk sonrası bir durgun bağlayıcı tema verilmektedir.

Örnek 8:

The image shows a musical score for four staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). The score is enclosed in a rectangular box.

4.3. Üçüncü Kesit (8'51")

Çift forte senkronize dört klarnet, küçük ikili aralığın yoğunlukla seslendiği akorlar, üçleme ve sekizlik değerde motifler sunarlar.

Örnek 9:

The image shows a musical score for four staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). The score is enclosed in a rectangular box.

Ardından dörtlük notalarla caz karakterine öykünen bir hareket görülür.

Örnek 10:



10. dakikada kreşendo ve dinamiklerin güçlenmesi ile birbirinin içine geçen cümlelerle doruk noktaya hazırlık yapılır ve çift forte dinamiklerle, cümle sonundaki ünlemleri anımsatan çarpmalı uzun notalar ile devam eder.

11'18" dakikada bas klarnetin bağlayıcı temasıyla üçüncü kesitin doruk noktası verilmektedir. Üç klarnet birbiri üzerinde dolaşan onaltılık değerlerde motiflerle bir nevi basklarnetin temasına eşlik eder. Sonrasında senkronize tremololarla final hazırlanmaktadır.

Örnek 11:



4.4. Final (13'09")

Avusturyalı besteci Alban Berg'in ilk ve en ünlü operası *Wozzeck* 'ten alınan üçleme motifleri ile eser durağan biçimde son bulur.

Örnek 12:

Meno 1/2 60
(fino dall'opera "Wozzeck.")

F. B. SCHÖNBERG

ca. 14

5. SONUÇ

İkinci kuşak bestecilerimizden İlhan Usmanbaş, kendi çağı içinde anlayışlamaması, yapıtlarının ender çalınması, kullandığı yöntemlere karşı çıkılması, onu geri çekilmeye itmemiş; aksine, yeni arayışlar için hep ileriye doğru kamçulamıştır. Kendini toplumdansoyutlamadan, dost toplantılarından ayırmadan,

öğrencilerinden ve ailesinden kopartmadan, durmadan yazmış, incelemiş, düşünmüş ve hep yenilerini üreterek, besteciliğini günümüze dek sürdürmüştür.

Bu araştırmada, bestecinin hayatı ve yaratıcılık yolculuğu üzerinde durulmuş, klarinet için yazdığı diğer eserler listelenmiş, daha önce bahsettiğimiz yeniliklere örnek olabilecek bir eser olan *Monoritmica* üzerinde durulup, eseri hiç bilmeyenler açısından, varlığının altının çizilmesi adına detayları ortaya konmuştur. Eserin en önemli teknik özelliği tek bir klarinet çalıyormuşçasına seslendirilmesi gerektiğidir. Dolayısıyla icracılara önerilebilecek ilk nokta beraberlik üzerine çalışma olacaktır. Bu çalışma hem entonasyon konusunda problem yaşamamak için, hem de ritmik olarak beraberliği bozmamak için çeşitli çalışmalar yapılabilir.

Bestecinin çağdaş Türk müziğine getirdiği yenilikçi özelliklerini yansıtan bu eserin, her daim klarinet dörtlülerinin repertuvarlarında yer alması, çarpıcı konser programlarında çalınacak olması mutlak bir şekilde görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2004) *'Müziği Okumak'*, Pan Yayıncılık, İstanbul
- Aydın, Y. (2010) *'İkinci Kuşak Çağdaş Bestecilerimizden İki Örnek: İlhan Usmanbaş - Nevit Kodallı'*, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara
- Boran, İ. (1999) *'İlhan Usmanbaş ve Cengiz Tanç'ın orkestra yapıtlarında tını özellikleri'*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- İlyasoğlu, E. (1989) *'Yirmibeş Türk Bestecisi'*, Pan Yayıncılık, İstanbul
- _____ (1994) *'İlhan Usmanbaş'a Armağan'*, Seveda - Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara
- _____ (2011) *'İlhan Usmanbaş, Ölümsüz Deniz Taşlarıydı'*, Yapı Kredi Yayınları, İkinci Basım, İstanbul
- Köksal, A. - Nemutlu, M. - Yıldız Şenürkmez, K. (2015) *'Perpetuum Mobile - İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı'*, Pan Yayıncılık, İstanbul
- Sonakın, E. M. (2009) *'İlhan Usmanbaş'ın klarinet ve piyano için üç sonatin'i (üç sonatin'in çalgı ve yazı teknikleri bakımından bestecinin diğer klarinet müzikleriyle ele alınması)'*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-3289/prof-ilhan-usmanbas.html>
(E.T.20.08.2019)

**ERKEN MÜZİK VE KEMAN EĞİTİMİ SÜRESİNCE GÖZLENEN
FİZİKSEL GELİŞİMLER İLE KARŞILAŞILMASI OLASI SAKATLIKLAR
VE ÖNLEME STRATEJİLERİ**

*PHYSICAL DEVELOPMENTS DURING EARLY MUSIC AND VIOLIN
EDUCATION, POSSIBLE INJURIES AND INJURY PREVENTION STRATEGIES*

Ash GİDERGİ ÖZÜBEK*

*Geliş Tarihi:16.09.2019
(Received)*

*Kabul Tarihi:01.10.2019
(Accepted)*

Öz: İyi bir icracı olmanın birinci koşulunun yeterli çalışmayı yapmak olduğunun bilinmesine karşın başlangıç yaşının önemi de göz ardı edilemez. Enstrümana ne kadar erken yaşta başlanırsa, çocuğun enstrümanla arkadaş olarak büyümesi de o ölçüde sağlanmış olur ancak uzun pratik saatlerini içeren enstrüman eğitimi esnasında çocukların kas iskelet yapısında doğal olmayan bazı gelişmeler ve kalıcı olabilecek sakatlıklar yaşanabilir. Bu çalışmada, eğitim sürecinde karşılaşılabilecek basit ve ileri düzeydeki sakatlıklar ele alınmış ve önleme ve baş etme stratejileri incelenmiştir. Önleme stratejileri ve egzersizlerin yalnızca çocuklar için değil her yaştaki müzisyen ve özellikle kemancılar için faydalı olması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Keman, kas, iskelet, postür, egzersiz

Abstract: While regular practice is widely known to be crucial, starting age also plays a very important role to become a good performer as early start enables the child befriend his instrument. However, long practice sessions can harm muscles and skeleton system and may cause permanent injuries for children. This study will address simple and advanced injuries which might be experienced during practice sessions, and examine prevention and coping strategies against those injuries. The prevention strategies and exercises are intended to be beneficial for not only children but also performers at any age, and especially violin players.

Key Words: Violin, muscle, skeleton, posture, exercise

* Dr.Öğretim Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar, asli.gidergi@msgsu.edu.tr

1. GİRİŞ

Bazı çalgılar teknik açılarından veya boyutları itibariyle erken yaşta başlamaya uygun değildir. Örneğin nefesli bir çalgı için çocuğun ağız ve diş yapısının oturmuş olması gerekmektedir zira çocuklar diş değiştirdikten sonra bambaşka bir diş ve damak yapısına sahip olabilirler. Bu bakımdan belli bir yaşa gelmiş ve gelişimi tamamlamış olan çocuklar tercih edilir ancak özellikle keman ve piyano için aranacak fiziksel özellikler arasında, doğal yollarla bu tür radikal değişikliklerin olacağı uzuvlar yoktur. Bu bakımdan çocuğun enstrümana olan ilgisi, müzikal yatkınlık ve işitme, el ve parmakların yapısı gibi temel unsurlar göz önüne alınarak enstrüman seçimi yapılabilir. Bir enstrümana ne kadar erken yaşta başlanırsa, gelişim sürecinde o kadar avantajlı olunacağı su götürmez bir gerçektir ancak çok küçük yaşlarda başlayan ve uzun egzersiz saatlerine dayalı bu zorlu eğitim süreci içinde çocuğun ne gibi fiziksel değişimlere maruz kalacağı ve ömür boyunca sürecek performans dayalı bu işte karşılaşacağı sakatlıklar bilinmeli ve önlem alınmalıdır.

Kas iskelet hastalıkları (KİH); kasları, kemikleri, eklemleri, tendonları¹, ligamanları², sinirleri ve kan damarlarını ilgilendiren hastalıklardır. Müzik enstrümanı çalmak, bilgisayar kullanımından sonra toplumda en çok görülen KİH risk faktörüdür. Müzisyenlerde mesleki risk faktörleri, kötü postürler³, tekrarlayıcı hareketler, güç, titreşim ve tüm risk faktörlerine uzun süre maruz kalma olarak değerlendirilebilir. Müzisyenler pratik, performans ve provalar dolayısıyla kas iskelet hastalıklarına açıktırlar (Morse ve Arkadaşları, 2000) ve özellikle ısınma eksikliği ile çalışmalar arasında verilen dinlenme aralarının yeterli olmayışı risk faktörleri arasındadır. Belli bir ısınma rutini oturtmak ve ona bağlı kalmak önemlidir. Aralar müzisyenin tazelendiğini hissetmesini sağlamalı ancak çok uzamamalıdır zira uzun bir aradan sonra tekrar ısınma gerekebilir.

¹ Kiriş. İstemli kasları iskelete bağlayan, kordon ya da şerit biçimindeki anatomik oluşum.

² Bir kemiği diğerine bağlayan, eklem destek olan ve aşırı hareket etmesini önleyen, eklemlerin etrafında yer alan bağlardır.

³ Duruş. Vücudun her kısmının, kendisine bitişik segmente ve bütün vucuda oranla en uygun pozisyonda yerleşmesi.

Bazı çalışmalarda profesyonel müzisyen ve müzik öğrencilerinin yarısında semptomların görüldüğü tespit edilmiştir. (Chang ve Arkadaşları, 1989; Fry, 1986; Morris, 1993; Zaza, 1998) Özellikle yaylı çalgı çalanlar ve piyanistler diğer müzisyenlerden çok daha fazla risk altındadırlar. (Zaza ve Fairwell, 1997) Cinsler arasındaki fark hormonal ve anatomik farklılıklardan kaynaklanabilir. Yaylı çalgı çalanlar ve piyanistlerdeki durum ise özel duruşlarından kaynaklanmaktadır. Özellikle bu iki çalgı ile geçirilecek uzun saatler öncesinde ısınma, pratik aralarında germe ve rahatlama, pratik bitiminde de yine kasların ve iskeletin rahatlmasına ve doğal pozisyonlarına dönmelerini sağlamaya yönelik egzersizlerin öğretilmesi ve uygulanması şarttır.

2. KAS İSKELET HASTALIĞI SEMPTOMLARI

Kas iskelet hastalığı oluştuğunda icracının performansını etkileyecek ağrı, güçsüzlük, uyuşma, karıncalanma, eklemlerde sertlik ve kas kontrol kaybı gibi semptomlar ortaya çıkabilir.

Bazı müzisyenler ağrılı durumlarının normal olduğunu kabullenir ve bu durumu maskelerler. Bu biraz “*şov devam etmeli*” kültürünün sonu, biraz da müzisyenlerin “sakatlığı olan müzisyen” olarak anılmak istememelerinden kaynaklanır. Hâlbuki KİH artistik ve profesyonel olarak sınırlayıcı, kariyer sonlandırıcı, fiziksel duygusal ve mali durumu bozucu olabilir. KİH bulguları kabaca beş evreye ayrılır; birinci ve ikinci evrede aktivite değişikliği hastalığın ilerlemesini engellerken üçüncü ve yukarı evrelerde profesyonel destek gerekir. Birinci evrede ağrı sınıfta, pratikte, prova veya performansta ortaya çıkar ancak normal performansınızı sorun yaşamadan tamamlayabilirsiniz. İkinci evrede ağrı, sınıf, pratik, prova veya performansta ortaya çıkar, daha güçlü hissedilir ancak yine de performans kısıtlanmaz ve günlük yaşamı etkilemez. Üçüncü evrede ağrı önceki evrelerde olduğu gibi sınıf, pratik, prova veya performansta ortaya çıkar ancak bu kez performans kısıtlayıcı olduğu gibi günlük hayatı da etkiler. Tekniğinizi değiştirmek ya da aktivitenizin süresini azaltmak zorunda kalırsınız. Dördüncü evrede ağrı hemen ortaya çıkar ve devam etmeyi engelleyecek kadar fazladır. Günlük hayatın birçok kısmı etkilenir. Beşinci evrede ise ağrı günlük hayatta sürekli ve sizi çalışmalarınızı sürdüremeyecek hale getirir.

2.1. Müzisyenlerde Kas – İskelet Sakatlanmalarının Sıklıkla Görüldüğü Vücut Kısımları

2.1.1. El, Bilek ve Önkol

Piyanistler ve gitar çalanlar, özellikle yana parmak hareketlerini kontrol eden küçük el kasları sakatlanmalarına açıktırlar. Bu özellikle tekrarlanan oktav ve akorlarda ortaya çıkabilir. Tahta nefesli çalgılarda, piyano ve perküsyonda daha çok De Quervain sendromu oluşur. De Quervain sendromu başparmak tendonlarında başlayıp buradan ön kola yayılan ağrı şikâyetiyle karakterize edilir.⁴ Başparmağı elden uzaklaştırma ve yumruk yapma hareketinde zorlanılır. Ön koldaki bileği içe ve dışa bükten kaslar ve tendonlar ince koordinasyonlu hareketler ve tutuş dolayısıyla sakatlanabilirler. Yaylı çalgıları çalanlar daha çok sol el bileğinin fleksörlerini ve sağ elin de ekstansörlerini sakatlarlar. El bileğini içe ve dışa bükten tendonlarda iritasyon oluşur. Bu tip sakatlanmalar daha çok tele sol elle yapılan baskı ve yayı sağ elle kontrol ederken el bileğinin aşırı dışa gerilmesi sonucu ortaya çıkar.⁵ Özellikle, sürekli tremololarda yayın üzerindeki baskı hem fleksör ve hem de ekstansör kasları zorlar. Bazı tahta üflemeli sazlarda el bileğinin sürekli ekstansiyonda durması risk etkenlerinden biridir.

2.1.2. Dirsek ve Omuz

Dirsek ağrıları, kasların dirseğe yapıştığı iç medial epikondil ve dış lateral epikondil bölgelerinde oluşur. Ön kolun dönüşlü hareketlerini ve bileğin bükme hareketlerini gerektiren piyano, vurmali çalgılar, klarinet, obua, arp ve trombon gibi enstrümanları çalanlarda dirseğin dış kısmında veya iç kısmında ağrı gelişebilir.⁶ Lateral epikondilit (tenisçi dirseği) dirseğin gerildiği, parmakların uzatıldığı pozisyonda olurken medial epikondilit (golfçu dirseği), dirseğin fleksiyondaki ve parmakların büküldüğü pozisyonlarda olur.

Omuz tendonları sakatlanmaları ise özellikle kolun yüksek pozisyonlarda tutulduğu, dirseğin dışarı ve ileri pozisyonda olduğu müzisyenlerde, omuz tendonlarının sıkışması ile meydana gelir. Rotatator

⁴ ÖZDEMİR, Oğuz, COŞKUNOL, Erhan, ÖZALP, Taşkın, *Pathologic anatomy and surgical treat - ment of De Quervain's stenosing tenosynovitis*, Acta Orthopaedica et Traumatologica Turcica, 2000;34:71-74.

⁵ CULF, Nicola, *Musicians' Injuries: A Guide to Their Understanding and Prevention*, Nicola Culf 1998.

⁶ ibid

manşon⁷, dört adet omuz kasının tendonlarından oluşmaktadır. Ağrı özellikle omuzun ön kısmında, üst kolun dış kısmında bazen de kola yayılabilen ağrı şeklinde ve özellikle geceleri olur. Keman, viyola, çello, kontrabas ve fagot çalanlarda rotator cuff⁸ tendiniti riski yüksektir.

2.1.3. Baş ve Yüz

Üflemler çalgılarda özellikle çene eklemi rahatsızlıkları sık görülür bu da baş ve yüz ağrısı olarak ortaya çıkabilir. Bakır nefesliler ve vokalistlerde ağız ve dudak kontrolünü sağlayan kaslarda rahatsızlıklar oluşabilir. Özellikle aşırı kas gerginliği (ör.diş sıkmak) veya eklem bozulması buna neden olabilir. Dikkatli ve sürekli çene pozisyonu gerektiren keman, viyola, saksafon, klarinet ve Fransız kornosu çalanlarda çene eklemi rahatsızlıkları görülebilir.

2.1.4. Bel ve Boyun

Uzun süre aynı pozisyonlarda oturan müzisyenlerde bel ağrıları gelişebilir. Sürekli olarak aynı pozisyonda oturup başı ve kolları desteklemesi gereken keman, viyola, flüt, arp, saksafon, piyano ve kontrabas gibi enstrümanları çalanlarda sırt ve boyun ağrıları sıktır.

Özellikle uzun süreli oturmada omurganın eğriliği düzleşirken, omurgalar arası diskler ve de arka ligamanlar üzerindeki basınç artar. Bu da disk taşmalarına, buna bağlı sinir sıkışmalarına ve de kas spazmlarına yol açar.⁹

Boynun statik pozisyonları kemanın düzgün tutulmasında çok önemlidir ancak bu postürler önce boynun normal iç eğriliğini (lordoz) bozar. Sonrasında bu bozulmaya aynı bel bölgesinde olduğu gibi disk taşmaları, sinir sıkışmaları ve kas krampları eşlik eder. Keman taşıma açısından ağır bir enstrüman olmamasına rağmen bu tip yaralanmalarda

⁷ MAITIN, Ian B., CRUZ, Ernesto, *CURRENT Diagnosis & Treatment: Physical Medicine & Rehabilitation*, McGraw Hill Education.

⁸ ibid

⁹ MAITIN, Ian B., CRUZ, Ernesto, *CURRENT Diagnosis & Treatment: Physical Medicine & Rehabilitation*, McGraw Hill Education.

önemli olan boynun aynı pozisyonda uzun süre tutulmasıdır (kümülatif travma).

2.2. Keman Çalanlarda Görülebilecek Kas-İskelet Sakatlanmaları

Keman çalanlarda görülebilecek kas-iskelet sakatlanmaları, genellikle boyun ağrısı, lokal distoni, tendinit ve tenosovitler, torasik çıkış sendromu (sol), karpal tünel sendromu(sol), kübital tünel sendromu (sol), fleksör carpi ulnaris tendiniti (sol), ekstansör carpi radialis tendinit (sağ), medikal ve lateral epikondilit (sağ), rotator manşon sendromu (sağ), temporomandibular eklem disfonksiyonu olarak kendini gösterir.¹⁰

2.2.1. Tendinit ve tenosinovitler¹¹

Tendonlar, esneme özelliği olmayan halat benzeri yapılardır. Hareket sırasında tendonlar, tendon kılıfı içinde kayarlar. Tendondaki yüksek gerilim veya tekrarlayıcı hareketler tendonların zedelenmesine (tendinit) veya tendon kılıfı zedelenmesine (tenosinovit) neden olur. Bazı kötü duruşlar da tendonların gerilimini arttırarak bu riskleri çoğaltır.

2.2.2. Fokal distoni

Belli bir bölgedeki kasın yanlış fonksiyonudur.¹² Kramplara, yorgunluk hissine ve koordinasyon kaybına neden olabilir. Fokal distoni(FD), ağrılı veya ağrısız olabilir ancak enstrüman çalmanızı daima etkileyecektir. Kas krampları her zaman FD anlamına gelmez. Kramplar genelde pratik sonrası yorgunluk sonucu ortaya çıkar, FD ise yorgunluk olmadan da ortaya çıkabilen bir kas fonksiyon sorunudur. Keman çalanların elleri ve parmaklarında fokal distoni sıklıkla görülür.¹³

2.2.3. Karpal Tünel Sendromu¹⁴

Karpal tüneldeki tendonların iritasyonu sonucunda ödem oluşur ve bilekte median sinir sıkışır. Sürekli bilek iç bükümü gerektiren hareketler sonucu oluşur, baş parmak, orta parmak ve işaret parmağında uyuşma,

¹⁰ COLLEY, Eve, P.T., M.A.O.P.A., *Injury in the Orchestra – The Ergonomic Nightmare*, Contempo- rary Ergonomics-(p23 – 27).

¹¹ BEYAZOVA, Mehmet, KUTSAL, Yeşim Gökçe, *FİZİKSEL TIP VE REHABİLİTASYON*, Güneş Tıp Kitabevleri, 2000.

¹² ibid

¹³ CULF, Nicola, *Musicians' Injuries: A Guide to Their Understanding and Prevention*, Nicola Culf 1998.

¹⁴ BEYAZOVA, Mehmet, KUTSAL, Yeşim Gökçe, *FİZİKSEL TIP VE REHABİLİTASYON*, Güneş Tıp Kitabevleri, 2000.

karıncalanma ve ağrı meydana gelir. Keman çalanlarda özellikle 12 ve 13. pozisyonların çok çalınmasında oluşabilir.

2.2.4. Kübital Tünel Sendromu

Ulnar sinirin dirsekteki olukta sıkışması sonucu oluşur. 4 ve 5. parmaklarda uyuşma, karıncalanma ve ağrı izlenir.¹⁵ Keman çalanlarda görüldüğü gibi viyola ve gitar çalanlarda da görülür.

2.2.5. Torasik Çıkış Sendromu

Omuz ekleminden çıkış sırasında sinirlerin sıkışması sonucu, karpal ve kübital tünel sendromuna benzer semptomlar izlenir.¹⁶ Bu sendrom aynı zamanda viyola, flüt ve gitar çalanlarda gözlenir.

2.2.6. Siyatik

Siyatik sinirinin omurilikten çıktıktan sonra kalçada sıkışmasıdır. Bacakta ve kalçada ağrı olur. Uzun süreli aynı pozisyonda olan, öne ve yana doğru dönen müzisyenlerde gözlenir.¹⁷ Özellikle uzun saatler süren ve oturur pozisyonda geçen orkestra çalışmaları bu rahatsızlığa sebep olabilir.¹⁸

2.2.7. Fleksör Carpi Ulnaris ve Ekstansör Carpi Radialis Tendiniti

El bileğini fleksiyon (avuç içinin ön kola yaklaşması) ve ekstansiyon (avuç içinin ön koldan uzaklaşması) hareketleri ön koldaki kas ve tendonları etkiler. Keman çalanlarda sol el bileğinin el bilek fleksörlerinde (fleksör carpi ulnaris) ve de sağ el bileğinin ekstansörlerinde (ekstansör carpi radialis) yaralanmalara sık rastlanır. Bu kemanı çalma sırasında sol elle tellere baskı yapılırken oluşan fleksiyon postürü ve yayı kontrol ederken oluşan bilekteki ekstansiyon postürü sonucudur. Chong ve arkadaşlarının 1989'da yürüttükleri çalışmaya göre sürekli tremololar için gerekli küçük ve hızlı yay hareketleri fleksör ve ekstansör kaslar üzerinde ciddi bir yük oluşturur. Hızlı ve kesin parmak hareketleriyle birlikte fleksiyon ve ekstansiyon hareketlerinin yapılması el bileği üzerindeki uzun tendonlar üzerinde stres yaratmakta ve buna bağlı olarak tendon yaralanma riski artmaktadır.

¹⁵ibid

¹⁶ ibid

¹⁷ ibid

¹⁸ COLLEY, Eve, P.T., M.A.O.P.A., *Injury in the Orchestra – The Ergonomic Nightmare*, Contemporary Ergonomics-(p23 – 27).

2.2.8. Medial ve Lateral Epikondilit

Her ne kadar lateral epikondilit tenisçi dirseği, medial epikondilit ise golfçü dirseği olarak tanımlansa da her iki rahatsızlık da keman çalan müzisyenlerde sıkça görülmektedir.¹⁹ Lateral epikondilit sağ el bileğinin ekstansiyonu, sol el parmakların uzatılması ve de avuç içi yukarı bakacak şekilde ön kolun döndürülmesi hareketleriyle şiddetlenir. Medial epikondilit ise el bileğinin fleksiyonu, parmakların bükülmesi ve avuç içi aşağı bakacak şekilde ön kolun döndürülmesi hareketleriyle tetiklenir. Özellikle ön kolun rotasyonu, el bileğinin aşırı bükülmesi ve bağımsız parmak hareketlerini gerektiren kompleks hareketleri sürekli tekrarlayan müzisyenler medial ve lateral epikondilit açısından risk altındadırlar.

2.2.9. Rotator Manşon Sendromu

Omuz eklemi, rotator manşon kasları olarak isimlendirilen dört kasın düzenli kasılması sonucunda bütünlüğü sağlanan bir eklemdir. Bu dört kasın (teres major, infraspinatus, supraspinatus ve subscapularis) tendonları da bu eklemi destekler ve yaralanmalarda en çok risk altında olan tendonlardır. Dirseği içeri ve dışarı ve kolu da sürekli yukarıda tutmak zorunda kalan müzisyenlerde omuz tendonları yaralanma açısından risk altındadır. Özellikle geceleri ortaya çıkan, omuzun ön ve üst kısmıyla ön kola yayılan ağrılar omuz tendon patolojilerinin habercisi olabilir. Chong ve arkadaşlarının 1989'da yürüttükleri çalışmada keman çalan müzisyenlerin rotator manşon yaralanmalarına sık yakalandıkları saptanmıştır.²⁰

2.2.10. Temporomandibular Eklem Rahatsızlıkları

Temporomandibular eklem (çene eklemi) rahatsızlıkları baş, boyun ve kulak ağrıları gibi değişik semptomlarla ortaya çıkabilir ve doktorlar tarafından sıklıkla diğer hastalıklarla karıştırılıp atlanabilir.²¹ Çene eklemine hastalıkları sadece çene eklemine sıklıkla kullanan üflemeli enstrüman çalan müzisyenlerde değil aynı zamanda çene eklemine sürekli belli pozisyonda tutmak zorunda kalan keman çalan müzisyenlerde de

¹⁹ ANDREWS, Elizabeth, *Healty Practice for Musicians*, Rhinegold Publishing, London 1997.

²⁰ MITCHEL, Tamara, *A Painful Melody: Repetitive Strain Injury Among Musiciens*, Edited by Sally Longlayer.

²¹ BEYAZOVA, Mehmet, KUTSAL, Yeşim Gökçe, *FİZİKSEL TIP VE REHABİLİTASYON*, Güneş Tıp Kitabevleri, 2000.

sıklıkla gözlenmektedir.²² Keman çalanlarda çene ekleminde kötü postüre bağlı kas spazmları, daha da ilerleyen vakalarda çene eklemindeki diskin geriye dönüşlü veya dönüşsüz öne yer değiştirmesi, hatta ileride çene ekleminin dejenerasyonu izlenebilir. Bütün bu süreçler sonucunda çene eklemindeki kısıtlanma beslenmeyi ve yaşam kalitesini etkileyecek düzeylere çıkabilir. Ayrıca stresli yaşam koşulları sonucunda ortaya çıkan bruksizm (diş sıkma) rahatsızlığı da tüm bu hastalıklara eşlik edebilir ve de süreci ağırlaştırabilir.

2.3. Kas İskelet Hastalıklarının Önleme Stratejileri

Müzisyenler genellikle zamanlarını enstrümanlarını çalarak geçirirler ve pratik süreleri üzerinde kontrol sahibidirler. Provalar ve performanslar ise orkestra şefi ve grup lideri tarafından belirlenir. Bu sebeple önleme stratejileri, pratik alışkanlıkları üzerinde yoğunlaşmalıdır.

Önleme stratejileri müziği, enstrümanı veya müzisyenin sağlığını kapsamaz. Müziğin doğası gereği sürekli ve kötü pozisyonda enstrüman çalışması gereklidir. Ancak müzisyenler pratik saatlerini ayarlayarak, müziğin zorluğunu değiştirerek veya iyi çalma teknikleri uygulayarak bu durumu aza indirgeyebilirler.

Önleme stratejileri kişisel sağlığın korunmasını, uygun pratik yerlerinin seçilmesini, doğru pratik alışkanlıklarının geliştirilmesini, uygun enstrüman ve mobilya seçilmesini kapsamalıdır.

2.3.1. Kişisel Sağlığın Korunması:

2.3.1.1. Isınma ve Germe²³

Isınma, kan akışını arttırmak, kasları ve eklemleri fiziksel olarak ısıtmak için yapılır. Isınma, hafif hareketlerle dakikalarca yapılmalıdır. Müziksel bir ısınma ise uzun ve yavaş notaları kapsamalıdır. Böylelikle pratik sırasında kanın gitmesi gereken yerlere kan akışı sağlanır.

KİH'i engellemek için germe egzersizlerinin kullanımı tartışmalıdır. Genel olarak yararlı görülse de müzisyenler için faydalı olduğu kanıtlanamamıştır. Yeni bir germe programına geçmeden önce

²² ANDREWS, Elizabeth, *Healty Practice for Musicians*, Rhinegold Publishing, London 1997.

²³ MITCHEL, Tamara, *A Painful Melody: Repetitive Strain Injury Among Musiciens*, Edited by Sally Longlayer.

müziyenlerin germe tekniklerini iyi öğrenmeleri gerekmektedir. Ağrı ve başka semptomları olan müziyenlerin tıbbi yardım almaları önerilir.

Isınma hareketleri, ayaklarla omuz birbirinden uzak bir biçimde ayakta durup kolları solda sağa doğru yavaşça sallama şeklinde başlar. Kolları yukarı kaldırıp bilekleri bükerek omuzlara yuvarlak hareketler yaptırılır. Sonrasında daha küçük el kasları açılma ve yumruk sıkma pozisyonlarında gerdirilir. Son olarak da yavaş yavaş enstrümanla ısınma egzersizleri yapılır.

Germe egzersizlerinin sakatlanmayı engellemek için ısınma egzersizlerinden sonra yapılması gerekir.

İyi germe tekniği, uygun ısınmadan sonra özel kasların yavaş ve kontrollü gerilmesini kapsar. Germe egzersizleri kesinlikle can acıtmamalıdır. Her pozisyonda birkaç saniye tutup birkaç saniye gevşeme şeklinde yapılmalıdır. Germe egzersizleri kaslardaki gerilimin azaltılmasını sağlar. Beldeki, boyundaki kalça ve bacaklardaki kaslarda günlük aktivitelerden dolayı kramplar olur. Omurga esnekliğinin artırılması omuriliği ve kasları kontrol eden sınırları serbest bırakır. Yani germe egzersizleri parmakların ve ellerin daha iyi hareketi ile beraber seslere olan duyarlılığı da artırır. Germe egzersizleri sırasında nefes alıp verme de iç organlarımızın daha rahat hareketini sağlar.



(Şekil 2.3.1.1.1. Yana Dönme)²⁴

Bu güzel bir ısınma egzersizidir. Kolların sağa ve sola doğru sallanması şeklinde yapılır.

²⁴ BRUSER, Madeline, *The Art of Practicing: A Guide to Making Music From the Heart*, Bell Tower/Harmony Books, NY. ISBN 0-609-80177-5.



(Şekil 2.3.1.1.2. Ayakta Dönme)²⁵

Öne doğru eğilip sağ elin sağ dizin içine doğru yerleştirilmesi ve sol kolun tavana doğru gerilerek sol elin görülmeye çalışılması şeklinde yapılır. Diğer taraf için de tekrarlanır.

²⁵ ibid



(Şekil 2.3.1.1.3. Boyun ve Omuz Germe)²⁶

Sol elin sağ el ile tutularak başın arkasına doğru çekilmesi ile yapılır. Diğer taraf için de tekrarlanır.

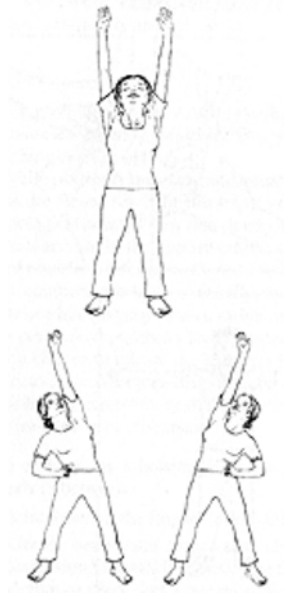
²⁶ BRUSER, Madeline, *The Art of Practicing: A Guide to Making Music From the Heart*, Bell Tower/Harmony Books, NY. ISBN 0-609-80177-5.



(Şekil 2.3.1.1.4. Kol Döndürme)²⁷

Sağ kol sol kolun önüne doğru çevrilir. İki ön kolunuzu birbirine doğru ilerletilir ve sol parmaklar sağ avuca doğru bastırılır. Sağ el kapatılır. Ters yön için de tekrarlanır.

²⁷ ibid



(Şekil 2.3.1.1.5. Gökyüzüne Ulaşma Hareketi)²⁸

Önce her iki elle sonra da ayrı ayrı olmak üzere yukarı ulaşmaya çalışılır.



(Şekil 2.3.1.1.6. Boyun esnetme)²⁹

²⁸CULF, Nicola, *Musicians' Injuries: A Guide to Their Understanding and Prevention*, Nicola Culf 1998.

²⁹ ibid

Olabildiğince rahat bir şekilde boyun öne doğru eğilir, birkaç saniye bu şekilde beklenir. Kasların rahatladığı hissedildikten sonra eski pozisyona geri dönülür.



(Şekil 2.3.1.1.7. Boyun esnetme)³⁰

Baş, gidebildiği kadar sağa doğru çevrilir, bir iki saniye bu pozisyonda kalınır ve kasların rahatladığı hissedilir. Aynı hareket diğer yönde de tekrarlanır.



(Şekil 2.3.1.1.8. Boyun esnetme)³¹

³⁰CULF, Nicola, *Musicians' Injuries: A Guide to Their Understanding and Prevention*, Nicola Culf 1998.

³¹ ibid

Baş sağa doğru sanki kulak omuza değecekmiş gibi eğilir, bu pozisyonda birkaç saniye beklenir. Sonra diğer taraf için tekrarlanır.

2.3.1.2. Bilek ve El Germeleri



(Şekil 2.3.1.2.4.1. Ön Kol Fleksör Germe)³²

Masaya bir yastık ya da katlamış bir havlu koyulur ve eller yastığın üzerine, parmaklar rahat ancak birbirine bitişik biçimde yerleştirilir. Kollar geri ve vücut öne doğru eğilir. Bu sırada ellere ve bileğe çok fazla yüklenilmemelidir.

³² BRUSER, Madeline, *The Art of Practicing: A Guide to Making Music From the Heart*, Bell Tower/Harmony Books, NY. ISBN 0-609-80177-5.



(Şekil 2.3.1.2.4.1.2. Ön Kol Ekstansör Germe)³³

Sol kolun bileği düz duracak şekilde öne doğru açılır. Sol el bilekten serbest bırakılır ve sağ el sol elin üzerine bastırılır. Bu şekilde birkaç saniye beklenir ve egzersiz diğer el için tekrarlanır.



(Şekil 2.3.1.2.4.3. Parmak Fleksör Germe)³⁴

Her parmağı gidebildiği kadar geriye çekip bu pozisyonda birkaç saniye beklenir. Kesinlikle ağrı oluşturacak kadar gerilmemelidir.

³³ ibid

³⁴ CULF, Nicola, *Musicians' Injuries: A Guide to Their Understanding and Prevention*, Nicola Culf 1998.



(Şekil 2.3.1.2.4.4 Parmak Ekstansör Germe)³⁵

Bütün parmaklar tüm parmak eklemleri gerilinceye kadar açılır.

Bütün bu egzersizlerin yanı sıra dik postür hem çalmaya hazırlık sırasında hem de çalma sırasında önemlidir. Yaşlandıkça omurgamız eğilir. Dik postür, gövdenizin ağırlığıyla leğen kemiğinizin üzerine oturmanızdır. Başınız ve vücuduz öne doğru bakmalı, ayaklarınız zemine sertçe temas etmelidir. Bu pozisyon gevşemenizi ve uygu şekilde nefes almanızı sağlar. Pratiğe veya performansla başlamadan önce birkaç dakika boyunca nefesinize odaklanın. Genelde insanlar ya çok hızlı nefes alırlar ya da nefeslerini tutarlar. Bu hazırlık aşamasında özel bir şekilde nefes almayın. Sadece nefes verişinize dikkat edin. Nefes almaya konsantre olmak zihninizi boşaltır ve rahatlamayı sağlar. Nefes alırken burundan nefes almaya, verirken ağızdan dudakları büzerek, gerekirse sesli bir şekilde nefes vermeye dikkat edin. Nefes veriş süreniz, nefes alış sürenizin yaklaşık iki katı kadar olmalıdır.

Bir müzisyen olarak, enstrüman çalmanın psikolojik boyutlarını anlayabilir- siniz. Pratiğe başlamadan önce çevrenizle, müzikle ilgilenip, zihninizdeki diğer tüm meşguliyetleri atmalı, çalacağınız müziğe odaklanmalısınız. Performans sırasında da seyircinin enerjisinden faydalanabilirsiniz. Eğer pratik yapıyorsanız çevrenizin mümkün olabildiğince rahat olmasına özen gösterin. Dikkatinizi vücudunuza,

³⁵ ibid

etrafınızdaki havaya, ışıklara, seslere, bastığınız zemine verin. Tamamen rahatladıktan ve dikkatinizi yoğunlaştırdıktan sonra çevrenize karşı dingin bir özgüven oluşturur, etrafınızda olabilecek her şeye hazırlıklı hale gelirsiniz. Pratik yapmak bir görev değil büyük bir bestecinin kalbine ve zihnine bağlanmak olmalıdır.

2.4. Doğru Pratik Alışkanlıklarının Geliştirilmesi

2.4.1. Aralar Verme

Uzun süreli çalışmalarda özellikle yeni materyaller müzisyenleri strese sokar. Aralar da bu stresi azaltabilir. Pratikler yüklenme esasına dayanır. Performansta bir iyileşme görmek için vücut her zaman daha çok çalışmalıdır. Eğer uygun aralar verilmezse kaslar yorulur ve aynı zamanda aynı işi yapamaz. Kaslardan gelen fiziksel stres tendon ve ligamanlara aktarılır. Bu şekilde zarar artar. Uygun aralar verildiği zaman müzisyen fazla yorulmadan performansına devam edebilir. Uygun aralıklarla dinlenmek sadece kas iskelet sistemi için değil zihinsel olarak da gereklidir. Böylece hem kas iskelet sistemi kendini iyileştirmeye vakit bulur hem de öğrenme düzeyi artar.

Önerilen dinlenme süreleri çeşitlidir:

- Her 25 dakikalık performanstan sonra 5 dakika
- Her 50 dakikalık performanstan sonra 10 dakika
- Her 60 dakikalık performanstan sonra 10-15 dakika

Özel bir repertuvar için çalışan müzisyenlere daha sık aralar vermeleri önerilebilir. Bu çalışma aralıkları güne yayılabilir.

2.4.2. Tekrarlamadan Kaçınma

Aynı eser üzerinde sürekli çalışma tekrarlamayı arttıracaktır. Bunun yerine farklı parçaları farklı zamanlarda çalışıp birleştirmek fiziksel yükü de azaltır. Özellikle hayal gücü tekniklerinin bir müzik parçasını çalışma süresini kısalttığı görülmüştür. Bir parçayı her notası ve hareketi ile çaldığını düşünürseniz bu öğrenmenin düşünsel sürecini hızlandıracaktır.

2.4.3. Yoğunluğu ve Süreyi Azaltma

En önemli risk faktörlerinden bir tanesi çalışma yoğunluğu ve süresinin hızlı artışlarıdır. Bu yeni bir parçaya hazırlanırken veya uzun bir tatilden dönüşte meydana gelebilir. Bu sebeple pratik süreleri her zaman kademeli olarak arttırılmalıdır.

2.4.4. Vücut Farkındalığının Sağlanması

Kötü vücut mekanikleri ve kötü postürlerin sakatlanmayı arttırdığı bilinmektedir. Ancak postür sadece beli ve boynu kapsamaz. Aynı zamanda

omuz, kol ve ellerin de uygun pozisyonda çalması önemlidir. Bazı müzisyenler örneğin forte çalarken gereğinden fazla yüklenirler. Özellikle bu aşırı çalmaların engellenmesi gerekmektedir. Alexander Tekniği, Pilates, Yoga, Tai Chi gibi teknikler vücut farkındalığını arttırabilir. Bu tekniklerle daha iyi bir postür ve kasların algılanması sağlanır. Bu şekilde müzisyen aşırı yorulmuş bir kasla normal bir kasın arasındaki farkı kolayca algılar. Birçok müzisyen ağrı ile çalmaya alışmıştır. Ancak önemli olan KİH'i başlangıcında tespit etmektir. Bu şekilde kariyeri sonlandıracak bir sakatlığın önüne geçilmiş olur.

2.4.5. Uygun Pratik Yerleri, Mobilya ve Enstrüman Seçimi

2.4.5.1. Enstrüman Seçimi

Enstrümanların değişimi veya yeni bir enstrüman çalınması fiziksel yükün artışına ve KİH risklerinin artmasına neden olur.

Kötü dizayn edilmiş enstrümanların çalınması müzisyenler için daha çok efor gerektirir. Örneğin köprüsü yüksek ayarlanmış yaylı enstrümanlar, çok fazla ölü boşluğu olan piyanolar ses çıkarmak için daha çok efor sarf edilmesini gerektirir. Bu yüzden kişiye uygun enstrüman seçimi önemlidir.

2.4.5.2. Uygun Mobilya Seçimi

Masa, sandalye, nota sehpaları veya enstrüman desteklerinin uygun seçilmesi çok önemlidir. Dizler 90 derece olacak şekilde oturmak düzgün bir postür açısından gereklidir. Eğer sandalye yüksekliği ayarlanamıyorsa aşağıdaki önlemler denenebilir:

- Eğer sandalye çok yüksekse bir ayak desteği kullanılabilir.
- Eğer sandalye çok alçaksa bir yastık kullanılabilir.

Nota sehpasının göz hizasına ayarlanması gereklidir. Aksi takdirde müzisyen sürekli kötü boyun postürlerinde çalışmak zorunda kalır. Rahat çalmayı sağlayabilen için çok çeşitli gereçler üretilmiştir. Örneğin yüksek çene desteği boynun aşırı öne gitmesini ve omuzların çok yukarı kaldırılmasını engeller. Boyunluklar da tuba gibi ağır enstrümanların kullanımını kolaylaştırır.

Özellikle sandalye dizaynı konusunda, 1994 yılında İrlanda Ulusal Senfoni Orkestrası için çalışmalar yapılmış, ancak başarısız olunmuştur. Bunun üzerine Dublin'deki Ulusal Güzel Sanatlar Okulu'nun Endüstriyel Dizayn bölümünde Conchubhair ve ekibi müzisyenlerle ortak bir çalışma yürütmüşler ve aşağıdaki prototipi yaratmışlardır.



(Şekil 2.4.5.2.1, Prototip sandalye)

Dizaynın temelinde müzisyenlerin çalarken dik durmaları ve de oturma ve sırt desteklerinin de dik olması gerekliliği yatmaktadır. Sandalye maksimum konforu sağlamak için pedlerle desteklenmelidir. Müzisyenlerin çalmadıkları dönemlerde rahatlayabilmeleri için sırt desteğinin hareket ettirebilir olması gerekir. Bunun için de sırt desteği ve sandalye beş dereceli bir yay sistemiyle ayarlanabilir halde dizayn edilmiştir.

Kompakt, hafif ve depoda kolayca saklanabilir olması, sandalyenin pratik avantajlarından biridir. Keman ya da çelloya göre kendi taşıma kutularına benzer yuvalar sandalyenin arkasına eklenerek, çalınmayan zamanlarda enstrümanın taşınmaması sağlanmıştır. Bu teoride çok pratik görünen fikrin pratikte stabil olmayıp müzisyenin işine uygun olmadığı görülmüştür. Müzisyenlerin yaylı sandalyede kendilerini güvenli hissetmedikleri, sabit sandalyelerde ise daha rahat çaldıkları izlenmiştir.

Sandalyenin müzisyenler tarafından değerlendirilmesinde estetikten çok postüral performans ön plana çıkmaktadır. Bu konuda Middlestadt ve Fishbein (1989), Kelnar, Ives, Lambert (1993), Cailliet (1990) ve Norris (1992) yürüttükleri çalışmalarda kötü dizayn edilmiş sandalye problemi üzerinde durmuşlardır. Yine bu araştırmacılar kötü postürün ve uygun olmayan sandalyelerin müzisyenlerdeki kas iskelet ağrıları için risk faktörü oluşturduğunu saptamışlardır. Culf ve Andrews (1998) öne kayarak çalma

pozisyonunun nefes kapasitesini azalttığını, çalma sırasındaki denge ve stabiliteyi bozduğunu görmüşlerdir. Alexander tekniği uygulayıcıları ise kötü postürün tek başına etken olmadığını ileri sürerken, hafif öne eğik bir oturma yüzeyini tavsiye etmektedirler. Keegan (1953) ve Schobert'in (1962) çalışmalarında ise gövde-kalça arasındaki açının dik oturularak 135 dereceye ayarlanmasının, bel ve kalça kasları için nötral pozisyonu sağladığı görülmüştür.

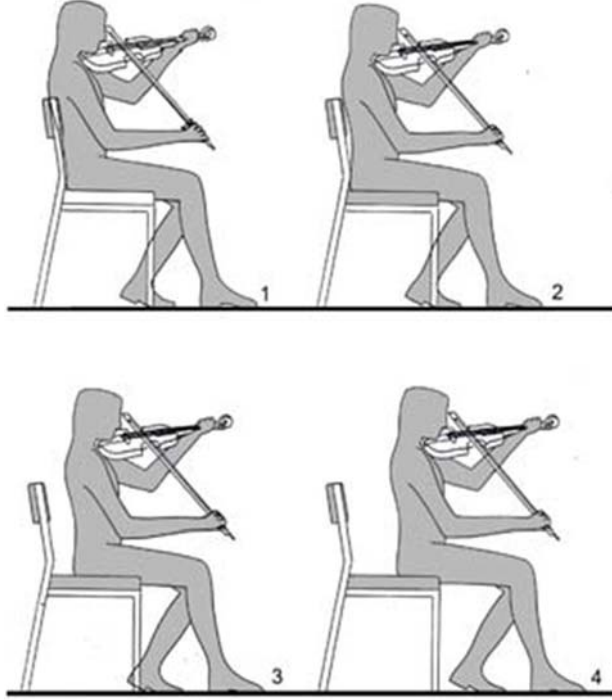
Bu konuda önde gelen uzmanlardan A.C. Mandal da dengeli oturma pozisyonunun çok önemli olduğunu, bu rahat pozisyonda kişinin at üstünde bile uyuyabildiğini ileri sürmüştür. Özellikle karın bölgesinden rahat nefes alamayan kişilerde bu aktivitenin gövde kasları tarafından üstlenildiği ve bu durumun müzisyenler için kritik bir nokta olduğunu ifade etmiştir.

Bu alandaki uzman görüşleri; düz ya da hafif öne bakan oturma yüzeyinin en iyi yüzey olduğu, arkaya ya da öne doğru eğik oturma duruşlarından kaçınmak gerekliliği, oturma yüksekliğinin ayarlanabilir olması, normal bir sandalyenin yüksekliğinin 1.5 katı olan bir sandalye tercih edilmesi ve sırt desteğinin her zaman gerekli olmadığı, olacaksa da her zaman bu destekten bağımsız oturulabilmesi yönündedir.

Çalışmanın planlama kısmında özellikle müzisyenlerin farklı oturma pozisyonları üzerinde durulmuş, hatta farklı enstrümanlar ve farklı müzisyenlerle gözlemler yapılmıştır. Özellikle müzisyenlerin performanslarını yükseltmek amacıyla oturma pozisyonlarını bozdukları tespit edilmiştir.

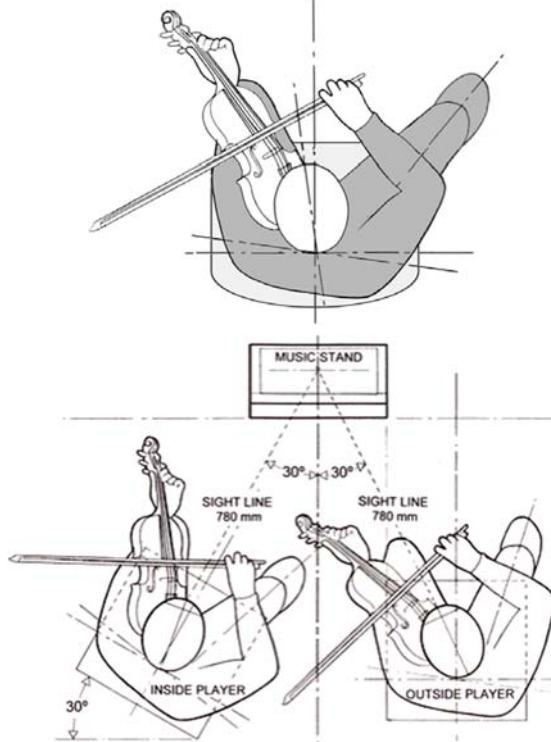
Gövde simetrisi, bacak ve ayakların konumu ile enstrümanla ilgili konular analiz edildiğinde 4 farklı pozisyon tanımlanmıştır:

- Oturma alanını ve sırt desteğini tam olarak kullananlar
- Oturma alanını tam kullanan ancak sırt desteğinden hafif öne doğru oturanlar
- Oturma alanını ve sırt desteğini kullanmayanlar
- Oturma alanının ucuna oturanlar



(Şekil 2.4.5.2.2. Gövde simetrisi ile ilgili dört farklı biçim)

- Müzisyenlerin %54'nün oturma alanını tam olarak kullandıkları, %4'nün ise sandalyenin ucuna oturdukları,
 - Çellistlerin %23'nün en az olarak sırt desteğini kullandıkları, bakır nefesli çalanların ise en fazla %76 oranında kullandıkları,
 - Çellistlerin %58'nin sandalyenin ortasına doğru oturdukları, bakır nefesli çalanların ise bu oturuşu tercih etmedikleri,
 - Viyola ve keman çalanlar arasında sırt desteğini kullanma konusunda önemli farklar olduğu, viyola çalanların %68 oranında sırt desteğini kullanırken, keman çalanlarda ise bu oranın %37'lerde kaldığı ve bunun ortalamasının %17 düzeyinde altında olduğu tespit edilmiştir.
- Diğer bir oturma şekli ise “bacaklarını açarak oturma”dır ve özellikle gövdeyi de sağa doğru döndürerek bu oturma tercih edilmektedir. Viyolacıların %29'u bu pozisyonu tercih ederken, keman çalanlarda bu oran %22'dir.



(Şekil 2.4.5.2.1.3. Dışa ve içe doğru oturan keman ve viyolacılarla ilgili grafik)

Sandalyenin dizaynı sırasında İrlanda Ulusal Senfoni Orkestrası'ndan ilk etapta 36 ikinci etapta ise 61 müzisyen test edildi. Arma şeklindeki sandalyenin uygun olduğu ve enstrümanların özelliklerine de uyum sağladığı izlenmiştir. Bütün bu prensipler göz önüne alınarak şekillendirilmiş olan sandalye, aşağıdaki temel bölümlerden oluşmaktaydı:

- Kalça bölgesinde 3 derecelik geriye ayarlama, çemberin etrafında 15 derecelik yukarı kaldırılmış kenarlık
- 22.5 derecelik baldır altında öne eğik kısım
- Bacak ayırarak çalabilmek için genişletilmiş oturma yüzeyi
- Viskoelastik materyalden yapılan ve maksimum 136 mmHg'lik basınca dayanabilen oturma yastığı
- Havalı oturma ayarı
- Oturma derinliğinin ayrıca kontrol mekanizması olması
- Oturma açısının tek bir vida sistemiyle sandalyenin altından ayarlanması

- Kontrplaktan yapılan sırt desteğinin doğal ve dayanıklı olması
- Gövde desteğinin dar tutularak üst gövde ve omuz hareketlerine olanak tanınması
- Bel bölgesinde 30 cm çaplı asimetrik bel duruşunu destekleyen ped
- Ayakların dinlenebilmesi için ayak desteği
- Ön ve arka ayakların tamamen katlanabilir olması ile rahat taşınabilme



(Şekil 2.4.5.2.4. Sandalyenin son şekli)

Böylelikle, uzun saatler orkestra provası yapan, özellikle tutuş pozisyonu ergonomik olmayan, keman, viyola gibi enstrümanları çalan müzisyenlerin, en sağlıklı biçimde oturmaları sağlanmıştır. Ancak henüz bu sandalyenin seri üretimine geçilmemiştir.

2.4.6. Genç Kemancılar da Hareket Eğitiminin Önemi

Özellikle çalışırken, yapılan duruş pozisyonu hatları hem çalışmanın verimini düşürmekte, hem süresini kısaltmakta hem de ileride kalıcı

olabilecek sakatlıklara sebebiyet vermektedir. Bu nedenle çok küçük yaşta başlanılan keman eğitiminin en önemli parçası da “hareket eğitimi” olmalıdır.

2.4.6.1. Ayakta Duruş ve Oturma Pozisyonunda Sık Yapılan Hatalar

Ayakta durarak çalışırken yapılan önemli pozisyon hataları aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- Ayak duruşu; parmaklar birbirinden uzakta durur ve ağırlık topuklara verilir
 - Diz pozisyonu; dizler kilitli ve rijittir.
 - Leğen kemiği pozisyonu; bel eğriliğini artıracak şekilde kalçalar öne doğru yer değiştirir.
 - Bel; bel eğrisi ya çok fazla ya da çok azdır.
 - Sırt; kaburgaların öne doğru eğildiği kifotik postür tercih edilir.
 - Omuz çevresi; kürek kemikleri omurgadan uzakta abdüksiyonda pozisyonlanır
 - Göğüs kemiği ve köprücük kemiği; her ikisi de aşağı çökük pozisyonundadır.
 - Baş ve boyun; baş ya öne doğru ya da aşırı geriye doğru yönelmiştir
 - Kollar; sol dirsek öne itilmiş ve sağ dirsek ise çok yukarıda tutulur.
- Oturma pozisyonunda görülen hatalar ise şöyle sıralanabilir:
- Ayak pozisyonu; ayaklar yere sağlam bir şekilde temas etmez
 - Leğen kemiği pozisyonu; leğen kemiği aşırı öne ve sağa dönmüş pozisyonundadır. Sağ leğen kemiği dengelenmemiştir.
 - Bel; bel kavisi artmış ve sağa dönmüştür.
 - Sırt ve göğüs kafesi; sırt eğrisi düzleşmiş ve sağa dönük durumda, kaburgalar öne doğru yer değiştirmiştir.
 - Baş ve üst gövde pozisyonu ayaktaki gibidir.

2.4.6.2. Dengeli Oturma ve Ayakta Durma Pozisyonu

Doğru bir oturma biçimi için aşağıdaki noktalara dikkat etmek gerekmektedir:

Leğen kemiği altındaki yuvarlak kemiklerin tam ortasında konumlanır.

- Bel eğrisi öne doğru konumlanmıştır.
- Göğüs kafesi leğen kemiğine doğru simetrik iner.
- Omuz eksenini göğüs kafesinin üzerindedir ve omuzlarda gerginlik yoktur.
- Göğüs kafesi yukarı hareket ederken omuzlar açılır.
- Başın doğru konumlanması için boyundan itibaren omurganın aynı hizada yukarı doğru açılması gerekir.

Ayakta dururken ise doğru pozisyonun koşulları aşağıdaki gibi oluşturulmalıdır:

- Ayak parmakları öne doğru bakar pozisyonda olmalı ve ayakların aralarında 15 cm kadar aralık bulunmalıdır.
- Dizler rahat, kalça ve ayak bilekleriyle aynı düzlemde olmalıdır.
- Pelvis kalçaların üzerinde dinlenmelidir
- Gövde oturur pozisyondaki gibi dengede olmalıdır.
- Kollar her iki yanda rahatça sarkmalıdır.

Bütün bu prensipler, çocuk taştayken eğitmeye başladığımız öğrenciye, keman tekniğiyle beraber muhakkak öğretilmelidir. Derslerde, öğrencinin doğru çalmasını yanı sıra, doğru pozisyonda çalıyor olması da takip edilmeli ve yanlışlıklar bıkmadan usanmadan söylenerek düzeltilmeye çalışılmalıdır. Bunun evdeki takibi için ise, özellikle ilkökul çağındaki çocukların, keman derslerine ailelerinin, özellikle annelerinin katılımı sağlanmalı ve hareket eğitimine onlar da dâhil edilmelidir.

2.5. Müzisyenlerin KİH Tedavisi

Müzisyen sakatlıkları iki seviyede tedavi edilebilir. Birinci aşama erken dönemde hastalığın tanımı ve basit, kendi kendine tedavi yöntemlerinin uygulanmasıdır. İdeal olan müzisyenlerin erken hastalık semptomlarını fark etmelerini ve kendi kendine yardım tekniklerini erken yaşta öğrenmelerini sağlamaktır. İkinci aşama ise sürekli olan şikâyetlerin belirlenmesi ve profesyonel yardıma başvurulmasıdır.

2.5.1. Uyarı Belirtileri ve Semptomlar

KİH belirti ve semptomlarını tanıyabilmek kemancı açısından son derece önemlidir. Buna göre;

- Çalarken hissedilen rahatsızlık ağrı karıncalanma ve uyuşma
- Ellerde güçsüzlük veya parmakların ince kontrolünün yapılamaması
- Katılık veya eklem hareketinin azalması
- Postür değişiklikleri
- Lokal şişme veya kırmızılık gibi şikâyetler varsa kas – iskelet sakatlanması yaşıyor olunması mümkündür.

Eğer enstrümanınızı çalarken rahatsızlık veya ağrı hissederseniz semptom geçene kadar ara verin. Eğer ağrıya rağmen devam ederseniz şikâyetleriniz artacaktır. Şikâyetlerin, doktora başvurmadan önce basitçe giderilebilmesi adına RICE³⁶ Tedavi Protokolünü bilmek çok yardımcı olacaktır.

³⁶ RICE: rest, ice, compression ve elevation kelimelerinin baş harflerinden oluşan kısaltma.

2.5.2. RICE Tedavi Protokolü (Dinlenme, Buz, Kompresyon ve Kaldırma)

Bu protokolden yaralanmanın ilk etabında vücuda gelecek zararın azaltılması hedeflenir. Yine de bu dönemde tıbbi yardım almakta fayda vardır. RICE protokolünün faydaları şunlardır;

- Şişliğin azalması
- Rahatsızlığın azalması
- Kas spazmının azalması
- Başka sakatlıkların önlenmesi

Önemli olan sakatlanmış bölgeyi aktiviteden uzaklaştırmaktır. Ardından uygulanacak buz, yaralanmış bölgeye kan akımını azaltır ve ödemi engeller. Yaralanan alana 15-20 dk. buz uygulanmalıdır, soğuk çarpmasını önlemek için buz direkt olarak deri ile temas ettirilmemelidir. Eğer buz yoksa soğutulmuş sebzeler kullanılabilir. Ancak soğuk krem kullanılmamalıdır çünkü sadece derinin yüzeysel kısmını soğutur. Müzisyenin buz uygulayıp çalmaya devam etmesi yanlıştır çünkü sakatlığı arttıracaktır. Bandajlama, uzak kısımdan yakın kısma doğru yapılmalı ve aşırı sıkmaktan kaçınılmalıdır. Bandajlama sırasında buz da kullanılabilir. Bu şekilde ödem daha iyi engellenir. Son olarak yer çekiminden faydalanarak sıvının yaralı bölgeden uzaklaşmasını sağlanmalı ve yaralı bölge kalp seviyesinin üzerine kaldırılmalıdır.

2.6. Koruyucu Önlemler

Eğer KİH'in erken belirtilerini saptarsanız aşağıdaki önlemleri uygulayınız:

- Pratik yöntemleriniz ve çalma pozisyonlarındaki yaralanmayı arttıracak durumları saptayınız ve bunları düzeltmeye çalışınız.
- Dinlenme zamanınızı uzatınız ve şikâyetiniz olmayacak şekilde çalma noktasına gelmeye çalışınız. Pratiğe başlamadan önce özellikle ısınma egzersizlerine dikkat ediniz.
- Özellikle hangi pasajların belirtileri arttırdığına dikkat ediniz ve kompleks pasajlardan sonra basit pasajlar çalarak dengeleyiniz. Fiziksel yükü azaltmak için hayal etme tekniklerini kullanınız.

3. SONUÇ

Bu çalışmada erken yaşta müzik eğitimi almaya başlayan icracıların ve özellikle keman çalanların, eğitimi boyunca ve profesyonel hayatlarında da yüz yüze geldikleri fiziksel sıkıntılara, bu sıkıntılar için alınacak önlemlere ve çözümlere yer verilmiştir. Çok erken yaşta başlanılan keman eğitimi her

bakımdan olduğu gibi, fiziksel açıdan da oldukça yıpratıcıdır. Özellikle yanlış duruşların, omurga, bel, omuzlar gibi, vücudun taşıyıcı bölümlerinde deformasyonlara sebep olduğu bilinmektedir. Bu sebeple, gelişme çağındaki çocuklara doğru hareket ve duruş konusunda verilecek eğitim de, fiziksel gelişimlerdeki olumsuz etkileri ortadan kaldıracaktır. İleriki yaşlarda ve profesyonel yaşamlarında oluşabilecek kalıcı sakatlıkların önüne geçilmesi, bu eğitimler sayesinde mümkün olabilecektir. Bu çalışmadaki öneriler dikkate alındığında birçok gelişim bozukluklarının ve sakatlıkların önüne geçilebilecektir. Ancak yine de, farklı sebeplerle oluşabilecek sakatlıkları fark etmek için, öncelikle vücut iyi dinlenmeli, evde uygulanacak basit tedaviler denenmeli ancak şikâyetler kronik bir hal alıyorsa gecikmeden bir hekime başvurulmalıdır.

KAYNAKÇA

- AKERBLOM, B., *Standing and Sitting Posture*, Nordiska Bokhandeln, Stockholm 1948.
- ANDREWS, Elizabeth, *Healty Practice for Musicians*, Rhinegold Publishing, London 1997.
- BEYAZOVA, Mehmet, KUTSAL, Yeşim Gökçe, *FİZİKSEL TIP VE REHABİLİTASYON*, Güneş Tıp Kitabevleri, 2000.
- BRUSER, Madeline, *The Art of Practicing: A Guide to Making Music From the Heart*, Bell Tower/Harmony Books, NY. ISBN 0-609-80177-5.
- COLLEY, Eve, P.T., M.A.O.P.A., *Injury in the Orchestra – The Ergonomic Nightmare*, Contemporary Ergonomics-(p23 – 27).
- CHAN, Steve and O’SULLIVAN, Leonard W., *Proceedings of the Irish Ergonomics Society Annual Conference 2004*.
- CULF, Nicola, *Musicians’ Injuries: A Guide to Their Understanding and Prevention*, Nicola Culf 1998.
- GİDERGİ ALPTEKİN, Aslı, “06-15 Yaş Arası Çocuklarda Keman Eğitimi, Uygulanan Metotlar ve Bu Eğitimin Çocukların Fiziksel ve Psikolojik Gelişimlerine Etkileri”, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 2010.
- HAVAS, Kato, *A New Approach to Violin Playing*, London 1961.
- HODGSON, Percival, *Motion Study and Violin Bowing*, London 1934.
- MAITIN, Ian B., CRUZ, Ernesto, *CURRENT Diagnosis & Treatment: Physical Medicine & Rehabilitation*, McGraw Hill Education, 2016.
- MICHEL, Rachel, *Ergonomics Resources for Musicians*, Ergoweb.com, 26 Aralık 2001.
- MITCHEL, Tamara, *A Painful Melody: Repetitive Strain Injury Among Musiciens*, Edited by Sally Longlayer.

MITCHUM, Page Posladek, *Student Motivation to Participate in Instrumental Music*, A Thesis in Music Education, Southwestern Missouri State University, Kansas City, Missouri, 2007.

MONTGOMERY, Kate, *Musicians Nightmare*, Kate Montgomery, Sports Touch, 2003.

ÖZDEMİR, Oğuz, COŞKUNOL, Erhan, ÖZALP, Taşkın, *Pathologic anatomy and surgical treatment of De Quervain's stenosing tenosynovitis*, *Acta Orthopaedica et Traumatologica Turcica*, 2000;34:71-74.

KULAK EĞİTİMİNDE KROMATİZM

CHROMATISM IN EAR TRAINING

Furkan Özyazıcı*

Geliş Tarihi: 19.09.2019
(Received)

Kabul Tarihi: 04.10.2019
(Accepted)

Öz: Müzik eğitimine başlamadan önceki evrelerden biri olan kulak eğitiminde, her yaşta insanın kulak eğitimini bir süre de olsa alması gerektiği düşünüldüğünden dolayı, bu çalışmada eğitim için kromatik dizilimlerin kullanımı hakkında bilgi verilmiştir. Tek sestem başlayarak sırası ile iki, üç ve dört ses üzerinde şemalar üzerinde nasıl çalışmak gerektiğinin anlatıldığı, aynı zamanda çalışmaya ek olarak, ses hafızasının gelişimi için nasıl bir çalışma izleneceği de çalışmaya kısaca eklenmiştir. Müzisyenlerin ortak önem verdikleri konulardan biri olan entonasyonun, öncelikle küçük yaşta kulak eğitimi ile geliştiği bilinmektedir. Günümüzde dünya üzerinde birçok müzik eğitimi veren eğitim kurumlarında solfej ve çalgı derslerinden önce kulak eğitimi verildiği bilinmektedir. Kulak eğitimi aynı zamanda deşifrenin gelişmesine, perdesiz ve nefesli çalgılarda entonasyon temizliğine de yardımcı olmaktadır. Belirli bir süre ihtiyacı duyulan bu eğitimde, kişinin yaşı ne olursa olsun çalgı derslerine başlamadan önce bir süre bu eğitimden belirli kurallar oluşturularak geçmesi gerektiği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kulak Eğitimi, Kromatizm, Solfej

Abstract: Before the musical education, all candidates must be take study on ear training. In that article, try to explained how to study on chromatic scales in that education style, one voice to four voice. This chromatic ear training technic is try to explaing with different examples in that study. Expecially all musicians think that training system important on the instruments intonation problems. Intonation problems start at young age and without eartraining, players have a big problems in the future. In the modern times, music education centers give ear training education first. After this education, candidates will be good at sight-reading and instrument playing. Infact, Professional musicians think on that training must be taken from the starting to instrument playing. Also all music student candidates need a good intonation on their instrument and a good solfege and this materials start with good ear training. Infact, brass, woodwind and string instrument players must know the notes voices because they haven't got keyboard on their instruments.

Key Words: Ear Training, Chromatism, Solfege

* Araş. Gör. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Piyano Sanat Dalı,
fozyazici@istanbul.edu.tr

1.GİRİŞ

Kulak eğitiminde öncelikle öğrencinin algı sistemine bakılması gerektiği düşünülmektedir. Dünya’da müzik eğitimini profesyonel ya da hobi bakımından veren tüm kurum ve kuruluşlar öncelikle kulak eğitime kendi sistemleri doğrultusunda öncelik vermektedir. Eğitim almak isteyen öğrenci adayının ses alanına bakılmadan önce duyma ve algı oranına bakılması gerekmektedir. Kulakların ve zihnin aynı anda kullanıldığı bu eğitim sisteminde öğrenci bir miktar başarı göstermesi durumunda kulak eğitime alınabilir. Fakat aksi durumlarda öğrenci adayının ailesine öğrencinin durumu açıkça söylenmelidir. Aynı zamanda kulak eğitimi verilirken çeşitli metotların da kullanıldığı bilinmektedir. Bu çalışmada açıklanmak istenen kromatik dizi eğitim metodu bu eğitim tekniklerinden birisidir. Çalışmaya ek olarak ritim ve melodi egzersizleri de eklenmiş ve öneriler sunulmuştur.

“Kulak eğitimi aynı zamanda konservatuar ile sınırlandırılmamalı, kesinlikle genel olarak düşünülmelidir. Aynı zamanda kulak eğitimi dünyadan ayrı bir şey gibi düşünülmemeli onunla bir olarak algılanmalıdır.”¹

2. KULAK EĞİTİMİNE BAŞLAMAK

“Müziği duyarız fakat çalan notaların ne olduğunu veya aralıkları duyamayız. Bu sebeple müziğin sadece tınısal olarak bizlere iyi ya da kötü olduğuna tınısına bakarak karar veririz. Fakat profesyonel müzisyen olmak istiyorsak öncelikle bir bilim insanı gibi mikroskop ile en ince detaydan başlamamız gerekir.”²

Öncelikle öğrenci adayının başlamaya uygun olduğu anlaşıldıktan sonra, alacağı eğitimden bir miktar bahsedilmesi gerekmektedir. Eğitimin amacından ve faydalarından bahsedilen öğrencinin yaşı göz önüne alınarak bu konuşmanın yapılması tavsiye edilir. İlk başlangıçta ağır bir şekilde ve gerekirse öğretmenin de kendi sesi ile eşlik etmesi ile birlikte Do – Sol notaları arasında sadece pentatonik (beş ses) olarak uzun sesler ile öğrenci kulak eğitimine alıştırılmalıdır. İlk basit alıştırma örneği aşağıda verilmiştir.

¹ Lenny Pietrolata (network article)

<https://music.tutsplus.com/articles/hear-more-basic-ear-training-for-musicians--cms-20629>

² Dave Douglas (network article)

<https://greenleafmusic.com/the-practice-of-ear-training/>

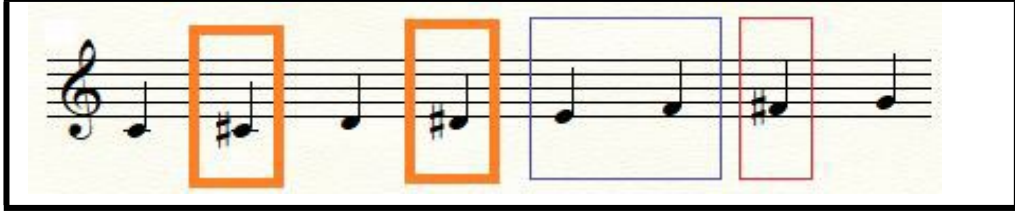
Örnek 1. Do-Sol Dizisi



Yukarıdaki örnekte Do – Sol arası olan sesleri görmekteyiz. Fakat öğrencinin ses durumuna dikkat edilmesinin önem taşıdığı düşünülmektedir. Yaşı küçük olan bazı öğrencilerin (özellikle erkek öğrenciler) nazal sistemleri ve buna bağlı olarak ses telleri erken gelişmektedir. Bu sebep ile doğrudan öğrencinin kulağının olmadığını düşünülmesi yerine bu pentatonik egzersizin gerekirse birkaç ton aşağı alınarak uygulanması tavsiye edilir. Örnekte Do Majör dizisinin ilk beş notası gösterilmektedir fakat modülasyon (tonalite değişimi) düşünülerek hareket edildiğinde gerekirse Si – Si bemol Majör ya da daha aşağı tonlara kadar inilebilir. Fakat bu çalışma sırasında dikkat edilmesi gereken bir önemli noktada öğrencinin sesleri verme esnasında zorlanıp kasılmalar yaşaması ve buna bağlı olarak sesin hava ile dışarı çıkmasıdır. Bu zorluğun yaşanması durumuna çözüm olarak yapılan araştırmada D.E.Ü. Devlet Konservatuarı Öğretim Görevlisi Anıl ALTINSOY ile yapılan görüşme sonunda bir çözüm önerisi sunulmaktadır;

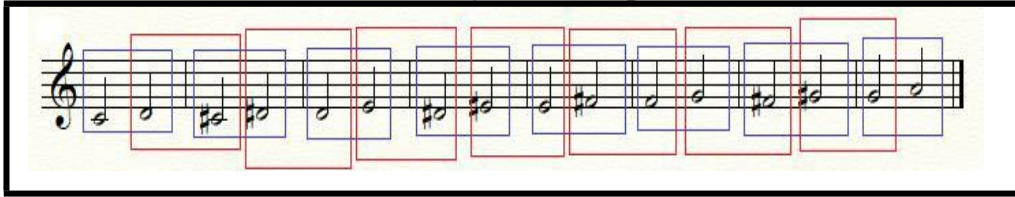
“Öğrencinin sesleri vermesi sırasında oluşabilecek nazal problemlerin ışığında öncelikle eğitim alan çocuğun ailesi ile birebir görüşülüp özel bir rahatsızlığının olup olmadığının öğrenilmesi gerekmektedir. Bilinen herhangi bir rahatsızlığı yok ise o zaman genellikle ses tellerinde yaşa bağlı olarak oluşan uç kısımlardaki ayrıklık için basit ve zahmetsiz bir çözüm yöntemini kullanmaktayız. Bir bardak suyun içerisine kalın bir pipet atılıp içine aralıklarla üflenmesini öneririz. Bardak içerisinde oluşan hava kabarcıkları sayesinde sudaki oksijenin yavaş bir şekilde ses tellerini onarma etkisinden yararlanır. Bu yöntem en azından küçük yaşta öğrenciler için bir miktar çözüm yolu olmaktadır.”

Tek ses eğitimi, bu tip problemlerin yaşanması durumunda da yavaş ve öğrenciyi yormadan da yapılabilir. Özellikle başlangıçta pentatonik dizi bir miktar çalıştırıldıktan sonra, aynı pentatonik dizi üzerinde kromatik eğitime geçilmesi tavsiye edilir. Kulağın alışmış olduğu sesler üzerinde tavsiye edilen teknik aşağıda örnek üzerinde gösterilmiştir.

Örnek 2. Do-Sol Kromatik Dizisi

Bu dizinin çalıştırılmasından sonra öğrencinin boğaz değişim pozisyonuna alışması için bir miktar zaman gerekmektedir. Özellikle Fa ve Fa# geçişi sırasında gırtlak ve geniz pozisyonunun değişimine alışılması için yoğun olmayan fakat zaman isteyen bir çalışma yapılmalıdır. İlk beş nota üzerinde kurulan kromatik egzersiz tamamlandıktan sonra Do – İnce Do sesleri üzerinde bu egzersiz çalışması yapılabilir. Çalışan adayın ince seslerde başlarda zorlanması oldukça sık rastlanan bir durumdur. Başlarda çok zorlanmadan ilerletilmeye çalışılır ve hem kulak hem de boğazın alışması sağlanır. “Öğrenci adayının yaşı göz önüne alınarak kişisel çalışma yapması durumunda zihni fazla yormadan önceleri günde 5 ila 10 dakika arasında bir süre çalışma yapılması gerekir.”³

Tüm gam kromatik olarak çıkıcı ve inici şeklinde çalıştırıldıktan sonra farklı sistemde kromatik diziler ile aynı metodun tekrar edilmesi gerektiği düşünülmektedir. Bu metot için örnekler aşağıda açıklamaları ile birlikte verilmiştir. Tek ses çalışmaları sadece kromatik çıkıcı ve inici olmakla sınırlanmamakla birlikte farklı çeşitlenmeler ile aralık özelliği eklenilerek de çalıştırılmaktadır. Örnek olarak tüm dizi üzerinde öncelikle Do – Re sesleri sırası ile çalındıktan sonra Do# - Re# sesleri ve Re – Mi şeklinde devam edilebilir. Bir önceki çalışmanın da özelliklerini barındırmasından dolayı bu egzersiz aynı zamanda müzikal hafıza için de faydalıdır.

Örnek 3. Tam ve yarım çıkıcı perdeler

Yukarıdaki örnekte, mavi kutular içerisinde tam perdeler ve kırmızı kutular

³ Egemen, Hüseyin, *Sistemik Solfej Öğretimi*, 2. Baskı, Bemol Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.23.

içerisinde yarım perdeler görülmektedir. Özellikle çalışmanın akışı takip edildiğinde önce tam perde duyurulmakta, fakat aynı zamanda bu tam perdenin ikinci notası ile bir sonraki ölçünün ilk notası yarım perde inici aralık oluşturmaktadır. Bu sebep ile bir önceki egzersizin tınısının da bu egzersiz içerisinde kullanıldığı görülmektedir. Bununla birlikte ölçüler arasında da aynı zamanda ikinci bir kromatik tını oluşmaktadır. Bu egzersiz, öğrencinin duyum derecesini geliştirmek ile birlikte aynı zamanda gırtlak hareketinin de yavaşça açılarak bir sonraki geniş aralıklara hazırlanmasını sağlamaktadır. Do – İnce Do dizisi üzerinde bu çıkıcı egzersiz yapıldıktan sonra aynı şekilde inici olarak da tekrar edilmelidir.

Hem kalın hem de ince sesler üzerinde uzun süreli kalınmasını sağlayan bu egzersiz ile zorlanılan ses aralığı, yavaşça düzelme gösterecektir. İnci egzersiz örneği de aşağıda bir miktar verilmiştir.

Örnek 4. Tam ve yarım inici perdeler



Bu iki egzersiz tipi öğrencinin algısına bağlı olarak 1 ile 4 hafta arasında değişkenlik gösterebilir. Özellikle alışma sürecinin en başı olduğundan dolayı öğrenciye bu egzersizlerin gerekliliği ve ileride ona nasıl yardımcı olacağı yaşı doğrultusunda düşünülerek anlatılmalıdır. Öğr. Gör. Anıl ALTINSOY ile yapılan görüşmede bu durum ile ilgili bazı tavsiyeler alınmıştır.

“Öğrenci özellikle ilk zamanlar bazı sıkılmalar yaşayabilir. Aynı şeylerin tekrarı gibi duyulmasından dolayı öğrencide isteksizlik gözlemlenebilir. Bu gözlemin bir şekilde bertaraf edilebilmesi için öğrencinin hareketleri ve çıkardığı sesler takip edilmelidir. Sıkıldığını anladığımız takdirde, ona çaldığı çalgı ile ilgili sorular sorulup çalgı öğretmenin beklentileri ile ilgili bilgi verilmeli, aldığı kulak eğitiminden memnun olduğundan bahsedilmelidir. Etkili olmaması durumunda sesler arasında 10 saniye ya da yaşa göre değişebilen ufak dinlenme süreleri verilebilir. Öğrenci zihinsel açıdan bir süre sonra alışacağından dolayı bu sıkılma süreci zamanla ortadan kalkacak ve yerini odaklanmaya bırakacaktır.”

Başlangıç eğitiminin 7’li aralıklara kadar örnekteki gibi tamamlanmasından sonra artık iki ses eğitimine geçilmesi uygun görülmektedir. Fakat iki ses eğitiminden önce tek ses üzerinde özellikle Tam 4’lü ve Tam 5’li aralıklara mümkün olduğunca eğilmek ve bu aralıklara zaman harcamak gerekmektedir. Ton olarak tek ses üstünde bile olsa Majör ya da minör renkleri barındırmadığından dolayı oldukça parlak bir tınıya sahiptir. Bu duruma eğilim gösterilmemesi durumunda iki ses eğitiminde öğrencinin tam aralıkla karşılaşması sırasında majör

ya da minör aralık kurma eğilimi gelişebilir.

Örnek 5. Majör ve minör 3'lü aralık egzersizleri

The image shows two musical staves. The top staff contains two triads: a major triad (C4, E4, G4) and a minor triad (C4, Eb4, Gb4). The bottom staff contains two triads: a major triad (C4, E4, G4) and a minor triad (C4, Eb4, Gb4) with a double sharp on the G note.

Yukarıdaki örnekte Majör ve minör 3'lü aralık egzersiz örnekleri verilmiştir. Bu kulak egzersizi çalışması sırasında genellikle büyük bir problem yaşanmamak ile birlikte ufak entonasyon hataları olabilir.

Örnek 6. Tam 4'lü, artık 4'lü ve tam 5'li aralıklar

The image shows three musical staves. The top staff contains two intervals: a full 4th (C4, F4) and an augmented 4th (C4, F#4). The middle staff contains two intervals: an augmented 4th (C4, F#4) and a full 5th (C4, G4). The bottom staff contains two intervals: a full 4th (C4, F4) and a full 5th (C4, G4).

Sıradaki örnekte ise Tam 4'lü, Artık 4'lü ve Tam 5'li çalışmaları verilmiştir. Artık 4'lü çalışması sırasında öğrencilerin algılarının oldukça arttığı gözlemlenmiştir. Bunun sebebinin ise tri-tone aralıkların çıkardığı keskin tınısal yapı olduğu düşünülmektedir. Fakat Artık 4'lü aralığın aksine Tam 4'lü ve Tam 5'li aralıkların çalışması sırasında genellikle öğrenciler (özellikle Tam 5'li aralık çalışmalarında) Majör 3'lü vermeyi başarabilirler. Parlak ve boş tınısından dolayı

kulak yanılıgısına düşen öğrencilerin olması durumunda öncelikle seslerin ayrı bir şekilde verilmesi tavsiye edilir. Öğrenciye sesler tanıtıldıktan sonra tekrar aynı seslerin oluşturduğu aralık sesleri aynı anda basılarak öğrenciden tekrar etmesi istenmelidir. Bu egzersiz birkaç kromatik adım sonra tekrardan başa alınarak doğrudan aynı anda basılarak tekrar ettirilmelidir. Çabuk bir şekilde öğrencinin alışma sürecine girmesini sağlamak amacı ile başa dönülmesi gerektiği düşünülmüştür.

İki ses egzersizinin bitirilmesinden sonra son bir tekrar olarak tek ses egzersizleri ile birlikte ardından iki ses egzersizleri yaptırılması gerektiği düşünülmektedir. Özellikle bu tekrarın yapılması öğrencinin hafızasını tazelemeye ve eğitim sürecinin başına alışması açısından gerekli görülmektedir. Yapısal olarak bir ve iki seslerin bitiminden hemen sonra üç ses eğitime başlanılabilir fakat burada öğretmenin, öğrencinin durumunu kontrol ederek bir program yapması gerekmektedir. Eğer öğrenci başarı göstermiş ve sesleri rahatlıkla algılayabiliyorsa, tek sesler ve iki sesler karışık bir şekilde çalıştırılabilir. Bu şekilde öğrencinin algısının hangi seviyede geliştiğinin anlaşılması sağlanabilir.

Öğrenci tek ve iki seslerin karışık sorulmasında (kromatik sistem dışındaki uygulamada) sorun yaşıyorsa, sorunlar tespit edilip tekrardan sorunlu alanların çalıştırılması gerekebilir. Tüm sorunlar ortadan kalktıktan sonra en son olarak kromatik ve diyatonik⁴ iki sesler üzerinde çalışma yapılması gerekmektedir. Tınsal bakımdan çok dar ve disonans⁵ tınlayabilecek olan bu seslerin mümkün olduğunca yavaş bir şekilde çalıştırılması gerekmektedir. Özellikle piyanonun tınısı ile karışmaması için öğrenciden diğer seslere göre daha yüksek bir şekilde söylemesi istenilebilir. Kromatik çift seslerde öğrencilerin daha çekingen davrandığı incelenip ortaya çıkarıldığından dolayı durumun öğrenciye sözlü olarak aktarılması gerekmektedir.

“Özellikle iki seslerin en zorları olan diyatonik ve kromatik yarım perdelerde öğrenci veremeyince kısık sesle çıkarmaya çalışır. Aslında perspektif açıdan bakıldığında bu durumun altında öğretmenin karşısında başarılı olamayacağı korkusu vardır. Bu durumun aslında öyle olmadığı bu perdeler üzerindeki sesleri çalışmadan önce öğrenciye yaşı ne olursa olsun anlatılmalı, çekinecek bir şeyin olmadığı ve zamanla gelişebileceği aktarılmalıdır. Sonuçta geniş aralıkları yapabilen ve temiz çıkarabilen bir öğrenci bu türde disonans aralıkları da yapabilir. Sadece doğru bir yaklaşım biçimi gerekmektedir.”⁶

Öğrenciye özellikle zor tınlar içeren seslerdeki öğretmen yaklaşımının çok önemli olduğu anlaşılmıştır. Yapamadığı zaman öğrenciye aşırı yüklenmenin ters ve

⁴ Bir sekizli içinde belirli bir sırayla tam ve yarım perdelerden oluşan dizi.

⁵ Müzikte seslerin uyumsuzluğu.

⁶ Hacıev, Paraşkev, Temel Müzik Teorisi, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2016. s.17.

yıkıcı sonuçları olacağı anlaşıldığından öncelikle öğrencinin yapısı göz önüne alınarak yapıcı bir yaklaşım sergilenmesi gerektiği söylenebilir.

2.İLERİ KULAK EĞİTİMİ

Tek ve iki ses eğitimi tam olarak tamamlandıktan sonra sıradaki eğitim olan üç ses eğitime geçilmesi gerekmektedir. Özellikle iki ses çalışmalarından daha kolay olduğu düşünülmektedir. İki seste sadece aralıklar bulunduğundan dolayı bir miktar duyumsal farklılık yaratabilir. Teknik bağlamda kulak eğitimi alan kişinin müzikal teori seviyesinin düşük olabileceğinden dolayı Majör veya minör aralık tanıtılmaması sonucunda zorlanılma olasılığı vardır. Fakat üç ses eğitiminde yine teorik olarak akorlar devreye girip tam anlamı ile Majör ve minör tınlar kesin olarak açığa çıkmaktadır.

“Tımsal bütünlüğün ilk olarak sağlandığı üç ses kulak eğitiminde önce minör kök akorların başlanması öğrenciye büyük rahatlık sağlamaktadır. Özellikle ilk iki notanın bir birine yakınlığı sebebi ile öğrenci tarafından kolay algılanabildiği incelenmiştir.”⁷

Yine kromatik çalışma ile yapılması uygun görülen bu üç ses eğitiminin ilk örneği aşağıda verilmiştir.

Örnek 7. Minör akorlar

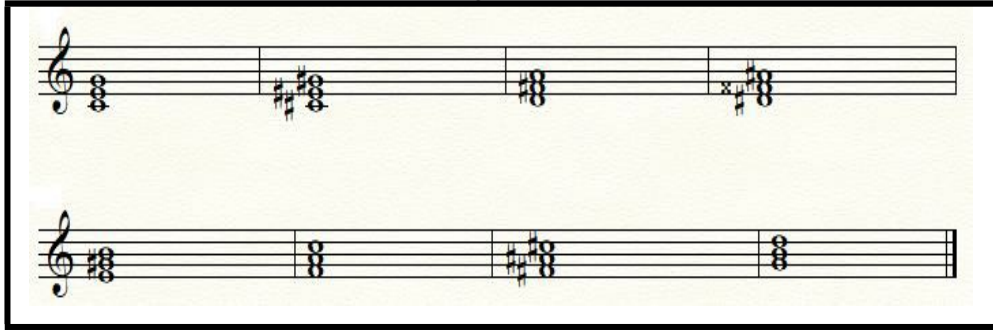


Örnekten de anlaşılacağı üzere, her ses üzerinde minör akor kurularak öğrenciye ilk çalışmada ağır bir şekilde tekrar ettirilmelidir. İlk zaman yapılan çalışmalarda öğrenci, en üstteki sesi bir miktar pes çıkarma olasılığına sahiptir. Bu durumun yaşanması sırasında öğretmenin başlarda yardımcı olmak adına sadece üst notayı basarak öğrencinin çıkardığı sesi düzeltmesi gerekebilir. Genellikle bu sorunun yaşanma olasılığı düşüktür fakat olması durumunda da açıklamadaki yöntem ilk çalışma zamanlarında uygulanabilir. Minör kromatik akor egzersizi bitiminden sonra aynı egzersiz tipinin majör akorlar üzerinde de uygulanması

⁷ Burden, Paul R-Byrd ve David, M. , *Methods For Effective Teaching (Edition 1st)*, 1.Baskı, Allyn and Bacon, 2002. s.32.

gerekmektedir. Majör akor örneği de aşağıda verilmiştir.

Örnek 8. Majör akorlar



Bu örnekteki egzersizin tamamlanmasından sonra da öğrenciye her iki egzersizin de olduğu ayrı bir kromatik üç ses egzersizi yaptırılabilir. Özellikle aradaki 3'lü aralığın değişimi kaynaklı bu egzersiz sayesinde öğrencinin ince detayları duyabilmesi sağlanmaktadır. Do minör ve Do Majör akorların ardı ardına çalınması veya aynı yöntemin benzeri şekilde başka tonlarda uygulanması sonucunda tonalite kavramı teorik açıdan öğrenilmeden tınısal açıdan benimsetilebilir.

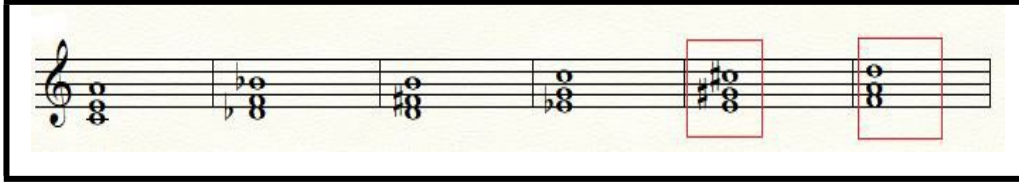
Örnek 9. Kromatik hareket ile değişen minör ve majör akorlar



Üstteki örnekte, öncelikle minör ve hemen ardından Majör akor 3'lü kromatik olarak ileri hareket ile değiştirilerek gösterilmiştir. Özellikle ara sesin gelişimi ve kolay algılanabilmesi için bu egzersizin çalışılmasının önemli olduğu düşünülmektedir. Genel olarak kök akorlar bittikten sonra çevrim akorların çalışmasına geçilebilir. Öncelikle 1. çevrim akorların minör ve majörlerinin önce ayrı sıra ile sonra bir önceki egzersizdeki gibi çalışılması gerekmektedir. Özellikle kök akorun duyulması kolay olduğundan dolayı çevrim akorlarda bir miktar sorun yaşanması doğal bir durumdur. İlk minör akor olarak La minör 1. çevrim akorla başlanmasının doğru bir çalışma olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda akor çevrimlerinden dolayı ses çerçevesinin daralacağı da unutulmamalıdır. Do – İnce Do arasında belirli sayıda çevrim akor oluşturulabileceği için sadece çevrim akorlar

kapsamında çalışılan ses aralığı bir miktar daha geniş tutulabilir. Örnek vermek gerekirse Do – Mi – La seslerinden oluşan ilk akordan Fa – La – İnce Re seslerine kadar öğrencinin nazal yapısı da dikkate alınarak çıkılabilir ve aynı zamanda Kalın La – Do# - Fa# seslerine kadar da inilebilir. Aşağıda çalışma örnekleri verilmiştir.

Örnek 10. Minör çevrim akorlar



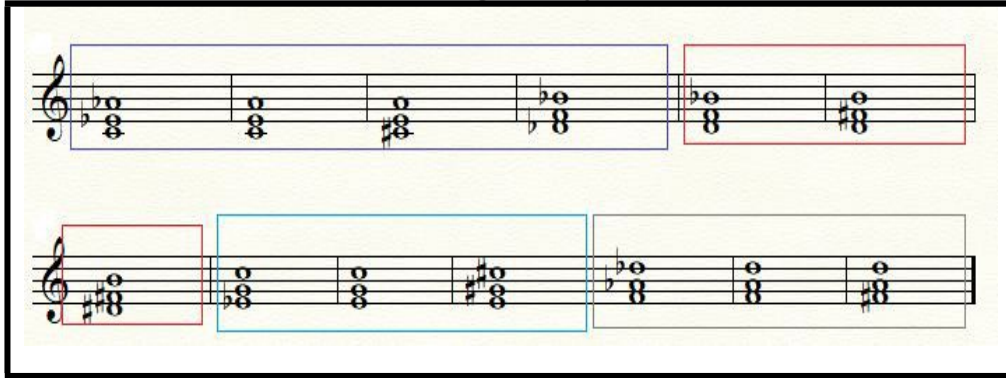
Örnekte çalışmanın şekli ile ilgili bir yöntem gösterilmiş, çalışma ses alanının dışına çıkan akorlar kırmızı kutu içine alınmıştır. Özellikle aşırı tiz sesler olmasa da öğrencinin çalışma alanının dışında sesler olduğundan dolayı, nazal sistemin zorlanması durumunda bu ince sesler içeren akorlar çalışmaya dahil edilmeyebilir. Zorlama yapılması durumunda ses tellerinde nodül veya çatlaklar oluşma olasılığından dolayı dikkat ile takip edilmeli, öğrencide zorlanma görüldüğünde sadece çalışılan alan ile sınırlı kalınmalıdır.

Örnek 11. Majör çevrim akorlar



Yeni örnekte bir önceki minör egzersizin Majör hale getirilmiş şekli görülmektedir. Ses alanı dışına çıkan akor kutu içerisinde belirtilmiştir. Bu iki egzersiz bittikten hemen sonra aynı tipte iki egzersizin karışımından oluşan ve önce orta ile ince sesin, daha sonra da kök sesin değişmesi ile oluşturulan bir sonraki egzersize geçilmelidir. Bu iki egzersiz tipinin birleşimi ile öğrencinin tüm sesleri birbirinden ayırması sağlandığı gibi aynı zamanda dört seslere de hazırlık yapılmış olacaktır.

Örnek 12. Kromatik hareket ile değişen majör ve minör çevrim akorlar.

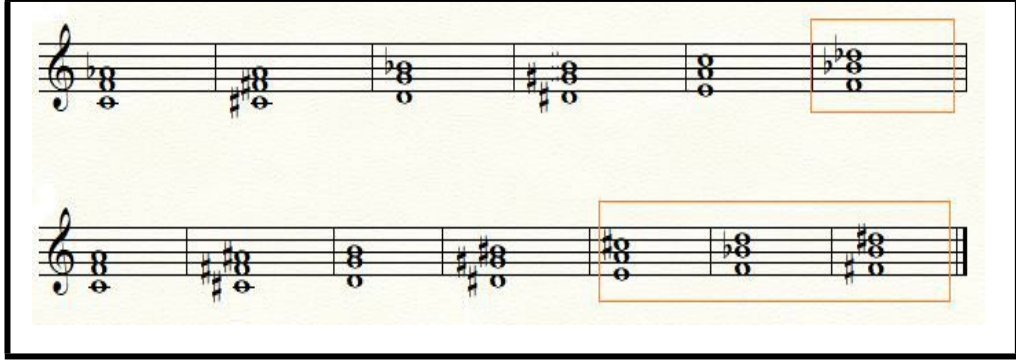


Yukarıdaki örnekte ses alanlarının bütünlüğü kapsamında aralıklar belirli armonilere bağlı olarak sadece belirtmek amacı ile kutular içine alınmıştır.

“Özellikle bu egzersizde de ince Re sesi bulunduğundan dolayı dikkatli olunması gerekmektedir. Çevrim akorların geniş yapılarından dolayı sadece sesi geniş ve ince olan öğrencilerin bu seslere çıkması önerilmektedir. 1. Çevrim karışık egzersizlerden sonra doğrudan 2. çevrim egzersizler ile de benzer bir çalışma yapılmasının faydalı olacağı görülmüştür.”⁸

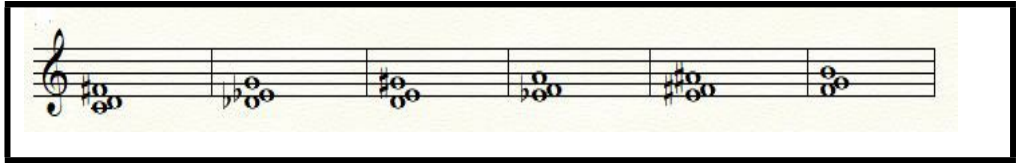
2. çevrim egzersizler de yine geniş ses alanları dışına çıkılabileceğinden dolayı dikkatli olunmalıdır. Sıradaki egzersiz tipinde de aynı şekilde minör nitelikteki akorlar ile başlanılarak sırası ile Majör ve karışık şekilde uygulanabilir. Özellikle yapısal olarak birbirine benzediğinden dolayı bu iki tipteki akorsal tınların ortak özelliği, kalın ve ince seslerinin minör ve Majör 6’lı olarak kullanılmasıdır. Bu ortak özellikten dolayı öğretmenin dikkat etmesi gereken yapının orta ses yani akor 4’lüsü olduğuna dikkat çekilmelidir. Entonasyon sorunu yaşanması durumunda sadece orta ses (akor 4’lüsü) tınlatılarak öğrenciye başlarda yardımcı olunabilir.

⁸ Tarman, Süleyman, *Müzik Eğitiminin Temelleri*, 2. Baskı, Sözkese Matbaası, Ankara, 2006. s.47.

Örnek 13. 2. Çevrim minör ve majör akorlar

Yukarıdaki örnekte 2. çevrim akorların öncelikle minör ve sonra Majör nitelikleri ile nasıl çalışılabileceği gösterilmiştir. İnci formlarının da kullanılması gerekmektedir. Kutular içerisine alınan ve özellikle Majör nitelikte 2. çevrim örneğinde mümkün olduğunca ince seslere çıkılmaması tavsiye edilmektedir. Fakat öğrencinin yapabilmesi durumunda bu örneklerde gösterilen akorlar da kullanılabilir.

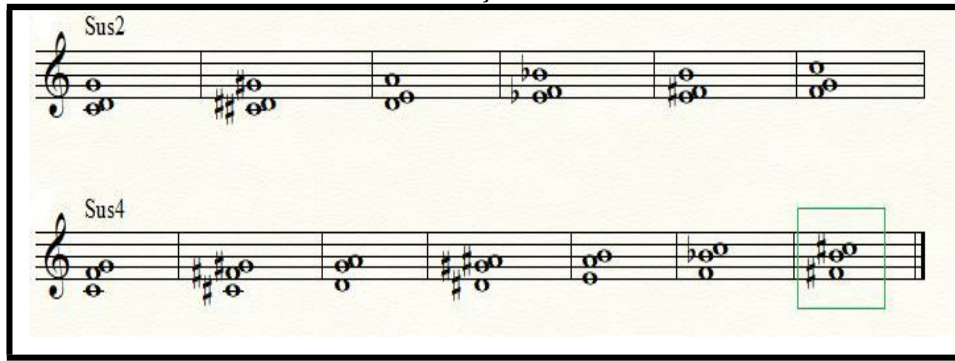
Bu çalışmaların tamamlanmasından sonra yine üç ses üzerinde dominant etkisinin güçlü olarak hissedilebileceği fakat aynı zamanda öğrencilerin zorlandığı akor tiplerinden birisi olan 3. çevrim V7 akorunun çalışmasına geçilebilir. Bu çalışma sırasında mümkün olduğunca dikkatli davranılmalıdır. Özellikle duyumsal açıdan konsonans⁹ fakat aynı zamanda müziğe yeni başlayan kişiler için disonans etkisi yaratabilecek bir akor türü olduğundan dolayı özellikle akorların kalın ve orta notaları dikkatle çalıştırılmalıdır. İki sesteki diyatonik çalışmanın faydası bu çalışmada görülebilir. Aşağıda akor örnekleri verilmiştir.

Örnek 14. 3. Çevrim V7 akorları

⁹ Müzikte kulağa hoş gelen yumuşak sesler.

Örnekte de görüldüğü gibi iki ses üzerinde diyatonik çalışmanın aslında üç ses üzerinde gelişmiş bir çeşidinin kullanıldığı gözlemlenmektedir. Öğrencinin zorlanması durumunda ona iki ses diyatonik egzersiz tekrarlatılarak bu çalışmaya alışması sağlanabilir. Özellikle bu akorlar bittikten sonra son üç sesli akorlar olan Sus4 – Sus2 (Basamak akorları) çalıştırılabilir. Fakat basamak akorların tınısı aynı zamanda çözümsel duyulduğundan dolayı hata payı da oldukça fazladır. Genellikle öğrencilerin Majör akor verme eğilimi gösterdiği gözlemlenmiştir.

Örnek 15. Kromatik çıkıcı basamak akorları.



Örnekte Sus2 ve Sus4 olarak şifrelendirilen basamak akorların kromatik halleri ile ne şekilde çalışılabileceği gösterilmiştir. Sus4 akorlarda bir akor kutu içerisine ses aralığı dışına çıkmasından dolayı alınmıştır.

Tüm bu çalışmalar bittikten sonra öğrenci ile birlikte bu çalışmaların tümünün karışık bir şekilde yapılması gerekmektedir. Özellikle de Majör ve minör nitelikteki kök ile çevrim akorlar çalıştırılırken öğrencinin bir miktar serbest bırakılarak öneriden kaçınılması gerektiği düşünülmektedir. Böylece çalıştırılan adayın daha güvenli sesleri vermesi sağlanabilir. Aynı zamanda arada Sus4 ve Sus2 akorlarının sorulmasından önce dikkatini vermesi gerektiği uyarısı yapılabilir. Böylece tınısal olarak Tam 4'lü ve Tam 5'liden oluşan bu akorlar aralarda sorulduğunda uyarıcı nitelik taşıdığı zihnine tınısal olarak yerleştirilebilir. Aynı zamanda üç seslerin tamamlanmasından sonra tek, iki ve üç sesler karışık olarak alıştırma şeklinde öğrenci ile çalışılmalıdır. Bu çalışmanın yapılmasındaki amaç, öğrencinin doğrudan sesleri ayırt edebilmesini sağlamaya çalışmaktır. Böylece tınısal bakımdan zihinde algı kapasitesi artarak dört sesli akorlara hazırlık çalışması yapılmış olacaktır.

En son olarak kromatik çalışmaların sonucusu olarak dört sesli Majör-minör 7'li, Dominant (V) 7'li akorlar ile Eksik (diminished) 7'li akorların çalıştırılması gereklidir. Akorların çok geniş olmasından dolayı ses aralığı göz önüne alındığında bu çalışmada süre uzun fakat çalışma alanı oldukça kısadır. Özellikle çalışmanın geliştirilmesi amaçlanması durumunda ince seslere çıkmak

yerine orta Do notasından minör 3'lüye kadar inilebileceği önerilmektedir. Özellikle boğaz yapısı ve çalışılan ortalama yaş göz önüne alındığında ince seslere göre kalın seslerin tercih edilmesinin doğru bir karar olacağı düşünülmüştür. Bu çalışmaya başlarken V7'li akorlar ile başlanmasının doğru olacağı düşünülmektedir. Hem tınısal bakımdan Majör etkisi hem de kalın-ince seslerin birbirine oranından dolayı daha kolay algılanabileceği hesaplanmıştır.

Örnek 16. Kromatik çıkıcı dominant 7'li (V7) akorlar.

The image shows two musical staves. The top staff is titled "Dominant 7'li (V7)" and shows a sequence of six chords: G7, F7, E7, D7, C7, and B7. The bottom staff is titled "Minör 7'li (Kök Formu)" and shows a sequence of six chords: Gm7, Fm7, Em7, Dm7, Cm7, and Bm7. Both staves are in treble clef and show the chord voicings on a five-line staff.

Yukarıdaki örnekte öncelikle Dominant 7'li akorların kalın La sesinden başlayarak ilerleyişi gösterilmiştir. Özellikle çalışma alanı dışına çıkılmasının çok incelere çıkmamaya çalışmaktan dolayı olduğunu belirtmek gerekmektedir. Akorlar örnekte de görüldüğü gibi geniş yapıda olduklarından dolayı çok ince seslere çıkabilme potansiyeline sahiptir. Fakat yaş ortalamasının yine bu durumda devreye girmesinden dolayı çalışma alanının kalınlardan başlaması uygun görülmüştür. Diğer örnekte ise minör 7'li formunda akorlar gösterilmiştir. V7'li akorların çalışılmasından sonra minör 7'li akorların çalışılmasına geçilmelidir. Bu iki nitelikli akorların en son olarak karışık çalışılması gerekmektedir.

Öğrenci tamamen hazır olduktan sonra, sıradaki akorlar Majör 7'li ve Eksik 7'li nitelikteki akorlardır. Majör 7'li akorların verilmesi sırasında karşılaşılabilecek en büyük sorun öğrencinin Dominant 7'li akoru vermesidir. Bunun sebebi akor içerisindeki 7'li aralığın doğru algılanamamasıdır. Yardımcı olmak adına çalışma başlarında öğrencinin hata yaptığı sırada akorun ince sesi ayrı tınlatılarak düzeltilmesi sağlanmalıdır. Aynı zamanda sesi düzelttikten sonra öğrenciden tekrar vermesi istenilmeli, hatanın tekrar etmesi durumunda öğrenciye tekrar aynı yöntem uygulanmalıdır. Aynı zamanda öğrenciye verdiği hatalı akor duyurulmalı ve ondan istenenin aslında bu olmadığı, istenilen akorun tekrar tınlatılarak iyi dinlemesi gerektiği uyarısı yapılmalıdır.

Örnek 17. Majör 7'li ve eksik 7'li akorlar.

The image displays two musical staves. The top staff is titled "Majör 7'li Akorlar" and shows six chords in a sequence: C major 7, F major 7, G major 7, D major 7, A major 7, and E major 7. The bottom staff is titled "Eksik 7'li Akorlar" and shows six chords in a sequence: C minor 7, F minor 7, G minor 7, D minor 7, A minor 7, and E minor 7. The final chord in the top staff, E major 7, is highlighted with a green rectangular box.

“Örnekte öncelikle Majör 7’li akorlar sonrasında da Eksik 7’li akorlar kromatik bir dizilim ile birlikte verilmiştir.”¹⁰ Majör 7’li örneğindeki son akor egzersizi Do# sesinden dolayı kutu içine alınarak dikkat çekilmek istenmiştir. Dört sesli akor formlarının tamamen bitirilmesinden sonra sadece bu akor formu yine karışık olarak öğrenciye çalıştırılmalıdır. Bu çalışmada tamamlandıktan sonra en baştan başlanarak periyodik dersler ile tüm program pekişinceye kadar her derste sırası ile tek, iki, üç ve dört sesler karışık olarak sorulmalı, her ses tipi değişmeden önce öğrenciye kaç seslere geçildiği ile ilgili bilgi verilmelidir.

4. SONUÇ

Yukarıda da örnekler ile anlatılmak istenen kulak eğitiminin temellerini oluşturan ses algılama süreci, tüm dünya da müzik seven ve müzikle ilgili gerek profesyonel gerekse hobi olarak ilgilenmek isteyen tüm kişilerin alması gereken bir eğitim olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Özellikle seslerin duyulmasının enstrüman çalan kişiler açısından ve şarkı söyleyen kişiler yönünden tam ve doğru bir şekilde duyulması, dinleyici önünde oldukça önemlidir. Farklı bir bakış açısı ile, müziği sadece kendisi için yapan kişilerin dahil edilmesi düşünüldüğünde yine öncelikle kişisel tatmin duygusunun oluşmasına olanak sağlayabilecek olan kulak eğitimi, müzik ile uğraşan herkes ve her yaş için gereksinim haline gelmiştir. Gerek anlatılan çalışma yöntemlerinden gerekse kaynaklarda adı geçen kişilerin sözlerinden alıntılardan yola çıkılarak, bilimin nasıl en ince detaylarına kadar her şeyi incelemesi ve bir açıklık getirmesi gibi müzik ile ilgilenen tüm kişilerin de müziği oluşturabilmek için en temel yapı taşı olan kulak eğitimi alması gerektiği ortadadır.

¹⁰ Akyol, Serhat, *Ünitelerle Müzik Teorisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2017. s.74.

Aynı zamanda günümüzde kulak eğitiminin müzik kurumlarında uygulamasına katkı sağlayabileceği düşünülen bu çalışma sayesinde, teorik açıdan eğitimi veren kişiye de bir tür kılavuz niteliği taşıyabileceği düşünülmektedir. Örneklerde özellikle çalışmanın konusu gereği sadece ses eğitimi üzerinde incelemeler yapılmıştır. Bu sebep ile ritimsel dokulara ve melodik motiflere yer verilmemiştir fakat bu iki kulak eğitim unsuruna en büyük hazırlık aşaması olan ses eğitiminin temelleri ile ilgili önemli olduğu düşünülen bir yöntemden bahsedilmiştir.

KAYNAKÇA

- Akyol, Serhat, *Ünitelerle Müzik Teorisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2017.
Arnold, Schoenberg, *Theory of Harmony*, Univ of California Pr, 2010.
Burden, Paul R-Byrd ve David, M. , *Methods For Effective Teaching (Edition1st)*. Allyn and Bacon, 2002.
Egemen, Hüseyin, *Sistematik Solfej Öğretimi*, Bemol Yayıncılık, İstanbul, 2003.
Hacıev, Paraşkev, *Temel Müzik Teorisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2016.
Radley, Roberta, *Ear Training Book*, Sher Music, California 2009.
Tarman, Süleyman, *Müzik Eğitiminin Temelleri*, Sözkese Matbaası, Ankara, 2006.
Yavuzoğlu, Nail, *Kulak Eğitimi-1 ve Günlük Teknik Çalışmalar*, İnkılap Kitabevi İstanbul, 2010.
_____, *Uygulamalı Müzik Teorisi -2* , İnkılap Kitabevi İstanbul, 2011.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Lenny Pietrolata (network article)
[https://music.tutsplus.com/articles/hear-more-basic-ear-training-for-musicians--cms-20629\(09.05.2014\)](https://music.tutsplus.com/articles/hear-more-basic-ear-training-for-musicians--cms-20629(09.05.2014)).
Dave Douglas (network article)
[https://greenleafmusic.com/the-practice-of-ear-training/\(07.07.2008\)](https://greenleafmusic.com/the-practice-of-ear-training/(07.07.2008)).
Kullanılan örneklerin hazırlanması ve hazır şablonlar
<https://www.finalemusic.com/finale V25>

**NECİL KAZIM AKSES'İN BESTECİ VE EĞİTİMCİ KİMLİĞİ İLE
BİRİNCİ VE DÖRDÜNCÜ YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜSÜ ÜZERİNE
İNCELEME**

*IDENTITY OF NECIL KAZIM AKSES AS A COMPOSER-INSTRUCTOR AND
ANALYSIS OF HIS STRING QUARTETS
NO. 1 - NO. 4*

Şeniz AYBULUS*

*Geliş Tarihi: 13.09.2019
(Received)*

*Kabul Tarihi: 02.10.2019
(Accepted)*

Öz: “Duydum ki Alois Haba çeyrek tonlar ve altıda bir tonlar üstüne dersler veriyormuş. Bizim makam yapımızın benzeri bir olay. Onun tekniğini öğrenirsem benim birikimimle birleştirip yeni bir yol bulabilirim.” diyerek kendi kararıyla Prag Konservatuvarı’na yazılan Necil Kazım Akses, bestelerinde geniş bir renk yelpazesi oluşturmuştur.

Bir önceki çağın romantizmine karşın, Fransa’da ortaya çıkan, daha özgür, yalın, saf sesi arayan bir anlayışla yola çıkmış, müzikte Claude Debussy’nin öncü olduğu izlenimci akımdan etkilenmiştir.

Çağdaş Türk Müziği’nin en önemli temsilcilerinden biri olan Necil Kazım Akses, cumhuriyetin kurulduğu yıllarda “Türk Beşleri” olarak anılan grubun en genç üyesidir.

Anahtar Kelimeler: Necil Kazım Akses, Kuartet, Yaylı Dörtlü

Abstract: "I heard Alois Haba was teaching quarter tones and one-sixth tones. It is something similar to our maqam structure. If I learn his technique, I can combine it with my knowledge and find a new way." having these in mind, Necil Kazım Akses, who registered to the Prague Conservatory with his own decision, created a wide range of colors in his compositions.

He set out with an understanding that emerged in France, seeking a freer, simpler and purer voice in contrast to the romanticism of the previous era, and was influenced by the impressionistic movement in music pioneered by Claude Debussy.

Necil Kazım Akses, one of the most important representatives of Contemporary Turkish Music, was the youngest member of the group called “The Turkish Five” in the years when the republic was established.

Key Words: Necil Kazım Akses, Quartet, String Quartet

* Öğr. Gör., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, saybulus@anadolu.edu.tr

1. GİRİŞ

Orta Avrupa kültürünün post-romantik kuşağı içinde yetişen Necil Kazım Akses, Türk müzik tarihinde yeni bir pencere açarak Çağdaş Türk Müziği'nin öncü bestecilerinden biri olmuştur. Ankara Konservatuvarı'nın açılışında önemli bir rol üstlenmiş, orada yetişen onlarca genç müzisyene yol göstererek Türk Müzik Okulu için önemli adımlar atmıştır.

Bu çalışmada Necil Kazım Akses'in besteci kimliği, eğitim sistemine kattığı yenilikler, 1. ve 4. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün dönemsel olarak farklılıkları yapısal olarak incelenmiştir. Saptanan farklılıklar sözü edilen eserlerden alıntılanan pasajlarla gösterilmiştir.¹ Besteci, her zaman yeni fikirlerle ve daha özgür bir anlayışla eser yazmıştır. Zaman içerisinde atonal yazı tekniğini benimsemiş, özellikle son dönemde kullandığı yeni bir yöntem olan *aleatorik* yazı tekniğini, 1990 yılında bestelediği dört numaralı yaylı çalgılar dörtlüsünde belirgin biçimde kullanmıştır.

2. NECİL KAZIM AKSES (1908-1999)

1908 yılında İstanbul'da doğan Necil Kazım Akses, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin "Halk sathına yayılmış bir müzik zevki ve müzik kültürü yaratmak ve Batı'daki örneklerine benzer şekilde bir Ulusal Türk Müzik Ekolu oluşturmak" söylemiyle gerçekleştirmeyi planladığı müzik reformunun ilk bestecilerindendir.²

Harbiye Nezareti Posta Müdürü Mehmet Kazım Bey ile sonradan Kandilli Kız Lisesi müdürlüğü yapacak olan edebiyat öğretmeni Emine Hanım'ın oğlu olarak dünyaya gelen Akses'in çocukluk ve gençlik dönemleri 1. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yıllarına denk gelmesine rağmen eğitim ve kültür hayatından mahrum kalmamıştır. İstanbul Kız Lisesi'nde yönetici olan teyzesini ziyaretleri sırasında müziğe olan ilgisi ortaya çıkmış ve yedi yaşında keman dersi almaya başlamıştır. Daha sonra Mesut Cemil (1902-1963) ile viyolonsel çalışmış, kendisinin beste yapma girişimlerini fark eden Mesut Cemil'in yönlendirmesiyle 1927'de İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda, 1986'da İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na dönüştürülecek olan Darülelhan'da Cemal Reşit Rey'in (1904 - 1985) armoni sınıfına yazılmıştır.

Liseyi bitirdikten sonra 1926 yılında kendi imkanlarıyla Viyana'ya giderek Avusturyalı çellist Walther Kleinecke viyolonsel ve Joseph Marks ile armoni çalışmalarına devam etmiştir. Bir yıl sonra Türk Hükümeti'nin

¹ Bestecinin yaylı çalgılar dörtlülerinin günümüze kadar herhangi bir basımevi tarafından yayımlanmamış olması nedeniyle notalar tekrar yazılmıştır.

² Fırat Kutluk, *İllüzyon; Cumhuriyet'in Klasik Müzik Serüveni*, 1. Baskı, H2OKitap, İstanbul, 2016, s. 215.

bursunu kazanarak Viyana'daki eğitimiyle eş zamanlı olarak Prag Konservatuarı'nda Joseph Suk (1874 - 1935 ile kompozisyon ve Alois Haba ile mikrotonal müzik çalışmıştır.

Milli Eğitim Bakanlığı'nın çağrısıyla Ankara Konservatuarı'nın kurulması amacıyla davet edilen Alman besteci Paul Hindemith'in (Alman besteci, kemancı, viyolacı, eğitimci, orkestra şefi, 1895 -1963) yardımcılığını üstlenen Akses, konservatuarın kuruluşundan itibaren eğitimci ve yönetici olarak çalışmıştır. 1955-1957 yılları arasında Almanya'nın Bonn kentinde Kültür Ataşesi ve Öğrenci Müfettişi olarak görev yapmış, 1957 yılında Türkiye'ye dönerek Ankara Devlet Konservatuarı'nda eğitim vermeye devam etmiştir. Bir sene sonra Opera ve Genel Müdürlüğü'ne atanan besteci 1971 yılında Devlet Sanatçılığı unvanını alan ilk on bir kişiden biri olmuştur.

Çağdaş Türk Müziği'nin öncüleri sayılan ve 1940'lı yıllardan sonra Türk Beşleri olarak anılacak olan bu bestecilerin en genci olan Akses, besteciliğin yanı sıra konservatuarda öğretmenlik, Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü ve kültür ataşeliği gibi bürokratik görevler de üstlenmiştir.

3. EĞİTİMCİ YÖNÜ

Yurt dışındaki eğitiminin ardından ülkeye dönen Necil Kazım Akses, 1936 yılında P. Hindemith ve C. Ebert'in (Alman tiyatro yönetmeni ve oyuncusu, opera yönetmeni, eğitimci, d. 1887 – ö. 1980) katkılarıyla kurulan Ankara Konservatuarı'nın eğitimci kadrosunda yer alan ilk isimlerden biri olmuştur. 1948 yılında konservatuar müdürlüğü görevini de üstlenen besteci 1972 yılında emekli oluncaya dek aynı kurumda eğitim vermeye devam etmiştir.

Konservatuardaki eğitimci sırasındaki yurt dışında aldığı bestecilik ve viyolonsel eğitimi ile edindiği çağdaş müzik anlayışı kendisinden sonraki kuşak üzerinde yeni ufuklar açmıştır. Darülelhan'da ve Avrupa'da aldığı müzik eğitimini en küçük detayına kadar öğrencilerine öğretmek için çabalayan Akses, ikinci kuşak bestecilerin izlenimci ve yeni-klasikçi eğilimde eserler bestelemesine ve eserlerinde makamsal/modal öğeleri kullanmasında önemli rol oynamıştır. Ayrıca öğrencilerinin eserlerinin yurt dışında çalınmasına öncülük etmiştir.

Konservatuarda öğretmen olarak çalıştığı yıllarda öğrencilerine yalnızca bestecilik dersleri vermemiş, Nevit Kodallı (1925–2009), İlhan Usmanbaş (1921-), Ferit Tüzün (1929 –1977) ve Bülent Arel (1919–1990) gibi öğrencilerinin kültürel belleklerinin zenginleşmesi ve hayat görüşlerinin oluşmasında da büyük rol oynamıştır. Okulda otoriter bir öğretmen olarak anılan Akses, bu yapısının tersine öğrencileriyle birlikte doğa yürüyüşleri yapmış, dönemin önde gelen isimleriyle öğrencilerini bir araya

getirdiği sohbet ortamlarıyla kültür ufuklarının gelişmesine yardımcı olmuştur.

Akses 1948 yılında Ankara Devlet Konservatuarı Müdürlüğü görevine getirilmesiyle uzun zamandır planladığı “müfredat” üzerinde çeşitli düzenlemeler yaparak eğitimcilik alanında önemli bir adım atmıştır. Çağdaş, dönemin gereklerine uygun bir program hazırlayarak günümüzde halen büyük bir çoğunluğun kullanıldığı bir ders programı ortaya çıkarmıştır.³

4. BESTECİLİĞİ

Cemal Reşit Rey ile armoni ve Mesut Cemil ile viyolonsel çalışmalarının ardından, Türkiye’de bestecilik üzerine eğitim alacağı bir kurum olmadığından Avrupa’ya giderek bestecilik, armoni ve mikrotonal müzik çalışan Akses, kendini bu alanda geliştirmiştir. Genel anlamda senfonik yapıtlarıyla ön plana çıkan besteci, hayatı boyunca yeniliklere açık olmuş ve çok çeşitli anlayışlarda eserler besteleyerek her döneminde kendi özgün anlayışını korumuştur.

Akses, yaratıcılık dönemlerini dörde ayırmıştır;

1.Dönem: 1929-1947 yılları arasında kapsayan gençlik dönemidir. 1929 yılında ortaya çıkan ilk ciddi eseri, piyano için yazdığı Prelüd ve Füg’lerdir. 1934 yılında Türkiye’ye dönen Akses, Divan Müziği ve Türk Halk Müziği’nden etkilenmeye başlamış, geleneksel müziğimizin makamsal ve ritmik yapısını bu dönem eserlerinde kullanmaya başlamıştır. Ayrıca Yaylı Çalgılar Üçlüsü ve 1 numaralı Yaylı Çalgılar Dörtlüsü’nü bu dönemde bestelemiştir.

2.Dönemi: 1947-1969 yılları arasında kapsayan dönemidir. 1947 yılında bestelenen ve bestecinin en çok çalınan eserlerinden biri olan “Ballad”, bu yeni döneminin ilk eseri olmuştur. Suna Kan’ın ilk seslendirilişini yaptığı Keman Konçertosu, bestecinin en renkli, yoğun ve dışavurumcu anlayışta olduğu bu dönemin sonlarında bestelenmiştir.

3.Dönemi: 1969-1976 yılları arasında kapsar. Bu dönemin ilk eseri 1969 yılında tamamlanan “İtri’nin Neva Kâr’ı Üzerine Scherzo” eseridir. Bu eser, eski yazım geleneklerine sadık kalarak yeni ve çağdaş bir yazım anlayışıyla ortaya çıkmıştır. Akses, 2 numaralı Yaylı Çalgılar Dörtlüsü olan “Ağıt Kuartet” eserini yine bu dönemde bestelemiştir (1971).

4. Dönemi: 1976-1992 yılları arasında kapsayan son dönemidir. Bu dönemin ilk eseri tenor ve orkestra için bestelediği “Bir Divan’dan Gazel” adlı senfonik eserdir. Akses ilk kez bu eserde *aleatorik* (rastlamsal) yazım tekniğini kullanmıştır. Bu teknik daha sonra yazdığı eserlerde de göze çarpmaktadır. Bestecinin 1990 yılında yine aynı teknikle yazdığı 4 numaralı Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, bu dönemin en karakteristik eserleri arasında yer almaktadır.

³ Olcay Kolçak, *Necil Kazım Akses*, 1. Baskı, Kastaş Yayınları, İstanbul, 2006, s. 98.

Orta Avrupa post-romantizm etkilerinin hissedilmesinin yanı sıra *tonal*, *politonal*, *amodal* ve *dodekafoni* (on iki ton sistemi) stilinde besteler yapan Akses'in eserlerinde genellikle uzun soluklu ezgiler, kromatik yapılar, füg kullanımı göze çarpar.

Müzik anlayışının yıllar içinde değişip *atonal* tekniğinin gelişmesiyle 1976 yılında ilk kez *aleatorik* (rastlamsal) yazı tekniğini kullanmaya başlamıştır. Rastlamsal eserler, ses yükseklikleri, ritimler gibi çalma öğeleri, Latince' de "zar" anlamına gelen "alea" dan türemiş zar atma, yani *aleatorik* sıfatı ile tanımlanır. John Cage (1912-1992), Karlheinz Stockhausen (1925-2007), Pierre Boulez (1925-2016), Mario Davidovsky (1934-2019), George Crumb (1929-) gibi besteciler bu yöntemi eserlerinde kullanmışlardır. Bir grup notanın herhangi bir ritim belirtilmeksizin oldukça hızlı hareketlerle belli bir ölçü içinde çalınması sınırlı rastlamsallık olarak adlandırılır. Çalıcıya müziksel sesler ve çevresel müzik dışı sesler arasındaki sınırları kaldırma arzusundan kaynaklanan eserler ise sınırsız rastlamsallık olarak adlandırılır. Akses'in olgunluk döneminde kullandığı bu teknik "sınırlı rastlamsallık" olarak değerlendirilir.⁴ Bu teknik, bestecinin son dördlüsünde ilk olarak 1. keman ve çello partilerinde görülür (Şekil 1).

Şekil 1: Yaylı Çalgılar Dördlüsü No. 4 1. Bölüm (Ölçü: 22 - 23)

Akses, eğitimini bitirip Türkiye'ye döndükten sonra Atatürk'ün isteği üzerine ilk operası olan tek perdelik "Bayönder Operası"nı bestelemiştir (1934).

⁴ Aysim Dolgun, "Necil Kâzım Akses'in Birinci Yaylı Çalgılar Dördlüsü'nün Polimodal ve Politonal Açılardan İncelenmesi", (Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi), 2008, s. 4.

Atatürk, aynı dönemde Ahmet Adnan Saygun'dan da "Taş Bebek" operasını bestelemesini istemiş, eserin üzerinde bizzat kendi çeşitli düzeltmeler yapmıştır.⁵ O dönem Mustafa Kemal'e henüz Atatürk soyadı verilmediğinden "Bayönder" Atatürk'ü temsil etmiş, bu operanın ilk temsilini Ahmet Adnan Saygun yönetmiştir. Akses bu eserde, halkın arasından çıkan bir kahramanın, halkı da ardına alarak vatanını kurtarışını anlatmıştır.

1938 yılında başladığı "Ankara Kalesi" adlı senfonik şiirini 1942 yılında tamamlamıştır. Bu eser, Deutche Gramophon tarafından plağa alınarak yurt dışında kaydı yapılan ilk Türk eseri olmuştur.⁶

1954'te Bern, 1955'te Bonn Kültür Ataşeliği görevine atanan Akses, 1958 yılına kadar sürdürdüğü bu görev süresince beste yapmaya ara vermiştir. Besteci yaklaşık on üç yıl aradan sonra, piyano için yazdığı "Eskilerden İki Dans" ile üretmeye devam etmiştir (1960).

Necil Kazım Akses, rastlamsal müzik tekniğini ilk kez 1976 yılında bestelediği "Bir Divandan Gazel" adlı eserinde kullanmıştır. Divan Musikisi'nden etkilenen besteci, Kanuni Sultan Süleyman'ın Hürrem Sultan için yazdığı şiiri okuduktan sonra bestelemeye karar vermiş ve bu eserini Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın 150. Kuruluş Yıldönümü için orkestraya armağan etmiştir.

Besteci eseri yazma sürecini şu şekilde anlatmıştır:

"Son yazdığım eser (1988), ki ondan sonra elime kalem almadım, 25 Mart'ta bitti; 5. Senfoni. 5. Senfoni'nin manası şuydu; adı 5. Senfoni'den başka "Atatürk Diyor ki". Atatürk Türk Musikisi için çok seslilik manasında, uygarlık manasında, çağdaşlık manasında ne düşünüyor; Atatürk'ün bütün o söylediklerini koro söyler, tenor solo söyler, koro bazen yorumunu yapar şair tarafından. Atatürk'ün ilkeleri deyip de pek yanaşılmayan tarafında, Atatürk'ün yanında olmak için yazılmış bir eserdir."⁷

5. BAŞLICA ESERLERİ

Bestecinin solo enstrüman, oda müziği toplulukları ve senfonik anlamda bestelediği eserleri kronolojik olarak şu şekilde sıralanmaktadır;

⁵ Olcay Kolçak, *Necil Kazım Akses*, 1. Baskı, Kastaş Yayınları, İstanbul, 2006, s. 20.

⁶ Görkem Çalgan, "Necil Kazım Akses'in Yaşam Öyküsü ile Viyola Konçertosu'nun Müzikal ve Teknik Analizi, Diğer Türk Bestecilerinin Viyola için Yazılmış Eserlerine Yönelik Bir Değerlendirme", (Sanatta Yeterlik Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi), 2007, s. 3.

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=QESIo-RJxuc&t=1310s> (E.T.10.07.2019).

- Prelüd ve Fügler (1929)
- Turkische Invention (1929)
- Beş Piyano Parçası (1930)
- Allegro Feroce (1930)Keman ve Orkestra için Poem (1930)
- Piyano Sonatı (1930)
- Orkestra için Şiir-Poem (1933)
- Bir Yaz Hatırası-Boğaziçi'nde Sabah (1933)
- Flüt-Piyano Sonatı (1933)
- Üç Poem (1933)
- Çiftetelli (1933)
- Mete Operası (1933)
- Bayönder Operası (1934)
- Bayönder Operası'ndan "Bayönder Süiti"
- Şiir ve Müzik (1935)
- Minyatürler (1936)
- Çokseslendirilmiş Türküler (1936)
- Konservatuvar Marşı (U. Cemal Erkin ile birlikte, 1940)
- Julius Caesar için Sahne Müziği (1942)
- Sophokles'in Antigone Oyunu için Sahne Müziği (1942)
- Sophokles'in Kral Oedipus Oyunu için Sahne Müziği (1942)
- İzçiler Marşı
- Ankara Kalesi (1942)
- Yaylı Çalgılar için Üçlü (1945)
- Solo Viyolonsel ve Orkestra için Poem (1946)
- Yaylı Çalgılar için Dörtlü No.1 (1946)
- Eşliksiz Çoksesli Koro Kompozisyonları (1947)
- Ballad (1947)
- Timur Operası (tamamlanamamış, 1956)
- Eskilerden İki Dans (1960)
- On Piyano Parçası (1964)
- On Türkü (1964)
- Portreler I (1965)
- 1.Senfoni (1966)
- Keman Konçertosu (1969)
- İtri'nin Neva-Kar'ı Üzerine Scherzo (1969)
- Yaylı Çalgılar için Dörtlü "Ağıt Kuartet" No. 2 (1971)
- Cumhuriyet'in 50. Yıl Marşı (1973)
- Sesleniş (1973)
- Senfonik Destan (1973)
- Sololar Geçidi (Timur operasından, 1974)

- Şiirlere Müzik (Portreler II-1975)
- Bir Divandan Gazel (1976)
- Orkestra Konçertosu (1976-1977)
- Viyola Konçertosu (1977)
- Solo Viyola için “Capriccio” (1977)
- 2. Senfoni (1978)
- Yaylı Çalgılar için Dörtlü No. 3 (1979)
- 3. Senfoni (1980)
- Viyolonsel ve Orkestra için “İdil” (1981)
- Atatürk’ün Anısına Senfonik Şiir “Barış için Savaş” (1981)
- Çoksesli Karma Koro için “İstanbul’a Gönül Veren Ozanlar” (1983)
- 4. Senfoni (1982-1984)
- Solo Viyola için “Acıklı Ezgi” (1984)
- 5. Senfoni “Atatürk Diyor ki” (1988)
- Lied “Hayır mı Evet mi?” (1988)
- Yaylı Çalgılar için Dörtlü No. 4 (1990)
- 6. Senfoni “Ölümsüz Kahramanlar” (tamamlanmamış-1992)

6. YAYLI ÇALGILAR İÇİN DÖRTLÜLERİ

Necil Kazım Akses, senfonik ve solo çalgılar için eserler, marşlar ve konçertoların yanı sıra yaşamının farklı dönemlerinde ortaya çıkan dört yaylı çalgılar dörtlüsü bestelemiştir. Yaklaşık kırk beş yıl içinde bestelediği bu dörtlüler, bestecinin teknik anlamda nasıl bir değişim gösterdiğini belirgin bir şekilde ortaya koymaktadır.

7. YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜSÜ NO.1

Besteci 1946 yılında yazdığı 1 numaralı Yaylı Çalgılar İçin Dörtlüsü’ne kadar iki operanın yanı sıra solo çalgılar ve oda müziği grupları için çok sayıda eser bestelemiştir. Kendisinin “1. Dönem” olarak tanımladığı bu yılların sonunda bestelediği dörtlüsünde Türk Müziği’nin makamsal ve ritmik öğeleri açıkça görülebilir. İlk kez 1946 yılında Ankara’da, bir sene sonra ise Prag’da seslendirilen bu dörtlüde tonal ve modal yapılar kullanılmıştır. Eser 1991 yılında Ulvi Yücelen, Reyyan Yücelen, Selim Öğüt ve Ali Doğan’ın üyesi olduğu Yücelen Kuartet tarafından CD’ye kaydedilmiştir.

Eser üç bölümden oluşmaktadır;

- 1.Bölüm: Allegro
2. Bölüm: Allegretto
- 3.Bölüm: Allegro con fuoco

Müzikte 20. yüzyıl’da Fransa’da etkileri başlayan, daha sonra tüm dünyaya yayılan *empresyonizm* (izlenimcilik) akımı, o dönemde eğitim için Avrupa’ya giden diğer Türk Beşleri’nde olduğu gibi Necil Kazım Akses’in

eserlerinde de hissedilmektedir.

Özellikle birinci bölümde karşımıza çıkan akorlar arka arkaya tekrar eden üçleme ritimleri kullanılarak dalga etkisi yapması sağlanmıştır. Eserde ayrıca kromatik dizinimler, yumuşak armoni geçişleri, kesin çizgilerden uzak ve hafif yapılar dikkati çekmektedir.

İkinci bölümün başlangıcında *zeybek dansı* kullanılmıştır. Bölümün devamında iki temalı füg karşımıza çıkar. İlk tema Saba Makamı'nı anımsatır, ikinci temada ise Saba'nın ilgilisi olarak tanımlanan Bestenigar Dizisi açık olarak görülmektedir.⁸ Armonik olarak disonans aralıkların sıkça yer aldığı bu bölümde, birden fazla akor üst üste kullanılmıştır. Belirli bir tona bağlı kalınmaması amacıyla 7'li, 9'lu, 11'li akor kullanımları göze çarpar.

Üçüncü bölüm *rondo* formunda yazılmıştır. Bölüm, dört enstrümanın da *unison* olarak çaldığı dinamik bir ezgiyle başlar. İlk bölmede ölçü sayılarının eşitsizliğinden dolayı asimetrik bir yapı gözlenmesine rağmen, ikinci bölmede ölçü sayıları daha eşit ve simetrik bir yapıdadır. Tüm bölüm boyunca bu yapısal farklılık sıkça karşımıza çıkar. Akses, *Un poco largamento* başlığıyla belirttiği bölmede, ilk bölümün ikinci temasını geliştirerek kullanmıştır (Şekil 2 - Şekil 3).

Şekil 2: Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 1 1. Bölüm (Ölçü: 49 - 53)

⁸ Olcay Kolçak, *Necil Kazım Akses*, 1. Baskı, Kastaş Yayınları, İstanbul, 2006, s. 83.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically the third section (measures 155-159). The score is written for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The tempo is marked 'un poco largamento' and the dynamics are 'mp espress.' for the Violin I and Violoncello parts, and 'pp' for the Violin II and Viola parts. The Violin II and Viola parts feature a tremolo pattern. The score is in 3/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Şekil 3: Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 4 3. Bölüm (Ölçü: 155 - 159)

8. YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜSÜ NO. 4

Necil Kazım Akses, 1990 yılında tamamladığı dördüncü ve son dörtlüsünü Ulvi Yücelen Dörtlüsü'ne ithaf etmiştir. Bestecinin bu süreçte değişen bestecilik anlayışı son dörtlüsünde kullandığı *aleatorik* (rastlamsal) yazı tekniği ile açıkça görülebilir.

Eser dört bölümden oluşmaktadır;

- 1.Bölüm - Capriccio; Allegro energico-moderato
- 2.Bölüm - Moto Perpetuo; Vivo
- 3.Bölüm – Elegia
- 4.Bölüm - Ritorno; Vivace

Bu dörtlüde, birinci dörtlüye göre daha anlatımsal, programlı ve somut bir ifade kullanılmıştır. Örneğin ilk dörtlünün bölüm başlıklarında yalnızca tempolar belirtilmiş, son yazdığı dörtlünün bölüm isimleri ise o bölümün yapısına göre adlandırılmıştır.

Dört bölümden oluşan son yaylı dörtlü, üç bölümden oluşan ilk yaylı dörtlüye göre daha kısadır. Ayrıca birinci yaylı dörtlü daha yoğun ve uzun soluklu bir yapıya sahiptir.

Birinci bölüm “Capriccio”, başlıkta da belirtildiği gibi oldukça serbest ve özgür bir yapıda yazılmıştır. İlk ölçüde tüm enstrümanlar enerjik ve vurgulu seslerle giriş yapar. İlk iki vuruştaki üçlemeleri takip eden onaltılık ritim, ikinci ölçüyü hazırlayarak bas partisinde bu enerjiyi devam ettirir. Viyolonsel baştaki enerjiyi altı ölçü boyunca korurken, diğer enstrümanlar *tremolo* seslerle yalnızca ölçü başlarını gösterir. Eşlikte nüans *piano* olsa da, ölçü başlarında gösterdikleri *fp* vurgular, viyolonsel enerjik temasını destekler (Şekil 4).

Allegro Energico $\text{♩} = 120$

Violin 1
Violin 2
Viola
Cello

ff *(sempre)*

Şekil 4: Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 4 1. Bölüm (Ölçü: 1 - 6)

Besteci ritmik olarak üçleme ve ikilemeyi farklı partilerde aynı anda kullanarak seslerin birbiri içine girmesini sağlamıştır. Özellikle tek partide çift ses olarak dörtlü aralıkları sıkça kullanmıştır.

Bestecinin kullandığı *aleatorik* tekniği, ilk kez bu bölümde karşımıza çıkar. Bu ölçülerde tekrarlayan notalar devam ederken başka bir partide *tremolo* sesler ezgiye eşlik etmektedir. Yine bu bölümde sık sık değişen ölçü sayıları dikkati çeker.

“Moto perpetuo” başlığıyla betimlenen ikinci bölüm tekrar eden bir ritmik yapı üzerine kurulmuştur. Akses’in bu kuartette sıkça kullandığı dörtlü ve beşli aralıklar ikinci bölümde de karşımıza çıkar. Önce viyolanın başladığı, daha sonra viyolonsel ve ikinci kemanın takip ettiği 7/8’lik ritmik yapının üzerine birinci kemanın dörtlü ve altılı aralıklarla çaldığı uzun sesler armoniyi tamamlar (Şekil 5).

Şekil 5: Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 4 2. Bölüm (Ölçü: 13 - 19)

Üçüncü bölüm olan “Elegia” bir ağıttır. Hüzünlü bir ses elde etmek için kullanılan *sourdino* (susturucu) ile ikinci keman, viyola ve viyolonselın girişinde yine dörtlü aralıklar göze çarpar. Besteci, ölçü sayısı 3/4’lük olan bölümün birinci keman partisinde duyurduğu temadaki üçleme ritimlerle farklı bir ritmik anlayış elde etmiştir. Bu bölümde *aleatorik* yapı kullanılmadan önce, diğer partiler solo partiye *tremolo* ile eşlik eder. Daha sonra 19 ölçümlük *aleatorik* yapı ikinci keman, viyola ve viyolonsel partilerinde kullanılır (Şekil 6).

Şekil 6: Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 4 3. Bölüm (Ölçü: 13 - 19)

Dördüncü bölüm “Ritorno” geriye dönüş anlamındadır. Bestecinin 12/8’lik ritmik yapı ile yazdığı bölümde iki temalı füg kullanılmıştır. Bölümde kullanılan *aleatorik* yapı, diğer bölümlerden farklı olarak karşımıza çıkar. Daha önce en az bir ölçüde ve genellikle aynı nota üzerinde kullanılan bu yapı, bu bölümde aynı ölçü içindeki farklı vuruşlarda ve enstrümanlar arasında dağınık bir şekilde kullanılmıştır (Şekil 7).

The image shows a musical score for a string quartet, specifically the first four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score is in 12/8 time and features a section titled "Ripetere aleatore - ritmo solo". The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) and *poco a poco molto cresc.* (gradually increasing). The section ends with a *Fine* marking. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals, with some notes marked with a tilde (~) indicating aleatoric or indeterminate performance.

Şekil 7: Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 4 4. Bölüm (Ölçü: 25)

9. SONUÇ

Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ihtiyaç duyduğu kültür reformları ve çağın kültür / sanat gereksinimlerini karşılayabilme çabası ilk dönem bestecilerinin yalnızca müzikal kimliklerinin değil, eğitimci ve araştırmacı yönlerinin oluşmasında da önemli derecede etkili olmuştur. Necil Kazım Akses de bu anlayışın hakim olduğu dönemde yaşamış ve Çağdaş Türk Müziği'nin oluşmasında önemli rol oynamıştır. Birinci kuşak Türk bestecilerinin hepsinde olduğu gibi Akses de Türk Müziği'nin ritmik ve ezgisel öğelerini eserlerinde sıklıkla kullanmıştır. Ancak O'nu diğer bestecilerden, özellikle de üyesi olduğu Türk Beşleri'nden ayıran en temel özellik rastlamsal (aleatorik) müzik anlayışını benimsemesi ve bu anlayışla Türk Müziği'nin makamsal yapısını bir araya getirmesidir.

Bu çalışmada Necil Kazım Akses'in kişiliğinin anlaşılması için hayatına dair bilgiler verilmiş, bestecinin eserlerinde hakim olan sanat akımları ve bu akımların izleri belirtilmiş, son olarak da bestecinin müziğe kattığı yenilikler ve bestecilik anlayışında olan değişimler 1 ve 4 numaralı yaylı kvartetleri incelenerek anlatılmıştır.

Ülkemizde besteci ve eserleri ile ilgili az sayıda akademik çalışma yapılmıştır. Bu makalenin, Akses'in bestecilik hayatının başında ve sonunda yazdığı iki eserinin incelenmesi nedeniyle besteci hakkında yapılacak sonraki

çalışmalara da kılavuz olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Aydiner, Mehtap, *Türk Beşleri'nin Eserlerinde Gelenekli Müziklerimize İlişkin Unsurların Kullanımları Ve Bu Unsurların Kullanımları Ekseninde İki Örnek Piyano Eserinin Analizi*, Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara, 2009.

Çalgan, Görkem, *Necil Kazım Akses'in Yaşam Öyküsü ile Viyola Konçertosu'nun Müzikal ve Teknik Analizi, Diğer Türk Bestecilerinin Viyola için Yazılmış Eserlerine Yönelik Bir Değerlendirme*, (Sanatta Yeterlik Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi), 2007.

Doğan, Özlem, Caferova, Afak, *Necil Kazım Akses'in "Minyatürler" İsimli Solo Piyano Eserinde İzlenimcilik Etkisi*, E-Journal of New World Sciences Academy, 2015.

Dolgun, Aysim, *Necil Kâzım Akses'in Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün Polimodal ve Politonal Açılardan İncelenmesi*, (Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi), 2008.

İlyasoğlu, Evin, *Cemal Reşit Rey; Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler*, 1. Baskı, Dünya Kitapları, İstanbul, 2005.

_____, *Mersin'den Yükselen Bir Ses; Nevit Kodallı*, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2009.

_____, *Necil Kazım Akses; Minyatürden Destana Bir Yolculuk*, 1. Baskı, YKY Yayınları, İstanbul, 1998.

Kolçak, Olcay, *Necil Kazım Akses*, 1. Baskı, Kastaş Yayınları, İstanbul, 2006.

Kutluk, Fırat, *İllüzyon; Cumhuriyet'in Klasik Müzik Serüveni*, 1. Baskı, H2O Kitap, İstanbul, 2016.

İNTERNET KAYNAKLARI

Necil Kazım Akses, "Bestecinin Kendisi ile Söyleşi", https://www.youtube.com/watch?v=Pi_C0895yio, (E.T.10.07.2019).

Devlet Sanatçıları Programı, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu, "Necil Kazım Akses", <https://www.youtube.com/watch?v=QESIo-RJxuc&t=1310s>, (E.T.10.07.2019).

OKUL ÖNCESİ VE OKUL ÇAĞINDAKİ ÖĞRENCİLERİN İLK AŞAMA PIYANO EĞİTİMİ SÜRECİNİN İNCELENMESİ

*INVESTIGATION OF THE FIRST STAGE PIANO EDUCATION PROCESS OF
PRE-SCHOOL AND SCHOOL-AGE STUDENTS*

Gülnare TARKUM*

*Geliş Tarihi: 24.09.2019
(Received)*

*Kabul Tarihi: 05.10.2019
(Accepted)*

Öz: Piyano eğitimi öğrencinin yaşına, müziksel potansiyeline ve piyano çalmaya ilişkin fiziksel becerilerinin gelişmişlik düzeyine bağlı olarak farklılıklar göstermektedir. Ancak, bu farklılıklara karşın piyano eğitiminin, öğrencinin bireysel özelliklerinin dikkate alındığı belirli bir sistem çerçevesinde yürütülmesi ve söz konusu bu sistemin piyano eğitiminin aşamaları ile uyum içinde yapılandırılması gerekir. Okul öncesi ve okul çağındaki öğrencilerin piyano eğitiminin ilk aşamasındaki evreler; öğrencinin müziksel işitme düzeyinin tespiti ve geliştirilmesine, piyano klavyesinin kavratılması ve kullanım tekniklerine, piyano repertuarının seslendirilmesine ve dolayısıyla piyano çalmaya yönelik becerilerin geliştirilmesine yönelik olmak üzere üç temel üzerinde düzenlenebilir. Bununla birlikte, piyano eğitiminin her aşamasında müzik, dolayısıyla piyano ile sevgi bağının kurulması ve sürdürülmesinin öncelikli hedeflerden biri olarak dikkate alınması da gerekir.

Anahtar Kelimeler: okul, eğitim, piyano

Abstract: Piano education varies depending on the students age, musical potential and the level of sophistication physical skills in playin the piano. However despite these differences piano education should be carried out within the frame work of a specific system in which the individual characteristics of the student are addressed and this system should be structured in accordance with the stages of piano education.Stages in the first of piano education of pre-school and school-age students; to determine and improve the student's musical hearing level, to comprehend and use the piano keybord, to perform the piano repertoire and thereby to develop skills for piano playing can be arranged on three foundations. However, at every stage of piano education, the establishment and maintenance of the bond of love with music and therefore piano should be considered as one of the primary objectives.

Key Words: school, education, piano

* Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Sanat Dalı,
gulnaretarkum@gmail.com

1. GİRİŞ

Asırlar boyu farklı kültürlerden beslenerek muazzam bir birikim oluşturarak yaşamımızda yoğun bir şekilde yer alan, annelerin ninnilerinden, çevredeki birbirinden farklı bir çok müziğe kadar uzanarak bir zenginlik kaynağı oluşturan müzik, insana, doğuşundan hayatının sonuna kadar eşlik etmektedir. D. Şostakoviç: Büyük bir sanat olan müziği sevin ve öğrenin. O, sizlere yüce duygu, tutku ve düşünceler dolusu koca bir dünya açacaktır. O, sizleri ruhen daha zengin, temiz ve mükemmel kılacaktır. Sizler dünyayı farklı ton ve renklerde göreceksiniz¹ demektedir.

Müziğe çocuk yaşlarda başlamanın, profesyonel müzisyen yetiştirme açısından avantaj oluşturduğu genel kabul gören bir durumdur. H. Neyhauz'a göre, yetenekler var edilemez, fakat onların belirmesi ve gelişmesi için ortam yaratılması mümkün ve gereklidir.² Bir düşünceye göre, bir çocuğun müzik eğitimi bu çocuğun annesinin doğumundan dokuz ay önce başlar. İlk bakışta şaşırtıcı görünen bu sav yaşanmış güvenilir gerçeklere dayanmaktadır. Tüm zamanlardaki müzik yeteneğine sahip çocuklar büyük ihtimalle müzisyen ailelerde doğmakta idiyeler, sadece biyolojik kalıtım değil, muhtemelen cenin evresindeki akustik ortam da burada rol oynamıştır.³

Farklı eğitimciler farklı metotlar ve farklı yöntemler kullanıyor olabilirler. Fakat Artobolevskaya'ya göre "bir çocuğun müzik eğitimine başlarken unutulmamalıdır ki, müziksel sesler dünyası özel bir alandır ve çocuğu bu alana "müzik öğretme" adı altında zoraki itmek yerine, belirsizce ve neşeyle daldırmalıyız...Çocuğu, sanki ona sonu olmayan ilginç bir masal anlatıyormuş gibi, müzikle büyülemeye çalışın.⁴

2. MÜZİKSEL YETENEĞİN TESPİTİ

Piyano öğrenimi, herhangi bir çalgı öğrenimi gibi, ilk önce müzik öğrenimidir.⁵ Piyano öğrenimindeki ilk derslerde sıkça şu manzarayla karşılaşmaktadır: Eğitimci öğrenciye tuşların konumu ve adlarını göstermekte ve nota yazılışlarını anlatmaktadır. Nota işaretleri bir taraftan öğrencinin zihninde isimleriyle (do, re, mi v.b.) diğer taraftan ise belirli tuşlarla çağrışım yapmaktadır. Böylece, eğitimci öğrencinin görsel, sözel ve sayısal becerilerine başvurmakta, fakat öğrencinin duyusuna başvurmamaktadır. Çünkü, bir öğrenci için, sesleri gösteren nota işaretleri sadece sözel bir adlandırma ve tuşların sembolleridir. Kayda değer bir müziksel deneyimi bulunmayan, müzik eğitimine henüz başlamış

¹ A. Artobolevskaya, *Müzikle İlk Buluşma*, Sovyet Bestecisi, Moskova, 1992, s.5.

² A. Artobolevskaya, age., s.6.

³ G. Hanzburg, *Çocuğunuz ve Müzik*, Tarbut Laam, Harkov, 2006, s.11.

⁴ A. Artobolevskaya, age., s.3.

⁵ L. Barenboym, *Piyano Pedagojisi*, Devlet Müzik Yayınevi, Moskova, 1937, s.17.

olan bir çocuğun müzik lisansı yönünden durumu, konuşmaya yeni yeni başlayan bir çocuğun konuşma dili açısından durumuyla neredeyse aynıdır. Ona, konuşma deneyimi kazanmadan önce harfleri göstermek anlamsız olurdu.⁶

Dolayısıyla, müziksel yeteneğin ölçümüne tüm çocukların genel olarak çok sevdiği bir eylemle, yani çocuğun iyi bildiği bir şarkıyı okumakla başlanabilir. Bu konuyla ilgili olarak Artobolevskaya: Çocuğa şarkı önce yalnız başına, sonra eğitmenin piyano eşliğinde söylenir. Çocuğun entonasyonunu kontrol etmek için şarkının sözlerinin değil, herhangi rahat bir sesli harfin kullanılması daha iyidir. Örneğin, çocuğun rahat edebileceği bir ses yüksekliğinden olmak üzere, küçük ve büyük üçlü aralık guguk kuşu taklit edilerek, küçük ikili aralık ise “miyav” ile söylenebilir⁷ demektir.

3. RİTİM BECERİSİNİN TESPİTİ VE GELİŞTİRİLMESİ

Geniş anlamda, ritim duygusu tanımı altında ritmi algılama, algıyı canlandırma [örneğin el çırparak] ve yaratma [örneğin ritim varyasyonları, kalıpları oluşturabilme] becerisi yatmaktadır... Müziğin elemanlarından birini oluşturan müziksel ritim duygusu ayrılmaz bir biçimde tını ile ilintilidir. Tını zamanlamayı organize etmekte ve zamanlama sadece, tını ile sıkı bir ilişki içinde iken anlamını bulmaktadır.⁸ Bu bağlamda, öğrencilerin ritim duygusunu ölçerken ezgisel örnekler tercih edilmelidir.

Ritim becerisi öğrenciye müzik ile eşlik edilerek ölçülebilir. Çocuklar müzik eşliğinde zıplamakta, koşmakta, adım atmakta iken, müziğin aniden önce hızı, sonra aniden ritmi değiştirilebilir (örneğin, iki zamanlı ölçülerden üç zamanlı ölçülere veya noktalı ritimlere geçilebilir).⁹

Diğer taraftan, duy-gu; me-lo-di; An-ka-ra; kış gel-di kar yağ-dı; Meh-met a-bi gel ba-ka-lım gibi uygun hecelerle desteklenen basit ritim kalıplarına geçilebilir. Basit metinlerle desteklenen söz konusu bu temel ritim kalıpları çocuğun ses rejistirene uygun bir notadan çalınabilir ve çocuktan el çırparak ve verilen sestem söyleyerek canlandırması istenebilir. Böyle çalışmalar sayesinde öğrencinin zihninde giderek farklı ritim kalıpları birikimi oluşturulabilir ve öğrenciler nota değerlerini öğrenebilir.

4. MÜZİKSEL İŞİTME BECERİSİNİN TESPİTİ VE GELİŞTİRİLMESİ

Müziksel işitsellik kavramı bütünsel olarak, ezgisel, armonik ve polifonik işitsellik duygusu gibi kavramları içermekte, bir ezginin algılanabilmesi, belleğe kaydedilebilmesi ve yeniden canlandırılabilmesi “melodik işitsel beceri” olarak

⁶ L. Barenboym, age., s.7.

⁷ A. Artobolevskaya, age., s.7.

⁸ L. Barenboym, age., s.9.

⁹ A. Artobolevskaya, age., s.8.

kavramlaştırılmaktadır. Armoninin algılanması ve kavranması becerisi demek olan “armonik işitme” ise çocuklarda genellikle erken yaşlarda belirmeye başlamakta, belli bir müziksel tecrübe ve özel bir eğitim gerektirmektedir. Diğer taraftan, orta seviyede müzik becerilerine sahip bir çocuğun armonizasyona bir önem atfetmediği görüşünün genel bir kabul gördüğü de bilinmektedir.¹⁰

Müziksel işitme becerisinde “absolüt” ve “göreceli (bağıl)” işitme söz konusudur.

Absolüt duyuştan, müziksel seslerin belli bir kıyaslama unsuru olmaksızın tanınarak yüksekliklerinin belirlenmesi yeteneğinin yanısıra, ilk defa duyulan bir eserin tonalitesinin saptanabilmesi gibi beceriler anlaşılmaktadır. Göreceli işitme becerisinde ise bir sesin yüksekliği, belirli bir ses dayanak noktası yapılarak, belirli bir sessel “ölçütle” kıyaslama yapılarak saptanmaktadır. Göreceli işitenlerin bir sesin yüksekliğini saptayabilmeleri, diğer tüm sesleri ölçebilmeleri için, en az bir sesin onlara söylenmesi gerekir... “İşsel işitsellik” olarak anlamlandırılan bir kavram daha bulunmakta, müzik somut olarak seslendirilmediği ve duyulmadığı halde müziğin zihinde canlandırılması, işsel olarak duyulması ve hissedilmesi becerisi olarak tanımlanmaktadır.¹¹ İşsel işitsellik becerisinin, piyano eğitiminin ilk aşamasından itibaren geliştirilmesi önem taşımaktadır. [Örneğin] öğretmen kısa bir ezgi çalar, öğrenciden ezgiyi, piyano ile verilen farklı bir sestten başlayarak zihninde canlandırması, ardından okuması istenir ve doğruluğu kontrol edilir. Nota bilgisi pekişmiş ve küçük parçalar çalabilme aşamasına gelmiş öğrenciler ise her bir yeni parçayı önce notaya bakarak zihinden, ardından sesli sonrada, piyano ile çalarken söyleyebilir. Bu gibi çalışmaların piyano öğreniminin ileriki aşamalarında da yapılması öğrencinin, çalıştığı eserleri daha iyi kavramasına, icra esnasında kendini daha iyi duymasına ve dolayısıyla icrasını daha iyi kontrol etmesine yardımcı olacaktır. Bir öğrencinin işsel işitsellik duygusunun gelişmişlik seviyesi onun müzikalite seviyesini doğrudan etkilemektedir.

5. PİYANO ÇALMAYA BAŞLANGIÇ

Öncelikle, klavyenin 88 tuştan oluştuğu ve bu tuşların belli bir düzen içinde olduğu, klavyenin tam ortasında 1. oktav “do” notasının bulunduğu, oktavlar ve isimleri, beyaz tuşların nota karşılıkları anlatılabilir.

Beyaz tuşlardan sonra siyah tuşlara geçilebilir ve bu tuşların 2’şer ve 3’er ardıllık düzeni içinde oldukları, “do” notasının iki siyah tuşun altında, “fa” notasının ise üç siyah tuşun altında buldukları anlatılabilir. Sırasıyla, “re”nin iki siyah tuşun ortasında, “mi”nin iki siyah tuşun yukarısında, “sol” ve “la”nın üç

¹⁰ L. Barenboym, age., s.13.

¹¹B. Schteinpress, İ. Yampolski, *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Devlet Bilim Yayınevi, Moskova, 1959, s.249.

siyah tuşun bulunduğu kısımda, “fa”nın arkasından geldikleri, “si”nin ise üç siyah tuşun yukarısında yer aldığı gösterilebilir.

Notaların yazılışları, önce çizgilerin üzerindeki notalar (mi-sol-si-re-fa), sonra ise çizgilerin arasında (re-fa-la-do-mi) olarak anlatılabilir. Notayla klavye arasındaki ilişki ise eğlenceli bir anlatımla sunulabilir: notalar ağaç dallarında yaşarlar, yaşadıkları dallardan tuşeye atlarlar, herkes kendi tuşesine. O zaman nota tınlar. Bazı geç kalanlar ise dalların da yukarısında yaşar, fakat yine de atlarlar (bazen ıskalarlar ve o zaman yanlış tınlarlar). Çalmadığımız zaman ise notalar tıpkı kuşlar gibi uyurlar ve tıpkı kuşlar gibi, hiçbir zaman düşmezler.¹² Diyez ve bemol işaretlerinin tanıtımının öncesinde, her bir oktavin 12 eşit aralığa bölündüğü ve her bir aralığın en küçük aralık olan yarım sese karşılık geldiği, diyez, yarım ses tizleştirdiği, bemolün ise yarım ses pesleştirdiği ilgi çekici bir örnekle anlatılabilir: arızasız nota bir evdir, diyez bir çatı katı, bemol ise bodrum katıdır. Örneğin, re sesi bir ev, re diyez o evin çatı katı, re bemol ise evin bodrum katıdır.

Yaylı çalgılardan farklı olarak, piyanoda entonasyon sorunu bulunmamakta, her bir tuşun doğru yükseklikteki “hazır” bir sesi vermesi piyano eğitiminin başlangıç evresini kolaylaştırmaktadır.¹³ Piyano çalmaya başlanırken öğrenciye öncelikle doğru el pozisyonunun nasıl olması gerektiği gösterilmelidir.

Chopin öğrencilerine “Chopin’in el pozisyonu” ismini alan, siyah tuşları da içeren beş parmak alıştırmalarını uygulamaktaydı (mi-fa#-sol#-la# si).¹⁴ Bu alıştırmaya farklı yöntemlerle çalışılabilir: non legato, legato ve staccato.

Beyaz tuşlarda ise, parmak numaraları ile birlikte sıralanarak belirtilmiş olan alıştırmalar yapılabilir: do-re (2-3); do-re-mi (2-3-4); do-re-mi-fa (2-3-4-5); do-re-mi-fa-sol (1-2-3-4-5). Bu alıştırmalar ilgi çekici bir hale de getirilebilir:

Do-re-mi-fa-sol-la-si tavşan kullanıyor taksi, do-si-la-sol-fa-mi-re yiyor havuçlu püre.¹⁵

Piyano eğitiminin ilk aşamasının başarılı bir şekilde ilerlemesinin başlıca koşullarından birisi de icra esnasında vücudun uygun pozisyonda konumlanmasıdır.

Vücudun pozisyonuna ilişkin koşulların yerine getirilmesi; parmakların tuşeyi daha iyi hissetmesini sağlayarak, eserin tasarlandığı gibi seslendirilmesinde, piyano eğitiminin daha ilk yıllarından itibaren olmak üzere başlıca bir rol oynamaktadır. “Tüm dengelerin (parmak, el, kol, vücut, bacak dengelerinin) iyi ve doğru kurulması, piyaniste sağlamlık, dolayısıyla güven duygusu kazandırır. Zaten dinleyiciler bunu çok çabuk sezer ve hissederler. Dengelerden birinin eksikliği ya

¹² L. Barenboym, *Müziyenliğe Giden Yol*, Sovyet Bestecisi, Moskova, 1973, s.42.

¹³ G. Hanzburg, age., s.28.

¹⁴ A. Alekseyev, *Piyano Sanatı Tarihi*, Müzik Yayınevi, 2. Kitap, 1967, s.111.

¹⁵ A. Artobolevskaya, age., s.10.

da yanlış kuruluşu diğer dengelerin de bozulmasına, yıkılmasına neden olur. Bu da ileri seviyede kendini gösterir”¹⁶ Öğrecinin rahat çalması için sandalyenin de doğru yükseklikte ayarlanması, ön kolun yere paralel şekilde konumlanması, bileklerin ise ön kola göre yüksek ya da düşük olmaması ve ayakları yere ulaşamayan öğrenciler için ayakaltı desteği kullanılması doğru olur. Dünyaca ünlü piyanist ve pedagog İdil Biret hocası bayan Bonneville'nin bu konuya ilişkin düşüncelerini aktarmaktadır:

“İnsan vücudunun belden yukarı olan kısmının, bir ağacın, sağlam durması gereken, ama aynı zamanda esnek olabilen gövdesine benzediğini söylerdi (bu sağlamlık, soluk alıp verme sürecinin iyi işlenmesini sağlardı). Kolların kesinlikle özgür olmasını ister, güçlerini vücudun tümünden almaları gerektiğini söylerdi. Klavyenin önünde iki büküm durmak, hiç kabul edilemez bir şeydi. Dengeli soluk alıp vermeyi, dolayısıyla, iyi çalmayı engellerdi.”¹⁷ Piyano derslerinin verimli olabilmesi için, vücudun rahat pozisyonunun yanı sıra, öğrencinin psikolojik açıdan rahat, bir o kadar da ilgili ve istekli olması için uygun bir ortamın sağlanmasına da özen gösterilmesi gerekir.

Öğretmenin öğrenciye olan etkisi, öğretmenin eğitimci özelliklerine de sahip olduğu durumda amacına ulaşabilir. Bu özellikler onun kişiliğine, disiplini koruma becerisine ve öğrenciye kendi tutkusunu aşılama becerisine bağlıdır.¹⁸ A. Schnabel: eğitmenin rolü öğrencilere kapıları açmaktadır, öğrencileri bu kapılardan itmekte değildir. Çünkü en önemlisi, binlerce yöntem ve yaklaşımdan, her hangi bir zamanda ve özellikle de herhangi bir öğrenciye en gereklisini seçebilen eğitimci pedagoğun erdemli üstünlüğüdür.¹⁹

Piyano literatüründe birçok başlangıç metodu bulunmaktadır. Piyano öğretmenleri kendi eğitimsel yaklaşımlarına uygun bulabilecekleri geniş bir metod yelpazesine sahiptirler.

6. SONUÇ

Piyano eğitiminin temelini müziğe ve piyano icrasına yönelik becerilerin geliştirilmesi oluşturmakta, bu eğitimin verimli olabilmesi ve amacına ulaşabilmesinde bir çok faktör rol oynamaktadır. Söz konusu bu faktörlerin piyano eğitiminin tüm aşamalarında olmak üzere sistemli bir yapı içerisinde değerlendirilerek her bir öğrencinin bireysel farklılıklarına yönelik olarak organize edilebilmesi, piyano eğitiminin başarısı açısından belirleyici bir konumda bulunmaktadır. Bununla birlikte, piyano eğitiminin bütünsel bir bakışla

¹⁶ B. Şen, *Piyano Tekniğinin Biomekanik Temeli*, Pan Yayıncılık, 2. Basım, 2002, s.8.

¹⁷ D. Xardel, *İdil Biret*, Can Yayınları, 1. Basım, 2007, s.49.

¹⁸ O. Apraksina, *Müzik Kültürü ve Birey*, Vladimir, 1987, s.58.

¹⁹ Y. Zak, *Piyano İcrasının Meseleleri*, Müzik Yayınevi, Moskova, 1968, s.83.

planlanması ve uygulanması, bu doğrultuda olmak üzere piyano eğitiminin, müzikal-işitsel alandaki diğer beceri alanlarına ilişkin süreçler ile birliktelik içinde yürütülmesi gerekliliğinin dikkate alınması, müzik ve piyano ile sevgi bağının kurulması ve piyano eğitiminin her aşamasında canlı tutulması doğru, uygun bir yaklaşım olarak nitelendirilebilir.

KAYNAKÇA

- Alekseyev, A., *Piyano Sanatı Tarihi*, Müzik Yayınevi, 2. Kitap, 1967.
Apraksina, O., *Müzik Kültürü ve Birey*, Vladimir, 1987.
Artobolevskaya, A., *Müzikle İlk Buluşma*, Sovyet Bestecisi, Moskova, 1992.
Barenboym, L., *Piyano Pedagojisi*, Devlet Müzik Yayınevi, Moskova, 1937.
_____, *Müziyenliğe Giden Yol*, Sovyet Bestecisi, Moskova, 1973
Hanzburg, G., *Çocuğunuz ve Müzik*, Tarbut Laam, Harkov, 2006.
Schteinpress, B., Yampolski, İ., *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Devlet Bilim Yayınevi, Moskova, 1959
Şen, B., *Piyano Tekniğinin Biomekanik Temeli*, Pan Yayıncılık, 2. Basım, 2002.
Xardel, D., *İdil Biret*, Can Yayınları, 1. Basım, 2007.
Zak, Y., *Piyano İcrasının Meseleleri*, Müzik Yayınevi, Moskova, 1968.

**KLASİK MÜZİKTE ÇAĞDAŞ DÖNEM,
FLÜT REPERTUVARINDA ÇAĞDAŞ DÖNEM BESTECİLERİ VE
ESERLERİ**

*CONTEMPORARY PERIOD IN CLASSICAL MUSIC,
CONTEMPORARY PERIOD COMPOSERS AND WORKS IN FLUTE
REPERTOIRE*

Tuğba ÖNVER*

*Geliş Tarihi: 24.09.2019
(Received)*

*Kabul Tarihi: 07.10.2019
(Accepted)*

ÖZ: Klasik müzikte çağdaş dönem müziği denilince 20.yüzyıldaki müziksel deneyler ve akımlar akla gelir. Yani çağdaş dönem hangi açıdan bakarsanız bakın yenilikler ve deneyler çağdır. Bilimde ve teknolojiye ki gelişmelere ayak uydurmaya çalışan sanat da büyük adımlar atmaya başlamıştır. Müzik stilleri, ilham kaynakları, notalama teknikleri, anlatım dili, içerik gibi unsurlar değiştirilmeye hatta bilinen tüm kuralların esnetilmeye başlanmıştır. Müzik kendi sınırlarını zorlayarak diğer sanat dallarını da etkisine alır. Eserlerin varoluş aşamasında doğadaki tüm sesler, günlük yaşamdan sesler, doğal olmayan sesler hatta mekanik sesler dahi esin kaynağı olarak kullanılabilir. Bu makalenin ilk kısmında Klasik müzikte Çağdaş döneme genel bir bakış, Çağdaş Dönem bestecilerinden bazıları, ikinci kısmında ise Flüt Repertuarında Çağdaş Dönem Bestecileri ve Eserleri yer almaktadır.

Anahtar Sözcükler: Çağdaş Dönem, Flüt repartuarı, Çağdaş Dönem Bestecileri

ABSTRACT: Science and technology, has started to take great steps. Elements such as music styles, inspiration, notation techniques, narrative language and content have been changed and even all known rules have been stretched. Music pushes its boundaries and influences other branches of art. All sounds in nature, sounds from everyday life, unnatural sounds and even mechanical sounds can be used as inspiration in the existence phase of the works. In the first part of this article, there is an overview of the contemporary period in classical music, some of the composers of the contemporary period, and the composers and works of the contemporary period in the flute repertoire.

Keywords: Contemporary Period, Flute repartuar, Contemporary Composers

* Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Üflemeli ve Vurma Çalgılar Anasanat Dalı, Flüt Bölümü Sanatta Yeterlik Öğrencisi.tugbaonver@hotmail.com

1. GİRİŞ

Genel olarak 20.yy müziği dediğimiz çağdaş dönem müziği tek bir geleneğe bağlı değildir. Birçok akımdan oluşması sebebiyle çok yönlü hatta zıtlıklarla beraber kendini geliştirmiş bir müziktir. Farklı kültürlerin, farklı müzik türlerinin ve içeriklerinin yer aldığı 20.yy müziği, o dönemde siyasi, ekonomik, sanatsal olarak toplumlar ne yaşıyorsa onların izlerini mutlaka taşımıştır.

Klasik müzikte son dönem olarak kabul edilen ve en modern halini alan Çağdaş müzik farklılıkları aynı zamanda kullanmasıyla müziğe yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

2. İNCELEME

Klasik Müzikte Çağdaş Dönem

Çağdaş dönem müziğinde sınırlar kesin hatlarla belirlenmemiştir. Besteciler yeni şeyler deneyerek alternatifler aramışlardır. Bu dönem müziği, romantik müziğe isyan gibidir. Debussy, Ravel gibi besteciler yenilikler aramışlardır. 20. Yüzyılda besteciler ait oldukları akıma göre değil tamamen aksine özgürlükçü, kendi kültürlerinin etkisiyle eserler vermişlerdir. Ayrıca önceki dönem bestelerini incelemişler, barok, klasik ve romantik müziğin özelliklerini eserlerinde hissettirmişlerdir.

Çağdaş dönem müziği içinde birçok akım barındırır. Toplumsal gerçekçi müzik akımı, caz müzik akımı, faşist müzik akımı, ulusal müzik akımı, yeni klasik müzik akımı, romantik müzik akımı 19.yüzyılda bazı Fransız ressamların öncülüğüyle başlayan impresionizm yani izlenimcilik akımı doğadaki detayları müzikle yansıtır. Bu akımın özcüsü olarak Debussy söylenebilir. Birbirine zıt akorların ve dissonans seslerin kullanıldığı eserlerde akımı duyabiliriz.

Expresionizm yani anlatımcılık (dışavurumculuk) akımı kişinin iç dünyasıyla ilgilendiği, dışarıyla ve maddi dünyanın detaylarıyla ilgilenmediği bir akımdır. İzlenimciliğin tersine dış dünyayla ilgilenmek yerine kişinin iç dünyası yani manevi hayatıyla ilgilenirler. Schönberg, Webern gibi besteciler bu akımın öncüleri sayılabilir.

Caz müzik akımı, çağdaş müzik teknikleriyle beraber caz armonilerinin kullanıldığı bir akımdır. Avrupalı besteci Gershwin bu akımın ileri gelen isimlerindedir. Elektronik müzikte ise bir kayıt aletine kaydedilen sesin üzerine elektronik ortamda üretilen müzik malzemeleriyle ilaveler yapılarak ortaya çıkarılan eserler kullanılır. Müziksel İkelcilik (primitivizm) akımında halkların ezgilerinin çağdaş müzik teknikleriyle birleştirilmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu akımın İgor Stravinsky ile başladığı söylenebilir.

Neo – klasik (yeni klasikçilik) müzik akımı barok döneme dönüşü simgeler. Önceki uyumsuz ezgilerin ve akorların kullanıldığı müzik yerine daha uyumlu seslenen ve dengeli bir müzik kullanılmıştır. Bussoni tarafından ortaya çıkarılmasına rağmen Reger'in eserleriyle başladığı görülür.

Neo – romantik (yeni romantizm) akımı sanatta geri dönüş akımı olarak başlamıştır. Samuel Barber'in öncü olduğu bu akımda 19. yüzyıl romantik müzik özellikleri kullanılarak önce tonal sonra atonal etkilerle yeni eserler meydana çıkarılmıştır. Bilgisayarlı Müzik akımı tekniksel gelişimlerin sonucunda elektronik müzik akımının içinde doğmuştur. Orijinal ve dijital seslerin elektronik ortamda birleştirilmesiyle ortaya çıkan eserler bütünüdür. Sanal müzik olarak ta bilinir.

İşlevsel Müzik akımı Alman besteci Paul Hindemith'in öncülüğünde ortaya çıkan akım müziğin işlevli olmasını ve halkın kolayca anlayabileceği kadar basite indirgenmiş olmasını amaçlar.

Rastlamsal Müzik akımı ise belirli bir tekniğe bağlı olmadan içinde doğaçlamalar ve deneysel malzemelerinde yer aldığı müzik eserleri ortaya atar. Bu akım John Cage 'in 4.33 adlı eseri ile zirveye çıkmıştır.

Minimal Müzik akımı ise bilinçaltı duyguların estetik bir şekilde az malzemeyle sunulması temeline dayanır. Tonal malzemelerden oluşan temanın uyumlu armoni ve küçük değişikliklerle sunulmasıdır. Phillip Glass ünlü bestecileri arasındadır. İlerleyen yıllarda temalara dini ezgiler de ilave edilerek bu akım yenilenmiştir.

Dizisel Müzik akımına bütünsel örgütlenme de denilir. Webern 'in on iki ses tekniğindeki benzer şekilde bir dizi halindeki seslerin tartım, tempo, nüans terimleriyle birleştirilerek yeni bir eser ortaya çıkarılması temeline dayanır. Pierre Boulez önemli bestecilerinden biridir.

20. yüzyıl bestecisi hem şanslı hem şanssızdır. Çünkü yaşadığı dönemden önceki besteciler birçok yenilikler denemiş hatta neredeyse hepsinde mükemmele varmıştır. Ve Çağdaş dönem bestecisi ne kadar iyi eserler verirse versin döneminin yapısal özelliklerine bakarak yorumlanmaktan kaçamadan eski akılda kalmış mükemmel eserlerle yarışmak zorunda kalmıştır.

Çağdaş dönem müziğinde enstrümanların ses sınırları, ses renkleri ve tınıları, diğer doğal olan ve doğal olmayan seslerle ilişkileri, çalgılamadaki yerleri ve kapasiteleri de zorlanarak en üst seviyeye getirilmiştir. Ayrıca 20.yüzyıl müziğinde dissonans sesler dediğimiz birbiriyle uyumsuz sesler çoklukla kullanılmıştır. İlk etapta önceki dönemlerden kulakların aşına olmadığı bu uyumsuz sesler çağdaş dönem müziği için dezavantaj gibi algılanmıştır. Ancak daha sonraları bu dönem müziğini diğer dönemlerden ayırt edici özellikleri arasında önemli bir yer almıştır.

20. yüzyıl müziğinde dissonans¹ seslerin alt yapısında insanların onca yaşanan savaşlardan ve olumsuzluklardan sonra geleneklere inançlarını kaybetmeleri, hatta eskiden bağımsız yeni oluşumlar istemesi yatmaktadır. Aslında geleneklere başkaldırma sadece siyasi ve toplumsal değil sanatsal olarak ta kendini

¹ Dissonans, uyumsuz. http://muziksozlugu.net/harf_D.html.

bu şekilde göstermiştir.

Çağdaş Dönem Bestecilerinden Bazıları

Aaron COPLAND

Alban BERG

Ahmet Adnan SAYGUN

Cemal Reşit REY

Hasan Ferit ALNAR

Necil Kazım AKSES

Ulvi Cemal ERKİN

Ekrem Zeki ÜN

Nuri Sami KORAL

Arnold SCHÖNBERG

Bela BARTOK

Dmitri SHOSTAKOVİCH

İgor STRAVİNSKY

Sergey PROKOFİEV

Dmitri KABALEVSY

Glenn GLOUD

Ottorino RESPİGHİ

Witold LUTOSLAWSKI

Claude DEBUSSY

Arthur HONEGER

Jacques İBERT

Andre JOLİVET

Oliver MESSİAEN

Darius MİLHAUD

Francis POULENC

Anton WEBERN

Luciano BERİO

Alfredo CASELLA

Maurice RAVEL

Albert ROUSSEL

Eric SATİE

Edward VARESE

Germaine TAILLEFERRE

Zoltan KODALY

Gyorgi LİGETİ

Gyorgi KURTAG

Ferenc FARKAS

Ernö DOHNANYİ

Eliot CARTER
Ralph SHAPEY
Lazslo LAJTHA
Pietro MASCAGNİ
Giacomo PUCCİNİ
Charles IVES
Michael J.STALEY
Charles SEEGER
Dane RUDHVAR
Henry COWELL
John J.BECKER
George GERSHWİN²

Flüt Repertuarında Çağdaş Dönem Bestecileri ve Eserleri

Çağdaş dönem diğer bütün dönemler gibi öncüleri ve hazırlayıcıları olan bir dönemdir. Yani kesin olarak, bazı müzikbilimcilerin dediği gibi "Debussy'nin Bir Pan'ın Öğleden Sonrasına Prelüd eserinin ilk seslenişi ile başlamıştır" demek pek de doğru olmaz. Çünkü Debussy'nin bu eseri yazmasını hazırlayıcı, daha önceki bestecilerin eserlerinden etkilenişi de göz ardı edilmemelidir. Kısacası Çağdaş dönem kesin başlangıç ve bitiş tarihi olmayan, daha çok 20.yüzyıldaki toplumsal olaylar ve teknolojik gelişmelere ayak uydurmaya çalışan akımlardan oluşmuş bir dönemdir. Tabii bu akımların bazıları toplumsal olaylara başkaldırı amacıyla da ortaya çıkmıştır.

Çağdaş dönemde flüt repertuarı gelişmişse de önceki Barok, Klasik ve Romantik dönemlerdeki eserlerin sayısal çokluğuna ulaşamamıştır. Bu dönemde flüt repertuarına katkıda bulunmuş bazı besteciler ve eserleri şunlardır:

Arthur HONNEGER Solo flüt için Dans de la chevre
flüt, İngiliz korno ve oda orkestrası için konçerto
2 flüt, klarnet, fortepiano için rapsodi
Flüt, İngiliz korno, keman, cello için 3 tane kontrpunkt
Darius MİLHAUD flüt, obua, klarnet, fortepiano için sonat
Üflemeli beşli için süit
Flüt ve fortepiano için 3 tane sonat
Francis POULENC üflemeli beşli ve piyano için altılı
Flüt ve piyano için sonat
Germaine TAILLEFERRE flüt, piyano ve oda orkestrası için konçerto
Claude Achille DEBUSSY flüt, piyano ve arp için sonat

² <http://www.piyano.site/yeni-piano-bilgi-ve-piyano-haber-piyani-7-modern-donem-1900-ile-sonrasi-klasik-bati-muzigi-donemleri/>

Gustav Theodore HELST flüt, obua ve yaylılar için füglü konçerto
Maurice RAVEL flüt, klarnet, harp ve yaylılar için introduction and allegro
Arnold SCHÖNBERG üflemeliler için beşli Op.30
Jadwiga Szajna LEWANDOWSKA flüt ve piyano için 4 tane sonatin
Flüt ve piyano için 10 tane prelüd
Grazyna Pstrokonska NAVRATİL solo flüt için eko isimli eser
Joachim Georg GÖRLICH flüt ve piyano için 12 ton izlenimleri
Jacek RAGOLA flüt ve piyano için litoral
Flüt ve piyano için capriccio ve İspanyol dansı
Necil Kazım AKSES flüt ve piyano için sonat
Ekrem Zeki ÜN flüt ve piyano için Yunus'un Mezarında eseri
Nuri Sami KORAL telli ve üflemeli için 5 tane kuartet
Üflemeliler için kuartet
Edgar VARESE solo flüt için Density
Heitor Villa LOBOS flüt ve piano için Bachianas Brasileiras
Flüt ve gitar için Distribuição de flores
Flüt, harp, saksafon ve celesta için kuartet
Paul HİNDEMİTH flüt ve piyano için sonat
Solo flüt için 8 parça
Bohuslav MARTİNU flüt ve piyano için sonat
Albert ROUSSEL joueurs de flute
Jacques İBERT flüt ve orkestra için konçerto
Solo flüt için piece
Henri DUTİLLEUX flüt ve piyano için sonatin
Pierre BOULEZ flüt ve piyano için sonatin
Krzystof PENDERECKI flüt ve orkstra için konçerto
Toru TAKEMİTSU 2 flüt için masque
solo flüt için air, itinerant,run, tsumaru's flute
Flüt ve gitar için toward to sea
Flüt, viyola ve harp için and than I knew
Flüt, klarnet,harp,piyano ve vibrafon için rain spell
Alto flüt ve gitar için cape cod
Georgi ENESCU flüt ve piyano için cantabile and presto
Sergey PROKOFİEV flüt ve piyano için sonat
Aram HAÇATURYAN orjinali keman konçertosu olan eser flüt için de
düzenlenmiş ve flüt repertuarının önemli bir parçası haline gelmiştir.

3. SONUÇ

Çağdaş müzik ya da başka bir deyişle 20. Yüzyıl müziği ismiyle anılan dönemde besteciler yenilikler ararken, Romantizme de karşı koymaya

çalışmışlardır. Önceki dönemlerin aksine katı sınırları bulunmayan çağdaş dönem müziğinde çeşitli akımlar vasıtasıyla arayışlar sürmüş ve besteciler farklı teknikler ve çağın getirdiği yenilikleri kullanarak müziklerine yön vermişlerdir.

20. yüzyılda flüt, besteciler ve icracılar açısından daha da fazla kullanılmaya başlanmıştır. Çağın getirilerine uyan besteciler, flütü teknik açıdan zorlayarak değişik tınılar elde etmişlerdir.³ Bu dönemde ortaya çıkan eserlerden ve çağdaş dönem flüt repertuarına katkıda bulunan bestecilerden söz edilen bu çalışmada döneme ait özellikler ve akımlardan bahsedilmiş ve sonuçta bu bilgiler ışığında çağdaş flüt repertuarına genel bir anlatımla değinilmiştir.

KAYNAKÇA

- Boehm, T. *The Flute and Flute-Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspects*, (1. Baskı). Cleveland: Üniversite Yayınları.1908
Dick, R. *The Other Flute*, 1. Baskı. Oxford: Üniversite Yayınları. 1975
Heile, L. B. *The Modernist*, 1. Baskı. Sussex: Üniversite Yayınları.2009
Levine, C. *The techniques of flute playing*, 1. Baskı. Barenreiter.2002
Toff, Nancy, *The Development of the Modern flute* , New york Taplinger,1979
İlyasoğlu, Evin, *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003
_____, *Müziğin Kanatlarında Söyleşi*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1992
Kaygısız, Mehmet, *Müzik Tarihi*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1999
Say, Ahmet, *Müzik Sözlüğü*, Ankara, 2005
Pamir, Leyla, *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Kitapları 1989
Mimaroglu, İlhan, *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1999
Şenürkmez, Kıvılcım Yıldız, Boran, İlke, *Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul .2007
Bulut, Seyhan, *Tarihsel Süreçte Flütün Gelişimi ve İleri Flüt Tekniklerinin Günümüz Türk Bestecileri Tarafından Kullanımı Üzerine Bir İnceleme*, Kesit Akademi dergisi,yıl 3,sayı 10.2017

İNTERNET KAYNAKLARI

- [http://www.flutehistory.com/TheBook/ardal powel.2001](http://www.flutehistory.com/TheBook/ardal%20powel.2001) (erişim tarihi 09.09.2019)
<https://patentimages.storage.googleapis.com/37/e7/5f/1e650536b1b125/US4534261.pdf> (erişim tarihi 01.09.2019)
<https://patentimages.storage.googleapis.com/49/77/9c/4b33f327d5/US43764.3.pdf> (erişim tarihi 20.08.2019)

³ Bulut, Seyhan, *Tarihsel Süreçte flütün Gelişimi ve İleri Flüt Tekniklerinin Günümüz Türk Bestecileri Tarafından Kullanımı Üzerine Bir İnceleme*, Kesit Akademi Dergisi, yıl 3,sayı 10. S.135

<https://elibrary.ru/item.asp?id=7426326> (erişim tarihi 20.08.2019)

<https://unsworks.unsw.edu.au/fapi/datastream/unsworks:1437/SOURCE1?view=true> (erişim tarihi 03.09.2019)

<https://digitalcommons.liberty.edu/honors/364/> (erişim tarihi 10.09.2019)

<https://search.proquest.com/openview/b1eb8e2102627f707883f354ebaafb6c/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> (05.09.2019)

OSMANLI DÖNEMİ EDİRNE'SİNDEN 25 MÜSİKİŞİNÂS

THE 25 MUSICIANS FROM EDİRNE IN THE OTTOMAN PERIOD

Nilgün İŞCAN*

Geliş Tarihi: 13.09.2019
(Received)

Kabul Tarihi: 27.09.2019
(Accepted)

Öz: İstanbul'un fethinden önce ve devamında Klâsik Osmanlı/Türk Müsikîsinin oluşum ve olgunlaşma döneminin hazırlayıcıları olan müsikîşinâsânın, bir bölümüyle Edirne'de faaliyet gösterdiklerini ve Osmanlıların dünya kültür tarihine eşsiz katkılarından biri olan müsikî sahasında Edirne şehrinin kıymetini göstermek bu çalışmanın temel amacıdır. Klâsik Osmanlı/Türk Müsikîsi tarihi çoğunlukla İstanbul merkezli çalışmalardan müteşekkildir. Buna binâen ilgili yayınlarda Edirneli müsikîşinâsâna ve bu şehirdeki müsikî faaliyetlerine kısmen yer verilmiştir yâhût söz konusu bestekârlar genel bir müsikî tarihi çalışması içerisinde yer almışlardır. Bu çalışma, makale sınırlarını aşmamak için, 18. ve 19. yüzyıllar arasında, Osmanlı Edirne'sindeki müsikîşinâsları kapsamaktadır. Müsikîşinâslar ölüm yılına göre düzenlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Edirneli Müsikîşinâslar, 18.-19. yüzyıl, Klâsik Osmanlı/Türk Müsikîsi, Edirneli Yahudi Müsikîşinâslar

Abstract: The main purpose of this study is showing the major role city of Edirne and its musicians played in the rich musical culture and activity of the Ottoman Empire both before and after the conquest of Istanbul. The Classical Ottoman/Turkish musical historical studies usually focus on Istanbul as the center of musical culture. In line with this tradition, the musical activity in Edirne and the achievements of musicians from Edirne are only partially studied or they are included only in the context of a general history. This study, as to stay in the bounds of an article, only encompasses 18th and 19th century musicians living in the city of Edirne. The Musicians included in the study are arranged according to their year of death.

Key Words: The Musicians from Edirne (Hadrianopolis), 18.-19. Century, The Classical Ottoman/Turkish Music, The Jewish Musicians in Edirne

1. GİRİŞ

Müsikî tarihi perspektifinden nazar edildiğinde Osmanlı kültürünün odak noktalarından biri olan Edirne'nin müsikî geçmişine dâhil olmuş isimleri bir araya getirmeye gayret gösteren bu çalışma bağlamında yirmi beş müsikîşinâsa yer verildi. Listeye dikkat edildiğinde, seçilen isimlerin bir kısmının Edirne doğumlu

* Öğr. Gör., Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, nilguniscan@trakya.edu.tr

isimler, diğer bir kısmının ise böyle olmadığı görülecektir. Zîrâ burada amaçlanan, sadece doğum ve ölüm bağı gibi nitelikler değil, Edirne’de yetişmiş ya da bu şehrin kültürünün bir parçası olarak görülebilecek bestekâr, sâzende, hânende ya da mûsikî nazariyecisi olarak tanınmış isimleri tespit edebilmektir. Elbette etnik ya da dinsel bir ayırım gözetilmedi ve ortak medeniyetin en övünülesi bir özelliği olan mûsikî sahasında, özellikle çok sayıda Yahudi mûsikîşinâstan söz etme imkânı da bulunmuş oldu.

Çalışmada zaman açısından bir sınır belirlemek kaçınılmazdı. Makale sınırlarını aşmamak için, 18. yy.-19.yy. Osmanlı Edirne’sine âit mûsikîşinâsların biyografileri tertiplendi. Öte yandan hudûdu Cumhuriyet döneminin resmî başlangıcına değil, Osmanlı Edirnesi’ne dokunmak konusunda, fiilî olarak daha anlamlı olan, 19. yüzyılın sonuna çekmeye karar verildi ve bu tarihten sonra doğmuş olan isimler çalışmaya dâhil edilmedi. Çalışmadaki isimler kesin ya da muhtemel ölüm tarihlerine göre kronolojik olarak dizildi. Elbette her ismin kesin ölüm tarihini bulma imkânı bulunamadı (doğum tarihleri için bu çok daha az mümkün oldu) ve bu isimleri de vefât etmiş olmaları gereken yüzyıla göre en sona yerleştirmek tercih edildi.

Bu tür bir çalışmada adı geçenler dışında başka pek çok ismin yer alması elbette mümkündür, zîrâ kaynaklarda birçok isme atıf yapıldığı görülecektir. Ne var ki bunların çoğu sadece isim düzeyinde biliniyor ve diğer bir kısmı ise hem yukarıda dikkat çektiğimiz üzere bu çalışmanın bir makale olarak zaman ve mekân kısıtları hem de muhtevâsı bakımından elzem görülmeyle buraya alınmamıştır.

Güfte mecmûalarında Edirneli, Edirnevî gibi kayıtlarla çok sayıda kimliği belirsiz bestekâra da rastlıyoruz. Yine mevlevîhânedeki hânende ya da sâzende olarak görev yapmış onlarca isme çeşitli kaynaklarda atıflar mevcuttur. Bunların yanı sıra haklarında herhangi bir bilgi bulunamayan Yahudi mûsikîşinâslar da var. Eserleri bilinen Josef Danon, Behor Mevorah ve Hayim Becerano gibi isimleri ise burada ancak anmakla yetinmek durumunda kalıyoruz. Özetle, bu kadar uzun bir döneme yayılmış bir alanla ilgili olması muhtemel herkesi kapsamak arzu edilse bile, böyle bir çabanın kendisi beyhûde olmaya yazgılı görünüyor.

Mevcut birkaç klâsik ve daha yakın zamanlı kaynağın sonraki çalışmalarda da sürekli tekrarlanması ve kaynakçaların aktarılması sûretiyle üretilmiş bir biyografi geleneği içine çalışmak durumunda kalındı. Biyografilerin ana yapısı kurulurken, *Atrabu'l-Âsâr* ve çok az kullanılmış olsa da *Hoş Sadâ* dışında, spesifik olarak mûsikî ile ilintili birincil bir biyografi kaynağı bulmak mümkün olmadığı için, şâir tezkireleri ve Taşköprizâde sonrası üretilen zeyiller gibi diğer biyografi metinlerine sıklıkla başvuruldu. Bu kaynakların hâricinde, Sadeddin Nüzhet Ergun’un “Türk Musikisi Antolojisi”, M. Nazmi Özalp’in “Türk Musikisi Tarihi” ve Yılmaz Öztuna’nın “Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi” de yoğun olarak kullanılan ikincil kaynaklar oldu. Mümkün mertebe referans olarak gösterilen

kaynak metinler, titizlikle ve eleştirel bir gözle yeniden okundu. Ayrıca güncel çalışmalar da ele alınarak müsikîşinâsların biyografileri genişletilmeye çalışıldı.

Özetle işbu makalenin amacı, hakkında güncel bir akademik çalışma bulunmayan Edirneli müsikîşinâsları kronolojik bir sırayla tespit etmektir.

2. MÛSİKÎŞİNÂSLAR

2.1. Ahmed Çelebi [Kemânî] (? - 1700): Evliya Çelebi'nin "*Sâzendegân-ı kemânçeciyân*" başlığı altında aktardığına göre Kemânî Mustafa Ağa'nın şâkirdidir. Evliyâ Çelebi ondan, "*Kâbil-i şâkird olan üstâd olur üstâddan' mazmûnunca bu Ahmed Çelebi eyle kemânîdir kim istimâ' eden âdem hayrân kalur*" diye övgüyle bahseder.¹

Hakkında bilgi edinebildiğimiz bir diğer kaynak olan Dimitri Kantemir ise, bir Rûm muhtedîsi olduğunu ve Tanbûrî Angeli (Ortodoks Angeli) ile birlikte kendisine 15 yıl müsikî hocalığı yaptığını aktarıyor eserinde. Yine aynı kaynaktan hocasının Kasımpaşalı Osman Efendi olduğu da kayıtlıdır.² Ayrıca arşiv kaynaklarında Ahmed Çelebi'nin 1682'de Harem-i Hümayûn'da câriyelerin kemân ve müsikî hocası olduğu bilgisi de yer almakta.³ Bestekârın, Kantemiroğlu Edvârî'nde Bayâtî ve Segâh Saz Semâ'ileri, Hamparsum-Mandoli'de de bir Evc Peşrevi ve Saz Semâ'îsi kayıtlı.⁴

2.2. Abdülhay [Celvetî] (? - 1705): Babası Celvetiyye tarîkâtı şeyhi Saçlı İbrâhim Efendi olan Abdülhay Celvetî, Şeyhî'nin Vekâiyü'l-Fuzâla'sına göre babasının gözetimi altında gerekli ilim ve edep tahsilini tamamladıktan sonra, Bulgaristan'ın Akçakızanlık kasabasında Şeyh Alâeddin Efendi Zâviyesi halîfeliğine getirildiğini öğreniyoruz. Babasının vefâtı üzerine Edirne'ye döndükten sonra, pederinden boşalan Selimiye Câmî'i vâizliği ve Sultân Selim Zâviyesi şeyhliği görevlerinde bulunmuştur. 1685'de İstanbul'a, Kadırga limanındaki Mehmed Paşa Zâviyesi'ne nakl olunur. Bundan iki yıl sonra da Vâlîde Sultan Câmî'i vâizliğine atanacaktır. 1691 yılında Aziz Mahmûd Hüdâyî Tekkesi şeyhliği uhdesine verilmiştir, 14 yıl süresince son görev yeri burası olacaktır. "*Kıla Abdülhay sana hakk rahmeti*" (1117) tarihi üzere vefât etmiştir. Şeyhî ölüm tarihi ve defîn yerini şu sözlerle aktarmakta: "*Bu hâl üzre sübha-şümâr-ı eyyâm ü leyâl iken bin yüz on yedi Receb'inün yigirmi tokuzuncu İsneyn gicesi terk-i cihân-ı fâni*

¹ Robert Dankoff, *Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi*, C.I, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998, s. 325.

² Dimitri Kantemir, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*, C.I (Çev: Özdemir Çobanoğlu), Cumhuriyet Kitaplığı, İstanbul 2001, s. 461; Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musikî Makamları*, YKY, İstanbul 2017, s. 147.

³ Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Müsikîsi Ansiklopedisi*, C.I-II, Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara 1990, C.I, s. 32.

⁴ Öztuna, *age.*, C.I, s. 32.

ve ‘azm-ı bekâ-ı câvidânî itdüklerinde medîne-i Üsküdar’da Mahmûd Beg Türbesi’nde defn olundular.’⁵

Arap şâiri Bûsirî’nin Kasîde-i Bürdesi’nin nazmen tercümesini yapmış. Yine, *Fethu’l-Beyân li-Husûli’n-Nasri ve’l Fethi ve’l-Emân ve Tefsîr-i Ba’zı Suver-i Kur’âniyye* adlı eserlerinde Kur’ân sûrelerinin bir kısmını tefsîr etmiştir. Bunların hâricinde Hacı Bayrâm-ı Velî’nin “Çalabım bir şâr yaratmış iki cihân arasında” mısra’ı ile başlayan gazelinin şerhini içeren *Şerh-i Gazel-i Hacı Bayrâm-ı Velî* adlı bir risâlesi de bulunmakta.⁶

Abdülhay Efendi, “Abdî” yahut “Abdülhay” mahlasıyla şiirler yazmıştır. Sözü edilen bu şiirler bir Dîvânçe oluşturacak kadardır ve birçoğu da bestelenmiştir. O merteye ki, tasavvuf literatüründe en fazla şiiri bestelenen şâirlerden biri konumundadır.⁷ Bunca bestelenmiş şiiri olmasına rağmen, mûsikîşinâslığına dâir yegâne bilgimiz, Müstakimzâde Mecmû’ası’nın bestekârlar fihristinde anılıyor olmasından ibâret. Atrabu’l-Âsâr’da ise, ismi bestekâr olan oğlu Molla Mehmed Efendi başlığı altında yer alıyor sâdece.⁸

2.3. Mustafa Efendi [Musallî, Muslî] (? - 1710?): Hakkındaki biyografik malzemenin tamamı temelde Atrabu’l-Âsâr’dan ibâret gözükken bestekârimızın şöhreti IV. Mehmed döneminden III. Ahmed dönemine kadar uzanıyor. Annesi Enderûn’da ebelik yaptığı için olmalı ki Ebezâde lâkabı verilmiştir. Babası müderrisdir. Yılmaz Öztuna, onun şâir ve isminin başındaki “Musallî”nin de mahlası olmasını muhtemel görüyor. Ölüm tarihini de Öztuna’dan aldık, o da emin olmadan kullanmış ve yine bir kaynak göstermemiş; daha ehven bir başka kaynak bulamadığımız için onun kaydıyla yetineceğiz.⁹

Şeyhülislâm Es’ad Efendi’nin değışi ile “hâl-i tufûliyyetinden dem-i kühûlete değın cidd ü cehd-i iktidâr ile fazz-ı ebkârî kavâ’id-i edvâr etmeğe heveskâr” oluşundan, yani çocukluğundan orta yaşlarına kadar mûsikî ilmi öğrenmeye ciddi bir heves ve gayret gösterdiğinden bahsediyor. Müellif, Musallî Mustafa Efendi’nin mûsikîye dâir şevkini anlatmak için de şarkılarını gebe

⁵ Ramazan Ekinci, *Şeyhî Mehmed Efendi, Vekâiyü’l-Fuzalâ, C.I*, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul 2018, s. 2711, 2712; Hüseyin Vassâf, *Sefîne-i Evliyâ, C.III*, Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Bağışlar, Nr. 2307, s. 21.

⁶ Avni Erdemir, *Anadolu Sahası Musikişinas Divan Şairleri*, TÜSAV, Ankara 1999, s. 14-15.

⁷ Selami Şimşek, *Edirne’de Tasavvuf Kültürü*, Buhara Yayınları, İstanbul 2008, s. 252.

⁸ Mehmet Ünal, “Abdî, Abdülhay”,

<http://www.turkedebiyat isimlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=247>

(ET: 01.08.2019); Şengül Sağman, “Müstakimzâde’nin “Mecmûa-i İlâhiyyât” Adlı Güfte Mecmuası”, (YLT, MÜ-SBÜ, İstanbul 2001), s. 657; Behar, *Şeyhülislâm’ın Müziği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 275.

⁹ Öztuna, *age.*, C.II, s. 78.

kalınmış çocuklara, nağmelerini ikizlere teşbîh ederek, gebelik ve doğum metaforlarını kullanmayı tercih ediyor: "...mevcûd olan zâyîde-kârân-ı habâlâ-yı fenn-i terâne-şi'ârdan ta'allüm-i terbiyet-sâzi-i nevzâde-i nagamât etmeğin üstâd-ı mezâyâ-nejâd ve kâmil-i dakayık-zâd olmuştur. Fi'l-hakîka âbistânî-i etfâl-i sürûd ile şikem-i nagam- tev'em-i derûnî bîrûn-nümâ olup nev-be-nev ıskat-ı cenin-i âsâe-i letâfet-pîrâ ederdi." Aynı metaforları sesinin vasıflarından bahsederken de kullanmaya devam ediyor: "Sadâ-yı bülendi tîz ve letâfetde meyâne ve lehçe-i dilpesendi nezâket-âmîz ve 'ârifâne olup kemâl-i kabiliyyet ü ehliyetden gûyâ cenin-i fenn-i sürûdun bîrîde-kâr-ı nâfî ve bîsât-ı gehvâre-i terânenin duhte-kâr-ı şikâfî idi."¹⁰ Aynı eserde, Frenkçîn usûlünde Bayâtî makâmında

Hatt-ı îzârını gördü senin o hâlet ile

ve Devr-i Kebîr usûlünde Hüseyînî makâmında

Şimdi meyli gönlümün bir serv-i hoş-reftâredir

murabba'larına yer verilerek, bunlardan başka 30 kadar murabba'ât, şarkı ve semâ'îsi olan Musallî Mustafa'nın bu meyandaki üstâdlığının küçük büyük herkesin ma'lûmu olduğu ve eserlerinin meşhûr olduğu kaydedilmiştir.¹¹ Eserlerine dâir Ergun, Müstakimzâde'den aldığı ve Hasan Sezâî'nin "*Cemâlin nûruna nisbet güneş bir nûr-i bîferdir*" diye başlayan şiirinin Acem Uşşâk bir bestesinden örnek verir. Kendi taramalarımızda güfte mecmu'alarında Musallî ya da Muslî Edirnevî benzeri isimlerle bestelerine rastlanabildiğini gördük.¹² Ne yazık ki bunca eserinden bugün elimizde notası olan yalnızca Bayâtî Nakış Yürük Semâ'î'si olan, "*Meclîsimiz kûşe-i meyhânedir*" kalmıştır.¹³

2.4. Mehmed Efendi [Küçük Müezzin] (? - 1717): İstanbul doğumludur. Hakkındaki geç dönem biyografik malzeme Enderûn'da yetiştiğini söylüyor, fakat biz buna dâir erken bir kaynak göremedik. Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin aktardığı bilgiye göre Sultan II. Mustafa'nın huzûrunda yapılan fasıllara sürekli katılmış bir hânendedir. Târîh-i Râşid ve Mür'i't-Tevârîh'de "hâce-i sâni" olarak anılan Küçük Müezzin'e II. Mustafa'nın cülûs-i hümâyûnu sonrası H.1107'de hünkâr musâhipliği ve Anadolu muhâsebeciliği ihsân edilmiştir.¹⁴

Atrabu'l-Âsâr'da, henüz sakalı çıkmamış gençlik dönemlerinden itibaren, üstadlardan mûsikî öğrenmeye ciddiyetle cehd ettiği ve bu çabasıyla ehliyet

¹⁰ Behar, *age.*, 2010, s. 272.

¹¹ Behar, *age.*, 2010, s. 272-273.

¹² Sağman, *age.*, s. 261.

¹³ Öztuna, *age.* C.II, s. 78.

¹⁴ Öztuna, *age.* C. II, s. 39; Behar, *age.*, 2010, s. 267; Râşid Mehmed Efendi, *Târîh-i Râşid C.II*, İstanbul 1282, s. 350; Mustafa Öksüz, "Şem'dânîzâde Fındıklılı Süleyman Efendi'nin Mür'i't-Tevârîh adlı Eserinin (180B-345A) Tahlil ve Tenkidi Metni" (YLT, MSGSÜ-SBÜ, İstanbul 2009), s. 260.

kazanarak ilmin üstâdları arasına girdiğinden bahseder. Şarkı ilmine dâir bilgisinin sâde olduğu, “*lâkin amelin icrâda hasbû’l-irâde cümleden ziyâde hâlet-dâde olduğu mesmu’ ve meşhûrdur*” ifadesiyle icrâdaki gayretinin herkesten fazla olduğu aktarılır.¹⁵ Bu tespiti Dimitri Kantemir’in Osmanlı tarihi üzerine kaleme aldığı metinden de doğrulamak mümkün, zîrâ Kantemir’in ses sanatçısı olarak saydığı dört kişiden biri de Küçük Müezzîn’dir. Kantemir onu da Kemânî Ahmed gibi Kasımpaşalı Osman Efendi’nin talebesi olarak anar.¹⁶

Târîh-i Râşid, H.1109 senesinde, Küçük Müezzîn’in Amcazâde Hüseyin’in arzusuna binâen saraydan uzaklaştırıldığını anlatır. Rivâyete göre Küçük Müezzîn “*öteden berü biraz âluftegân [kadın düşkünü, iffetsiz] ve İstanbul’un nâm-dârân-ı hevâ vü heveslerinden olup kemâl-i irtikâbla şöhretyâb imiş.*” Hattâ Amcazâde İstanbul kaymakamı iken, “*bir yerde basılıb huzurlarına ihzâr olundukda ta’zîr ve te’dîb*” etmişler. Hâl böyleyken Amcazâde irtikâb suçlaması dâhil, sarayda bulunmasını “*vesile-i kıl ü kâl*” olacağı gerekçesiyle arzu etmemektedir ve pâdişâha da bu yönde “*kâmyâb-ı bast-ı-makâl idüb*” saraydan çıkarılmasını ve Anadolu muhasebeciliğinden azlini başarır. Küçük Müezzîn, inzivaya çekilmesi için İstanbul’daki evine çavuşlar eşliğinde gönderilmiştir. Aynı hâdiseyi Şem’dânizâde ise şu cümleyle özetler: “*Ve Küçük Mü’ezzîn didikleri hânende asılda basgun virüp kötek yemiş süfehâdan iken musâhib-i pâdişâhî olmasını münâsib görmeyüb tard itdiler.*”¹⁷

Küçük Müezzîn’ine dâir taramamız sonucu, Nâbî’nin Münşe’ât’ında iki mektuba rastladık. Bu iki mektup Nâbî’nin Küçük Müezzîn’le yakın bir dostluğu olduğuna delâlet ediyor. Mektuplardan biri Nâbî Halep’te iken Küçük Müezzîn’in Halep’e gelme isteğine cevaben yazılmıştır. Nâbî bu mektupta, muhâtabın mesleğine uygun mûsikî jargonu ile örülü nükteli bir dille, hem Temeşvâr’ın havasının ona uygun olmayacağını hem de evlâd u ıyâlinin buna izin vermeyeceğini söyleyen bir mektup kaleme almış. 1678’den önce yazılmış olması muhtemel bu mektuba bakılırsa Küçük Müezzîn’in ailesi ve çocukları olmalı. Diğer mektup ise kibardan birine yazılmış ve şâirin eski günleri yâd ettiği bir muhtevâ taşıyor. Nâbî, Küçük Müezzîn’le hamamda buldukları bir esnâda, onun mekâna münâsib “*hammâm içinde dilberi görmez gözi külhen görür*” ilâhîsini söylediğini özlemle anıyor.¹⁸

¹⁵ Behar, *age.*,2010, s. 267.

¹⁶ Kantemir, *age.*, s. 461.

¹⁷ Râşid Mehmed Efendi, *age.*, C.II, s. 420, 421; Öksüz, *age.*, s.263; M. Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, C.I, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 1986, s. 185.

¹⁸ Mustafa Öztürk, “Münşe’ât-ı Nâbî (İnceleme-Tenkitli Metin) ve Münşe’ât-ı Nâbî’de XVII. Yüzyıl Yansımaları” (Doktora Tezi, EÜ-SBÜ, Kayseri 2015), s. 148, 149, 797, 798.

Seyyid Hasan'ın günlüklerinden oluşan Sohbetnâme adlı nev'i şahsına münhasır eserde de Küçük Müezzin'e dâir bir kayda rastladık. H.1073/M.1663 tarihli günlükte Küçük Müezzin'in aralarında bulunduğu bir yemekli toplantının kaydı var. Bu kayıta mûsikî icrasına dâir “*Küçük Müezzin zemzemeha kerd*” ifâdesi de görülebiliyor. Bu kayıt bizi Seyyid Hasan'ın oğlu Seyyid Mehmed Vahyî'nin Küçük Müezzin'e yazdığı bir mektuba da ulaştırdı. Söz konusu mektup, baştan ayağa mûsikî terminolojisi ile örülmüş oldukça san'atlı bir yapı arz etmekte. Mektubun başlığında Küçük Müezzin “*Zübde-i Hânendegân*” olarak anılmış.¹⁹

Hüseyin Vâssaf'ın verdiği bilgiye göre Şeyh Muhammed Emîn Tokâdî Efendi Edirne'de, dönemin meşhur mûsikîşinâsları olan Hâfız Post, İtrî ve Yahyâ Nazîm'in yanısıra Küçük Müezzin'den de mûsikî dersleri almıştır. 1717 yılında “*Eyledi Küçük Müezzin mahfel-i me'vâda cây*” mısra'nın işaret ettiği üzere Edirne'de vefât etmiştir.²⁰ Vefâtına dâir Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmi Efendi'nin “*Târih-i Vefât-i Küçek Mü'ezzin Çelebi Merhûm*” başlığı ile yazılmış bir mersiyesi daha vardır ki,

Rastdur tek idicek savt-ı segâhı târih

Evc-i me'vâda Mü'ezzin Çelebi bula makâm

beyti ile nihâyet bulur. Sâmi, bestekârı “*ahsenü's-savt-ı cihân ya'nî Mü'ezzin Çelebi*” ve “*nagmesi râhatü'l-ervâh-i kulüb-i uşşâk*” gibi övgü dolu mısra'larla anar.²¹ Şeyhülislâm Es'ad Efendi, Devr-i Revân usûliyle Muhayyer makâmındaki

Alıp âğuşu hemçün hâle ol mâh-ı nevi şimdi

güfteli murabba'ını ve Çenber usûlünde Nevâ makâmındaki

Dersen ey dil çeşm-i bahtım derd-i hicrân görmesin

güfteli murabba'ını aktardıktan sonra, on beş kadar daha eseri olduğundan bahsediyor. Yılmaz Öztuna'ya göre ise ilâhiler ve 20'ye yakın dindışı güfteli eser bırakmıştır. Çeşitli güfte mecmualarında çok sayıda eserinin kaydı bulunabiliyor ise de bunlardan zamanımıza notasıyla ulaşanlar şu üçüdür:

Tâhir Hafîf Beste (*Bâğ-ban sünbül okur biz dahi gîsû diyelim*),

Şehnâz Bûselik Nakış Aksak Semâ'î (*Kimseyi dil-teng-i âzâr etme sultânım*),

Tâhir Ağır Aksak Semâ'î (*Aldın dilimi zülfün için şâne mi sandın*)²²

¹⁹ Ayşe Akkılık, “Seyyid Hasan'ın Günlüğü II. Cilt (1073-1075/M.1662-1664)(İnceleme-Metin)”, (YLT, MÜ-TAE, İstanbul 2019), s. 64; Mustafa Sukan, “Seyyid Mehmed Vahyî Dîvânı'nın Bilimsel Yayını İle Eserin Şekil ve Muhteva Bakımından İncelenmesi”, (YLT, MSGSÜ-SBE, İstanbul 2005), s. 602-604.

²⁰Behar, *age.*, 2010, s. 268; Türkan Uymaz, “Hüseyin Vassâf Bey'in Sefine-i Evliyâsı'nda Mûsikîşinas Mutasavvıflar”, I. Uluslararası İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Kongresi, Karabük Üniversitesi Yayınları, 2018, s. 1091.

²¹ Fatma Sabiha Kutlar, *Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmi Dîvâmı*, Ankara 2004, s. 166-167.

²² Behar, *age.*, 2010, s. 268; Öztuna, *age.* C.II, s. 39; Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi C.I*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1942, s. 145, 146, 298-

Bu başlığı sonlandırırken, Cemal Reşit Rey'in "Çelebi" adıyla Küçük Müezzin üzerine, Don Juan-vâri bir operasının mevcut olduğunu ve son yıllarda kayıp haldeyken bulunup restore edildiğini de hatırlatmış olalım.²³

2.5. Şa'bân Dede (? - 1721): Edirneli olup, Halvetiyye'nin Gülşeniyye kolundan, XVIII. asrın zâkirbaşlarından birisidir.²⁴ Hayatı hakkında mufassal hiçbir bilgi bulunamadı. Vefâtına Nazîr İbrahim Efendi "Berây-ı Şa'bân Dede" başlıklı bir tarih düşürmüştür:

*Gûş idüb fevtin Nazîrâ-yı du'â-gûyî didi
Eyleye firdevsi yâ Râb cilve-geh Şa'bân Dede*²⁵

2.6. İsmâîl Ağa [Kara] (1674? - 1724): Kara İsmail Ağa, Es'ad Efendi'ye göre Edirne yakınlarındaki Hasköy'de dünyaya geldi. II. Mustafa devrinde henüz genç iken sesinin güzel olması hasebiyle önce teberdârân-ı hâssaya (zülflü baltacılar) sonra hâne-i kilâra (kiler) alındı. Müstakimzâde, onun burada Ârif Efendi'den mûsikî ilmi ve ta'lik hattı tahsil ettiğini, sonra hâne-i hâssa'ya alınıp, kemân ve ney çalması yanında sesi güzel bir hânende olması hasebiyle de müezzin olarak tayin edildiği yazar. Bu görevi sürdürürken saraydan bir zeâmet alarak çırâğa çıkarılmıştır. Râkım Ertür, söz konusu zeâmetin bugün Edirne'de bulunan Kara İsmailçe beldesi olduğunu iddiâ eder. Atrabu'l-Âsâr, şöhretinin en kâmil olduğu dönemi III. Ahmed'in saltanat yılları olarak gösteriyor. H.1136 tarihinde bir öğle vakti vefât etmiştir ya da Es'ad Efendi gibi söylenecek olursa "*ser-halka-nişîn-i müezzinân-ı mahfil-i cennet olmuşdur*".²⁶

300. Cem Murat Derya Dişçi, "XIX. Yüzyılda Yazıldığı Tahmin Edilen Bir Yazmadaki Dini Mûsikî Güfteleri, Kadızade Burhaneddin'in Güfte Mecmuası" (YLT, MÜ-SBÜ, İstanbul 2001), s. 99; Harun Korkmaz, *İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ndeki Musiki Yazmalarının Kataloğu* (YLT, İÜ-SBÜ, İstanbul 2014, s. 70, 80, 82, 88, 105, 114, 135, 142, 143, 154, 158; Erol Başara vd., "XVIII. Yüzyıla Ait Bir Güfte Mecmuası İncelemesi", M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı 38, İstanbul 2010, s. 139; Uğur Önen, "XVIII. Yüzyılda Yazıldığı Tahmin Edilen Bir Elyazması Mecmuadaki Dini Musiki Güfteleri" (YLT, MÜ-SBÜ, İstanbul 2004), s. VIII; Sağman, *age.*, s. 31.

²³ Aydın Karlıbel, "The Emergency of Cemal Reşit Rey's Çelebi and the Opera's Restoration: A Critical Study" (Doktora Tezi, İTÜ-SBÜ, İstanbul 2008); Cemal Reşid Rey, "Orkestra" Yazıları, Pencere Yayınları, İstanbul 2007, s. 114.

²⁴ Şimşek, *age.*, s. 422; Hüseyin Akpınar, "Gülşenilik'te Mûsikî ve Mûsikîşinaslar" (Doktora Tezi, HÜ-SBÜ, Şanlıurfa 2004), s. 132.

²⁵ Necdet Şengün, "Nazîr İbrahim ve Divânı", (Doktora Tezi, DEÜ-SBÜ, İzmir 2006), s. 944-945.

²⁶ Behar, *age.*, 2010, s.229; Müstakimzâde Süleymân Sa'deddîn Efendi, "Tuhfe-i Hattâtîn", Türk Tarih Encümeni, İstanbul 1928. s. 651, 652. Rakım Ertür, "Hafız Rakım ve Edirne Musiki Derneği'nin Kuruluşu", Yöre Aylık Kültür Dergisi, Sayı 31-32, Edirne 2002, s. 17.

Dönemin rûhunu yansıtan besteleriyle meşhûr olan İsmâîl Ağa'nın mûsikî ahvâlini, onu hem bir sâzende hem de bir hânende olarak öven Şeyhülislâm Es'ad Efendi, dinleyenlere heyecan ve neş'e veren güzel sesinden ve her nağmesinde mûsikî ilminin kurallarına riâyet ve inceliklerini yerine getirmeye gayret gösterdiğinden bahsettiği şu satırlarla anlatıyor: "*Fi'l-hakîka hüsn-i sadâ-yı lezzet-bahşâsı tehyic-sâz-ı sâmi'in ve âvâz-ı nezâket-peymâsı tarab-endâz-ı sâmi'a-i müstemi'in olup her âgâzede kavâ'id-i fenni râ'i ve dakayıkını icrâya sâ'i olduğundan gayrı leziz ü letâfet-eğgen kemânî ve neyzen olup şîrîn ve a'lâ hatt-ı ta'lik dahi ketb ü imlâ ederdî.*"²⁷ Çoğunlukla büyük formlarda besteler yapmış olan Kara İsmâîl Ağa'nın Sadun Aksüt'ün tespit edebildiği eserleri, 2 beste, 2 Ağır Semâ'î, 7 Yürük Semâ'î ve 1 Şarkı'dan müteşekkil. Bunlara ek olarak Öztuna'daki "Dügâh-Bûselik Düyek, Mâye, Rast peşrevlerini ile Dügâh ve Mâye saz semâ'îlerinin sözünü edebiliriz. Notası bilinen Arazbâr makamında bir Aksak Semâ'îsi olduğu da kayıtlarda mevcut. İsmail Ağa ve Es'ad Efendi de dâhil olmak üzere dönemin meşhur altı müzisyenin beraber bestelediği 65 mısra'lık Bûselik-Âşîrân Kâr gibi, Es'ad Efendi'de kaydı olan biri Muhammes usûlünde Hüzzâm, diğeri Semâ'î usûlünde Kürdî iki beste de meçhûl eserleri arasındadır.²⁸

Güfte mecmûalarına bakıldığında, sâdece Vâsîf Bey mecmûasında bile "Kara İsmail Ağa" adına kayıtlı ve yukarıda anılmayan 10 farklı eseri bulunabiliyor. Ayrıca hem Vâsîf Bey'de hem de kendi adına hiç rastlanmayan Hekimbaşı mecmûasında, bazı besteleri "İsmail Çavuş" adına kaydedilmiş görünüyor. Güfte mecmûalarında sık rastlanan bu tür sorunlara dâir, mecmûalar üzerine mukâyeseli sistematik bir çalışma olmaksızın anlamlı bir çözümleme yapmak şimdilik mümkün görünmemekte. Yine Aksüt'ün ilgili metninde dikkat çekildiği üzere repertuvarda Dellâlzâde'ye atfedilen "*Sana dil-i mâh-ı tâbânım yakışdı*" diye başlayan Müsteâr eser, örneğin Vâsîf Bey'e göre Kara İsmail Ağa'nındır. Mevcut repertuvarda bestekârı meçhul gözüken "*Dem-i vaslın düşürüp ayş-ı dem-â-demcesine*" mısra'ı ile başlayan Hüzzâm eserin de bestekâra âit olması çok muhtemel.²⁹

2.7. Sâlihâde [Kadı] (? - 1730?): Adını ve doğum tarihini henüz bilmiyoruz, vefât tarihi de ancak muhtemeldir. Edirne Gülşenî dergâhında zâkirbaşılık yapmıştır. Günümüze, güfteleri Hasan Sezâî'ye âit üç ilâhîsi

²⁷ Behar, *age.*, 2010, s. 229.

²⁸ Sadun Aksüt, *Türk Musikisinin 100 Bestekârı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1993, s. 49. Öztuna, *age.* C.I, s. 393.

²⁹ Hilal Konya, "XIX. Yüzyılda Yazılmış Olan Vâsîf Bey'in Güfte Mecmuasının İncelenmesi", (YLT, MÜ-SBE, İstanbul 2013), s. 168, 169; Erdal Kılıç, "Mecmûa-yı Letâif Fî Sandukati'l-Me'ârif (Metin ve Değerlendirme)" (Doktora Tezi, İÜ-SBÜ, İstanbul 2013), s. 1164, 1329, 1649. Aksüt, *age.*, s. 49.

ulaşmıştır.³⁰ Aşağıda aktardığımız bu eserlerin sonuncusu bugün repertuvarda Kazasker Mehmed Emin Efendi'ye âit görünüyor, fakat Müstakimzâde eseri aynı makâm üzere Sâlihzâde'ye izâfe etmiş:

Ey şehid-i Kerbelâ'ya ağlayan (Nişâbur Düyek)
Kapına geldiler ümmet Muhammed (Beyâtî DüyekTevşih)
Zülfün içre vechini cânâ çü pinhân eyledin (Irâk İlâhî).³¹

Ayrıca taramalarımız esnâsında gördük ki, 1774 tarihli Mevlana Müzesi Kütüphanesi Gölpınarlı Yazmaları 81 numaraya kayıtlı bir mecmûada Salihzâde adına biri Acem diğeri Beyâtî olmak üzere Devr-i Revân usûlünde iki beste daha kayıtlı.³²

2.8. Hasan Sezâî [Gülşenî] (1669 - 1738): Gülşeniliğin ikinci pîri ve Sezâîye kolunun kurucusu olarak kabul edilen Hasan Sezâî, bazı kaynaklarda Edirneli diye tanıtılıyor olsa da esâsen Mora/Korent'de doğmuştur. Babasının adı Ali'dir, dedesi ise şehrin servet sâhibi eşrâfından Kurtbeyzâde Hasan'dır. Sezâî mahlasının ona Niyâzî-i Mısırî tarafından verildiği rivâyet ediliyor. IV. Mehmed döneminde önce İstanbul'a, sonra Edirne'ye gelmiştir. Edirne'de sarayın mukâbele kaleminde görev yaparken, gördüğü bir rüya üzere İbrâhim Gülşenî'nin halifesi Âşık Mûsâ Efendi Tekkesi'nde şeyh olan Mehmed Sırrî Efendi'ye ya da onun oğlu Seyyid Ali Efendi'ye mürid olmuştur. Şeyhinin vefâtı sonrasında da La'lî Mehmed Fenâyî Efendi'ye bağlandığını biliyoruz. Dergâhın vakıf kiralarnı toplamakla görevlendirildiği için kendisine "Câbî Dede" lâkabı verilmiştir. La'lî Mehmed Efendi'nin yerine geçen Mahmûd Hamdi Efendi'nin vefâtı sonrasında Hasan Sezâî, Âşık Mûsâ Efendi Tekkesi'nin postnişîni olur. Bir dönem Kahire'ye giden Hasan Sezâî, burada İbrâhim Gülşenî'nin torunu İbrâhim Çelebi'den hilâfetnâme de almıştır. 1738'de 71 yaşında iken, "*Sezâî göçdü kutb-ı asr iken Firdevs-i âlâyâ*" tarihi üzere Edirne'de vefât etmiştir. Bahsi geçen tekkenin hazîresine defnedilmiş, daha sonra burada bir türbe binâ edilmiştir.³³

Müretteb bir dîvânı da bulunan Hasan Sezâî, Bursalı Mehmed Tâhir'in Osmanlı Müellifleri adlı eserinde Osmanlıların Hâfiz-ı Şîrâzî'si olarak anılıyor.³⁴ Diğer eserleri arasında, çeşitli kimselere yazdığı mektuplardan oluşan *Mektûbât-ı*

³⁰ Öztuna, *age.*, C.II, s. 259; Akpınar, *age.*, s. 133.

³¹ Akpınar, *age.*, s. 133.

³² Fikri Soysal ve Mustafa Uğurlu Arslan, "1774 Tarihli Hâfiz Abdülbakî'ye Ait Güfte Mecmûasının İncelenmesi", *Rast Müzikoloji Dergisi*, C.II, Sayı 1, 2014, s. 78, 82.

³³ Ali Rıza Özuygun, "Hasan Sezâî'nin Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri, Dîvanı'nın Tenkitli Metni ve İncelemesi", (Doktora Tezi, AÜ-SBÜ, Erzurum 1999), s. 5-12; Uğurtan Yapıcı, "Edirneli Mevlâî ve Gülşenî Şairler" (YLT, TÜ-SBÜ, Edirne 2009), s. 173-177; Akpınar, *age.*, s. 133-134.

³⁴ A. Fikri Yavuz ve İsmail Özen, *Bursalı Mehmed Tâhir*, Osmanlı Müellifleri, C.I, Meral Yayınevi, İstanbul 1972, s. 185-186.

Sezâî ve *Niyâzî Mısırî*'nin “*Halk içre bir âyîneyim herkes bakar bir an görür*” mısra'ı ile başlayan gazelini şerh ettiği *Şerh-i Gazel-i Niyâzî-i Mısırî* bulunmakta. Enfî Hasan Ağa ve Edirneli Sâlihzâde gibi isimler tarafından bazı ilâhîleri bestelenmiş olan Hasan Sezâî'nin dîvânında mûsikî önemli bir yer tutuyor. Bunların yanı sıra yakın zamanlara kadar üzeri örtülü kalmış *Mecmû'a-i Güfte* ve *Zübde-i Makâle-i İlm-i Mûsikî* adında iki risâle de ona atfedilmekte. Bu eserlere bakarak onun iyi bir mûsikîşinâs olduğunu söyleyebiliriz. Uslu'nun verdiği bilgiye göre Hazinedârzâde'nin güfte mecmûasında bestekâr olarak kaydedilmiş. Buradan yola çıkan Uslu, öteden beri onun hakkında böyle bir kanaat hâsıl olduğunu düşünüyorsa da bunu pek muhtemel görmüyor. Yine de araştırmacı, muhtemelen bir miktar mübalağa ile, *Mecmû'a-i Güfte*'nin mûsikî tarihi açısından Hâfız Post mecmûası kadar önemli olduğunu öne sürmekte.³⁵ 1734 tarihli *Zübde-i Makâle-i İlm-i Mûsikî* ise muhtevâsı ile ilm-i mûsikî üzerine kaleme alınmış kitaplarla benzer bir hüviyet taşımaktadır.

2.9. Hüseyin Efendi [Haffâfzâde] (1648 - 1741): Meşhur bir hattât olan Haffâfzâde, Müstakîmzâde'ye göre sülûs ve nesih hattını Çelebi İmâm denilmekle şöhret bulmuş Edirneli Hacı Hâfız Mustafa Efendi'den meşk etmiş ve H.1120'de ondan icâzet almıştır. Muradiye'de meskûn olup Halebiye Câmî'i hâtipliği görevini îfâ etmiştir. Gülşenî tarikatına mensûb olan Hüseyin Efendi'nin aralarında Yesârîzâde İsmâîl ve Şeyhzâde İbrâhim Efendi'lerin de bulunduğu 23'ü bugün bilinen talebesi mevcûd.³⁶ Müstakîmzâde, mûsikî ile bağlantısını “*isti'mâl-i dakâyık ve mûsikî ve sâir ma'ârifde dahi cem'-i hakâyık eyledi*” cümlesi ile aktarıyor. Devrinin önemli mûsikî üstadlarından biri kabul edilen Haffâfzâde'nin vefâtı vesîlesiyle kendisi de hattat olan ve mûsikî tahsil ettiği de söylenen Gülşenî Şeyhü'l-Vefâ Ahmed Müsellem Efendi'nin yazdığı ve seng-i mezarına nakş olunmuş tarihte mûsikîşinâslığına dâir beyitlere de rastlayabiliyoruz:

*Mûsikîde yaraşır hâceyi eylerse gulâm
Çektirir perdesine reşkile gûşın şeştâr
Râst etmişdi nevâ evce olup mâye-i şevk
Eder uşşâkını zîr-efgen-i vâdî-i hisâr*

...

*Cân-ı hattâta olup levh ü kalem vakfa-i tayy
Evc-i mevlâda makâm üzre Hüseyin ede karâr³⁷*

³⁵ Recep Uslu, “Hasan Sezâyî Gülşenî'nin Bilinmeyen İki Musikî Eseri”, AAD, Sayı 12, İstanbul 2002, s. 37-49.

³⁶ Müstakîmzâde, *age.*, s. 170; Şimşek, *age.*, s. 420, 422; Adıgüzel ve Gündoğdu, *age.*, s. 1912.

³⁷ Adıgüzel ve Gündoğdu, *age.* s. 1912.

Haffâfzâde'nin, çağdaşı olan şâir Sûzî'nin şiirleri üzerine Irâk makâmında, matla'ları "*Kâr itdi gamın cânıma sultânım efendim*" ve "*Benim ey şâh-ı devrânım bağışla cümle 'isyânım*" olmak üzere iki bestesi vardır.

Ahmed Bâdî Efendi, onun bu iki beste dışında başka eserleri de olduğunu aktarmakla yetiniyor. Biz bu minvalde taramalarımız sırasında özellikle Hâfız Abdülbâkî'ye âit 1774 tarihli bir güfte mecmuasında Haffafzâde adına kayıtlı, yukarıdaki iki beste dâhil, toplam 35 besteye rastladık. Bunun yanı sıra Hekimbaşı'nın *Mecmûa-yı Letâif fi Sandutaki'l-Me'ârif*inde de yukarıda zikrettiğimiz mecmûda yer alan Remel usûlünde Irâk makamında kayıtlı olan bir besteyi bu kez aynı usûlde ama Hüzûm makamında bulabildik. Bildiğimiz kadarıyla Haffafzâde'nin bestelerinden hiçbirisi bugüne kadar ulaşamamıştır.³⁸

2.10. Mahmûd [Sultân I. Mahmûd, Sebkatî] (1696 - 1754): II Mustafa'nın Sâliha Sultan'dan doğan oğludur. Edirne'de dünyaya gelmiştir. III. Ahmed'in indirilmesi sonrasında tahta çıkan I. Mahmûd, 24 yıl hüküm sürmüştür.³⁹ Şehzâdelik döneminde kafes hayatı yaşayan Mahmûd, Büyükanesi Emetullah Sultan'ın himâyesinde tarih, edebiyat, şiir, hat ve mûsikî ile meşgul olmuştur. Büyük bir bestekâr ve muhtemelen bir tanbûridir. Kafes hayatı döneminde sarayda câriyelere mûsikî hocalığı yaptığından da bahsedilmektedir.⁴⁰

Sebkatî mahlası ile şiirler de kaleme alan I. Mahmûd'un saltanatında Osmanlı mûsikîsi en parlak dönemlerinden birini yaşamış, saray ve çevresinde pek çok mûsikî heveslisi yetişmiş ve desteklenmiştir. Sultan, mûsikî konusunda her dâim cömert davranmış, mûsikî ile uğraşanları himâye etmiş, tekkelere yardımlarda bulunmuştur. Döneminde çok sayıda mûsikîşinâs yetişmiş olan pâdişâhın, bu ilgisine binâen Çelebizâde Mehmed Said Efendi saraya Fransa'dan klavsen getirmiştir.⁴¹ Yine bu dönemde dragoman olarak Osmanlı topraklarında bulunan Charles Fonton, o güne değin Osmanlı mûsikî tarihi ile ilgili Batı'da yazılmış en objektif ve kapsamlı kitabında, I. Mahmûd'un bir Yahudi tanbûriye iltifat ettiğini, kendisinin de mûsikîşinâs olduğunu ve fasıllarda usûl tuttuğunu yazıyor.⁴²

Bestekârlığı konusunda şüpheye pek yer olmayan I. Mahmûd'un, Öztuna'ya göre peşrev ve saz semâ'ilerinden müteşekkil 37 eseri bulunuyor. Yılmaz Öztuna "Mahmûd Dede" isminin I. Mahmûd'un mûsikî eserlerinde

³⁸ Adıgüzel ve Gündoğdu, *age.*, s. 1912; Soysal ve Arslan, *age.*, s. 76-85; Kılıç, *age.*, s. 1646.

³⁹ Erdemir, *age.*, s. 414; Öztuna, *age.*, C.II, s. 6.

⁴⁰ Erdemir, *age.*, s. 414; Kevser Tuğyan Yıldız, "Bestekâr Osmanlı Padişahları ve Dönemlerinin Mûsikî Anlayışı" (YLT, İTÜ-SBÜ, İstanbul 2007), s. 58.

⁴¹ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Mûsikî Hayatı", *Belleten*, C.XLI, Ankara 1977, s. 100, 101.

⁴² Charles Fonton, *18. Yüzyılda Türk Müziği*, Çev. Cem Behar, Pan Yayıncılık, İstanbul 1987, s. 84.

kullandığı müsteâr isim olduğunu düşündüğü için, İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu’nda yer alan “Kul Mahmûd Dede” adına kayıtlı olan, Rast Peşrev (Berefşân “Âlem-ârâ”) ve diğer iki Rast Saz Semâ’î (“Âlem-ârâ”)’yi de bu listeye eklemek gerektiğini iddia ediyor. Yine Öztuna, I. Mahmûd’un eserlerinin önemli bir kısmını şehzâdeliği sırasında bestelediği için özellikle güfteli eserlerin hiçbirinin elimize ulaşamadığını aktarmaktadır.⁴³ Bestekârlığı yanında şiirlerinden,

*Varalım kûy-i dil-ârâya gönül hû diyerek
Kokalım güllerini gonca-i hoş-bû diyerek
Şerbet-i lâ’li hayâli bizi öldürdü meded
Gidelim kûyuna yârin bir içim su diyerek*

başta Hüseyinî Aksak bestesiyle Münir Nüreddin Selçuk tarafından olmak üzere, üç kez bestelenmiştir.⁴⁴

2.11. İmâmzâde Efendi [Zâkirbaşı] (? - 1756): Gülşenî zâkirbaşılardan biri olan bu zâtın hakkında bulabildiğimiz yegâne bilgi Nazîr İbrâhim Efendi’nin vefâtı üzerine yazdığı tarihtir:

*İmâm-zâde Efendi Gülşenîler içre ‘âlemde
Safâ-yı kalbe zikr-i Hak ile olmuş idi nâil
Didiler cevherî târihin ‘âşıklar du ‘âlarla
Reîs-i zâkirân-ı Gülşenî ‘adne ola vâsıl (1170) ⁴⁵*

2.12. İzak Amigo [Çuhacızâde/Çuhacıoğlu] (? - 1775?): 18. yüzyılda yaşamış bu zâtın ismi tam olarak bilinmiyor olsa da, Avram Galanti eserinde onu Yahûdî bestekâr İshak Amigo ile aynı kişi olarak zikretmiş görünüyor.⁴⁶ Bu bilgilere ek olarak Sadun Aksüt’ün çalışmasında rastladığımız kayıt oldukça ilginç görünüyor, zîrâ Çuhacızâde’nin ününün saraya kadar uzandığına işâret etmekte. Papadopulo Tarihi’ne referansla aktarılmış olan bilgi Hazine-i Hassa Serkâtibi Selâhi Efendi’nin vakayinâmesinden yapılan bir alıntı olarak yer alıyor kitapta: “5 Şevval 1150 Pazar günü (M.26 Ocak 1738 Pazar) İncili Kasrı’na teşrif olunup hânende mesfûr, yani Zaharya ve Çuhacızâde ve tanburi Yahudi huzur-ı hümayûnda geh Segâh, geh Hüseyinî fasl ile tarab-engîz-i safâ-bahş-ı devlet olmuşlardır.”⁴⁷

Öztuna’nın eserleri adına verdiği listede şu besteler mevcut: Hümayûn Düyek Peşrev ve Saz Semâ’î, Hûzî Çifte Düyek Peşrev ve Sâz Semâ’î, Isfahân Sâz Semâ’î ve Uşşâk Sâz Semâ’î (*Bâğ-ı âlemde o gül ruhsâra şebnem olmadık*). Ayrıca

⁴³ Öztuna, *age.*, C.II, s. 6.

⁴⁴ Öztuna, *age.*, C.II, s. 578; Erdemir, *age.*, s. 414.

⁴⁵ Ergun, *age.*, s. 161, Şengün, *age.*, s. 1005.

⁴⁶ Galanti, *age.*, s. 121, 122.

⁴⁷ Aksüt, *age.*, s. 57.

Hekimbaşı Edvârî'na bakıldığında Çuhacızâde'ye âit, üç Bayâtî, iki Baba Tahir, birer Segâh ve Evc peşrev olmak üzere yedi peşrevin kaydı tespit edilmiştir.⁴⁸

2.13. Aaron Ben İzak Hamon (? - ? 1721'den sonra): Avram Galanti, İstanbullu isimler arasında sayarak, Türkler arasında Yahûdî Hârûn nâmıyla tanındığı ve takriben 17. yüzyılda yaşadığını aktarmış. Aaron Kohen ise 1612 yılında doğduğunu, İstanbul'daki Hahambaşılık'ta yüksek dinî kurul üyesi ve dilbilimci olduğunu yazıyor. IV. Mehmed zamanında Enderûn'da tanbûrî hocası ve nazariyat konusunda yetkin olduğunu da bu bilgilere ekliyor. Kohen'e göre 1697 yılında vefat etmiş olmalı, ama aktarılan bu bilgilere dâir herhangi bir kaynak atfi göremedik. Beri yandan Schirmann'ın Encyclopedia Judaica'ya yazdığı ilgili maddede ise, şâir olduğu, İstanbul ve Edirne'de yaşadığı, 1721'de Reuben Mizrahi'nin Ma'yan Gannim'ine bir girizgâh yazdığı aktarılıyor. Dolayısıyla Seroussi gibi, 1721'den önce vefât etmiş olmadığını düşünebiliriz.

Najara'nın eserlerinden etkilendiği anlaşılan şîirlerinin popüler olduğu, hattâ Karay litürjisine bile dâhil oldukları ve geniş kitlelerce okunduğu bilgisi ona dâir ulaşabildiğimiz biyografik malzeme arasında. Galanti, Rauf Yektâ Bey'in koleksiyonunda Hamparsum notasıyla yazılmış Hüseyinî ve Râst Peşrevleri olduğunu aktarıyor. Öztuna ise Kevserî ve Kantemiroğlu'nda Hüseyinî Külli Külliyyât Fâhte, Nühüft Hafif ve Râst Peşrevleri ile Rehâvî Saz Semâ'îsi olduğunu aktarmış. Kohen ise Maftirim koleksiyonu olan SHİBA'da Irak, Nihâvend, Bestenigâr, Araban ve müstear beş ilâhîsinin bulunduğu ve bunların sözlerini kendisinin yazdığı üçünün notasının bugüne ulaştığını kaydediyor.⁴⁹

2.14. Mustafa Dede [Nakşî] (? – 1853/1854): Hakkındaki en sağlıklı biyografik malzemeye, bu bilgileri Galata Mevlevîhânesi'nin son şeyhi Ahmed Celâleddin Dede'den edinmiş görünen Ergun'dan erişebildiğimiz Nakşî Dede, Edirne'de doğmuş ve bu şehirde tasavvuf, mûsikî, edebiyat ve hat sanatını öğrenmiştir. Eldeki bilgilere bakılırsa, arkadaşı Şemsî Dede ile birlikte Konya'da çileye soyunmak üzere Edirne'den yola çıkmışlar, fakat Afyon'a geldiklerinde Şemsî Dede orada Afyon Mevlevîhânesi'nde kalmayı tercih etmiştir. Nakşî Dede ise Konya'ya varır ve çilesini orada tamamlar. Arapça ve Fars dilini hakkıyla bildiği, Konya'da tarikatın başında olan Hemdem Çelebi'ye de bu dilleri okuttuğu

⁴⁸ Öztuna, *age.*, C.I, s. 204; Erdal Kılıç, "Hekimbaşı Edvarının Sistematik Müzikoloji Açısından İncelenmesi", *Rast Müzikoloji Dergisi*, C.V, Sy 1, İstanbul 2017, s. 1443.

⁴⁹ Avram Galanti, *Türkler ve Yahudiler*, Kâğıtcılık ve Matbaacılık Anonim Şirketi, İstanbul 1928, s. 118, 119; Seroussi, "Maftirim Olgusuna Tarihsel Genel Bir Bakış", *Maftirim, Türk-Sefarad Sinagog İlahileri*, Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş., İstanbul 2009, s. 47. Jefim Hayyim Schirmann, "Hamon, Aaron Ben Isaac", *Encyclopedia Judaica*, SE, C.VIII, Thomson Gale, 2007, s. 312; Aaron Kohen, "Osmanlı İmparatorluğunun Kuruluş Günlerinden Günümüze Yahudi Dini Musikisi", *Folklor/Edebiyat Üç Aylık Kültür Dergisi*, C.VI, Sy. 21, Ankara 2000/1, s. 83.

aktarıyor. 1825'te Mısır'a gider. Fikrî Dede'nin vefâtı üzerine 1838'de Hemdem Çelebi tarafından Kahire Mevlevîhânesi'ne şeyh tayin edilir. Bu görevi 16 yıl sürmüştür ve vefâtından sonra aynı mevlevîhânenin türbesine defnolunmuştur. Rivâyete göre Nakşî Dede “Allah Allah diyü gitdin vahdete Nakşî Dede” mısra'ını kendi ölümüne tarih olarak, üstelik vefâtından bir hayli evvel söylemiştir.⁵⁰

Nakşî Dede, büyük bir bestekâr ve neyzen olması yanında iyi bir şâir ve hattattır. Mısır Mevlevîhânesi kütüphanesindeki birçok eserde el yazısı ile ta'likatı bulunmakta olduğunu Azmi Dede vâsıtasıyla Ergun'un çalışmasından öğreniyoruz. Ayrıca onun bir âyîn mecmûasında yer alan Farsça ve Türkçe rubâilerinin istinsah edilmiş bir sûretini tetkik eden Ergun, bu rubâileri “*cidden nefis parçalar*” diye nitelendiriyor ve Nakşî Dede'nin dîvân edebiyatı tekniğini hâiz, kudretli bir şâir olduğuna delil olarak gösteriyor. Bugün sözü edilen âyîn mecmûası olması muhtemel bir yazma İstanbul Belediye Kütüphanesi Atatürk Kitaplığında K.471 numara kaydıyla bulunabiliyor. Yine aynı kütüphanede söz konusu yazmadan sadece rübâilerin Hasan Cafer Ergin tarafından istinsah edilmiş olduğu başka bir yazma daha mevcut. Bu iki metne baktığımızda 9 Türkçe, 2 Arapça, geri kalanı Farsça olmak üzere yalnız 48 rübâi olduğu görülüyor. İkinci metnin başındaki 7 sayfalık bölümde Nakşî Dede ve rübâilere dâir bilgi veren bir dibâce de bulunmakta, fakat ne yazık ki, muhtevası Nakşî Dede'ye dâir henüz bilmediğimiz bir bilgi sağlamıyor. Ayrıca Nakşî Dede'nin mevcut bir Arapça dîvân yazması olduğu da eserlerine dâir bilgiler arasında.⁵¹

Bilhassa Şedd-i Arabân Âyîn'i mûsikî literatürünün şaheserlerinden biri kabul edilmekte. Âyîni nerede bestelediği hangi kaynağa baktığımızda değişiyor. Ahmed Bâdî Konya olduğunu söylerken, Öztuna Edirne olduğunu düşünüyor, Ergun ise Mısır'dayken bestelendiğini yazmış. Âyîn Gelibolu Mevlevîhânesi'nde misafirirken dergâhtaki müritlere geçmiş ve tekkenin şeyhi Azmi Dede tarafından öğrenilmiştir. Onun oğlu, Ahmed Celâleddin Dede vasıtasıyla İstanbul'a ulaşan bu meşhur âyîni Zekâî Dede dinleyip, mahdumuna öğrenmesini tenbih edince Zekâizâde Ahmed Efendi bu eseri Ahmed Celâleddin Dede'den meşk ederek öğrenmiştir. Âyîn, Ahmed Celâleddin Dede tarafından başkalarına da meşk edilerek şöhret bulmuştur. Mûsikî talebeleri arasında Şişman Ahmed Dede, Mehmed Subhî Bey, Deli İsmâil Dede ve Şeyh Azmî Dede gibi isimler anılmakta.

⁵⁰ Ergun, *age.*, s. 424-427; Öztuna, *age.*, C.II, s. 98.

⁵¹ Engin Selçuk, “Nakşî, Şeyh Nakşî Mustafa Dede Efendi”, <http://www.turkedebiyatilisimlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=2887> (ET: 16.08.2018); Nakşî Mustafa Dede, *Rubâiyyât-ı Nakşî Dede*, Atatürk Kitaplığı Belediye Yazmaları Bölümü, Yer No: T811 NAK 1, vr. 32a-34a; Hasan Ca'fer Ergin İbni Mehmed Nevşehrî (Toplayan), *Rubâiyyât-ı Nakşî Dede*, Atatürk Kitaplığı Belediye Yazmaları Bölümü, 1965, Yer No: T811 NAK 1, vr. 3b-24b.

Onun Hâfız Şeydâ'nın Hicâzeyn Âyîn'ini bilen son kişi olduğu, kimse ondan meşk etmediği için de bu eserin unutulduğunu aktarıyor Öztuna. Aynı yazar, bugüne üç mûsikî eseri kaldığını tespit etmiş. Bunlar, Şedd-i Arabân Âyîn'i, Devr-i Kebîr Arabân Peşrevi ve Şevk-Efzâ Saz Semâ'îsi'dir.⁵² Sözü geçen eserlerden yalnızca âyînin notasını tespit edebildi. Nakşî Dede'nin,

*Ben ben değılem ben dediğim sensin hep
Rûhum dediğim ten dediğim sensin hep
Mânend-i kudûm sîne kûpân oldum
Tennâ tenenâ ten dediğim sensin hep*

güfteli rubâisini Zekâi Dede Uşşâk makâmında bestelemiştir.⁵³

2.15. Mahrem Dede (? - ? 1861'den önce): Bazı kaynaklarda Muharrem adıyla da anılan Mahrem Dede, Edirne'nin Muradiye Mahallesi'nde doğmuştur. Tahsilini Edirne'de tamamlamış ve Mevlevî tarikatına intisâb etmiştir. Uzun bir süreyi seyâhatlerle geçiren Mahrem Dede sonunda İzmir'e yerleşerek orada Abdülmecid döneminin sonlarında vefat etmiştir. Şâir olması yanında, iyi bir neyzen olarak da bilinen mûsikîşinâsın, bir mûsikî eseri varsa bile bilgi sahibi değiliz.⁵⁴ Onur Oral, Edirne Mevlevihânesi'nde postnişîn olduğunu aktarıyor, fakat Râkım Ertür'ün verdiği listede onun adına rastlayamıyoruz.⁵⁵

2.16. Nizâmeddin Dede (? - 1870): Şeyh Ahmed Dede'nin küçük oğludur. İstanbul'da doğmuş, babası ile birlikte Edirne'ye gelmiştir. Mûsikî sahasındaki kabiliyetini Edirne'de kemâle erdirmiş olup, Edirne Mevlevihânesi'nde neyzen ve kudûmzenbaşı olarak görev yapmıştır. Bir müddet Aydın ve Konya dergâhlarında da bulunup, oralarda da neyzenbaşı görevini îfâ ettiklerini Ahmed Bâdî Efendi aktarıyor. Konya'da iken Mevlânâ'nın,

*Sûre-i velleyli dîdem vâsf-ı gîsû-yi şümâst
Ve'd-duhâ hândem serâser nüsha-i rûy-i şümâst*

beytiyle başlayan İsfahân makâmında bir Âyîn-i Şerîf bestelemiş olup, bu âyîn uzun bir süre Mevlevihâne'de okunmuş olmasına rağmen, zamanla bilenlerden meşk eden kalmadığı için âyînin dört hânedan ibâret peşrevi ve terennümleri yitip gitmiş, geriye sadece sâz semâ'îsi kalmıştır.⁵⁶

⁵² Ergun, *age.*, 427; Öztuna, *age.*, C.II, s. 98.

⁵³ Öztuna, *age.*, C.II, s. 562.

⁵⁴ Ömer Çiftçi (Hzl), *Fatîn Tezkiresi (Hâtimetü'l-Eş'âr)*, KTB-KYGM, Ankara 2017, s. 434; Yapıcı, *age.*, s. 111.

⁵⁵ Onur Oral, *Edirne Mevlevihanesi*, İstanbul 1999, s. 72; Rakım Ertür, "Hazreti Mevlânâ Celâleddînî Rumî'nin Vefatının 686. Yıldönümü Münasebetiyle Geçmiş Tarihte Edirne Mevlevihanesi (1)", *Yöre Dergisi*, Edirne 2002, Sy. 31-32, s. 32.

⁵⁶ Şimşek, *age.*, s. 424; Adıgüzel ve Gündoğdu, *age.*, s. 1914.

Nizâmeddin Dede'nin bir dönem şuûruna hâle geldiği için, mûsikî ile tedâvî tarihi açısından önemli bir merkez olan Bâyezid Şifâhânesi'nde kaldığını biliyoruz. Hastalığı şiddetlenince evine gönderilmiş ve orada bir cezbe hâlindeyken vefât etmiştir. Murâdiye Câmî'i avlusuna defn edilmiştir.⁵⁷

2.17. Ali Bey [Kemâlzâde] (1839/40 - 1889): Edirne doğumlu olup, gençliğinde debbağ esnaflığı yapan Ali Bey, daha sonra Rûsûmât Dâiresi'ne girmiş ve gümrük kolcusu olmuştur. İcâzetini Sa'dî Şeyhi Emîn Efendi'den almış, sesi güzel olduğu için tekkelerde zâkirlik yapmaya yeltenince, o sıralarda Edirne'de zâkirlik yapmakta olan İmâm Aynî Efendi'den mûsikî tahsil etmiştir. Sonraları Noktacî Kâsım Efendi Câmî'i tekkeye tahvil edilince Ali Bey buranın şeyhi olarak görevlendirilir ve bu görevi esnâsında vefât edince tekkenin hazîresine defn edilir.⁵⁸

Ahmed Bâdî, onu “*sadâ vü elhânı gâyet müessir ve latîf olup sâz ve tanbûr dahi çalar ve biraz da nây üfler idi*” diye anlatıyor. Rakım Ertür, Kadri Dağdevirenoğlu'ndan iktibasla, devrinde “Musiki Ali Bey” diye anıldığı anlaşılan Ali Bey'in, mûsikî ilminde üstâd olduğunu ve bilhassa mevlûd-hânlıkta misli ve nazîri olmadığını aktarıyor. Ali Bey, sâzende olması yanında bestekârlığı da hâiz bir isim. Güfteleri Yûnus Emre'ye âit iki durak, on beş ilâhî yanında, güftesi Hayâlî'nin gazeline âit Hafif Acem Beste (*Hastayım gamdan helâk oldum bulunmaz çâreler*) ve güftesi Ahmed Bâdî Efendi'ye âit olup aşağıda sunulmuş Ferahnâk şarkıyı bestelediği biliniyor:⁵⁹

*Ey güneş yüzlü meh-i tal'at-feşân
Tâb-ı ruhsârınla rûşendir cihân
Şevk-i hüsnün olalı halka iyân
Tâb-ı ruhsârınla rûşendir cihân*

Yine Rakım Ertür, aynı kaynaktan hikâyesi ile birlikte aktardığına göre güftesi gümrük memuru bir dostuna âit “*Elde şemsiye ayağında potin*” nakaratlı Devr-i Hindî usûlünde meşhur bir Aşîrân şarkısından da bahsediyor. Öte yandan repertuvar taraması yapıldığında sözü edilen bu eserlerin hiçbirisinin günümüze ulaşmamış olduğu anlaşılıyor. Rakım Ertür'e ait zikrolunan metinde başta, Kadri Dağdevirenoğlu olmak üzere meşhur talebelerinin isimleri de sayılmıştır: Edirneli Hânende Büyük Hayim, Hânende Salamon, Mevlûd-han Müftî Hafız Mustafa

⁵⁷ Adıgüzel ve Gündoğdu, *age.*, s. 1914.

⁵⁸ Adıgüzel ve Gündoğdu, *age.*, s. 1913; İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ*, İstanbul 1958, s.54.

⁵⁹ Adıgüzel ve Gündoğdu, *age.*, s. 1913; Öztuna, *age.*, C.I, s. 46; Rakım Ertür, “Geçen Asırda Edirne'de Türk Musikisi”, *Türk Musikî Dergisi*, İstanbul 1950, Sy. 12, s. 2.

Efendi, kardeşi Berber Mehmet, Edirne Mektûbî Kalemî'nden Mehmet, Yeni İmaretili Deli İmamın Hâfız ve Hâfız Arif Efendi.⁶⁰

2.18. Mehmed Efendi [Kemânî] (? - 1915): Edirneli olduğundan gayri hayatı hakkında kayda değer bir bilgiye rastlanmayan bestekârın, biz bundan pek emin olamasak da Öztuna 9 eserini almış çalışmasına. Öte yandan mevcut repertuvara bakıldığında, Hüzûm Saz Semâ'isi dışında bunlardan hiçbirinin elimizde olmadığı tespit edilebiliyor.⁶¹

2.19. Haim Efendi [Haim Behar Menahem, Haim Yapağı] (1853 - 1937): Yüzyılın başında gramofon kayıtları ile meşhur olmuş olan Haim Efendi, 1853'de Edirne'de doğmuştur. Aaron Kohen "Hayim Apacık" olarak anıyor ve haham olduğunu da ekliyor. Aristomenis Kalyviotis'den iktibasla, Odeon için 1906-1907'de Türkçe şarkılar kaydettiği anlaşılıyor. Hatta ilk kayıtlarının 1905'e kadar uzanması olasıdır. İlk sefarad müziği kayıtlarını 1907-1908 döneminde yapmış olan Haim Efendi, bu alanda diğer herkesten daha fazla kayda sahiptir. 1925'den 1936'ya kadar İskenderiye'de yaşayan hânende, 1937'de Kahire'de vefât etmiştir.

Bugün daha çok "Dil hânesi yandı bu şeb" matla'lı Sûzinâk gazeli ile tanınan Haim Efendi'nin kayıtları The Jewish Music Research Centre 4 CD olarak "An Early 20th-Century Sephardi Troubadour: The Historical Recordings of Haim Effendi of Turkey" adlı albümde toplanmıştır. Sermed Muhtar Alus, onu şu cümlelerle hatırlıyor: "Edirneli Hayım da hakeza: (Karakaşı milletinden biri bastırıldı) dedikleri kadar şöhretlenmişti. Onda da çok güir, hacivad lahninde bir ses ve makamattan ayrılmayarak bir pes..."⁶²

2.20. Hüsameddin Ergut [Neyzen] (1876 - 1941): Edirne Mevlevîhânesi postnişîni Ali Eşref Dede'nin oğlu ve Kadri Dağdevirenoğlu'nun kayınbiraderi olan Hüsameddin Ergut, Edirne'de 1876'da dünyaya gelmiştir. Yörede tanınan ve sevilen bir şahsiyet olan Hüsameddin Dede, Edirne Mektûbî Kalemî Mümeyyizliği, Vilâyet Umûmî Meclisi Azalığı gibi görevlerde bulunmuştur. Çocuk yaşta gizlice ney çalmaya başladığını aktaran Ertür, kısa zamanda bu sazı âyînlere girişte icrâ edilen nevâ, bayâtî ve rast peşrevlerini çalabilecek ölçüde geliştirebildiğini söylüyor. Bu dönemde henüz 13 yaşında ve karakteri itibariyle biraz şakacı olan Hüsameddin Dede, mevlevîhânenin o esnâdaki neyzenbaşısına gider ve biraz ney çaldığını ama kusurlu olup olmadığını anlayamadığını söyleyerek kendini

⁶⁰ Ertür, *age.*, s. 2-3.

⁶¹ Öztuna, *age.*, C.II, s. 39.

⁶² Kohen, *age.*, s. 106-107; "Haim Effendi"

http://www.sephardicmusic.org/artists/Haim_Effendi/Haim_Effendi.htm

(ET: 16.08.2019); Sermed Muhtar Alus, "Kırk Yıl Evvelkiler: Piyasadaki Hanendeler", Akşam Gazetesi, 02 Nisan 1939, s. 8.

dinletmeyi başarır ve bu sâyede genç yaşına rağmen kulaktan dinlediği bir peşrevi hakkıyla icrâ ederek neyzenbaşığı etkilemeyi ve ondan ney meşk etme imkânını elde eder. Hüsameddin Dede, Ertür'e göre ney icrâsında kendine has bir tavır geliştirmiş ve notayı ondan öğrendiği Kadri Bey'le birlikte Edirne Mevlevîhânesi'nde neyzenbaşığı olarak görev yapmıştır. Pek çok öğrenci de yetiştirmiş olan mûsikîşinâs, bu yönde kendisine başvuranlara yardımcı olmak için elinden gelen gayreti göstermiştir. Ertür, onun piyano, keman ve flütten oluşan 8-10 kişilik bir saz hey'eti refakatinde 60 kişilik bir koroya muhtelif fasıllar meşk ettiğini ve bu fasıllara neyi ile iştirak ettiğini anlatıyor.⁶³

Edirne Mektûbî Kalemî'nde çalıştığı dönemde, Edirne'de Medresetü'l-Vâizîn mektebinde ilâhî muallimi olarak da tayin edilmiştir. Bu mektepte yetiştirdiği 132 talebeyle, Edirne Mevlevîhânesi'nde 132 kişilik âyınler düzenlemiştir. Ziya Şakir'e yazdığı bir mektubunda bu âyınlerden bahseden Ergut, talebelerine Hüseyinî, Nevâ ve Hüzâm makamlarındaki âyınleri meşk ettiğini söyler. Ertür ise III. Selim'in Sûzidilârâ ve Hammamîzâde'nin Ferahfezâ Âyîn-i Şerifi gibi âyınleri de bu eserler arasında saymakta. Âyınlerin yapılabilmesi için mevlevîhânenin mahfillerinin ser-â-pâ dolduğu bu ölçekteki âyınlerin tarihte bir benzerinin bulunmadığını söyleyebiliriz.⁶⁴

Hüsameddin Ergut, 12 Haziran 1941 tarihinde bir ameliyat sonrası vefât etmiştir. Heybeliada'da defn edilmiştir.⁶⁵

2.21. Izak Eliyahu Navon (1859 - 1952): Encyclopedia Judaica'dan edindiğimiz bilgiye göre Edirne'de doğmuş bir bestekâr ve şâirdir. 18 yaşında İstanbul'a taşınan Navon, babası tarafından kurulan bir okulda öğretmenlik yapmış ve İbrânice gazetelerde yazıları yayımlanmıştır. Edirne mûsikî tarihi için çok kıymetli bir belge olan maftirim koleksiyonu "Shirei Yisrael be-Eretz ha-Kedem" (SHĪBA), "Doğu Ülkesindeki İsrail'in Şarkıları" adlı çalışmayı, matbaacı ve bestekâr Binyamin Behor'la birlikte yayımlamışlardır. Kitapta kendi şiirleri de mevcuttur. 1929 yılında, önce Kudüs'e sonra Tel Aviv'e yerleşmiş ve kendini Sefarad müziğine adanmıştır. Önceki şiirlerini 1932'de yayımlamış olan Navon, *Yinnon* adlı dinî ve dindışı besteleri içeren koleksiyonunu ise 1937'de yayımlamıştır. Şarkılarının bir kısmı İsrail halk müziği geleneği içinde yaşamaktadır.⁶⁶

⁶³ Ertür, *age*, s. 19, 24.

⁶⁴ Ertür, *age*, s. 19, 24; Ertür, 2002, s. 33, 34.

⁶⁵ Ertür, *age*, s. 19.

⁶⁶ Seroussi, *age*, s. 44; Bathja Bayer, "Navon, Isaac Eliyahu", Encyclopedia Judaica, SE, C.XV, Thomson Gale, 2007, s. 39; Amnon Shiloah, "Jewish Musical Tradition", Encyclopedia Judaica, SE, C. XX. Thomson Gale, ABD 2007. s. 202.

2.22. Kadri Dağdevirenöglü (1868 - ? 1966'dan önce): Edirne eşrafından Dağdeviren ailesine mensup olup, Edirne'de Bostancıbaşı olan Mehmed Ağazâde Abdülkâdir Bey'in kızının ve Dağistanî Yüzbaşı Halil Ağa'nın oğlu olan Kadri Bey, Rakım Ertür'ün aktardığı hâtıraya ve Ahmed Bâdî Efendi'ye göre, yukarıda biyografisine yer verdiğimiz Kemâlzâde Ali Bey'den ilk mûsikî dersini almış olmalı, fakat Ertür'ün anlatımında kronoloji pek berrak değildir. Başka bir yerde mûsikîye meyledişinin 18 yaşı civarında Hâşimbey Edvârî'nin eline geçmesi ile başladığına dâir bir anlatı da söz konusu. Bu iki anlatı nerede nasıl birleşiyor açık değildir. İkinci tafsilatlı anlatıya göre, bir misafirlikte dinlediği curadan etkilenmiş ve sonrasında bu zâtın cura ile ilk mûsikî eseri olan Hüseyinî makâmında "*Bî-huzûrum nâle-i mürğ-i dil-i dîvânedan*" matla'lı şarkıyı geçmiştir. Curadan sonra, on iki telli Bektâşî sazını ve körüklü armonika çalmayı da öğrenir. İnce hastalıkla geçen bir dönem sonrası iyileşince, Cılız Ali namı bir keman üstadından bu enstrümanı çalmayı öğrenmiş ve sonra ney çalma arzusunun kapılmıştır. Bu arzusunun o esnâda Edirne'de bir askeri alayda klarinet çalan Mevlavî Hilmi Dede'ye müracaatla ve öğrenim bedeli olarak bir kanun sazı karşılığında ney meşk etmiştir. Yeri gelmişken Hilmi Dede'ye de bir parantez açarak, bu zâtın Yenikapı Mevlevihânesi neyzenbaşısı iken vefât ettiğini ekleyelim.

Hilmi Dede ile Edirne'de başlayıp İstanbul'da süren meşk sürecinde ilgili sazın icrâsında kısa süre ciddi bir mesafe kat ettiği anlaşılıyor. Kadri Bey bu dönemde İstanbul'da, Edirne Mevlevihânesi postnişini Ali Eşref Dede'nin kızı Ayşe Hanım'la evlenmiştir. Notayı ise meşhur Hacı Emin Efendi'nin "*Nota Muallimi*" kitaplarından öğrendiğini anlatır Ertür'e. Hamparsum notasını da iyi bildiğini aktaran Ertür, onun Edirne'de ilk kez beste ve şarkıları usûl ve nota eşliğinde öğreten kişi olduğunu da yazıyor. Uzun müddet Edirne Vilâyeti Mektûbî Kalemi'nde görev yapmış olan Kadri Bey, ilerleyen safahatta Edirne Mevlevihânesi baş neyzeni olarak da mûsikî icrâ etmiştir. Hem Edirne hem de İstanbul'daki mûsikî muhitlerinde dönemin meşhur pek çok hânende ve sâzendesi ile tanışma imkânı bulduğunu, hatta bu. Ahmed Bâdî Efendi, onun mevcut hemen her sazı çalabildiğini, ama ney ve ûda daha meyilli ve düşkün olduğunu aktarıyor. 20'li yaşlarının başından itibaren işitme problemleri yaşayan mûsikîşinâsımız, bu durumdan "*A'madan ressam olur mu? Resimde göz ne ise musikide kulak odur*" diyerek şikâyet edermiş.⁶⁷ İstanbul'da vefât etmiş olması muhtemel gözüküyor, lâkin vefât tarihine erişemedik. Eşi Ayşe Hanım'ın vefâtı ile ilgili bir ilândan yola çıkarak, 25.11.1966 tarihinden önceki bir tarihte vefât ettiğini söylemekle yetinmek durumundayız.⁶⁸

⁶⁷ Ertür, *age.*, s. 2-3, 18-19; Adıgüzel ve Gündoğdu, *age.*, s. 1913-1914.

⁶⁸ Milliyet Gazetesi, 25 Kasım 1966, s. 7.

Eserleri arasında en meşhuru olduğu söylenen ve Ağır Aksak usûlüyle Sûzinâk makâmında bestelediği, sözleri Enderûnlu Vâsıf'a âit olan “Çözülme zülfüne ey dil-rûba dil bağlayanlardan” matla'lı bir bestesi olduğunu biliyoruz, fakat bu güfte üzerine mevcut repertuvarda üç ayrı beste olmasına rağmen Kadri Bey'in bestesi elimizde mevcut değil. Başka bir bestesini de bulabilmiş değiliz.⁶⁹

2.23. Râkım Ertür [Hâfız] (1884 - 1961): Doğum tarihi Yöre Dergisi'nde ve onun kaynağı olduğu anlaşılan Râtip Kazancıgil'in biyografisinde Hicrî kaydıyla 16 Şubat 1299 olarak verilmişse de, bunun Rûmî bir tarih olduğu âşikâr. Edirne'nin köklü ailelerinden gelen babası Edirne Eski Cami'i İmamı Hâfız Mehmet Efendi, annesi Münire Hanım'dır. İlköğretimini Topal Hoca Mektebi'nde yaparken, Kirişhâneli Hâfız Ali'den de Kur'an'ı hıfz etmiştir. 17 yaşında iken Dâru'l-Mu'allim-i Sübyân Mektebi'nde bir sene okuyarak öğretmenlik diploması alır. Babasının ölümü üzerine aynı câmi'de sınavla 1911 yılında ikinci imam, 1918 yılında ise baş imam görevine tayin edilmiş, 1953 yılında emekli olarak ayrılana kadar bu görevi sürdürmüştür. 31 Ekim 1961 yılında Edirne Devlet Hastanesi'nde mediasten kanseri nedeniyle vefât etmiş, çok sevildiği bu şehirde mahşeri bir kalabalık eşliğinde Buçuktepe Mezarlığı'na defn edilmiştir. Ertür, Balkan Harbi öncesinde İttihat ve Terakki İlkokulu, sonrasında ise Dâru'l-Eytâm'da öğretmenlik de yapmıştır. Ayrıca Trakya Paşaeli Müdâfaa-i Hukuk Cemiyeti'nde âzâlık, Türk Hava Kurumu'nda yönetim kurulu üyeliği ve Edirne Koza Kooperatifi'nde başkanlık görevlerini ifâ etmiştir. Birinci Dünya Savaşı sonrası 11 Eylül 1922'de tutuklanıp Girit'e Hanya Mevlevîhânesi'ne sürgüne gönderilmiş, bu sürgün 1923 yılındaki Türk-Yunan antlaşmasına kadar yaklaşık yarım yıl devam etmiştir.

Balkan Harbi günlükleri Râtip Kazancıgil tarafından kitaplaştırılmış olan Râkım Ertür, Edirne kültürü üzerineengin bir bilgi dağarcığına sahiptir ve bu vasıflarıyla da bu çalışmada çok yararlanan kıymetli bir kaynak kişi olmuştur. Dâvûdî, gür, bas-bariton bir sesi olduğu aktarılan, Mevlevî-meşreb bir neyzen olan Ertür'ün, ney çalmayı Hüsameddin Ergüt'tan öğrendiği rivâyet edilmektedir. 1952 yılında Edirne Mûsikî Derneği'nin kurulmasında öncü olmuş ve başkanlığı yürütmüştür. Edirne türkülerine sevdâli ve bu türkülerin aktarımı ve öğretimi nokta-i nazarında önemli bir kaynak konumunda Râkım Ertür'ün repertuvarda altı türkünün kaynak kişisi olarak gözüktüğünü de eklemiş olalım.⁷⁰

2.24. Ali İçinger [Hânende, Bülbülî] (1896 - 1976): Edirne doğumlu hânende ve bestekârdır. Babası ve amcası ney üfledikleri için mûsikîye merak

⁶⁹ Adıgüzel ve Gündoğdu, *age.*, s. 1914.

⁷⁰Ratip Kazancıgil, “Hafız Rakım Ertür'ün Anılarından Balkan Savaşında Edirne Savunması Günleri”, TKDEŞ, Edirne 1999, s. 103, 104; Ratip Kazancıgil, “Ratip Kazancıgil'in Kaleminden Hafız Rakım Ertür”, Yöre Dergisi, Sy.31-32, Edirne 2002, s. 6-13.

salmış ve Edirne Mevlevihânesi'ne devam etmiştir. Askerliği esnâsında Harbiye Nezâreti'ne alınmış ve burada sesinin güzelliği nedeniyle kendisine “Hânende” ve “Bülbülî” gibi isimler yakıştırılır. Bu dönemde Harbiye Nezâreti'nde kurulan incesâz hey'etinde, Ali Bey'le birlikte askerlik yapan Tanburacı Osman Pehlivan, Aleko Bacanos, Üdî Arşak, Mısırlı İbrâhim, Hâfız Süleymân gibi meşhur müzisyenlerin isimlerine rastlıyoruz.⁷¹ İsmâil Hakkı Bey'den ve Selânikli Ahmed Efendi'den meşk ettiğini bildiğimiz bestekâr, radyoda ve müzik piyasasında uzun yıllar çalışmıştır. Öztuna ilk bestesinin Hicâz Ağır Aksak şarkı (*Farkı yok bir cennet-âbâdın bugün vîrânedin*) olduğunu aktarıyor ve 11 eserini listeliyor.⁷² Söz konusu listedeki eserlerden notasıyla bulabildiklerimiz şu dokuz eserdir:

Bestenigâr Sengîn Semâ'î (*Hicrânımı söyler sana üdumdaki teller de*),
Evc Ağır Aksak (*Bir gören bir dem unutmaz sen gibi bir meh-veşi*),
Ferahfezâ Ağır Aksak (*Sâkî bu fenâ âleme meyhâne desinler*),
Hicâz Ağır Aksak (*Farkı yok bir cennet-âbâdın bugün vîrânedin*),
Hicâz Türk Aksağı (*Bülbül yetişir, ağladığın bir gül için mi?*),
Hicâzkâr Sengîn Semâ'î (*Mâzîdeki hulyâmı bütün öldüreceksin*),
Nihâvend Ağır Aksak (*Dil-harâb-ı aşkınım sensin sebab berbâdım*),
Sultânî-Yegâh Türk Aksağı (*Akşam dönüşü geçdim o esrârlı bağından*),
Canfezâ Sengin Semâ'î (*Etme hâlınden şikâyet ben de gam ehlindenim*).

2.25. Yehuda Ben Israel Ben Aroya [Haham] (? - ?): 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı gibi yaşadığını söyleyebileceğimiz mûsikîşinâs, Galanti'nin verdiği bilgiye göre Türkler tarafından Yuda olarak biliniyordu. Haham olup, Edirne'de son dönem Yahudi mûsikîşinâslarının hocası konumdadır. Aaron Kohen de, eline geçen bir maftirim kitabına atıfla onu (Yeuda Benarova), 1918 yılında Edirne'deki İbrânî Tasavvufî grubun yöneticileri arasında gösteriyor. Hicâz, Uşşâk, Isfahân, Mâhûr ve diğer birçok makâmda bestesi olduğu belirtilmekte. Ayrıca Sofyan usûlünde Segâh bestesi (*Yah kadosh*) ve Mürekkep Nîm Sofyan usûlünde Uşşâk Peşrev Semâ'îsi (*Hag-a Makkabim*)'nin notaları Maftirim koleksiyonunda bulunabiliyor.⁷³

3. SONUÇ

Edirneli mûsikîşinâsların biyografilerini derlemek ve mümkünse bu biyografilere katkı yapmak amacıyla gerçekleştirilmiş bu çalışmanın sonucunda birkaç problem teşhîs edilmiştir. Öncelikle biyografi geleneğinin kısıtlamalarının ne denli ciddi olduğunu bu vesîle ile bir kez daha görmüş olmaktadır. Osmanlı yazını ma'lûm olduğu üzere, özellikle şu'arâ, ulemâ ve devlet adamları adına kayda değer bir biyografi yekûnuna sahipken, aynı alâkayı mûsikîşinâslar

⁷¹ Öztuna, *age.*, C.I, s. 381.

⁷² Öztuna, *age.*, C.I, s. 381.

⁷³ Galanti, *age.*, s. 121. Kohen, *age.*, s. 91. Maftirim, s. 85-87, 300-305.

konusunda göstermemiştir. Bir iki husûsî eseri saymaz isek, eldeki bilgiler yine zikredilen bu metinlerden damıtılmak zorunda kalındı. Dahası bu eserler gözüktükleri kadar kabarık bir bilgi kaynakları da değiller. Genellikle oldukça san'atlı, ziynet gibi örülmüş bir nesir diliyle okuyanı bir terkipler cennetinde edebî ve ebedî olarak sarhoş kılabilirler, ama aynı ölçüde gerçek bir bilgi menba'ı olduklarını söylemek her zaman kolay gözükmüyor. Bir başka sorun da kayıtlı mûsikî eserlerinin tespitinde ortaya çıktı. Yazma hâlde duran güfte mecmûaları üzerine henüz kapsamlı bir literatür oluşmadığı gibi, bu literatürün karşılaştırmalı ve sistematik bir analizi de yapılabilmiş değil. Bu da nihâyet beste ve güftelerin âidiyeti konusunda ciddi sorunlar ve karmaşalar doğuruyor. Yakın zamanda güfte mecmûaları üzerine bu düzeyde metinler görebilme ve çalışmamızın Edirne konusundaki çalışmalarını yöreklendirmesi umudunu koruyoruz.

KAYNAKÇA

ADIGÜZEL, Niyazi ve Gündoğdu, Raşit (Hzl.), *Ahmed Bâdî Efendi, Riyâz-ı Belde-i Edirne*, 1. Baskı, Trakya Üniversitesi Yayınları, Edirne 2014.

AKKILIK, Ayşe, "Seyyid Hasan'ın Günlüğü II. Cilt (.1073-1075/M.1662-1664) (İnceleme-Metin)" (YLT, MÜ-TAE, İstanbul 2019).

AKPINAR, Hüseyin, "Gülşenîlik'te Mûsikî ve Mûsikîşinaslar" (Doktora Tezi, HÜ-SBÜ, Şanhurfa 2004).

AKSÜT, Sadun, *Türk Musikisinin 100 Bestekârı*, 1. Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1993.

ALUS, Sermed Muhtar, "Kırk Yıl Evvelkiler: Piyasadaki Hanendeler", *Akşam Gazetesi*, 02 Nisan 1939.

BAŞARA, Erol vd., "XVIII. Yüzyıla Ait Bir Güfte Mecmuası İncelemesi", *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 38, İstanbul 2010.

BAYER, Bathja, "Navon, Isaac Eliyahu", *Encyclopedia Judaica, SE, C.XV*, Thomson Gale, ABD 2007.

BEHAR, Cem, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıkî Makamları*, 1. Baskı, YKY, İstanbul 2017.

_____, *Şeyhülislâm'ın Müziği*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010.

DANKOFF, Robert (Hzl.), *Evlîyâ Çelebi Seyahatnamesi C.I*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998.

DİŞÇİ, Cem Murat Derya, "XIX. Yüzyılda Yazıldığı Tahmin Edilen Bir Yazmadaki Dînî Mûsikî Güfteleri, Kadızade Burhaneddin'in Güfte Mecmuası" (YLT, MÜ-SBÜ, İstanbul 2001).

EKİNCİ, Ramazan (Hzl.), *Şeyhî Mehmed Efendi, Vekâyiu'l-Fuzalâ, C.I*, 1. Baskı, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul 2018.

ERDEMİR, Avni, *Anadolu Sahası Musikişinas Divan Şairleri*, 1. Baskı, TÜSAV, Ankara 1999.

ERGİN, Hasan Ca'fer İbni Mehmed Nevşehri, *Rubâiyyât-ı Nakşi Dede*, Atatürk Kitaplığı Belediye Yazmaları Bölümü, 1965, Yer No: T811 NAK 1. Demirbaş no. Bel_Yz_K_0601.

ERGUN, Sadeddin Nüzhet, *Türk Musikisi Antolojisi C.I*, 1. Baskı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1942.

ERTÜR, Rakım, "Geçen Asırda Edirne'de Türk Musikisi", *Türk Musikisi Dergisi*, Sy. 34, İstanbul 1950.

_____, "Hafız Rakım ve Edirne Musikisi Derneği'nin Kuruluşu", *Yöre Aylık Kültür Dergisi*, Sy. 31-32, Edirne 2002.

_____, "Hazreti Mevlânâ Celâleddînî Rumî'nin Vefatının 686. Yıldönümü Münasebetiyle Geçmiş Tarihte Edirne Mevlevihanesi (1)", *Yöre Aylık Kültür Dergisi*, Sy. 31-32, Edirne 2002.

FONTON, Charles, *18. Yüzyılda Türk Müziği*. Çev. Cem Behar, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 1987.

GALANTİ, Avram, *Türkler ve Yahudiler*, Kâğıtçılık ve Matbaacılık Anonim Şirketi, İstanbul 1928.

HÜSEYİN VASSÂF, *Sefîne-i Evliyâ C.III*, Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Bağışlar, Nr. 2307.

İNAL, İbnülemin Mahmut Kemal, *Hoş Sadâ*, İstanbul, 1958.

KANTEMİR, Dimitri, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi, C.I*, çev. Özdemir Çobanoğlu, 4. Baskı, Cumhuriyet Kitaplığı, İstanbul 2001.

KARLIBEL, Aydın, "The Emergency of Cemal Reşit Rey's Çelebi and the Opera's Restoration: A Critical Study" (Doktora Tezi, İTÜ-SBÜ, İstanbul 2008).

KAZANCIGİL, Ratip, "Ratip Kazancıgil'in Kaleminden Hafız Rakım Ertür", *Yöre Dergisi*, Sy.31-32, Edirne 2002.

_____, *Hafız Rakım Ertür'ün Anılarından Balkan Savaşında Edirne Savunması Günleri*, 2. Baskı, TKDEŞ, Edirne 1999.

KILIÇ, Erdal, "Hekimbaşı Edvarının Sistemik Müzikoloji Açısından İncelenmesi", *Rast Müzikoloji Dergisi*, C.V, Sayı 1, İstanbul 2017.

_____, "Mecmûa-yı Letâfet Fî Sandukati'l-Me'ârif (Metin ve Değerlendirme)" (Doktora Tezi, İÜ-SBÜ, İstanbul 2013).

KOHEN, Aaron, "Osmanlı İmparatorluğunun Kuruluş Günlerinden Günümüze Yahudi Dini Musikisi", *Folklor/Edebiyat Üç Aylık Kültür Dergisi*, C.VI, Sy. 21, Ankara 2000/1.

KONYA, Hilal, "XIX. Yüzyılda Yazılmış Olan Vâsıf Bey'in Güfte Mecmuasının İncelenmesi" (YLT, MÜ-SBE, İstanbul 2013).

KORKMAZ, Harun, "İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ndeki Musikisi Yazmalarının Kataloğu" (YLT, İÜ-SBÜ, İstanbul 2014).

KUTLAR, Fatma Sabiha, *Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmî Dîvânı*, 1. Baskı, Ankara 2004.

MİLLİYET GAZETESİ, 25 Kasım 1966.

MÜSTAKÎMZÂDE SÜLEYMÂN SA'DEDDİN EFENDİ, *Tuhfe-i Hattâtîn*, Türk Tarih Encümeni, İstanbul 1928.

NAKŞÎ MUSTAFA DEDE, *Rubâiyyât-ı Nakşî Dede*, Atatürk Kitaplığı Belediye Yazmaları Bölümü, Yer No: T811 NAK 1. Demirbaş no. Bel_Yz_K_0471_02.

ORAL, Onur, *Edirne Mevlevihanesi*, 1. Baskı, İstanbul 1999.

ÖKSÜZ, Mustafa, “Şem'dânîzâde Fındıklılı Süleyman Efendi'nin Mür'i't-Tevârîh adlı Eserinin (180B-345A) Tahlil ve Tenkidi Metni” (YLT, MSGSÜ-SBÜ, İstanbul 2009).

ÖNEN, Uğur, XVIII. Yüzyılda Yazıldığı Tahmin Edilen Bir Elyazması Mecmuadaki Dini Musiki Güfteleri (YLT, MÜ-SBÜ, İstanbul 2004).

ÖZALP, Nazmi, *Türk Musikisi Tarihi, C.I*, 1. Baskı, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 1986.

ÖZTUNA, Yılmaz, *Büyük Türk Müsikisi Ansiklopedisi, C.I-II*, Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara 1990.

ÖZTÜRK, Mustafa, “Münşe'ât-ı Nâbî (İnceleme-Tenkitle Metin) ve Münşe'ât-ı Nâbî'de XVII. Yüzyıl Yansımaları” (Doktora Tezi, EÜ-SBÜ, Kayseri 2015).

ÖZUYGUN, Ali Rıza, “Hasan Sezâyî'nin Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri, Dîvânı'nın Tenkitli Metni ve İncelemesi” (Doktora Tezi, AÜ-SBÜ, Erzurum 1999).

RÂŞİD MEHMED EFENDİ, *Târih-i Râşid C.II*, İstanbul 1282.

REY, Cemal Reşid, “*Orkestra*” Yazıları, 1. Baskı, Pencere Yayınları, İstanbul 2007.

SAĞMAN, Şengül, “Müstakîmzâde'nin “Mecmûa-i İlâhiyyât Adlı Güfte Mecmuası” (YLT, MÜ-SBÜ, İstanbul 2001).

SCHIRMANN, Jefim Hayyim, “Hamon, Aaron Ben Isaac”, *Encyclopedia Judaica, SE, C.VIII*, Thomson Gale, ABD 2007.

SEROUSSI, Edwin “Maftirim Olgusuna Tarihsel Genel Bir Bakış”, *Maftirim, Türk-Sefarad Sinagog İlahileri*, 1. Baskı, Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş., İstanbul 2009.

SHILOAH, Amnon, “Jewish Musical Tradition”, *Encyclopedia Judaica, SE, C.XX*. Thomson Gale, ABD 2007.

SOYSAL, Fikri, ARSLAN, Mustafa Uğurlu, “1774 Tarihli Hâfız Abdülbakî'ye Ait Güfte Mecmûasının İncelenmesi”, *Rast Müzikoloji Dergisi, C.II*, Sayı 1, 2014.

SUKAN, Mustafa, “Seyyid Mehmed Vahyî Dîvânı’nın Bilimsel Yayını İle Eserin Şekil ve Muhteva Bakımından İncelenmesi” (YLT, MSGSÜ-SBE, İstanbul 2005).

ŞENGÜN, Necdet, “Nazîr İbrahim ve Dîvânı” (Doktora Tezi, DEÜ-SBÜ, İzmir 2006).

ŞİMŞEK, Selami, *Edirne’de Tasavvuf Kültürü*, 1. Baskı, Buhara Yayınları, İstanbul 2008.

USLU, Recep, “Hasan Sezâyi Gülşenî’nin Bilinmeyen İki Musikî Eseri”, *AAD*, Sayı 12, İstanbul 2002.

UYMAZ, Türkan, “Hüseyn Vassâf Bey’in Sefine-i Evliyâsı’nda Mûsikîşinas Mutasavvıflar”, *I. Uluslararası İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Kongresi*, KÜ Yayınları, 2018.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Mûsikî Hayatı”, *Bellekten*, C.XLI, Ankara 1977.

YAPICI, Uğurtan, “Edirneli Mevlevî ve Gülşenî Şairler” (YLT, TÜ-SBÜ, Edirne 2009).

YAVUZ, A. Fikri, ÖZEN İsmail (Hızl.) - Bursalı Mehmed Tâhir, *Osmanlı Müellifleri*, C.I, 1. Baskı, Meral Yayınevi, İstanbul 1972.

YILDIZ, Kevser Tuğyan, “Bestekâr Osmanlı Padişahları ve Dönemlerinin Mûsikî Anlayışı” (YLT, İTÜ-SBÜ, İstanbul 2007).

İNTERNET KAYNAKLARI

ÇİFTÇİ, Ömer, (Hızl.), *Fatîm Tezkiresi (Hâtimetü’l-Eş’âr)*, KTB-KYGM, Ankara 2017.

<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55976,fatin-tezkiresi-pdf.pdf?0> (ET:01.08.2019).

KOHEN, Aaron, “Haim Effendi”

http://www.sephardicmusic.org/artists/Haim_Effendi/Haim_Effendi.htm
(ET: 16.08.2019).

SELÇUK, Engin, “Nakşî, Şeyh Nakşî Mustafa Dede Efendi”,

<http://www.turkedebiyatiisimlersonzlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=2887>
(ET: 16.08.2018).

ÜNAL, Mehmet, “Abdî, Abdülhay”,

<http://www.turkedebiyatiisimlersonzlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=247>
(ET: 01.08.2019).

BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

T. Ü. Balkan Müzik ve Sanat Dergisi'nde, aşağıda belirtilen şartlara uyan eserler yayınlanır.

1. Makalelerin, Trakya Üniversitesi Balkan Müzik ve Sanat Dergisi'nde yayınlanabilmesi için, daha önce başka bir yerde yayınlanmamış veya yayınlanmak üzere kabul edilmemiş olması gerekir. Daha önce bilimsel bir toplantıda sunulmuş bildiriler, bu durum belirtilmek şartı ile kabul edilebilir.

2. Yazıların her türlü sorumluluğu yazarlarına aittir.

3. Yazılarda Türk Dil Kurumu'nun İmlâ Kılavuzu'na uyulması tavsiye edilir.

4. Yazılar, Word programına göre kağıdın bir yüzüne 11 punto, Times New Roman yazı karakteriyle, tek satır aralığında, A4 kağıdına kenar boşlukları, üst 6.2 cm, alt 5.5 cm, sağ ve sol 4 cm, üst bilgi 5.2 cm, alt bilgi 5 cm, cilt payı 0 cm şeklinde düzenlenir. Sayfa sayısında sınırlama yoktur.

5. Basılmayan yazılar yazarına iade edilmez.

6. Metindeki paragrafların ilk satırı 1 cm içeriden başlayacaktır. Ana başlık büyük harfle ve metin gövdesini ortalayacak şekilde, alt başlıklar ise paragraf düzenine uygun olarak (1 cm içeriden) konulacaktır. Başlık yazısının sağ alt tarafına yazar veya yazarların adları yan yana yazılır. Yazar ad/adları yazılırken herhangi bir akademik unvan belirtilmez. Yazarın akademik unvanı, çalıştığı kurum (üniversite, fakülte, bölüm veya diğer) adları dipnot biçiminde sayfanın altına yazılmalıdır. Akademik unvan dışında başka unvan kullanılmaz.

7. Araştırma ve inceleme dalındaki yazılar Özet, Abstract, Giriş, İnceleme ve Sonuç şeklinde düzenlenir. Yabancı dilde yazılan yazılarda yukarıdaki bölümlerin yabancı dildeki karşılıkları kullanılır ve aynı düzenlemeye uyulur.

8. Yazılarda “dipnot” veya “metin içi gösterim” yöntemleri kullanılabilir.

Dipnotlar

Bilimsel çalışmada kullanılan kaynakların künyesi dipnot olarak sayfa altında gösterilir. İstifade edilen kaynaklar ilk geçtikleri yerlerde ayrıntılı ve aşağıdaki örneklerde belirtilen sıralamaya uygun olarak verilir.

a. Kitaplar:

Yazar Adı, Soyadı, Kitap Adı (italik), Baskı Sayısı, Yayınevi, Yayın Yeri ve Yılı, Sayfa Numarası.

Örnek: Ahmet Hamdi Zafer, *Keman Alfabeti*, 1. Baskı, Ceren Yayıncılık, Edirne, Ağustos 2018, s. 33.

b. Makaleler:

Yazar Adı Soyadı, Makale Adı (turnak içinde), Dergi/Kitap Adı (italik), Cilt No, Sayı, Yayın Yeri ve Yılı, Sayfa Numarası.

Örnek: M. Öcal Oğuz, “Terim Olarak Somut Olmayan Kültürel Miras”, *Milli Folklor Dergisi*, Cilt 25, 2013, s. 100.

c. Bültenler ve Yıllıklar:

Yayınlayan Kurum, Yayın Adı (italik), Yayın Yeri ve Yılı, Sayfa Numarası.

Örnek: Devlet İstatistik Enstitüsü, *Türkiye İstatistik Yıllığı 1997*, Ankara 1998, s.17-21.

d. Tezler

Yazar adı soyadı, Tez başlığı (tırnak içinde), (Tez derecesi, Üniversite, Yıl), Sayfa Numarası

Örnek: Serdar Yılmaz, “Kazakistan’ın Türkiye Politikası”, (Doktora tezi, Trakya Üniversitesi, 2016), s. 98.

e. İnternet Tabanlı Kaynaklar:

Yazar Adı ve Soyadı, Belgenin Başlığı, Eserin Başlığı (varsa), Edisyon veya Dosya Numarası (ilgili ise), Adres ve Erişim Yolu, Ziyaret Tarihi (parantez içinde) verilir. Varsa sayfa numarası belirtilir. İnternet ortamından yararlanılan kitap ve makalelerde normal atıf uygulamasına göre genel dipnot usulüne uyulur. Ancak belirtilen veri uygulamalarına da yer verilir.

Örnek: Mehmet Tez, “Avrupa’nın en kirli havası”, <http://www.milliyet.com.tr/Milliyet.aspx?aType=gundemYazarTumYazilarV4&AuthorID=479>, (15.11.2018).

Örnek: Türkiye’nin Katılım Yönünde İlerlemesi Hakkında 2004 Yılı Düzenli Raporu, Avrupa Toplulukları Komisyonu, Brüksel, http://www.aggs.gov.tr/uploads/files/ilerleme_raporu_2004_tr.pdf (07.10.2005)

Metin İçi Gösterim

İstifade edilen kaynaklar metin içerisinde kaynakça bağlantısıyla “yazar ve yıl” yöntemine göre, yazarın soyadı, basım yılı ve sayfa numarası verilerek yapılmalıdır.

a. Yazarın adı yazı içinde geçiyorsa, kaynağın yılı parantez içinde yazılmalıdır.

Örnek: Yıldırım (1966). ya da sayfa no vererek, Yıldırım (1966: 70-97).

b. Bazı durumlarda yazarın adı parantez içinde verilebilir.

Örnek: Bu alanda yeni gelişmeler kaydedilmektedir. (Raths, 1967: 40-85).

c. Aynı yılda aynı yazar tarafından yazılmış iki kaynak gösterilecekse, aşağıdaki şekilde verilir.

Örnek: Gates (1967a: 45-50; 1967b: 130-170).

d. Kaynak iki yazarlı ise yalnızca soyadları yazılır.

Örnek: Massialas ve Cox (1966: 37-66).

e. Soyadları aynı olan iki yazarın aynı yılda yayınlanmış eserleri, adlarının ilk harfleri ile ayırılır.

Örnek: Smith, O. ve Smith, B. (1958: 251-251).

f. Kaynağın yazarı ikiden fazla ise, birinci verilişte bütün soyadları yer alır.

Örnek: Bursalıoğlu, Aydın, Kaya, (1995: 120-145).

g. Daha sonraki verilişlerde “vd.” kullanılır.

Örnek: Bursalıoğlu vd. (1995: 120-145).

h. Bir dizi biçiminde verilen kaynaklar en yeni tarihli olandan eski olana doğru sıralanarak bir parantez içine alınır ve noktalı virgül ile ayrılır.

Örnek: Bu konudaki son gelişmelere göre (Cobb, 1972: 221; Flanders, 1970:124; Bursalıoğlu vd., 1995: 31).

i. Yazarı belli olmayan internet kaynaklarına atıf yapılırken, parantez açılır, söz konusu internet kaynağının başlığından birkaç kelime seçilerek tırnak içine

alınır, daha sonra yılı yazılarak parantez kapatılır.

Örnek: (“İnternette 1 saniyede”, 2017)

- İnternette 1 saniyede neler oluyor?. (2017, 4 Ocak). Erişim adresi:
http://www.ntv.com.tr/galeri/teknoloji/internette-1-saniyede-neleroluyor,XUH_UVqM80GODfAK20z__Q/mfBzmt1kgUm2CCL1b5iFfg -

11. Kaynakça hazırlanmasında dipnot veya metin içi gösterim yöntemine göre aşağıdaki hususlara uyulur.

Sayfanın ortasına büyük harflerle KAYNAKÇA yazılacaktır. Kaynakçadaki eserler yazar soyadına göre alfabetik olarak sıralandığından, eserlere ayrıca sıra veya bölüm numarası verilmeyecek ve yazarların unvanları kullanılmayacaktır.

Dipnot yöntemi: Yazarın Soyadı, Adı, varsa Makalenin Başlığı (turnak içinde), Dergi veya Kitabın Adı (italik), varsa Derleyen veya Çevirenin Adı, Cildi, Sayısı, birden fazla basıldıysa kaçınıcı baskı olduğu, Basım Yeri ve Yılı, Makalenin bulunduğu sayfa aralığı biçiminde verilir. Aynı yazarın birden fazla eseri kaynak olarak kullanılmışsa basım tarihine veya alfabetik sıraya göre eskiden yeniye doğru dizilmelidir. Kaynakçada her kaynak 1 cm içeriden yazılmalıdır.

Metin içi gösterim: Sol girinti, ilk satır girintisinden 1 cm geride başlamak kaydıyla şu şablona uymalıdır:

Yazarın Soyadı, Adının Baş Harfi. (Yıl). *İtalik şekilde kitabın adı*. Baskı Yeri: Yayınevi.

Yazarın Soyadı, Adının Baş Harfleri. (Yıl, varsa ay). Makalenin adı yalnızca ilk kelimenin ilk harfi büyük, geri kalanlar özel isim değilse küçük şekilde. *Derginin Adı İtalik ve Her Kelimenin İlk Harfi Büyük Şekilde, Cilt İtalik Şekilde* (Sayı), Sayfa Numara Aralığı. Doi numarası

Yazarın Soyadı, Yazarın Adının Baş Harfleri. (Yazının yayım tarihi). Yazının adı italik olarak, yalnızca ilk kelimenin ilk harfi büyük, geri kalanlar özel isim değilse küçük şekilde. Erişim tarihi: Gün Ay Yıl, yazının linki.

Yazarın Soyadı, Yazarın Adının Baş Harfleri. (Yıl). Tezin adı italik olarak, yalnızca ilk kelimenin ilk harfi büyük, geri kalanlar özel isim değilse küçük şekilde (Yayımlanmamış Yüksek Lisans/Doktora Tezi). Kurumun Adı, Kurumun Yeri.

Dipnot yöntemi için belirtilmemiş hususlarla ilgili olarak <http://dergipark.gov.tr/uploads/submissionfiles/14a9/d2bf/37da/595018dfe908c.pdf> adresine;

Metin içi gösterim yöntemi için belirtilmemiş hususlarla ilgili olarak https://www.tk.org.tr/APA/apa_2.pdf adresine başvurulabilir.

12. Gönderilen yazılara ait resim, şekil ve grafikler sayfa yazım alanını taşmayacak biçimde net ve ofset baskı tekniğine uygun olmalıdır. Bunların sıra numarası ve adı her şeklin veya grafiğin altında verilir.

13. Derginin bir sayısında, ilk isim olarak bir yazarın ikiden fazla eseri basılamaz. Dönemler içerisinde ikiden fazla gönderilmişse ilk ikisi dışında kalanlar, daha sonraki sayılara aktarılır.

**BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL INSTRUCTIONS TO
AUTHORS**

Academic studies complies with the following requirements below are published in Trakya University Balkan Music and Art Journal.

1. In order for any article to be published in Trakya University Balkan Music and Art Journal, it should not have been previously published or accepted to be published elsewhere. Papers presented at a conference or symposium may be accepted for publication if clearly indicated so beforehand.

2. All researches subjected comparison of the products with their trade names are not in the scope of our journal.

3. While writing the papers, it is recommended to obey The Spelling Book of Turkish Language Society.

4. Manuscripts should be typed on A4 format (29/7x21cm) paper with 11 pt and 1 line space. They are arranged properly margined (6.2 cm from top, 5.5 cm from bottom, 4 cm from right, 4 cm from left, 5.2 cm from header, 5 cm from footer), and not exceeding 20 pages. The printed version manuscripts must be submitted to the editor as three copies (without including name, title and working institution in two copies) and along with a CD. Articles should not exceed 20 pages if not they may not published on the journal.

5. Unpublished articles are not sent back to the writer.

6. First line of the paragraphs in the text will start 1 cm from inside. Title of the article will be written with capital letters starting from the left top of the page by leaving 4 lines empty space. Subtitles will be placed in accordance with the paragraph order (1 cm from inside). Name/names of the writer is written right bottom of the title side by side. Any kind of academic title of the writer is not written while writing the name/names of the writer. Academic title of the writer, institution where he/she works (university, faculty, department or others) should be written as footnotes at the bottom of the page. Any kind of titles are not used except for the academic titles.

7. Articles in the field of research and examination are submitted according to the order of Abstract, Introduction, Methods and Results.

“Footnote” and “APA style” are used in the articles.

Footnotes

8. Tags of resources used in the academic study are displayed at the end of the paper as footnotes. Resources exploited in the academic study are given in the first pass and in accordance with the order of the following detailed examples.

a. Books:

Author's Name, Last name, Name of the Book (italics), Printing,

Publisher¹ Place and Year of Publication, Page Number

Example: Ahmet Hamdi Zafer, *Keman Alfabeti*, 1. Baskı, Ceren Yayıncılık, Edirne, Ağustos 2018, p. 33.

b. Articles:

Author's Name, Last name, Title of the Article (in quotations), *Title of the Journal/Book (italics)*, Volume Number, Issue, Place and Year of Publication, Page Number.

Example: M. Öcal Oğuz, *Terim Olarak Somut Olmayan Kültürel Miras*, Milli Folklor Dergisi, Volume 25, 2013, p.100.

c. Journals and Annuals:

Publishing Institution, *Title of the Publication (italics)*, Place and Year of Publication, Page Number.

Example: Devlet İstatistik Enstitüsü, *Türkiye İstatistik Yıllığı 1997*, Ankara 1998, p: 17-21.

d. Thesis

Author's Name, Last name, Title of the Thesis (in quotations), (Thesis Degree, University, Year), page number.

Example: Serdar Yılmaz, "Kazakistan'ın Türkiye Politikası", (Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, 2016), p.98

e. Internet-based Resources:

Author's Name, Last name, Title of the document, Title of the Article (if available), Edition or File Number (if related), Address and Access Path, Date of Visit (in parenthesis). Page numbers are indicated if available. General footnote style is used according to the normal citation in the books and articles taken from internet environment. However, specified data applications are also stated.

Example: Mehmet Tez, "Avrupanın En Kirli Havası", <http://www.milliyet.com.tr/yazarlar/mehmet-tez/avrupa-nin-en-kirli-havasi-2776784/>, (15.112018)

Example: Türkiye'nin Katılım Yönünde İlerlemesi Hakkında 2004 Yılı Düzenli Raporu, Avrupa Toplulukları Komisyonu, Brüksel, http://www.aggs.gov.tr/uploads/files/ilerleme_raporu_2004_tr.pdf (07.10.2005).

APA style

9.References which are quoted must be given in the text with the connective references according to the technique of "writer and year", surname of the author, publishing date and page number.

a.If the name of the author is mentioned in the text, year of the references must be written in brackets.

Example: Yıldırım (1996). or by giving the page number, Yıldırım (1996: 70-97).

b.In some cases, the name of the author can be given in brackets.

Example: New developments have been made in this field. (Raths, 1967: 40-

¹ Publisher can be given if necessary

85)

c. If the references written by the same author in the same year are mentioned, it is given as below:

Example: Gates (1967a: 45-50 (1967b: 130-170).

d. If the references have two authors only their surnames are written.

Example: Massialas and Cox (1967: 37-66)

e. If the two writers have the same surname and their works which were published at the same year can be distinguished by the first letter of their names.

Example: Smith, O. and Smith, B. (1958: 251-251)

f. If the reference has more than two authors, the surnames are mentioned at first.

Example: Bursalioğlu, Aydin, Kaya, (1995: 120-145)

g. In the next mentioning et al. is used.

Example: Bursalioğlu, et al. (1995: 120-145)

h. The references which are given as a line should be ordered from the oldest date to the recent one and must be separated with semicolon in the brackets.

Example: According to the recent developments about this subject (Cobb, 1972: 221; Flanders, 1970:124; Bursalioğlu vd., 1995: 31)

i. While referring to the internet resources of which the author is not certain, the parenthesis is opened, a few words are selected from the internet topic in question and then quoted.

Example: ("İnternette 1 saniyede", 2017)

İnternette 1 saniyede neler oluyor?. (2017, 4 Ocak). Access Address: https://www.ntv.com.tr/galeri/teknoloji/internette-1-saniyede-neler-oluyor.XUH_UVqM80GODfAK20z_Q

10. References

In the preparation of the reference, the following points shall be followed according to the annotation and the bibliography method.

In the middle of the page, REFERENCES are written in capital letters. As the references are listed alphabetically according to the author's surname, any sequence or category number is not given and the titles of the authors are not mentioned.

Footnote method:

List of references is given stating the Author's Surname and Name, the Title of the Article if available (in quotations), The Title of the Journal or Book (*italics*), The Name Of the Editor or Translator if available, Volume, Issue, the number of the printing if it is published more than once, the Year and the Place of Publication. If more than one work of an author is used as references, they should be given from the oldest to the recent one. Each resource in the bibliography should be written 1 cm from the inside.

APA style: Left indent followed by 1 cm from the first row indent followed by the following pattern:

Author's last name and initial. (Year). The name of the book (Italich). Printing place: Publisher.

Author's last name and initial of name. (Year, if available month). The first name of the first word in the name of the article is large, the rest is small if not the special name. The name of the journal is italic and the first letter of each word, volume is Italich (number), Number Range, Doi Numbers.

Author's last name and initial of name. (Date of Publication). Title of the Article (Italics), only the first letter of the first word, if the rest is not a private name. Date of access: Day, month, year and the link of article.

Author's last name and initial of name. (Year). Name of thesis (Italics). Only the first letter of the first word, if the rest is not a private name. (Unpublished master's /Doctorate Thesis). The name of institution, The place of institution.

Not specified for the footnote method related to: <http://dergipark.gov.tr/uploads/submissionfiles/14a9/d2bf/37da/595018dfe908c.pdf> with reference to unspecified issues for the bibliography method, https://www.tk.org.tr/APA/apa_2.pdf.

12. Pictures, figures, graphics belonging to the articles which will be sent must be clear and suitable for the technique of offset printing and should not exceed the area of writing. Their sequence number and names are given below the each figure or graphic.

13. In one of the issues of the journals, more than two manuscripts of an author as the first name cannot be published. If more than two manuscripts are sent in the terms, the ones except from the first and second are transmitted to the other issues.

14. 25 separate editions with two journals are given to the authors whose articles, translations and critics have been published.

