



EJMD

Eurasian Journal of Music and Dance

SAYI / ISSUE 16
HAZİRAN / JUNE
2020

ISSN: 2651-4818



EJMD

**Eurasian Journal of Music and
Dance**

Sayı/Issue: 16

Yıl/Year: 2020

Eurasian Journal of Music and Dance

Sayı/Issue: 16 – Haziran/June 2020

ISSN: 2651-4818- DOI: 10.31722/konservatuvardergisi

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

Yayımlanan makalelerin sorumluluğu yazarına/yazarlarına aittir.

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

Dergi Hakkında/About the Journal

Eski Adı/Former Name

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

ISSN: 2146-7765

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

Yeni Adı/New Name

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

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

ISSN: 2651-4818

İmtiyaz Sahibi/Owner

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER

Yayın Kurulu/Editorial Management

Doç. Dr. İlhan ERSOY (Editör / Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Arş. Gör. Dr. Hande DEVRİM KÜÇÜKEBE (Editör Yrd., İngilizce Dil Editörü / Vice Editor, English Language Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Arş. Gör. Onurcan KAYA (Editör Yrd. / Vice Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Sekreteryaya / Secretary

Osman ÇALIŞKAN

Editöryal Danışma Kurulu/Editorial Advisory Board

Prof. Berrak TARANÇ, Ege Üniversitesi, İzmir

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

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

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

Prof. Dr. Öcal ÖZBİLGİN, Ege Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. Fatma Belma OĞUL, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul

Doç. Dr. Cenk GÜRDAY, Hacettepe Üniversitesi, Ankara

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

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

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

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

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

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

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

Dr. Catherine E. Foley, Limerick Üniversitesi, İrlanda

Tasarım ve Uygulama/Graphic Design
Havva Deveci

Baskı Öncesi Hazırlık/Prepress
E.Ü.Yayınevi

Yayın Türü/Type of Publication
Yerel Süreli Yayın/International Periodical

Yayın Dili/Language
Türkçe ve İngilizce /Turkish and English

Yayın Periyodu/Publishing Period
Altı ayda bir Haziran ve Aralık aylarında yayımlanır/Biannual (June & December)

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

Yayın Tarihi/Publication Date
Haziran 2020/June 2020



İletişim/Correspondence
Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı
Telefon: +90 (232) 311-2944 / 101
Web: https://konservatuvar.ege.edu.tr/tr-5316/konservatuvar_dergisi.html
Elektronik posta: ejmdege@gmail.com

İÇİNDEKİLER/TABLE OF CONTENTS

Yıl/Year: 2020 - Sayı/Issue: 16

ARAŞTIRMA MAKALELERİ/RESEARCH ARTICLES

BİR KÜLTÜRÜN DÖNÜŞÜMÜ: "POSTTÜRKÜ"	1-33
<i>Mahir MAK</i>	1-33
"SÜRYANİ KADİM ORTODOKS KİLİSE MÜZİĞİ" NDE KULLANILAN MAKAMLARIN ANLAMLARI ÜZERİNE KÜLTÜREL BİR ANALİZ	34-55
<i>Banu MUSTAN DÖNMEZ, Mehmet ŞEN</i>	34-55
OBUA'NIN KISA TARİHÇESİ VE OBUA KAMIŞI YAPIM AŞAMALARINDA KULLANILAN MATERYALLERE İLİŞKİN TAVSİYELER	56-77
<i>Ayşe SEZER</i>	56-77
KEMAN CİLASINDA 'GELENEKSEL YÖNTEM' VE ALKOL BAZLI CİLA İÇİN BİR UYGULAMA ÖRNEĞİ	78-92
<i>Murat KÜÇÜKEBE</i>	78-92
MÜSTAKİMZÂDE'NİN MUSİKİ İLMİNE DAİR RİSALESİ	93-113
<i>Gökhan YALÇIN</i>	93-113
EVOLUTION OF AN INSTRUMENTAL GENRE IN TRADITIONAL TURKISH ART MUSIC: A DISCUSSION ON "INSTRUMENTAL SEMÂÎ"	114-133
<i>Sıtkı Bahadır TUTU</i>	114-133
ERCİŞ "DEMELİ-ÇEVİRMELİ" TÜRKÜ SÖYLEME GELENEĞİNDE ÖZGÜN FORMLAR VE YENİ TANIMLAR	134-170
<i>Mehmet Murat OTO</i>	134-170
TÜRK MÜZİĞİNDE YEKTA, EZGİ VE AREL TEORİLERİNİN POZİTİVİST İNŞASI: KISA FAKAT ELEŞTİREL BİR TARİHÇE	171-215
<i>Okan Murat ÖZTÜRK</i>	171-215
20. YÜZYILIN İLK YARISINDA İZMİRDE DİNİ MUSİKİ BESTECİLERİ	216-230
<i>Bariş DOĞAN</i>	216-230
GOMİDAS: HAYATINA, DERLEMELERİNE VE DERLEMELERİNDEKİ DANS EZGİLERİNE BİR BAKIŞ	231-252
<i>Duygu GÜVENER, Cenk GÜRAY</i>	231-252
TOPLUMSAL CİNSİYET VE DANS: İZMİR İLİ ÖDEMİŞ İLÇESİ GELENEKSEL KADIN OYUNLARI	253-262
<i>Hale YAMANER OKDAN</i>	253-262
İKİNCİ DÜNYA SAVAŞINDA SOVYETLER BİRLİĞİNDEKİ RADYO YAYINLARINDA PROPAGANDA ŞARKILARININ KULLANILMASI: "KUTSAL SAVAŞ" ŞARKISI ÜZERİNE İNCELEME	263-280
<i>Sadık ÇALIŞKAN, Derya KARABURUN DOĞAN</i>	263-280
MAURICE RAVEL'İN JEUX D'EAU ADLI ESERİNİN YORUM OLARAK İNCELENMESİ VE PİYANO TEKNİĞİ AÇISINDAN ÖNERİLER	281-290
<i>Başak HAN</i>	281-290
DMİTRİ ŞOSTAKOVİÇ'İN 9. SENFONİSİ VE FAGOT SOLOLARININ İNCELENMESİ	291-302
<i>Emre HOPA</i>	291-302
WİTOLD SZALONEK'İN QUATTRO MONOLOGHI ADLI SOLO OBUA ESERİNİN İCRA BAKIMINDAN İNCELENMESİ VE UYGULAMA ÖNERİLERİNDE BULUNULMASI	303-327
<i>Bayram BAYRAMOĞULLARI</i>	303-327
TÜRKİYE'DE MESLEKİ MÜZİK EĞİTİMİ KURUMLARINDA BAĞLAMA DERSLERİNDE MİSKET DÜZENİ ÖĞRETİMİNİN AKADEMİSYEN GÖRÜŞLERİ ARACILIĞIYLA BETİMLENMESİ	328-353
<i>Sami Emrah GEREKTEN, Attila ÖZDEK</i>	328-353
MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ OKUL ÖNCESİ MÜZİK EĞİTİMİ YETERLİKLERİNE İLİŞKİN GÖRÜŞLERİ	354-374
<i>Sultan Gülşah FİDAN, Mehmet Can ÇİFTÇİBAŞI, Zeynel TURAN</i>	354-374
<u>KİTAP İNCELEMESİ</u>	
HOW TO SING	375-379
<i>Sibel Çelik</i>	375-379

Editörden,

Dergimiz 16. sayısı ile siz değerli okurlarımıza sunulmuştur. Bu yeni sayı ile birlikte Eurasian Journal of Music and Dance dergisi, yeni yayın kurulu ile yayın hayatına devam etmektedir. Öncelikle dergimizin bir önceki dönemi yayın kurulu üyelerine, Baş Editör Doç. Dr. S. Bahadır TUTU'ya; Editörler Doç. Dr. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE'ye, Dr. Beril ÇAKMAKOĞLU'na ve Dr. Hande Devrim KÜÇÜKEBE'ye; Alan Editörleri Doç. Dr. İlhan ERSOY'a, Doç. Dr. Ö. Barbaros ÜNLÜ'ye ve dergi sekreteri Osman ÇALIŞKAN'a ve Arda KULA'ya emeklerinden ötürü sonsuz şükranlarımızı sunarız. Bu sayımızda da müziğin farklı türlerinin ve bileşenlerinin tarihsel ve kuramsal analizlerini içeren alana katkı sağlayacağını umduğumuz makaleler yer almaktadır. Dergimizin yayımlanmasına destek veren Ege Üniversitesi, Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Müdürlüğü'ne, Ege Üniversitesi Yayın Komisyonuna ve katkı sağlayan diğer tüm ilgililere teşekkür ederiz.

Editor's Note,

We present you the 16th issue of Eurasian Journal of Music and Dance to our respectable readers. The journal continues to evolve with its new editorial management board. We would like to present our sincere thanks to the previous editorial management board members; Assoc. Prof. Dr. Sıtkı Bahadır TUTU as the Editor-in-chief, Assoc. Prof. Dr. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE, Dr. Beril ÇAKMAKOĞLU and Dr. Hande DEVRİM KÜÇÜKEBE as the Managing Editors; Osman ÇALIŞKAN as the Secretary and Arda KULA for their dearest efforts.

In the 16th issue there are articles containing historical and theoretical analyses on the different genres and components of music, all of which we hope to be contributive for the field.

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

BİR KÜLTÜRÜN DÖNÜŞÜMÜ: “POSTTÜRKÜ”

Transformation of a Culture: *Posttürkü*

Mahir MAK *

ÖZ

Cumhuriyet dönemi müzik politikaları ulus-devlet, homojen kültür, standart dil kavramları gibi bir dizi arayış içindedir. TRT bu politikaların uygulanabilirliği ve devamlılığı noktasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bilhassa, Anadolu'nun geleneksel müzik kültürünün taşınıp aktarılması yönündeki çabaları oldukça anlamlıdır. Bünyesinde yer verdiği müzik programları, korolar ve derleme çalışmaları bu çabaların birer göstergesi olarak düşünülmelidir. Ancak, taşınmış olduğu politik misyonu Anadolu'nun geleneksel müzik haritasını önemli derecede değiştirmiştir. Yanı sıra, TRT, müzik eğitimi veren okullar, konservatuvarlar, belediye ve bakanlık bünyesinde kurulan geleneksel müzik icra eden toplulukların da referans gördüğü bir kurum olması hasebiyle de ayrıcalıklıdır. TRT, uzun yıllar modernizmin ulus-devlet, kimlik ve toplum savları, TRT ve onun kültür yayın programlarının başat dayanakları olmuştur. Bu yayın misyonu, zamanla dönüşen postmodern dünyanın argümanları ile çelişmeye başlamıştır. Modern Türkiye'nin yaratılan türkü algısı, postmodernizmin bir gerekliliğine; posttürkü ye dönüşmüştür. Çalışma içerisinde, yarı kurgulu görüşme yöntemi ile görüşmeler yapılmış, doküman analiz yöntemiyle türkü tanımlamalarına ulaşılmış, TRT ve onun uygulamaları üzerinden eleştirel bir bakış açısı ile var olan türkü tanımlamaları sorgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kültür, türkü, halk müziği, kültürel dönüşüm, posttürkü.

ABSTRACT

The music policies of the Republican period are in search of many such as nation-state, homogeneous culture, and standard language concepts. TRT has a privileged point in the implementation and continuity of these policies. In particular, its efforts about moving and transferring traditional Anatolian music culture are quite meaningful. On the other hand, however, his political mission has significantly changed the traditional musical map of Anatolia. For many years, ideas of modernism such as nation-state, identity and society have been main sources of TRT and its culture broadcasting programs. In time, this broadcasting mission began to conflict with the arguments of the postmodern world. The perception of folk song created in Modern Turkey has become posttürkü which is a necessity of postmodernism. In this study, interviews were conducted with the semi-planned interview method, reached the definitions of folk song by the method of document-analysis, presented definitions of folk song are called into question with the critical view on TRT and its practices.

Keywords: Culture, türkü, folk song, cultural transformation, *posttürkü*

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 02.05.2020 Kabul Tarihi/Accepted Date: 21.05.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuarı , mahirmak62@gmail.com
ORCID ID: 0000 0002 5916 3096

Atf/Citation:Mak, M. (2020) Bir Kültürün Dönüşümü : “ Posttürkü”. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 1-33.

Extended Abstract

The music policies of the Republican period contains many subjects such as nation-state, homogeneous culture, and standard language concepts. TRT has a privileged point in the implementation and continuity of these policies. In particular, its efforts about moving and transferring traditional Anatolian music culture are quite meaningful. On the other hand, however, his political mission has significantly changed the traditional musical map of Anatolia. For many years, ideas of modernism such as nation-state, identity and society have been main sources of TRT and its culture broadcasting programs. In time, this broadcasting mission began to conflict with the arguments of the postmodern world. The perception of folk song created in Modern Turkey has become posttürkü which is a necessity of postmodernism. In this study, interviews were conducted with the semi-planned interview method, reached the definitions of folk song by the method of document-analysis, presented definitions of folk song are called into question with the critical view on TRT and its practices.

It is accepted that the steps taken with the efforts to create and nationalize a national culture first began with compilation efforts. However, the echoes of the steps that started with the Renaissance of Europe and the French Revolution were initialized with Tanzimat in the Ottoman Empire. In the early 20th century, as a result of the “return to the people” movement, which is a result of the approaches such as Turkism and nationalism that we heard in the beginning of the century, folkloric steps started to be taken. As Cem Behar stated, we can say that this orientation gained momentum with the thoughts of Gokalp, which formed the basis of the official music policies of our republic for the first fifty years.

In this study, the new “folk song/*türkü*” perception created by the cultural interaction and transformation caused by migration movements and radio-television broadcasts, which started in the 1950s, was mentioned. The 1950s are an important period in which a series of developments took place. From these years, the ongoing official music policies of states has started to change. These official breaks caused unannounced practices between music foundations of the government. In the 1990s, with the start of the multi-channel broadcasting process, traditional music cultures were to transform in different ways. All developments would remain between applications which bless tradition and applications which see all transformations as a requirement. With the compilation works carried out with precision by the conservatories and state institutions, TV-radio broadcasts, which transfer the compiled material in line with the current broadcasting policies, would diverge purposefully from each other. The materials of this new culture, which is blended with tradition, are the musical perception of the process that started from the mid-twentieth century. After 1950s, the cultural transformation that took place on the folk songs such as abandoning anonymity, adopting personal performing style, samples of folk poetry composed were accepted as *türkü*. Within the framework of this new perception; in the past, accepted examples such as “Aşık Veysel folk songs” and “Neşet Ertaş folk songs” have been replaced by a popular form of performance where folk poetry-looking lyrics have been composed and sung.

In this study, the question of “What is folk song?” was tried to be answered by looking at the samples of music culture in the new period through the widely accepted folk definitions. The place of folk song in tradition was handled. In this context, the issues such as the traditional references of folk songs, the profile of folk song producers, the anonymity of the folk songs, the traditional transmission styles of the folk songs, the importance of the local folk song lyrics and performing style of the traditional instruments were tried to be explained. During the study process, the literature related to the field of study was scanned by using the documentation method (document analysis) and the criticism of the subject was made over the written sources. In addition, in order to support the basic ideas of the study, interviews were made by using the semi-structured interview technique.

Cumhuriyet dönemi, ulus-devlet politikalarının kurumsal ölçekte kabulüne ve yeni kimlik arayışlarının gözlemlendiği bir dizi kırılmalara ev sahipliği yapar. Bu kırılmalar zaman içerisinde Anadolu'nun geleneksel müzik kültürü haritasının değişmesine neden olmuştur. Geleneksel müzik kültürünün doğal olmayan yollarla dönüşümüne; hükümetlerin müzik politikaları, radyo ve televizyon yayın politikaları, çok kanallı hayata geçiş, 1950'li yıllarda başlayan batı pop müzik akımı (Çevik, 2012 s. 145), 1960-1970 ve 1990'lı yıllarda ortaya çıkan Rock, Anadolu Rock, Türkçe pop müzik akımları, kırsal alanlardan şehirlere doğru göç, köy enstitüleri, halkevleri ve müzik eğitim kurumlarının kurulması, askeri darbeler, siyasal hareketler, ekonomik daralmalar, kırsal alanlardan kentlere göçle gelen toplulukların oluşturdukları kültür ve dayanışma adı altında kurulan derneklerin faaliyetleri, gibi bir dizi gelişme neden olmuştur.

Milli kültür yaratma ve millileşme çabaları ile atılan adımların, ilk olarak derleme çalışmaları ile başladığı kabul edilir. Ancak öncesinde, Avrupa'nın Rönesans'ı ile başlayan, Fransız ihtilali ile taçlandırılan halka yönelme adımlarının yankıları Osmanlı'da Tanzimat ile bulmuştur. Daha sonraları, 20. yüzyılın başlarında seslerini duyduğumuz Türkcülük ve milliyetçilik gibi yaklaşımların bir sonucu olan “halka dönüş” hareketinin bir sonucu olarak, folklorik adımlar atılmaya başlanmıştır (Elçin, 1997, s. 1-2). Cem Behar'ın da ifade ettiği gibi (2008, s. 271), cumhuriyetimizin ilk elli yıllık resmi müzik politikalarının temelini oluşturan Gökalp'in düşünceleri ile bu yönelim bir ivme kazanmıştır diyebiliriz.

Ardından konservatuvarların eğitim-öğretim hayatına geçmesi, Köy Enstitülerinin kurulması, Halkevlerinin açılması, TRT'nin (Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu) yayın hayatına başlaması ile birlikte, resmi olarak yeni kültür inşasının temelleri atılmıştır¹. Geçmişe dönük uygulamaların politik karşılıklarını, günümüz müzik eğitim-öğretimi içinde, yayıncılığında ve diğer kurumlar nezdinde gözlemleyebilmek hala mümkündür. Geleneğin beslenen, onu korumayı şiar edinmiş ve kimi zaman gelenekselliği kutsayan yaklaşımlar, zaman içinde kültürel bir dönüşüme de sebebiyet vermiştir. Görünen uygulamalarının geleneğe atfeden modern yüzü, kendi kültürel argümanlarını oluşturmuştur. Gelenek ile bağlarını koparmayan, ancak yeni dünyanın müzik anlayışı ile örülü icra biçimi geliştiren örnekleri oldukça fazladır. “Çağın Aşık Veysel'i” Cengiz Özkan konunun betimleyici örneklerinden biridir. Öyle ki, oldukça yakın bir geçmişin halk ozanı Aşık Veysel'in sesinden dinlemektense, Cengiz Özkan'dan dinlemeyi tercih eden yeni dinleyici profili de, tam olarak sözünü ettiğim oluşturulmuş türkü algısının sonucudur.

Gelenek, geçmiş ile ilişkilendirilen bir sözcüktür. Bilhassa modern toplumlarda modernin karşıtı olarak görülmüştür. Ancak, geleneğin üzerine yapılan tartışmalara bakıldığında, net bir tanımla üzerinde fikir birliğine varılamadığını görürüz. Bu çalışmada gelenek, Sibel Özbudun'un Seymour-Smith'in gelenek tanımlaması üzerinden yaptığı değerlendirmesi ele alınacaktır. Bu tanıma göre gelenek; toplumsallaşma yoluyla bir kuşaktan diğerine aktarılan inanç, adet, davranış, bilgi ya da uzmanlık öğretilerinin bütünüdür (aktaran Duran, 2014, s. 38-39). Ancak her zaman geleneğin tarihsel bir uzantısı olduğu fikri yanlıdır. Gelenek; modern toplumların ideolojik olarak yaratmaya çalıştığı, tarihsel bir arka planla ilişkilendirilmiş, toplumsal birlik, aidiyet, bütünlük sağlamak veya statü ve otorite ilişkilerini meşrulaştırmak için oluşturulmuş kurallar, davranışlar ve semboller bütünü olarak

¹ Yeni dönem türkü anlayışının oluşmasında TRT'nin varlığı üç açıdan önemlidir. Bunlardan ilki, bir devlet kurumu olması, dolayısıyla hükümetlerin izlediği kültür politikalarının görünür kılmaya noktasında değerlidir. İkincisi, ise, kurumsal ölçekte bir iddia ile kültür taşıyıcısı misyonu üstlenmesi ve bu anlamda yaptığı faaliyetleridir. Kuruluşundan bugüne, yaptığı derleme çalışmaları, bünyesinde yer verdiği türkü yayınları, ses ve saz sanatçısı kadrolarıyla özel bir kurumdur. Üçüncüsü ise, 2000'li yıllara gelindiğinde “TRT Türkü” adıyla yalnızca türkü yayını yapan bir radyo kuruluşudur.

da karşımıza çıkar. Bu karşılaşma içinde, geleneğin olağan var oluşunu aramamak gerekir. Çünkü bu yapay süreç sonunda gelenek, icat edilir.

Bu çalışma içerisinde, 1950’li yıllara girerken başlayan, göç hareketlerinin ve radyo-televizyon yayınlarının neden olduğu kültürel etkileşim ve dönüşümün yarattığı yeni “türkü” algısına değinilmiştir². 1950’li yıllar bir dizi gelişmenin yaşandığı, önemli bir dönemdir. Çevik (2012, s. 131) bu yıllardan itibaren, devletin süre gelen resmi müzik politikalarından kopmaya başladığını ifade eder. Resmi olarak görülen bu kopuşlar, kurumsal bazda birbirinden habersiz uygulamalara neden olmuştur. 1990’lı yıllara gelindiğinde, çok kanallı yayın sürecinin başlaması, geleneksel müzik kültürlerini farklı bir yöne doğru dönüştürecektir. Yaşanan tüm gelişmeler, geleneği kutsayan uygulamalarla, tüm dönüşümleri bir gereksinim olarak gören uygulamalar arasında sıkışacaktır. Konservatuvarlar ve devlet kurumları bazında yapılan ve hassasiyetle yürütülen derleme çalışmaları ile derlenen malzemeyi mevcut yayın politikaları doğrultusunda aktaran televizyon ve radyo yayınları, birbirinden amaçsal olarak ayrışacaktır. Gelenekle harmanlanmış dönüşen bu yeni kültürün malzemeleri, yirminci yüzyılın ortalarından itibaren başlayan sürecin müzik algısıdır. Şenel (2011, s. 73), 1950’lerden sonra yaşanan kültürel dönüşümü türküler üzerinden değerlendirirken; halkın nezdinde geleneksel paylaşım ve etkileşim sürecini deneyimlememiş kişiye özgü icra tarzlarının ortaya çıktığını, halk şiiri tarzındaki şiirlerin ise bestelenerek türkü diye anıldığından söz eder. Şenel, bu yeni algı çerçevesinde ortaya çıkan; geçmişte “Aşık Veysel türküleri” ve “Neşet Ertaş türküleri” gibi ifade edilen, kabul görmüş örneklerin yerini, halk şiiri görünümü güftelerin bestelenip söylendiği popüler bir icra biçiminin aldığı ifade etmektedir.

Bu çalışmanın çerçevesini belirlediği alan içerisinde, TRT’nin öncülüğünü yaptığı halk müziği dönüşümünün sonuçları üzerinden türkü tanımlaması yapılmıştır. Zira TRT, Cumhuriyet’in kuruluş ilkelerine paralel güdülen politikaların görünür olması münasebetiyle özel bir yerde durur. TRT kurumunun, bu politikalara paralel doğrultuda yalnızca dinleyenleri eğiten bir misyonu yoktur. Aynı zamanda bünyesindeki ses ve saz sanatçıları da yetiştirmiştir. Aksoy’un (2008, s. 182-183) bir eğitim kurumu olarak gördüğü radyonun, cumhuriyetin kültür programının bir bütün olarak halka yayılmasında çok etkili bir kurum olduğu yönündeki tespiti bu açıdan anlamlıdır. Aksoy (2008, s. 197), bir okul gibi eğitim veren radyonun zamanla musiki icrasında yerleşik gelenekleri değiştirdiğini de söyler. Bu değişimin bir sonucu olarak, “Değişen, dönüşen yeni müzik kültürü ürünleri ne ölçüde türkü kabul edilmeli?” sorusuna cevap bulmadan evvel; yapılmış türkü tanımlamaları ve tartışmalarına bakılmıştır. Yeni dünya düzeni içerisinde *Anadolu İnsanı* tanımlaması değişmiş, doğal olarak eskisinden farklı yeni kültürel alanlar ortaya çıkmıştır. Görünen bu tablo içerisinde ise türküyü yeniden tanımlamak haiz olmuştur. Bu ihtiyaçtan hareketle, geçmişte Anadolu insanının -dolayısıyla Anadolu kültürünün- türkü üretim sürecinin akademi nazarında nasıl tanımlandığı gösterilmeye çalışılmış; sosyal, politik, ekonomik ve kültürel değişkenlere bağlı yapılan tanımlamalar, sözünü ettiğim bu referans kavramların değişmesiyle yeniden yapılmıştır.

Araştırma Problemi

Çalışma içerisinde, kabul görmüş türkü tanımlamaları üzerinden, yeni dönem müzik kültürü örneklerine bakılarak “Türkü nedir?” sorusuna yanıt aranmaktadır. “Gelenekte türkü nedir?” sorusuna etraflıca cevaplar

² Resmi olarak izlenen müzik politikalarının, 1940’lı yıllardan itibaren değişime başladığı görülür. Demokrat Parti iktidarı ile izlenen müzik politikaları kesintiye uğrar ve 1950 yıllarından sonra süregelen müzik politikalarından uzaklaştığı görülür (Aktaran Çevik, 2012: 128).

aranmıştır. Bu bağlamda, geleneğe atfedilen türkü tanımlarında sıkça vurgulanan, türkülerin geleneksel üretim mekanları, türkü üreticilerinin profili, türkülerin anonimliği, türkülerin geleneksel aktarım biçimleri, türkü sözlerinin yerelliği, yöreden yöreye göre değişen geleneksel çalgı ve çalgısal özellikler, türkülerdeki tema ve meşk gibi temel referansların ne şekilde ve nasıl değiştiği anlatılmaya çalışılmıştır. Bu değişimlere bağlı olarak, çoğunlukla geleneğe beslenen, geleneğe farklı olarak yeni mekanlarında yapılanı belli, belli bir topluluk tarafından kabul görmüş, iç dinamizmi-organizasyonları ve kuralları olan, belirli bir ağız-şive ve lehçe özelliği taşıyan, yeni bir müzik kültürü ortaya çıkmıştır.

Amaç

Dönüşen, değişen ekonomik ve sosyo-kültürel yapının, müzik kültürü üzerindeki etkileri kaçınılmazdır. Bu gerçekle, araştırmacılar nezdinde geniş kabul gören var olan türkü tanımının, yeniden yapılması elzemdir. 20. yüzyıl ortalarından günümüze değin varlığını sürdürmüş TRT yayınları ile günümüz Türkiye’sinin yeni müzik kültürü örnekleri arasında organik bir ilişki bulunmaktadır. Bu perspektiften yola çıkarak; kutsanmış geleneksel icra ile yerilen günümüz müzik kültürü örnekleri arasındaki ilişkinin, türkü tanımı üzerinden yeniden değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Yöntem

Çalışma sürecinde dokümantasyon metodu (doküman analizi) kullanılarak, çalışma alanı ile ilgili literatür taranmış ve yazılı kaynaklar üzerinden konunun kritiği yapılmıştır. Yanı sıra, çalışmanın temel fikirlerini destekleyebilmek için iletişime geçilen kişi veya kişilerle de, yarı kurgulu görüşme tekniği kullanılarak görüşmeler yapılmıştır.

Türkü Nedir?

Genel olarak türkü, sözcük anlamı itibarıyla hem bir nazım biçimine, hem de bir ezgi kalıbına gönderme yapar. Ancak her iki durumda da standart bir kalıptan ve yapıdan söz etmek mümkün değildir. Esasında bu değişkenlik, türkünün en belirgin özelliği olarak karşımıza çıkar. Tematik olarak incelendiğinde, türkülerde işlenmiş konularda da farklılıklar görürüz. Ağıt, aşk, afetler, savaşlar, göç, kahramanlık vs. gibi bir halkın ya da insanın yaşayabileceği olaylar işlenmiştir. Ancak bu tasniflerde bile, bir türkü içerisinde homojen bir konu bütünlüğünün oluşmadığı durumlar da vardır³. Yanı sıra, işlenen konu ve hece vezninin ayrıştırdığı bu tabloda, edebi olarak da standart bir yapıdan söz etmek mümkün değildir. Söz gelimi bir varsağının türkü olabileceği gibi, koşma da, ninni de bir türkü olabilir.

Türkü icra etmek anlamına gelen ve bir performans halini niteleyen sözcük ve fiiller de çeşitlidir. Anadolu’da kullanılan Türkçe’nin dil yapısına göre değişkenlik gösteren bu ifade biçimleri; *türkü dizmek*, *türkü yırlatmak*, *türkü çığırtmak*, *türkü çığırmak*, *türkü çağırmaq*, *türkü söylemek*, *türkü tutturmak*, *türkü yakmak*, *asılmak*, *türkü havalandırmak*, *çekmek*, *ayıtma* (Özbek, 1998, s. 19), *düzme*, *yır*, *şarkı*, *deme*, *deyiş*, *yır*, *hava/türkü ayıtmak-çölmek-çığırmak-okumak* (Gazimihal, 2006, s. 216), *şarkı-deme-deyiş-hava-gayda* (Boratav, 1978 s. 150) gibi sözcük ve fiillerin kullanımı ile çeşitlilik gösterir.

³ Söz gelimi TRT Repertuarında bulunan, repertuar numarası 9 olan *Endim Dere Beklerim* türküsünde aşk ve ayrılık konuları birlikte işlenmiştir.

Divanü Lügati't-Türk'te bugünkü kullanımıyla türkü söylemenin karşılığı olarak "ır" ve "yır" fiillerinin kullanıldığını görmekteyiz (Atalay, 1992 s. 3; Arat, 1986, s. 15). Benzer ifade biçimleri bugün bile Türk coğrafyalarında hala kullanılmaktadır. Özellikle Elazığ ve Muş dolaylarında 'yır' ve 'ır' sözcükleri hâlâ kullanılır (Daloğlu, 2017, s. 147). Ancak zaman içinde, Yazıcı'nın da belirttiği üzere (1995, s.1), Türklerin yaşadığı coğrafyanın şekillenmesi ve bu coğrafyanın İslam dini ile tanışması, dolayısıyla farklı kültürlerle etkileşim halinde kalmasının doğal bir sonucu olarak; Türk coğrafyasını ve kültürünü niteleyen 'Türke ait' anlamına gelen 'türki/ü' sözcüğü ortaya çıkmıştır. Ancak sözcüğün tüm Türk coğrafyasını tanımlamak için kullanıldığı fikri doğru değildir. Geleneksel sözlü-sözsüz halk ezgilerine Kırgızlar 'türkü', Başkurtistan'da 'halk yırı', Tataristan'da 'halk cırı', Türkmenistan'da 'halk aydımı', Kazakistan'da 'türük', Özbeklerde 'türki' 'halk koşığı', Tatarlarda 'halık cırı', Uygurlarda 'nahşa', Irak Türklerinde 'beste' 'mahını' 'halk türküsü', Gagauz Türklerinde 'türkü' demektir (Sakaoğlu-Alptekin, 2006, s. 593; Pelikoğu, 2012, s. 22).

Yakıcı (2013, s. 38), türkü sözcüğünün ilk olarak 15.yy'da yazılmış bir metinde geçtiğini ifade etmektedir. Bu yüzyılda yaşayan Türk Edebiyatı'nın önemli temsilcilerinden Ali Şir Nevai'nin *Mizânu'l-Evzan* isimli eserinde, bir şarkı türü olarak ifade edilmektedir. Ancak Gazimihal (1961, s. 258), sözcüğün ilk kullanılan kaynağına ilişkin 14. yüzyılda yazılmış *Kabusname* eserinin tercümesine işaret eder. Sözcüğün Anadolu'daki varlığına dair ilk yazılı metin ise 16. yüzyıl halk şairi Öksüz Dede'ye ait bir şiir kabul edilir (Dizdaroğlu, 1968, s. 259). Öksüz Dede'ye ait bu şiir, sekizlik hece kalıbı ile yazılmış iki dizeli kavuştaklardan oluşmuştur.

Çobanoğlu (2010, s. 47) bu görüşten farklı olarak sözcüğün "Türk Küyi/Küyü" Türk ezgisi anlamındaki tamlamasının zamanla "Türkiy" e dönüştüğünü söyler. Küy ya da zaman zaman küğ olarak da karşımıza çıkan sözcük, şarkı/ezgi anlamında kullanılır (Duygulu, 2014, s. 311; Eroğlu, 2017, s. 82). Ancak bu sözcük, Asya'da yaşayan Türklerin müzik terminolojisi içinde kullanılır. Sonuç itibarıyla, sözcüğün etimolojisi üzerine neredeyse fikir birliğine varılmış gibidir. "Türki" ifadesinden türediği, Arapçada yer alan nispet [i] harfi sona eklenerek (aktaran Yakıcı, 2013, s. 34) Türk'e ait, Türk'e özgü anlamı kazanmıştır (Eroğlu, 2017, s. 80; Birdoğan, 1998, s. 23).

Türküler yapısal olarak genellikle hece vezni ile yazılırlar. Bilhassa divan, hoyrat icralarının yaygın olduğu Urfa, Diyarbakır, Kerkük, Harput, Mardin gibi merkezlerde rastladığımız aruz vezni ile de yazılmış örnekleri de bulunmaktadır. Aruz vezni ile yazılan bu örnekler divan edebiyatında her ne kadar farklı isimlerle (Divan, selis, semai, kalenderi, satranç ve vezniahr) anılsalar da, geleneksel halk müziği içinde türkü adı ile bilinmektedir. Daha ziyade geleneksel halk müziği içinde aruz kalıbıyla yazılmış, serbest bir ritim⁴ ile icra edilen (bazen belirli bir ritim kalıbı üzerine tekrar eden ezgiler üzerine de okunur) bu tür yapılar 'uzun hava' olarak adlandırılırlar (Pelikoğu, 2012, s. 23). Örneğin, Elazığ yöresinden derlenmiş, sözleri Hacı Hayri Bey'in, aruz vezni ile yazılmış *Sinemde Bir Tutuşmuş Yanmış Ocağ Olaydı* eseri bir türküdür (Eroğlu, 2017, s. 86). Kısaca sözlü halk ezgileri için tür, biçim, form yapıları gözetmeksizin türkü olarak kabul görülür.

Püsküllüoğlu ise türküyü "sözleri genellikle hak şiiri biçiminde olan, yazanı ve besteleyeni bilinmeyen, halk ezgileriyle oluşturulmuş bir şarkı türüdür. Halk şiirinde hece ölçüsü ile yazılan, genellikle kavuştaklı, bireyin ya da toplumun acılarını, sevinçlerini dile getiren kendine özgü bir ezgiyle söylenen bir koşuk biçimi türüdür"(1995,

⁴ Süleyman Şenel, "uzun hava" yerine "serbest ritimli ezgiler" demeyi daha uygun görmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Şenel, S. (2000), Türk Halk Müziğinde "Uzun Hava" Tanımları ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler, *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler* içinde, s. 55-81, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

s. 1532-1533)” diye ifade eder. Seyit Kemal Karaalioğlu’nun hazırladığı Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü, Sami Akalın’ın Edebiyat Terimleri Sözlüğü, Emin Özdemir’in Edebiyat Bilgileri Sözlüğü’nde de benzer türkü tanımlarına rastlanmaktadır (Yakıcı, 2013, s. 34). Fuad Köprülü (1993, s. 246) ve A. Talat Onay (1996, s. 63) ise türkü tanımını daha ziyade kullanılan ezgi kalıpları üzerinden yapar.

Türk Dil Kurumunun (TDK) hazırladığı güncel Türkçe sözlüğü içinde yer alan türkü maddesi (2019), “hece ölçüleriyle yazılmış halk ezgileriyle bestelenmiş manzume” olarak geçer (Türk Dil Kurumu, erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr>). İslam ansiklopedisinde ise türkü maddesi:

Türkü; genellikle Osmanlı-Türk sözlü halk ezgilerini tanımlamak için, Türk sanat müziğinin şarkı formunun karşılığı olarak, basit melodilerle örülü, işlenen konular bakımından geniş bir alana yayılmış *folksong* (sözlü halk ezgisi) türüdür.

1. *Folksong*ların çoğunun sözleri anonimdir. Kalanı ise halk şiirlerinden oluşmuştur (sözleri yazanı belli/mahlası verilmiştir).
 - a. Türkü türünün ana yapısını hece vezni oluşturur.
 - b. Aruz vezni de kullanılır. Divan, gazel, murabba örneklerinde olduğu gibi.
2. Türkülerin bir diğer yapısal özelliği, sine denilen melodi/ezgi bölümüdür. Belirli karakteri olan anonim ezgilerdir bunlar.
 - a. Bu melodiler, parlando yani usulsüz ezgilerdir (Uzun hava).
 - b. Bu melodiler ise usullü ezgilerdir.
3. Türkü, din hariç diğer tüm ilgi alanlarının tamamını kapsar.
4. Türkünün dili ise genellikle popüler Türkçedir ve önemli ölçüde Arapça ve Farsçadan taşınmış sözcüklerden bağımsızdır (Ambros, 2019).

Özbek (1981, s. 63) ise türküyü, geçmişten gelen, zamanla biçimlenmiş, ait olduğu topluluk tarafından heyecanla çalılıp söylenmiş, toplumun kendisini içinde bulduğu ezgili-sözlü edebi ürünler olarak ifade eder (Büyükturan, 2019, s. 14). Büyükturan’ın Özbek ile yaptığı mülakatta “Derlemeye konu olacak nasıl türkülerdir?” Sorusuna Öbek; türkülerin halk işi olması ve ezgi yapısının yerel ve otantik karakterli olması gerekliliğinden söz eder. Halk işi ifadesini ise sözün halk şiiri özelliği taşıması anlamında kullanır. Özbek halk işi ezgi ve söz kalıplarının kullanılarak yapılan belli türküleri “bireysel türkü” adını verir. Zamanla bu türküleri bireysel özelliklerini kaybederek ortak bir hal aldığı ifade eder (Büyükturan, 2019, s. 14-16). Özbek’in türkü tanımları içinde “ezgili-sözlü edebi olması”, “halk işi olması”, “otantik karakterli olması” ve “bireysel türkü” tanımlamaları öne çıkar. “Bireysel türkü” tanımlamasını, yapılan belli olan üretimlerinin getirdiği kavram kargaşasından ayırtırmak için kullanır.

Atılğan ise, sosyal hayatın doğal bir sonucu olarak beliren, anonimleşme sürecini tamamlamamış, ancak bu özelliği dışında tamamıyla türkü olarak kabul gören yeni üretimlere dikkat çeker. Atılğan bu ayrımı, anonim

türküler ve beste türküler olmak üzere iki başlık altında yapar (Büyükturan, 2019, s. 23). Atılgan, Alevi inanç ve ritüellerinde kullandıkları sözlü ezgili örnekleri ise türkü olarak nitelemez. Onun için nasıl bir ilahi türkü olarak tanımlanmıyorsa, Alevi müzik kültürü örnekleri de tanımlanmamalıdır (kişisel iletişim, 01.05. 2020).

Karadeniz (2010, s. 54) ise türküyü geleneksel ve geleneksel olmayan olarak ayırır. Karadeniz, yapıcısı belli olmayan halk ezgilerine türkü derken, anonim bir halk şiirinin bestelenmesi ya da geleneksel bir ezgiye söz yazılması, onu geleneksel olmaktan çıkarır der. Hatta bu maksatla bugün TRT repertuarında bulunan bazı şahıs eserlerinin, anonimmiş gibi kayıt altına alındığını söyleyen Karadeniz (2010, s. 57), Ali Ekber Çiçek'ten alınma *Haydar Haydar* ve Erzincan yöresi Aşık Daimi'den alınma *Yarım Senden Ayrılah* türkülerini örnek verir. Türkü tanımını ise şöyle yapar:

1. Türkünün sahihsiz olması
2. Gelenekselleşmiş ve yaşamda bir ortaklaşılığa dönmüş olması
3. Toplumun benimseyip kendi dili ve ifade biçimiyle örtüşmesi
4. Genelde söze dayalı olarak yayılması
5. En azından belli bir bölgede yaygınlığı
6. Folklorik açıdan yöresel özellikleri barındırması
7. Zamana yayılmış belli bir geçmişi olması.

Hoşsu ise Tüfekçi (1995, s. 1482) gibi, halk sanatı diye ayrımını yaptığı geleneksel halk müziği örneklerinden türküyü (Türk halk müziğini) şöyle tanımlamaktadır;

1. Sahibi bilinmeyen
2. Halk tarafından benimsenip onun ifadesine bürünmüş olması
3. Kulaktan kulağa aktarılması
4. Gelenek haline gelmesi
5. Zaman içerisinde derin bir geçmişinin olması
6. Halkın ortak malı olması (anonim)
7. Mekân içinde yaygın olması
8. Yöresel dil ve müzik özelliklerini taşıması
9. İddiasız olması (sanat kaygısı taşınamaması)
10. Kişisel yapım olmaması (anonim) (1997, s. 7).

Dirican’ın Erol Parlak ile yaptığı mülakatta (2019, s. 18-19) Parlak; türkülerde aranılan anonim olma özelliğine eleştirel bakmaktadır. Parlak, türkünün var olma sürecinin bireysel bir yaratım ile başladığı, ancak zaman içinde teknolojik kayıt imkanlarının yetersizliği başta olmak üzere, ilk yaratıcısının kaybolarak anonimleştiğini ifade etmektedir. Ancak günümüzde kayıt teknolojisinin gelişmesi ile eserin ilk yaratıcısının kaybolmasının mümkün olmadığını da altını çizer.

İcracının içinden geldiği müzik kültürüne, icracının müzik yeteneğine, kabiliyetine ve beslendiği müzik kültürüne bağlı olarak, gelenekte olduğu gibi kulaktan kulağa aktarılan türkülerde icracıdan icracıya göre farklı performanslar görülebilir. Büyükturan’ın (2019, s. 16) Yücel Paşmakçı ile yaptığı görüşmede Paşmakçı, derleme çalışmalarının önemini anlatırken bu hususta; halk müziğinin geçmişten günümüze değin kayıplar vererek geldiğini, hatta aynı evde yaşayan iki kişinin aynı türküyü farklı şekillerde söylediğini tespit ettiğini dile getirir.

Öztuna (1976, s. 347) ise türküyü nazari açıdan değerlendirerek, Türk sanat müziğindeki şarkı formunun bir karşılığı olarak görür. Geniş bir tanımlama yaparak türkülerini bir halk sanatı olarak tanımlar (Öztuna, 2006, s. 327).

Eroğlu ise türküyü, tarihi derinliği içerisinde inceleyerek, onu gelenekselliği üzerinden anlatır. Gelenekselliği tarihi bir süreç olarak gören Eroğlu, Türk halk müziğini ise şöyle tanımlar: “üreteni, yapanı unutulmuş ya da eserin tanınırlıkla sahibinin önüne geçtiği, geleneğe dayalı ve geleneksel usullere göre üretilmiş olan bu müziğin orijinini, yani kültürel kökleri-kaynakları; üretim ve icra ortamları, usta mahalli söz ve saz sanatkarları, yani halk şairleri ve aşıklar, doğal olarak da bu müziğin, kanaatimizce tek çıktısı olan “türkü” akla gelmektedir (2017, s. 80)” şeklinde ifade eder. Gazimihal de türküyü, kulaktan kulağa aktarılmış ve halk aşıkları vasıtasıyla yayılmış olmaları temelinde değerlendirir (2006, s. 3).

Altınay, halk müziğini kültür ve üretim ilişkileri üzerinden tanımlamayı uygun görür. Altınay yaptığı tanımda; “Halk müziği, uygarlık ve kültür açısından yüksek düzeye ulaşmış toplumların, kırsal bölgelerde ve yörelerde, köy, oba gibi yerleşim yerlerinde yaşayan toplumsal katmanlarında gelişmiş olan müziklerdir (aktaran Burç, 2009, s. 5)” der.

Türkülerin şiir yapısını biçimsel olarak ele alan, halk edebiyatı nazım biçimi olarak tanımlayan görüşler de bulunmaktadır. Bu görüşler genel olarak, türkülerin sözlerinin biçimsel olarak kullanımı/dizilimini ya da genel anlamıyla halk şiiri çeşitliliğini göz ardı ederek ezgi ile ilişkilendirip bir bütün olarak değerlendirir. Bu bağlamda Elçi de türküyü biçimsel olarak ele alır. Ona göre türkü; sözlü halk ezgilerinin en çok rastlanan biçimi olan “bentlerden” sonra “bağlantı” denen, tekrar edilen kısımların eklenmesi ile oluşan ezgili yapıdır (Elçi, 1997, s. 83). Pertev Nail Boratav (1982, s. 50), Cem Dilçin (2000, s. 289) ve Başgöz (2008, s. 15) de daha genel bir tanımlama yaparak türkülerini ezgili söylenen şiirlerin genel adı olarak görür.

Yakıcı (2013, s. 51), türkülerin oluşumunu üç evreye ayırır; “kaynaktan çıkar, dolaşır ve değişir” der. Bu üç evre sonunda türkülerin, anonimleşip, yaygınlaşıp, üretildiği ilk halinden bağımsız (kimi zaman her icra da yeniden üretildiği), değişim gösterdiği düşünülmelidir. Ancak her zaman türkülerin ilk üreticisinin izleri kaybolmaz. Türkülerin anonim olma özelliği bu durumlarda aranmaz. Bu sebeple Yakıcı, türkülerin kaynağını bireysel ve anonim türküler olmak üzere ikiye ayırır. Özbek de, halk türküsü ve şahsın türküsü şeklinde ayrıştırır ve bireysel özelliklerini kaybeden bu oluşumlara ‘halk türküsü’, bireyselliğini koruyanlara ise ‘türkü’, ‘Ahmet’in türküsü’, ‘Neşet Ertaş türküsü’ denmektedir(2009, s. 19; 2019, s. 15)” şeklinde dile getirir. Benzer biçimde Sakoğlu ve Alptekin de (2006, s. 593) türkülerin belirleyici ayrımını anonimlik ve bireysellik üzerinden yapar.

Genel yaklaşım sözsüz geleneksel halk ezgilerini (oyun havaları, halaylar, taksimler vs.) ve uzun havaları türkü tanımının dışında tutar⁵ (Eroğlu, 2017, s. 83-84). Yapılan tanımlara bakıldığında, türkünün halk şiiri özelliği taşıyan şiirlerinin ezgili icralarına denildiği söylenebilir. Özbek de (2010, s. 20) benzer biçimde, türkülerin halk şiirlerinin (koşma, türkü, mani, divan, gazel gibi) kırık hava biçiminde okunmuş sözlü ezgilere denildiğini ifade eder. Genel yaklaşımın Özbek'in ifade ettiği gibi türkülerin ezgili halk şiirlerinin genel adı olduğu yönündedir (Duygulu, 2014, s. 218-219; Başgöz, 2008, s. 15). Ancak tam anlamıyla tartışmasız bir tanımın etrafında buluşulduğu söylenemez. Türküyü net olarak tanımlamanın yanılığısından söz eden Dizdaroğlu (1969, s. 102-103), genel bir ifadeyle ezgiyle söylenen her manzum parçaya türkü demeyi uygun görür.

Çevik (2012, s. 29), yapılmış türkü tanımlarının dört noktada bulunduğunu söyler. Bu özellikleri “Türlere mahsus olmaları, manzum bir metne sahip olmaları, belirli bir ezgi ile söylenmeleri, metin-ezgi ve çalgısıyla geleneksel bir nitelik göstermeleri” olarak sıralar. Esasında var olan türkü tanımlamalarına bakıldığında, yeni Türkiye'nin türkü algısı; ezgi yapılarının geleneksel, yerel unsurlar taşıması ilk sırada gelir⁶. İsrarla anlatılmaya çalışılan şey, Bir halk şiirini, piyano ile çalıp, batı müziği şan tekniği ile söylediğinizde onun türkü olmayacağıdır. Ancak geleneğe dayalı yerel ezgi yapıları ile icrası, onu türkü tartışmasının içine sokar. Bunu fark eden müzisyenler, oluşan toplumsal ihtiyaca istinaden anonim halk şiirlerini ya da halk şiirine uygun manzum yapılar kullanıp onlara geleneksel ezgi kalıpları giydirmişlerdir. İşte bu çıkmaz karşısında, ortaya çıkan uygulamaların yakın geçmiş örnekleri için “türkü” veya “Ahmetin/Mehmetin türküsü” tanımlamaları getirilmiş; çok daha yeni örnekleri için ise “türkü formunda beste” yakıştırması yapmışlardır. Ancak dönüşüm, yalnızca süregelen türkülerin yeni üretim biçimlerinde yaşanmamıştır. Müziğin olağan kolektif üretim sürecinin tümünde; çalgılarında, üretim mekanlarında, konularında, dinleyen ve icracı profilinde, icra biçimlerinde, aktarım biçimlerinde yaşanmıştır.

Türkülerin Üretim Mekanları

Geleneğin müziğinin üretim mecraları ile bugünün müziğinin üretim mekanları arasında farklılıklar vardır. Yeni ve eski müziğin üretim alanları, fiziki görünümünden bağımsız, içerik ve yapısal olarak ayrışır. Dönüşen müzik sektörü, küreselleşme, kurumsal olarak karşımıza çıkan yapılar (konservatuvarlar, halkevleri, köy enstitüleri, radyolar, televizyonlar, özel müzik kursları gibi), 1950'li yıllarda başlayan göç ve buna bağlı kültürler arası etkileşim, bugünün müziğinin üretim mekanlarının oluşumuna zemin hazırlamışlardır. Türkiye özelinde karşılaştığımız, kültürler arası etkileşime ön ayak olan gelişmelerin arasında, 1950'li yıllardan itibaren başlayan kırsal alanlardan şehir merkezlerine veya büyük şehirlere yaşanan göç olmuştur⁷. Bu gelişmelerin doğal bir sonucu olarak, geleneksel sözlü/sözsüz halk ezgilerinin ana üretim mecraları da değişmiştir. En anlamlı örnekleri, ülkenin batısına doğru yaşanan göçle gelen Anadolu insanın taşıdığı ve yeni dünyanın kuralları ile şekillendirdiği türkülerdir. Terzioğlu (2007, s. 62), bu yerleri kenti ve kırsalı bir arada yaşatan, bu iki kültürün kesiştikleri temel

⁵ Süleyman Şenel'in '*Türk Halk Musikisinde Uzun Hava Tanımları ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler*' başlıklı makalesinde, halk müziği tasnifini benzer biçimde yapan ilgili görüşlere ayrıntılı bir biçimde yer verilmiştir.

⁶ Bu tespiti örnek teşkil etmesi münasebetiyle, İsmail Altunsaray'ın seslendirdiği TRT Repertuarında 2053 repertuar numarası ile kayıtlı *Ağasarin Balını* isimli türkü, Altunsaray'ın yorumu ile tipik bir İç Anadolu türküsüne dönüşür. Müziğin yerel dinamiklerinin, çalgının ve icra tarzının değişmesi ile bir türkünün ne ölçüde yeni bir kimlik kazandığının en güzel örneklerinden biridir. (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=FQslv5TY6zE>)

⁷ Konuyla ilgili olarak kapsamlı bir araştırma olan, Yeni Ankara müziğinin oluşumunu anlatan Ömer Can Satır'ın hazırladığı *Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı ve Eğlence Pratiklerinin Dönüşümü* başlıklı doktora tezi incelenebilir.

mekanlar olarak görür. Türkü-barlar, müzikholler, gazinolar, çay bahçeleri, pavyonlar (Ankara yeni eğlence mekanları) sosyal bir gereksinimin sonucudur. Canbaz da (2015, s. 52) benzer biçimde, diğer eğlence mekanlarının yanı sıra bu tarzdan mekanlarda yapılan müziğin, bir kesim topluluğun müzik ihtiyaçlarına cevap vermek amacıyla oluştuğunu ifade eder.

Geleneğin içinde yer alan düğünler, cenazeler, olaylar, kısaca geçmiş topluluklar arası etkileşim noktaları yeni dünya içerisinde dönüşmüş ya da kaybolmaya yüz tutmuştur. Göç, yeni dünyanın halk müziklerini ürettikleri mekan farklılıkları ve bu mekanlardaki müziğin üretim kuralları, kitle iletişim araçlarının yaygınlığı ve bu araçların güdümündeki müzik politikaları, yeni türkü algısının temellerini oluşturmuştur.

Türkülerin yayılıp, taşınıp ve aktarılmasında, diğer bir bakış açısıyla kültürler arası etkileşimde Anadolu aşık ve ozanları büyük rol oynamıştır. Emnalar, halk aşıklarının sırtlarında sazları, bir yerde yaşanan olayı (aşk, savaş, afet, ölüm vs.) işleyerek; kimi zaman duydukları, el aldıkları, çoğu zaman kendilerinin can verdiği halk ezgilerini, yöreden yöreye taşımış olduklarından söz eder (1998, s. 55). Önceleri geleneğin içinde görebildiğimiz bu işleyiş, toplumun bilgi alma ihtiyacı, ibadet geleneği, müzik ihtiyacı ve halk aşıklarının ekonomik gereksinimlerine istinaden gelişmiştir. Geçmişte halk aşıkları için düğün yerleri, özel müzikli toplantılar, kahvehaneler, aşık buluşmaları müziğin üretildiği ana mekanlar olmuşlardır. Üretim biçimlerinin şekillendirdiği müzik kültürü örneklerine bakıldığında, müziğin üretildiği mekanların çeşitliliği, her bir topluluk için farklı alanlara işaret eder. Toprağa dayalı üretim yapan ve göreceli olarak hala gözlemlenebilen bu topluluklar için müziğin üretildiği alanlar; düğünler, cenaze yerleri, hasat zamanları, mevsim geçişleri, yıl döngüleri, bayramlar, cenazeler, özel eğlenceler (asker uğurlama, sünnet, adak ritüelleri) ve ibadet yerleri olarak karşımıza çıkar. Merkezi alanlarda yaşayan topluluklar için ise müziğin üretim alanları, toprağa dayalı üretim yapan toplulukların mekanlarından farklı olarak; daha organize duran (evler, konuk evleri, düğün salonları, kahvehaneler, kafeler, barlar, pavyonlar, gazinolar vs.) özel alanlardır.

Kurumsal bazda günümüz türkü aktarıcıları (müzik okulları, TRT, Kültür Bakanlığı, belediye koroları gibi) ve bazı akademik çevrelerin türküleri ve onların üretildiği mekan ilişkisine dair fikirleri, geleneksel üretim alanları etrafında şekillenir. Ancak değişen toplum düzeni, sosyal ilişki biçimleri, gelenekler, kültürler, gelişen teknoloji ve zaman algısı, müziğin alışla gelen üretim alanlarını da değiştirmiştir. Diğer yandan küreselleşmeyle, var olan toplumsal dinamikler, üretim ve ticari ilişkiler, yeniden şekillenerek eskisinden farklı yeni kültür alanları ortaya çıkarmıştır. Tomlinson'a (2004) göre küreselleşme ile sahip olduğumuz kültürel deneyimlerimiz ve kimliklerimiz arasında bağlantı değişmiştir. Daha ziyade sanayileşme, teknolojinin gelişimi ve yaygınlaşan kitle iletişim araçlarının kullanımı gibi yeni durumlar; yerel ve kent kültürleri arasında bir etkileşime neden olmuştur. Türkiye'de büyük ölçüde kültürler arası etkileşiminin temelleri, göçler ve radyo-televizyon yayınlarının başlamasıyla atılmıştır. 1920'li yıllarda başlayan TRT yayınları ile toplulukların ihtiyaçları göreceli olarak radyo-televizyon aracılığıyla giderilmiştir. Diğer yandan, toplulukların müzik ihtiyacına cevap veren, sözünü ettiğim müziğin üretildiği yeni mekanlar; yani radyo ve televizyonlar, alışla gelmiş “türkü”nün mekan ve icrasına yenilikler getirmiştir. Söz gelimi, Yurttan Sesler⁸ topluluğunun radyo yayınları ile türküleri yerel dinamiklerinden farklı, yeni bir icra, ağız, şive, hançere, biçimiyle aktarılmıştır (Alpyıldız, 2012, s. 92). Öyle ki Tokel (2002, s. 132) ve Aksoy (2008, s. 202), zamanla TRT'nin yeni icra biçimini tanımlamak için *radyo ağzı*, *TRT ağzı* gibi ifade

⁸ Muzaffer Sarısözen'in şefliğini yaptığı, Vedat Nedim Tör'ün ise ismini verdiği 1947 yılında TRT bünyesinde halk müziği icrası için oluşturulmuş korodur.

biçimlerinin ortaya çıktığını ifade eder. Müziğin yerel dinamiklerinden beslenen, ancak bu dinamiklerden bağımsız ortaya çıkan müziğin yeni üretim yerlerindeki yeni icra biçimleri, aydın/kentli toplulukların algılayabileceği bir şeye dönüşmüştür. Dönüşen bu icra biçimleri yalnızca kentlerde yaşayan topluluklara değil, müziğinden beslenen kırsal alanlarda yaşayan topluluklara da erişmiştir⁹. Son yıllarda, sözünü ettiğimiz popüler kültür ve bu kültürün kullandığı araçlar vasıtasıyla bıraktığı etki; 1920'li yılların başında yayın hayatına başlayan radyo-televizyon yayıncılığının, kırsal alanların müzik kültürü üzerinde bıraktığı etkiden farklı düşünülmemelidir. Radyo ve televizyon yayınları uzun vadede bir kortizon etkisi gibi, güdülen amacının yanı sıra bu türden etkiler de bırakmıştır¹⁰.

Türkülerin geleneksel üretim sürecinde görebildiğimiz, türkülerini üretenlerin bireysel özgünlükleri, yaratım sürecinin önemli ayaklarından birdir. Kendini özgürce ifade edebilen, sözünü çekinmeden söyleyebilen geleneksel türkü üreticileri, yeni dünyanın mekanları arasında sıkışıp kalmış, daha çok denetlenebilir bir organizasyonun parçasına dönüşmüş, yazılı veya yazılı olmayan yeni politik-siyasal ve ekonomik kurallara maruz kalmıştır. Geleneksel türkü üreticilerinden farklı olarak; müziğin üretilip, kültür, dil, coğrafya farklılığı gözetmeksizin, müziği daha geniş kitlelere ulaştıran radyo ve televizyonda görevli radyo sanatçılarının kurum içindeki özgünlükleri kısıtlanmıştır. Notaya bağlı icralar, hazır repertuarlar ve bir devlet kanalı olma hassasiyetleri, bir şef kontrolünde toplu icra gibi bireysel yaratıcılığı engelleyen uygulamalar, kurumsal bağlamda kullanılan ağdalı dil gibi bir dizi neden, radyo sanatçılarının bireysel ifade bütünlüğünü zedeleyen uygulamalardır. Konuyla ilişkili olarak TRT Ankara Radyosu saz sanatçısı Gökhan Karakaya ile yaptığım görüşmede (kişisel iletişim, 07.04.2020), bir kurum sanatçısı olmanın getirmiş olduğu kısıtlamalara dair şunları ifade etmiştir:

Piyasada müzik yaparken daha etkindim. Kendimi bu anlamda çok daha ifade edebiliyordum. Daha özgürdüm. Öğrendiğim, algıladığım bir müzik var. Bunu dışarıda rahatça ifade edebiliyordum. Ancak kurum içinde, toplu bir icranın parçası oluyoruz. Sizin müzikal yeterliliğinizi engelleyen en önemli şeylerden biri, koroda bulunan ve icra kabiliyeti sizden daha düşük bir saz oluyor. Çünkü toplu icralarda, en iyi şekilde icra edene göre değil, en eksik icra edene göre bir uygulama vardır. Örneğin siz bir Yozgat Sürmeli'si'ni ne kadar iyi icra ederseniz edin, referans en kötü çalana göre alınır. Öte yandan, TRT'de zamanla bir yarış vardır. Radyo ve televizyonun program akışına bağlı olarak, sürekli bir program içeriğinin hazırlanıp sunulması kaygısı vardır. Maalesef bu yüzden eser üzerine hiç düşünülmemektedir. Bir de, TRT'de gelenekte var olan usta-çırak ilişkisi yok. Yani bir ustamız, öğreticimiz yok orada. Nota bizim tek ustamız.

TRT Ankara Radyosu ses sanatçılarından Reyhan Ediş ile yaptığım görüşmede (kişisel iletişim, 26.04.2020), kurumda ses sanatçısı olarak bulunmanın sağladığı dezavantajlara dair şunları ifade etmiştir:

2015 yılı itibariyle TRT bünyesinde ses sanatçısı olarak çalışmaya başladım. Biz ses sanatçılarının böyle kıymetli bir kurum içinde çalışmaya başlaması ile beraber, bir dolu sorumluluğumuz da oldu. Öncelikli olarak, yerel icra biçimlerine bağlı kalarak, onları bir yerde taklit ederek eser okuyoruz. Ancak, tam anlamıyla eser seçme özgürlüğümüzün olduğunu söylemem çok güç. Genelde bizlere eserler verilir, istenilen süre zarfında

⁹ Ruhi Su, bir opera sanatçısı olması hasebiyle, almış olduğu opera eğitimini türkü icralarına yansıtan önemli biridir. Ruhi Su'nun bu özel icrası, onu "Basbariton Ruhi Su Türküler Söylüyor" programı adıyla radyoya taşır. Alışlagelmiş türkü icralarına kıyasla, özel bir icrası olan Ruhi Su'nun radyoya taşınması, dönemin türkü algısına örnek olması açısından kıymetlidir (Kişin, 2019, s. 26).

¹⁰ Söz gelimi; Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş'ın radyo ve televizyon ekranlarına taşınması ile, Anadolu'nun ücre köşelerinde varlığını sürdüren yerel müzik kültürleri bu iki icra biçimi ile tanışmıştır. Bu kültürler, Ertaş'ın temsil ettiği müzik kültürünün icra biçimi ile tek yönlü etkileşime girmiştir.

icra etmemiz istenir. Diğer yandan, ses sanatçısının eseri ne derece yerele bağlı icra ettiğine pek bakılmaz. En azından bir kısım icracı için öyle. Kaynağa ait bulabildiğimiz ses kayıtlarını referans alıyoruz. Şayet böyle bir kayıt yoksa, doğru okuduğu kabul görmüş ya da doğru okuduğuna inanılan referans bir icracıdan -bunlar genelde eski TRT sanatçıları olur- dinliyorum. Şayet bu da yoksa nota bizim tek göstergemiz oluyor. Bazen hiç bilmediğimiz, duymadığımız bir eser ile karşılaşabiliyoruz. Bu durumlarda, sazların çaldığı biçimde notaya bağlı kalarak seslendiriyoruz. Yurttan Sesler topluluğunda usta-çırak ilişkisi hala devam ediyor gibi. Yani orada okumalarımızı düzelten deneyimli büyüklerimiz var ve faydalıyoruz oradan. Yoğun bir program temposu içindeyiz bir de. Haftada üç canlı yayın ve provalar oluyor. Kişisel gelişim ve bireysel çalışmalara zaman ayırmak çok güç. Öte yandan, yoğun program akışı içerisinde, tam anlamıyla eserin hakkı bazen verilemiyor. Takdir edersiniz ki, artık her şey elektronik bir sistem üzerinden yapılıyor. Ses sisteminden, televizyon-radyo teknik alt yapısına kadar. İşte bu zorunlu döngü içerisinde de sorunlar yaşıyoruz. Mikrofon ayarından tutun ses dengesine kadar varan geniş bir ölçekte yaşadığımız sorunlar bunlar. Bir de telif problemi var mesela...istediğimiz eseri okuyamadığımız zamanlar oluyor. Ayrıca bazı eserler var, sözlerinden dolayı okuyamadığımız. Genelde siyasal-politik kaygılardan dolayı yasaklı oluyor bunlar. Ton problemi de var. Yani şefin istediği tondan okuyoruz çoğu zaman ve bu tonlar bizim doğal ses aralığımızın dışında oluyor. Tüm bunlar sizin sözünü ettiğiniz kuruma bağlı, ancak bizim icramızı doğrudan etkileyen durumlardır.

Öte yandan, müziğin yeni üretim mekanlarından radyo, televizyon, belediye ve Kültür Bakanlığına bağlı korolarda çalışan saz ve ses sanatçılarının, serbest piyasada müzik yapan diğer meslektaşlarına göre üretkenlikleri de sorgulanmalıdır. Çünkü her iki müzisyen topluluğu arasında tamamıyla ekonomik koşulların belirlediği, üretimin miktarı ve kalitesini belirleyen farklılıklar vardır. Yani, düzenli maaş alan, çalışma saatleri belli müzisyen ile tüm bunlara sahip olmayan müzisyenin müziğin üretimi noktasında durdukları yerin farklı olabileceği, göz ardı edilmemelidir. Türkülerin geleneksel oluşum sürecindeki dönüşümlerinin kurumsal bazda görülen örneklerine, müzik üreticileri ve icracılarının bir araya gelip kurdukları meslek birliklerinde de rastlanmaktadır¹¹. Bu meslek kuruluşları türkülerini, toplumsal normlarla belirlenmiş var oluş süreçlerinden oldukça farklı bir noktada, koydukları yeni kurullarla yeniden tanımlamışlardır. Artık yazılı olan kurullar, yönetim kurulları ve toplantılar ile belirlenip hangi eserin ve kimin kayda değer olacağına karar vermektedir.

Türkülerde Yöresel Çalgı

Yöresel çalgıların yerine türküyü farklı çalgılarla icra etme geleneği, milli müzik kültürü yaratma politikalarının bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak, bu uygulamalar zaman içerisinde bazı istenilmeyen sonuçlar doğurmuştur. Bilhassa radyo yayınları ile başlayan süreçte, radyolardaki icra biçimlerinin yörenin ses ve saz sanatçıları tarafından eleştirilmiştir (Çevik, 2012, s. 119). Parlak (2011, s. 422-423) da, “radyocu anlayış” diye tabir ettiği radyonun süre gelen yayın politikalarına eleştirel bakar. Halktan kopuk, kendine özgü bir icra anlayışına dönüşen radyo yayın politikalarının zamanla halk müziği alanında eğitim veren kurumlarını etkilediğini ve buralardaki eğitim sisteminin temelini oluşturduğunu ifade eder.

¹¹ MÜYORBİR (Müzik Yorumcuları Meslek Birliği), MSG (Musiki Eseri Sahipleri Grubu Meslek Birliği) ve MESAM (Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği) bu meslek birlikleri arasında en önemlilerdir.

Radyo yayınlarına dair eleştiriler, şehir ağız ile türkü söylemeler, türkü sözlerine yapılan müdahaleler ve yöresel çalgı problemi etrafında yoğunlaşmaktadır. Yöresel çalgılar dışında, radyo yayınları ile genel bir icra biçimine dönüşen toplu çalma geleneği de müziğin yöresel dinamiklerinin önüne geçen bir diğer uygulamadır. Bu toplu uygulamalarda; bağlama ailesi, mey, zurna, kaval, davul ve darbuka gibi geleneksel sazların icralarının tümünde kullanıldığını görürüz. Zamanla geleneksel bir icra biçimiymiş gibi dönüşen bu yeni uygulamalar, yerel icra biçimlerini de dönüştürmüştür. Toplu icra geleneğinin, bu geleneği taşımayan yerel müzik kültürlerine yansması da yine TRT başta olmak üzere diğer yayın gereçleri vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Kurumsal bazda gördüğümüz toplu icra biçimlerine, kurum dışı alanlarda da rastlanmaktadır. Hınçer (1968, s. 12) ve Paçacı (1999, s. 125), bilhassa 1950 öncesi, sahnelerdeki türkü icralarının şehir müzik kültürünün çalgıları olan ud, keman, cümbüş, kanun gibi sazlarla zaten yapıldığını, 1950'lerde bu tutumun değişip yerel sazlara dönüldüğü ifade eder.

Orta Anadolu türkülleri icralarında kullanılan (Abdallar ve kullandıkları sazları) sazlara bakıldığında, keman ve bağlamanın ön plana çıktığını görürüz. Bağlama üzerinde alt tel grubu la, orta tel grubu la, üst tel grubu ise sol sesine akort edilerek¹² elde edilen abdal düzeni (Özavcı, 2015, s. 207-208), önceleri Neşet Ertaş'ın da kullandığı bir düzendir. Ancak Neşet Ertaş sonraları Bayram Aracı'dan etkilenerek, ana düzen (bağlamada alt tel gurubu la, orta tel gurubu re, üst tel grubu ise sol sesine akort edilir¹³) kullanmıştır. Zamanla, geniş kitlelere ulaşan bu akort ve çalım şekli, yörenin geleneksel icra biçimiymiş gibi algılanıp, geleneğin yerini almıştır¹⁴. Parlak bu süreci, Neşet Ertaş'ın çıktığı radyo ve TV'lerde kullandığı bu düzen, yöredeki diğer sanatçılar tarafından benimsenerek gelenek içinde yerini alıp, çağa ayak uydurmuştur, diye ifade etmektedir (Parlak, 2013, s. 130).

Diğer yandan Ersoy'un da sözünü ettiği (2014, s. 938-939) Yurttan Sesler örneğinde olduğu gibi¹⁵, yerel dinamiklerin merkezi mecralara taşınması ile (konserler, radyo ve televizyon programları, kaset, CD, plak), özel bir yöreye ait türkünün söyleyiş, telaffuz ve çalgısal özelliklerinin nispeten göz ardı edildiği, merkezi bir dil kullanımının, vokal ve çalgısal icra biçiminin (standart da diyebileceğimiz) ortaya çıktığını görürüz. Konuya ilişkin olarak Yener (2011, s. 316), Erol Parlak'ın radyo icralarındaki eksikliklere dair görüşlerini şöyle aktarmıştır:

Neşet Ertaş parçaları radyoya girerken kaybetti. Muhteşem bir yapı çünkü notasyonu çok güç. Bir türkü bir makamda değil mesela, araştırmacılar o nüansı yakalayamadılar, yazamadılar. Uşşak giden bir türküde hicaz çeşnisi var ama koma nispetleri var, onun yerine trak diye si, si bemol, do diye yazdılar, o hava kayboldu

¹² Adı geçen ton adları, akort sistemindeki aralıkları göstermek için verilmiştir. Akort sisteminde yer alan bu sesler icracıdan icracıya göre değişkenlik gösterebilir.

¹³ Adı geçen ton adları, akort sistemindeki aralıkları göstermek için verilmiştir. Akort sisteminde yer alan bu sesler icracıdan icracıya göre değişkenlik gösterebilir.

¹⁴ Konuyla ilgisi olması münasebetiyle, geniş bir icracı alanına sahip, bugünkü adıyla kısa sap bağlamanın varlığına dair bir şeyler söylemek elzemdir. Kemal Eroğlu ile yaptığım görüşmede (kişisel iletişim, 16.04.2020), kısa saplı bağlama olarak (do kesim) bilinen sazın 1980'li yılların başlarında şekillenmeye başladığını ifade etmiştir. Eroğlu, 1981 yılında ASM'de saz ustası olarak görev yaptığı zaman, Aşık Beyhani'nin kardeşi Hüseyin Engin'in atölyeye gelip, kısa saplı bir saz sipariş ettiğini ancak, o zamanlar öyle bir yapım olmadığı için, Eroğlu siparişin bir rızva sazı isteği olduğunu fark ediyor. Ancak, Rıfat Balaban'ın (dönemin radyo sanatçısı) uzun saplı bir sazı alıp, uygun bir yerinden lastikle bağlayıp icra ettiğini söyleyen Eroğlu, o zamanlar si perdesinden kesilmiş (si bemol de olabilir) uzun saplı bir sazın atölyeye geldiğini ifade ediyor. Yusuf Yeniay isimli bir ustanın denemesi olan bu sazın, perde ayarlarını yapılamayıp kendisine getirildiğini söyleyen Eroğlu, tam anlamıyla kısa saplı bağlamanın Arif Sağ'ın Muhabbet 1 albümüyle gün yüzüne çıktığını söylüyor. Arif Sağ'ın albümde kullandığı sazın da fikir babası yine Kemal Eroğlu'dur. Muhabbet albüm serisiyle başlayan sürecin sonunda, bu bağlama formunun kullanımı oldukça yaygınlaşmıştır.

¹⁵ Yurttan Sesler topluluğunun yanı sıra, İstanbul Radyosu'nda türküler icra eden başka topluluklar da vardır: Sadi Yaver Ataman idaresindeki *Memleket Havaları Ses ve Tel Birliği Topluluğu*; Necati Başaran idaresindeki *Şen Türküler Kümesi*; Nedim Otyam idaresindeki *Yurdun Her Köşesinden Deyişler ve Söyleyişler*; Hasan Sözer idaresindeki *Karadeniz'den Sesler Topluluğu* ve Sadettin Öztoran'un hazırladığı "Sadettin Öztoran ve Arkadaşları" (Şenel, 1999, s. 117-118, Şenel, 2011, s. 367).

tabii. Bu notayla sanatçılar okudular, sanırım sanatçılar da orijinalden çalışmaya çok yatkın değiller. Ve bunları nasıl okutacağız kaygısı vardır herhalde. Bu kaygı çok önemli, çünkü bütün kültür radyo sanatçısının yeteneği ile sınırlandı. Bu insanlarda şehirli insanlar, nota biliyorlar o zaman bu makbuldü. Ama birçok özellik kayboldu, mahalli sanatçılar isyan ettiler, kendi parçalarının icrasını beğenmediler.

Devlet sanatçısı ünvanı almış, TRT bünyesinde de uzun süre programlar yapmış, geleneği bilen ve gelenek diye atfettiğimiz müzik kültürünün önemli temsilcilerinden olan, aynı zamanda geleneğin temsilcileri ile derin ilişkiler kurmuş Musa Eroğlu’nu özel yapan özellikleridir. Bu minvalde Eroğlu’nun, türkü icralarında başka hangi enstrümanların kullanımının uygun bulup bulmadığı sorusuna verdiği şu cevabı önemlidir:

Yerine göre piyano, çeşitli yaylılar ve gitar gibi Batı enstrümanları da kullanılabilir. Hatta kullanılmalıdır da. Özellikle de gitar! Yahu bu aslında İspanyol Çingenelerine ait bir çalgı. Yani başka bir ulusa ait olsa da sonuçta bir halk çalgısı. Niçin kullanmayalım? Sadece gitarı değil, dediğim gibi, her çalgıyı kullanabiliriz. Ama elbette bunun bir ölçüsü olmalı. Çünkü müzik dediğimiz şey bir kültür meselesidir. Yani teknolojik bir şey değil ki bu, olduğu gibi alıp getirelim. Öz müziğimizi koruyarak, dünyada kullanılan tüm enstrümanlardan faydalanabiliriz. Ama bunun adını “türkü” koyarsak, geleneksel yapıyı bozmamız lazım. Mesela benim söylediğim türkülerde, özellikle 1990’lardan beri, evet, bağlama ön plandadır. Ama altta klasik gitar, bas gitar, üflemler ve yaylı Batı çalgıları da vardır. Kimse rahatsız olmuyor bundan. Rahatsız olmak bir yana, müzikle çok içli dışlı olmayan birileri, çok özel bir amaçla dikkat ederek dinlemezse fark etmiyor bile bunları. Çünkü ona hiç yabancı gelmiyor dinlediği müzik. Çünkü onun bildiği, tanıdığı geleneksel yapı korunmuştur. İnsanlar rahatsız olmadığı gibi, daha çok keyif alıyor bu müzikten. Çünkü daha zengin, daha dolu bir müzik çıkıyor ortaya. İşte bence asıl başarı da burada. Yani hem kendi çalgılarımızı hem de Batılı çalgıları türkü içinde eritebilmeliyiz. Bu, türkünün sınırlarını genişletir. Yolunu aydınlatır. O yüzden diyorum ki, türkü için her çalgı önemlidir (Çevik, 2012, s. 377).

Eroğlu’nun ifadelerine bakıldığında, gelenekte olmayan kendince başarı olarak değerlendirdiği yeni çalgılar ile yakaladığı duyumun, bir ölçüsü olduğunu ifade ediyor. Ancak ölçü olarak, geleneksel bir sazın icra içinde merkezi bir yerde durması olarak belirliyor. Böylelikle “geleneksel yapı”nın bozulmayacağını iddia ediyor. TRT gibi, Eroğlu’nun da geleneğe kazandırdığı yeniliklere bakıldığında, “geleneksel yapı”nın bozulacağına dair oluşan kaygı eşliğini belirleyen nedenlerin kurumsal ve bireysel değerlendirmelerden öteye geçemeyip net bir biçimde yapılamadığını görüyoruz. Söz gelimi, Yavuz Bingöl’de “ben geleneksel yapıyı böyle korudum, piyano da çaldım icralarımda ama geleneksel sazı da kullandım” deseydi, ya da Ruhi Su da kendi icrasını bu düzlemde bir yere taşıyaydı, ortaya çıkan ürün hangi veya kimin geleneksel yapı kriterine göre değerlendirilecekti?

Sonuç itibarıyla, türküleri tanımlarken altını çizdiğimiz belli bir bölge, yöre özelliği, karakteristik bir icra, yöresel vokal ve çalgısal icra özelliklerinden bağımsız, membaından farklı, müziğin yeniden üretildiği radyo özelinde türkülerden söz edebiliyorsak şayet, Ankara yeni müzik kültürü veya Karadeniz yeni müzik kültürü örnekleri için de türkü tanımlaması yapılabilir. Geleneğin temsili noktasında büyük anlamlar yüklenen türkünün icra biçimi ve üretiminin, kutsanan bu dinamiklerinden ayrıştırılarak yeni mekânsal, çalgısal ve icraya yansıyan uygulamalarının örnekleri ne kadar türküdür? Sualinin cevabını, bugün Ankara periferi topluluklarının müzik kültürü ve yeni dönem müzik kültürü örnekleri için de veremez miyiz? Benzer biçimde tıpkı radyo-televizyon icralarında olduğu gibi; yerel üretim bağlamından uzaklaşmış, yeni üretim mekanları bulmuş, yerel/mahalli dinamiklerden beslenmiş, yerel dil özelliklerini yansıtan, çalgı ve vokal icra biçimlerinde yerele göndermeler

yapan, belirli bir topluluk tarafından kabul görmüş, gördüğümüz bu yeni müzik kültürü örnekleri de neden türkü olarak kabul edilmesin? Sorusu akla gelmektedir.

Türkülerde Anonimlik Meselesi

Başlangıçta bireysel olarak üretilen, ancak zaman içerisinde yapıcısı unutilan eserlerdir. Türküler için yapılan tanımlamalarda anonimlik, türkü özellikleri içerisinde olmazsa olmaz bir seçenek olarak öne çıkmaktadır. Nail Boratav, türküler için anonimliği belirleyici ölçüt olarak kabul eder. Aksi halde, halkın benimseyip türkü kabul ettiği, söz ve ezgi yapısı bir türküye benzeyen ürünleri türkü olarak kabul etmez (Çevik, 2012, s. 19-20). Ancak, Elçin gibi (1993, s. 195), anonim olmayan sözlü halk ezgilerinin de türkü olarak gören araştırmacılar da vardır.

Türkülerde anonimlik meselesi, kelimeyle tam olarak neyin kastedildiği belirtilmemiş halk kavramı ile yakından ilişkilidir. Bilhassa türkü tanımlarında altı ısrarla çizilen noktalardan biridir. Bu noktada “halk sözcüğü ile kast edilenin ve halk olunabilmesi için gerekli olanın ne olduğu” önem kazanmaktadır. Gündelik hayatımızda gördüğümüz halk sözcüğünün yaygın kullanımın getirdiği anlam karmaşası; bizleri, sözcüğün gerçek anlamından uzaklaştırır. Bu karmaşalara, halk otobüsü, halk ekmek, halkçı siyaset adamı, ‘halk için’, ‘halk benim’ ile başlayan siyasal söylevler vs. gibi bir dizi örneği sıralayabiliriz. Gündelik hayat içerisinde her bir topluluğu tanımlamak için kullanılan sözcüğün kullanımındaki bu çeşitlilik, kısmen haklı gerekçeler içerir. Ancak kültür çalışmalarında sözcüğün kullanımı ile neyin kast edildiği durumu biraz daha karışıktır.

Avrupa’da uzun yıllar boyunca *halk* sözcüğü ilkel, eğitimsiz, medeni, seçkin, medeniyetten yoksun toplulukları tanımlamak için kullanılmıştır. Benzer yanlış tanımlamalar, Osmanlı’dan günümüze değin süregelen çalışmaların da seyrini değiştirmiştir. Şehirli-köylü, avam-havas, gundi-bajari, kentli-varoş vb. gibi sosyal-sınıfsal tanımlamalar bilhassa saha çalışmalarının niyetini ifşa eden göstergelerdir. Öyle ki, antropologların, etnomüzikologların, müzikologların ve halkbilimi uzmanlarının saha çalışmaları da, yapılan sınıfsal tanımlamalara paralel bir şekilde yoğunlaşmıştır. Folklor oynamak, folklor ekibi ve folklorcu gibi ifadeler, dönemin folklor çalışmalarının Anadolu’nun kırsal alanlarındaki dans üzerine yoğunlaşmış olmalarının bıraktığı yanlış ifade biçimleridir.

Müzikteki halk ifadesi, Osmanlı’nın son dönemlerinde başlayan ve cumhuriyetin kurulması ile devam eden süreçte, ulus-devlet ideolojileri ile paralel gelişip ortaya çıkmış bir arayıştır. Ulus-devlet ve milli bir kimlik yaratma fikri, müziğin yerel dinamiklerinden bağımsız, homojenleşip, köklerinden beslenen tek tip kültür yaratma çabalarına dönüşür. Bu çabalar cumhuriyetin ilk yıllarında başlayıp günümüze değin süren müzik politikaları olarak karşımıza çıkar. Ancak, halk sözcüğü ile kurulmaya çalışılan politik münasebetler ile türkü tanımlarında geçen halk sözcüğü arasında anlamsal belirsizlikler vardır. Bu belirsizliklerin temelinde, türkü tanımlarında geçen halk sözcüğü ile neyin ya da kimlerin kastedildiğini kesin bir biçimde betimlenemediğini görürüz. Konuyla ilişkili olarak Parlak, “halk ve anonim süreci” ilişkisini eleştirir. Neşet Ertaş eserlerinin kendi yöresi ve Türkiye’deki farklı icralarının¹⁶ altını çizerek, anonimleşmenin hangi halk katmanı tarafından yapılacağı sorusunu yöneltir ve bu durumu ütöpik bulur. Benzer biçimde Türker Eroğlu da (2017: 80), Türk halk müziği ibaresindeki halk sözcüğü

¹⁶ Varyant/çatal/solak/solaklama/başkanta/çeşitleme (Birdoğan, 1988/Notalarıyla Türkülerimiz) adıyla bildiğimiz farklı icra geleneği, yeni icra biçimlerinin doğal süreci değil midir? Örnek: *Bugünde Günlerden Cumadır Cuma*: Rep no: 1969 ve 1973.

ile neyin kast edildiği, bu sözcük ile nasıl bir topluluğun sınıflandırıldığı hususuna dikkat çekerek bu adlandırmanın eksik olduğunu ifade eder.

O vakit halk nedir? Ne için kullanılmalıdır? Bu soruya ilişkin Dundes görüşlerini şöyle ifade etmektedir:

Peki bir halk grubu ne kadar küçük olabilir? Tarife yönelik olarak benim savunduğum şey şudur ki; bir halk grubu en azından iki şahıstan oluşmalıdır. İki şahsın jest ve mimikler, argo ifadeler vb. gibi kendilerine has bir gelenekler seti geliştirmesi mümkündür. Böyle bir grup kesinlikle çok dar ve sınırlı “halk” olabilir (2012, s. 148).

Ekici (2012, s. 48) de Dundes (1998, s. 143) gibi halkı, herhangi bir sebebe bağlı olarak sahiplenmiş olduğu gelenekler etrafında örgütlenen topluluklar olarak tanımlar. Bu tanım çerçevesinde, kendi arasında bir iletişim biçimi geliştirmiş, kurallar, gelenekler, ritüeller ile birbirlerine bağlı her bir topluluk için üretilmiş gelenekten beslenen, yöresel ifade ve icra biçimi olan yeni müzik kültürü örnekleri de birer türkü değil midir? Sorusu sorulabilir. Nasıl ki, Karadeniz’in bir dağ köyünde yaşayanların bildikleri, oyununu oynadıkları, düğünlerinde, eğlencelerinde söyledikleri, yörenin geleneksel şiir ve telaffuz biçimini yansıtan, yöre sazları ve yörenin karakteristik ezgi yapısını gördüğümüz sözlü-ezgili örnekleri türkü ise; Ankara’nın periferik topluluklarının seslendirip bildiği (yeni Ankara müzik kültürü), yörenin halk şiiri özelliklerini yansıtan, yöreye ait çalgı ve icra biçimi ile yoğrulmuş, düğün ve eğlencelerinde söyleyip oynadığı, yöresel dil özelliklerini yansıtan sözlü-ezgili örnekleri de türkü olmalıdır. Bu konuda Terzioğlu’nun yeni Ankara müzik kültürü örnekleri üzerinden yaptığı analiz anlamlı durmaktadır. Terzioğlu (2007, s. 65) Dundes’in halk tanımı üzerinden yola çıkarak yeni Ankara müziğinin; kendi dinamikleri, kuralları ve ritüelle olmuş eğlence biçimleri, görece olarak periferi bir topluluk tarafından kabul gördüğünü ifade etmektedir. Satır (2017, s. 121) ise “Ankaralı Müziği” olarak tanımladığı *Ankara yeni müzik kültürünü*, müzikolojik bağlamda “yerel sound” biçiminde tanımlamaktadır. Kullanmış oldukları sazın içine “leslie” olarak tanımlanan özel bir efekt sistemi kurulur. Ankara müziğinin olmazsa olmazı bu sound, elektrosaz, kaşık, zil, darbuka ve klavye gibi diğer sazlarla bütünleşmiştir. Orta Anadolu ağzı kullanılan icralar, yöreye geleneksel müziğe dair özellikleri içinde barındırır. Geleneğe görülen müzikli eğlence toplantılarında olduğu gibi, Ankaralı müziği eğlence pratiklerinde de “kostak”, “çök”, oturma düzeni, müşteri-mekan ilişkisi, mekan çalışanı kadınlar-müşteri ilişkisi, mekan çalışanı kadınlar ile mekan çalışanı erkekler ilişkisi gibi tanımlayabileceğimiz bir dizi noktada belirli kurallar ile örgütlenmiştir.

Dolayısıyla, kendi kültürel ve coğrafi alanı içinde kabul görmüş, yaygınlaşmış, duydukları, dinleyicinin dinlerken eğlendikleri bu müzik kültürü örneklerinin kime ait olduğunu bilmedikleri (anonim) bu sözlü karakteristik ezgili yapılar da pekâlâ türkü olarak kabul edilebilir.

Süleyman Şenel (kişisel iletişim, 18 Nisan 2020) türkülerdeki anonimlik meselesine iki farklı açıdan bakar. İlk olarak, anonimliğin teknik bir tanımının olduğunu ifade eder. Bu tanım dahilinde anonimliğin, yapıcısı/yakanı belli olmayan türküleri tanımlamak için kullanıldığının altını çizer. Diğer anonimliğin ise, toplumun türküleri zamanla benimseyip, özümseyip, onu yeniden biçimlendirdiği süreci tanımlamak için kullanır.

İlk etapta bireysel bir üretimin sonucu olarak hayat bulan türküler için anonimliğin bu denli kutsanması düşündürücüdür. Geçmişte okur-yazar oranının düşük olması, müziğin yazılmaması, teknolojik yetersizlikler, sözlü kültüre dayalı aktarımın tercih edilmesinin başlıca nedenleri arasında sayılabilir. Tüm bu nedenlerin doğal bir sonucu olarak, türkülerin yapımcılarının bilinmemiş kaybolmuşlardır. Esasında araştırmacıların anonimliğe

yaptıkları bu vurgu da tesadüfi değildir. Şenel'in de ifade ettiği gibi, kast edilen şey türkünün yaratıldığı topluluğun her bir üyesi tarafından eşit bir mesafede kabul görmüş olmasıdır. Ancak bu kabul için, türkülerin anonimleşme sürecinden geçmesi ne derece önemlidir? Sorgulanmalıdır. Kaldı ki, dinleyici için türkünün kimin tarafından yapıldığının pek bir önemi yoktur. Dinleyici dinlediği türkünün kimin tarafından yazıldığını ve bestelendiğini sorgulamaz. Daha ziyade söyleyen, söyleyenin icra biçimi, icranın tavır ve yöre özellikleri daha önemlidir. Çünkü dinleyici, içinden geldiği müzik kültürüne dair emarelerin icraya ne ölçüde yansıdığı ile ilgilenir. Bir türkünün anonim olup olmaması, “bu türkü anonim mi?” sorusuna verilen bir cevap olmalıdır.

Hızla gelişen ve yayılan teknoloji (ses ve görüntü kayıt cihazları, sosyal medya alanları, televizyon, radyo, cep telefonları), gelişen nota yazımı ve müzik ile alakalı kurulmuş sivil toplum örgütleri (MESAM, MÜYORBİR, MGS gibi) gibi gelişmeler türkülerde anonimlik meselesini sonlandırmıştır. Cahit Öztelli (2002, s. 195) de benzer biçimde bu gelişmelere dikkat çeker. Türkülerdeki anonimliği bir ölçüt görmeyen Öztelli, anonim olan ve olmayan türküler arasındaki farka, her iki gurup türkülerin değişime gösterdikleri direnç noktasından bakar. Yani, yaparı belli türkülerin diğer türkülere göre, daha az değişime uğrayacağını savunur (Çevik, 2012, s. 22). Yeni dünyanın kurallarının anonim türkü üretimi için uygun şartlar sunmaması ile beraber, anonim türkülerin yerini “beste” ezgiler almıştır (Atılğan, 1992, s. 165).

Türkülerde Tema

Masallar, hikayeler, efsaneler, ninniler gibi türküler de toplumun birer hafızasıdır. Türkülerin bugün gördükleri işlevlerinden farklı olarak, geçmişte gündelik hayatın seyri içerisinde hayatın akışını kolaylaştıran, toplumsal hafızayı taze ve aktarılabilir kılmak, üretildiği topluluğa ait sosyal değerleri taşımak gibi aracı bir yanının olduğu fikri, araştırmacılar nezdinde kabul görür (Gökçe, 1982, s. 11; Başgöz, 2008, s. 144). Gelecek kuşakları bilgilendirmek, onlara deneyimlerini aktarmak, uyararak, nasihat vermek isteyen toplulukların kullandıkları araçlardır. Sevda türküleri, zanaat havaları, aşk türküleri, kahramanlık türküleri, sohbet havaları, kına ve düğün havaları, gelin güveyi türküleri, destanlar, ağıtlar, güldürücü türküler, imece türküler vb gibi konularına göre çeşitlendirilirler. Saymış olduğum konu başlıkları, bireylerin veya toplulukların yaşadıkları, şahit oldukları, toplumda iz bırakan olaylara istinaden yakılmış türkülerden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Toplum nezdinde iz bırakmış olaylar ve gelişmeler, zaman içerisinde teknolojik imkanların gelişmesi, okur-yazar oranının artması - geçmişte türkülerin üstlendiği- toplumsal hafızanın korunup aktarılması ihtiyacını gidermiştir. Yani, geçmişte masalların, ninnilerin, hikayelerin, fıkraların, bilmecelelerin, efsanelerin işlevini gördüğü toplumsal bellek yerini, somut olan teknolojik gereçlere bırakmıştır. Filmler, belgeseller, yayınlar, elektronik araç gereç ve internet ortamının sağladığı imkanlar toplumun yeni hafızalarıdır. Doğal olarak, yeni dönemin türkülerinde işlenen belli başlı konuların azalmasının nedenlerinden biri de, kanaatimce budur. Söz gelimi, toplumu derinden etkileyen 1999 yılında yaşanan 17 Ağustos depremi ile ilgili olarak bir türkü¹⁷ yakılmamıştır. Çünkü toplum, yaşanan bu hazine olayı hatırlamak için, teknolojik imkanlar dahilinde kendilerine sunulan görsel ve işitsel (belgesel, fotoğraf, video, haber, kitle iletişim araçları ile erişebildikleri anma programları gibi) kolay erişebilir araç ve dokümandan faydalanabilmektedir.

¹⁷ Burada türkü diye sözünü ettiğimiz, konu itibarıyla 17 Ağustos depremini işleyen, belirli bir topluluk tarafından bilinen, söylenen sözlü bir halk ezgisidir.

Geçmişe oranla, yeni dünyanın dönüştürülen sosyal, siyasal, kültürel yapısı, kültürler arası iletişim biçimleri, çok daha etkin ve yaygındır. Tüm bu değişim ve dönüşümler, yeni kültür ürünlerinin oluşum süreci, teknik anlamda biçim ve yapılarını doğrudan etkilemiştir. Ahmet Terzioğlu (2000, s. 28) ve Vural (2011, s. 401) da benzer biçimde, değişen toplumsal yapı ve bu yapıya bağlı olarak değişen sosyo-kültürel hayatın, folklor ürünlerine yansıtıldığını düşünmektedir. Doğal olarak, kültürel olarak dönüştürülen toplulukların türkülerinde işlenen konular da değişecektir¹⁸. Söz gelimi, çalgısal dönüşümler (elektronik çalgılar, yeni ses yapıları-sound-), toplu icranın çalgı çeşitliliği (klavye, bas, elektro bağlama gibi), vokal ve çalgı biçimleri ile yenilenmiş Ankara müzik kültürü ve Karadeniz müzik kültürü örneklerinde yer alan tematik olarak sosyal hayatın içerisinde yer eden olaylar ve gelişmeler, yeni sosyal organizasyonların ifade biçimleri, yenilenen söz grupları (“Ah tren kara tren” türküsü sözünde geçen *tren*, “taksi harlayıp geçer” türküsü sözünde geçen *taksi* gibi (Uğurlu, 2009, s. 159-160), ezgi yapıları ile yeni bir müzik kültürü oluşmuştur.

Türkülerde Dil, Ağız, Lehçe

Türkiye Türkçesi, yirminci yüzyılın başlarından itibaren günümüze değin sadeleşerek gelmiş, Türkiye Cumhuriyeti'nin resmi dil olarak kabul ettiği, Türkçenin bir lehçesidir (Özdemir, 2018, s. 53). Tartışmalarıyla beraber Türkçe, tüm Türk topluluklarının konuştuğu dil çeşitliliğini kapsayan bir tanımlamadır. Türkiye özelinde düşünürsek, sıklıkla karıştırılan bir dilin ağız, şive, lehçe yapıları arasında dilin ağız özelliği ön plana çıkmaktadır. Ağız, müzikte karakteristik bir ezgi, söyleyiş biçimini vurgularken, bir yandan da “Aynı dil içinde ses, şekil, söz dizimi ve anlamca farklılıklar gösterebilen, belli yerleşim bölgelerine veya sınıflara özgü olan konuşma dili. (Türk Dil Kurumu Sözlüğü, erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr>)”ni vurgulamak için kullanılır.

Türküler, yöreden yöreye değişen Türkçenin ağızlarına dair önemli ipuçları sunar. Söz gelimi “geliyor musun?” sorusu; bir Malatya türküsünde *geliy mısın*, Elazığ türküsünde *geli misin*, Adıyaman türküsünde ise *gelor musun*’a dönüşebilir. Türkçenin zenginliği olan bu farklılıkların her biri, ait olduğu yörenin müzik kültürü içinde anlam kazanır. Yani, bir müzik kültürüne dair üreteceğiniz sözlü her bir ürün, yörenin dil yapısından bağımsız düşünülmemelidir. Aksi halde, ortaya çıkan şey için, o yöreye aittir demek güçleşir. Yanı sıra dil, müziğin ana üretim araçlarından biridir. Bilhassa, sözlü kültürün bu denli yaygın olduğu Türkiye’de dil, müziğin içindeki en başat rollerden birini üstlenir. Dilin yöreden yöreye göre değişen ağız yapısı, aynı zamanda ezginin de omurgasını da oluşturur. Bir sözcüğün telaffuzu buna bağlı olarak sözcükte vurgulanan hece, o sözcüğün hece sayısı, sözcüğün taşıdığı anlam, sözcüğün cinsiyeti, mahremiyeti, kullanıldığı mekan ve tüm bunların dinleyende bıraktığı anlam bir bütün olarak ezginin trafiğini de oluşturur. Örneğin, TRT Repertuarında 3486 repertuar numarası ile bulunan *Kara Tren Gelmez Mola* türküsünün sözlerinde geçen “gelmez mola” ifadesinin “gelmiyor mu?/gelmez mi ola?” dan gelmektedir. Türkçenin dilbilgisi kurallarına uygun olmayan bu kullanım biçiminin yerine dilin yapısına uygun olarak “gelmez mi?” dersiniz; sözün hece sayısı ve ağız özelliği değişeceğinden, ezgisini de değiştirmiş olursunuz.

Türkiye Türkçesi, ulus-devlet fikri, milliyetçilik ve kimlik inşasının bir ürünüdür. TRT ve onun öncülük ettiği kurumlar bazında bu çabaların uygulamalarını görebiliriz. Tüm bu çabaların yanı sıra TRT, dil ve türkü arasındaki

¹⁸ Ali Osman Öztürk’ün kaleme aldığı “Almanya Türküleri” kitabı, Almanya’ya göç eden Türkiyeli vatandaşların yaktığı türküler üzerine kapsamlı bir araştırmadır. Konuyla ilgisi olması münasebetiyle incelenebilir.

mahrem sınırlarını da belirlemiştir. Söz gelimi, *Bahçada Yeşil Çınar adıyla*, TRT Repertuarında 1769 repertuar numarası ile kayıtlı türkünün sözleri gerçekte; *Bahçada Yeşil Hıyar* olarak bilinir. Diyarbakır yöresinden derlenen türkünün TRT Repertuar Kurulundan geçerken, “hıyar” sözcüğünün toplumun ahlak yapısı içinde hoş karşılanmaması nedeniyle, “çınar” sözcüğü ile değiştirilmiştir. Ancak yörede, bu sözcüğün gündelik hayatta kullanımı ile ilgili hiçbir tereddüt bulunmamaktadır. Yöredeki çınar ağacı varlığının azlığını göz önünde bulunduracak olursak, türkünün ne derece anlam kaybına uğradığını da tahmin edebiliriz. TRT’nin bu anlamdaki tutumuna dair bir dizi örnek verilebilir. TRT Repertuarında 2724 repertuar numarası ile kayıtlı *Kar mı Yağmış Şu Harput’un Başına* adlı türkünde olduğu gibi, türkünün *Küçükten bir yar sevim Ermeni* bölümü, *Küçükten bir yar sevdim yar nenni* olarak değiştirilmiştir. Bu müdahale ile türkünün esas var oluş nedeni de ortadan kalkmıştır. Neden yakıldığı, neyi anlattığı da doğal olarak kaybolmuştur.

Örneklerini çoğaltabileceğimiz bir dizi benzer uygulamalar neticesinde yöresel ağız özelliklerinin zamanla kısmen kaybolduğunu, icracı nezdinde önemsenmediğini görürüz. Göreceli olarak, TRT ile başlayan ve zaman içerisinde TRT’nin uygulamalarının kabul görmesiyle yaygınlaşan türkü icralarında merkezi bir dil yapısının benimsenmesi; türkü dinleyenlerin bugün yöresel birçok söz ve telaffuzdan bihaber olmasına neden olmuştur.

Ezgi yapılarının korunup yeni sözlerle bir türkünün icrasına varyant denir. Sözün korunup farklı ezgilerle icrasının mümkün olabileceği gibi, ezginin korunup farklı sözlerle çalınıp söylenmesi de mümkündür. Ancak müziğin üretildiği dil, bu noktada çok önemlidir. Yani her ne kadar ezgi ve ona eşlik eden sazlar aynı olsa da, sözün ait olduğu dil Türkçe değilse; üretilen o yeni şey türkü değildir. Bilhassa farklı dil ve ağızların konuşulduğu Türkiye’de, farklı müzik kültürleri arası etkileşim o kadar yoğundur ki, müzik kültürleri arası ayrımı net bir biçimde ancak dil üzerinden yapabiliriz. Gazimihal (2006, s. 75) bu ayrımı “Azınlık cematlerimizin kendi lisanlarını terennüm eden halk şarkıları” başlığı altında toplayarak yapar. Ancak Gazimihal, Kırgız, Özbek, Tatar, Uygur ve Azerbaycan’ın sözlü halk müziği örnekleri için benzer tanımlı yapmaz. Tablo 1’de yer alan bir Kırgızistan halk müziği örneğinde olduğu gibi, diğer Türk topluluklarının ezgileri için de “türkü değildir” diyebilecek miyiz? Sorusu akla gelmektedir. Nitekim Gazimihal, sözünü ettiğim dil farklılığına rağmen Macar, Türkistan, Kırgız, Moğol-Tatar, Şimal Türklerinden, Özbekistan ve Azerbaycan’da derlenen halk müziği örnekleri için “türkü” ifadesini kullanır (Bkz. Gazimihal, 2006, s. 86, 131, 140, 142, 153). Eğer öyleyse, Tablo 2’de yer alan, sözleri hem Türkçe hem de Kürtçe olan Mardin bölgesine ait geleneksel sözlü halk ezgisi için nasıl bir tanımlama yapacağız? Bu örneğe türkü mü diyeceğiz? Yoksa Kürtçe halk şarkısı mı (ya da Kürdi gibi başka bir ifade biçimi) diyeceğiz?

Gazimihal gibi, Öztürk (1994, s. 57) de benzer bir niteleme yapar. Türkü sözcüğünün buradaki anlamı, Türk topluluklarının müzik kültürü örnekleri için kullandığı *türkü* ifadesi, geleneksel müzik kültürü örneklerini nitelemek için kullanılan *türkü* sözcüğünden ve Türk’e ait anlamındaki *türkü* sözcüğünden farklıdır. Daha ziyade politik bir gaye taşıdığı açıktır. Gazimihal ve Öztürk’ün türkü sözcüğüne yüklediği anlam, Türk topluluklarının müzik kültürü örneklerinin genel adı olarak karşımıza çıkmaktadır.


Tablo 1. *Gazimihal (2006, s. 144)*

<i>Kırgızca</i>	<i>Türkçesi</i>
Elim, ay!..	Elim, hey!..
Kızdınıg korgıp	Kızı hor edip
Casıkan car ankanınıg	Yapup yaratanın
Mal berganedig	Mal verenin
Avzına karankanım	Ağzına baktaranın
Ay, Elim, Ay, Elim ay,	Ey, Elim, Ey, Elim Ey
Sevgimize bara almay,	Sevgilime varamadan
Aramand abub ay	Perişan olup ay
Turğa tüskân turgay ay	Kafese düşmüş serçe gibi
Alakatadım ay	Etrafıma bakıp durdum
Elim ay, Elim ay!	Elim hey, Elim hey!

Sonuç itibariyle türkülerin sözleri üzerinde yapılan tahrifatların ve dil odaklı tasniflerin, türkülerin doğal yaşam sürecinden bağımsız müdahalelerle yeni bir biçime dönüştürüldüğünü görüyoruz. Bir yandan, yapılan bu müdahaleleri olağan kabul edenler, diğer yandan; Mahir Mak'ın doktora tezinde transkripsiyonunu yaptığı (2017, s. 157), her iki topluluğun birlikteliğinin en güzel örneklerinden biri olan, Tablo 2'deki Mardin'in geleneksel sözlü halk ezgisi *Sorarım Sorarım Çı Bu Halê te* adlı hem Türkçe, hem de Kürtçe söylenen örneklerini türkü olarak tanımlamaktan kaçınmışlardır.

Tablo 2. Mardin yöresine ait geleneksel Sorarım Sorarım Çıbu Halê Te isimli eserin transkripsiyonu

Sorarım Sorarım Çıbu Halê te



Sorarım Sorarım Çıbu Halê te	Sorarım Sorarım Bu Halin Nedir
Misafir Gelmişim tu çi dibêjî	Misafir gelmişim sen ne dersin
Kovsan da gitmenem mêvanê te me	Kovsan da gitmenem misafirinim
Hele bir kulak at ev çi dibêjî	Hele bir kulak ver, bu ne diyor?
Rûyê çava bîsim, heyrâne te me	Yüzünü göreyim senin hayranınım

Türkülerde söz, ezginin önünde yer alır. Müzik burada sözün etkisini güçlendiren, aktarımını ve hatırlana bilirliliğini sağlayan bir araca dönüşür. Türkü sözlerindeki hece ölçüsü ve kafiye, türkülerin aktarımı noktasında büyük kolaylıklar sunar. Bu hususta söze yapılan olası her müdahale, türkü sözlerinin etkisini de azaltacaktır. Söz gelimi, TRT Repertuarında 3590 repertuar numarası ile kayıtlı Çıktım Belan Kahvesine türküsünün sözleri şöyledir:

Çıktım Belan Kahvesine baktım ovaya
 Bay Mustafa çağırdı dam'oynamaya
 Anlamaz Ormancı yıkar masayı
 Söz anlamaz Ormancı çekmiş kafayı

Türkünün sözlerine bakacak olursak, aabb kafiye kalıbı ile yazıldığını görürüz. Halil Atılğan ile yaptığım görüşmede (Görüşme: 01.05.2020), yörede bu türkünün sözlerinin aşağıda yer aldığı gibi, aaaa kalıbıyla söylendiğini ifade etmiştir:

Çıktım Belan Kahvesine baktım ovaya
 Bay Mustafa çağırdı dam'oynamaya
 Anlamaz Ormancı yıkar masaya
 Söz anlamaz Ormancı çekmiş kafaya

Türkülerde Politika

Türkiye’de ulusal kimlik yaratma -modernleşmenin belki de- adımları arasında türkü derleyiciliği yer alır. Feyzioğlu (2017, s. 54) da, sözlü halk ezgileri ile edebiyatı ilişkilendirerek, derleme çalışmalarının ortak kimlik ve bilinç yaratma çabası olarak değerlendirir. Bu noktada Ersoy’un (2009, s. 268) kolektif bir kültür inşasında ulus-devletlerin halk müziğini kullandıkları yönündeki tespiti anlamlıdır. Diğer yandan cumhuriyet dönemi derleme çalışmalarının altında, batı armoni tarzı ile harmanlanmış, yeni bir halk müziği icrasını savunan Ziya Gökalp tezinin yaygın olduğunu görürüz. Zira, Ziya Gökalp’in söylemleri, halka ve onların üretimlerine yönelen müzik politikalarının bir göstergesi olarak düşünülmelidir. Cumhuriyet dönemi ülke politikalarının geneline bakıldığında, “Türk Milleti” bilincinin oluşturulmasında türküler etkin bir rol üstlendiği, köylü müziği olmaktan çıkıp “Türklerin milli müziği¹⁹” haline geldiğini görebiliriz (Çevik, 2012, s. 67).

Ancak bu çalışma içerisinde ulusallaşmanın, milli bir kültür yaratma, halk müziğine çağdaş-modern bir soluk getirme politikalarının ötesinde, kısmen de olsa TRT kurumunun, dolayısıyla etkisi altında kalan diğer örgütlenmelerin izlediği yayın politikalarına değinilecektir.

TRT her zaman türkülerin derlenip aktarılması noktasında, cumhuriyetimizin önde gelen kurumlarından biri olmuştur. 1920’li yılların sonu itibariyle yayın hayatına başlayan TRT, yayın akışı içerisinde yer verdiği halk müziği programları ile ulusallaşma, milli bir kültür yaratma noktasında önemli hizmetler vermiştir (Şenel, 2009, s. 96). Türkiye’deki geleneksel müziğin serüvenini üç döneme ayıran Ayhan Erol’un ifadelerinde de benzer biçimde, TRT’nin varlığının ne denli anlamlı olduğunu görürüz. Erol bu dönemleri üç evreye ayırır:

1. Cumhuriyetin ilk yıllarından 1950’li yıllara değin geçen süreç: TRT yoluyla otantik icranın kitlelere ulaştırılması ve yerel malzemenin armonize edilmesi,
2. 1960 sonrası dönem: popüler müzik kültürünün halk müziğini kullanmaya başlaması ile beliren yerel müzik dinamiklerinden faydalanan pop müziği örnekleri (Anadolu Rock-Pop),
3. 1990 sonrası: çok kanallı hayat ve devlet tekelinin müzik üzerindeki hakimiyetinin azalması, farklı din ve etnik toplulukların müzikal açıdan kendilerini ifade edebileceği alanların ortaya çıkması (aktaran Çetinkök, 2009, s. 7).

Bilhassa 1940’lı yıllarda *Yurttan Sesler*’in yayın hayatına başlaması ile, ulus-devlet modelinin çok daha resmi bir düzleme taşındığı söylenebilir (Ersoy, 2014, s. 935). TRT eliyle inşa edilmeye çalışılan milli kültür bilinci, zamanla karşılığını bulmuş ve toplum nezdinde oluşan bugünkü türkü algısının temellerini atmıştır. Ancak, toplumda oluşan bu algının doğruluğu ve yeterliliği yeteri ölçüde tartışılmamıştır.

Mehtap Demir’in etki çerçevesini çizdiği tablo, Yurttan Sesler topluluğunun vesile olduğu türkü algısını görünür kılmaya noktasında önemlidir. Demir, topluluğu modern ve gelenek kavramları üzerinden tanımlarken; icra biçimine göre dört evreye ayırır. Kurulduğu ilk zamanlar modern bir icra anlayışı ile hareket eden topluluğun, bir sonraki dönem idarecileri tarafından otantik kabul edilip gelenekçi yaklaşıtlarını ileri sürer (Demir, 2017, s. 217). Demir, üçüncü kuşak Yurttan Sesler topluluğunun batı sazlarından faydalanıp batı ses sisteminin armonik dilini kullandığını, topluluğun son dönem yapısının ise derlemeler ile erişilen kayıtlar referans alınarak, otantik

¹⁹ Mehmet Çevik, 1950 sonrası yöneticilerin, aydın çevrelerin ve bu grupların etkisi altındaki kentli şehrin nazarında; türküler milli bir değerden ziyade korunması gereken müzeli bir obje olarak görüldüğünü iddia eder (Çevik, 2012, s. 88).

icraya döndüğünü ifade eder. Sarısözen yönetiminde kurulan Yurttan Sesler topluluğunun icra yapısı, devamı niteliğindeki sonraki topluluklar ve diğer eğitim kurumları üzerindeki etkileri, bugünkü post-türk anlayışına zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla, TRT ve onun yayın politikalarının bir sonucu olarak ortaya çıkan türkü algısına bakıldığında, tartışmaların Yurttan Sesler topluluğu merkezli yapılması tesadüfi değildir.

TRT'nin halk müziği icralarıyla başlayan süreç, doğal olmayan uygulamaların yaşandığı bir dizi politik pratiklerle doludur. Söz gelimi, türkülerin halkın tüm yaşantısını konu edebileceğini söyleyen araştırmacı ve yayıncılar, belirli bir topluluğa (halka) ait türkülerin veya belirli konuları işleyen türkülerin ya da yerel dil özelliklerini ve türkülerde geçen bazı sözcüklerin yayınlanmasına mani olmuşlardır. Bekir Karadeniz (2010, s. 17-18) TRT'nin bu tutumuna dair uygulamalarını, Aşık Daimi ve Mahzuni eserleri üzerinden izah ederken; içinde haç, Rum, Ermeni geçen türkü sözlerinin yanı sıra, Alevi deyişlerinin (içinde bilhassa Ali ve Haydar geçen) yasaklandığını dile getirir. Musa Eroğlu da, TRT'nin derleme sonrası yaptığı müdahalelere ilişkin TRT Repertuarında 4386 repertuar numarası ile kayıtlı şu yemen türküsünü örnek verir;

Kara çadır is mi tutar

Yağlı martin pas mı tutar

Ağlayanım anam bacım

Elin kızı yas mı tutar

olan türkünün sözlerinin repertuar kurulunun müdahalesinden önce;

Kara çadır is mi tutar

Yağlı martin pas mı tutar

Ağlalım anam bacım

Osmanlılar yas mı tutar

olduğunu ifade eder (Çevik, 2012, s. 373).

Selçuk Duran icat edilmiş geleneği tanımlarken Aşık Veysel örneğini verir. Onun, cumhuriyet dönemi ulus-devlet ve Türk etnisitesi politikalarındaki aracı görünümüne dikkat çeker. Türkleştirme ve Sünnileştirme politikalarının Veysel'in şiirleri üzerindeki (tematik) yansımalarını, Veysel'in dizelerindeki şu ifadelerle örneklendirir:

Aslım Türk'tür, Elhamdülillah Müslüman

Şükür amentüye etmişiz iman

Kalbimize yakışmaz şirk ile güman

Kalbimiz nur ile dolu sayılır (Duran, 2014, s. 81).

Sonuç itibarıyla, yukarıda yer alan örnekte de olduğu gibi türkülerin kendi yaşam döngüsü içerisinde var olan, doğal kültürel seleksiyonunun önüne geçen, toplumsal ve kültürel normlardan uzak, politik müdahalelerle sınırlandırılmış, yapay bir durum söz konusudur. Yani, var olan türkü algısı içinde, geleneksellik ilişkilendirilerek vurgulanan türkünün doğal döngüsü, TRT eliyle yapay kültürel bir döngüye dönüşür. Bu döngüyü

belirleyen politik göndermeler içeren kurgusal “halk” kavramıdır. Yaratılmış bu kavram, TRT ve onun temsil ettiği bir nesneden öteye geçemez. Diğer yandan, kurumsal ölçekte yaratılmak istenen türkü algısına karşın, sosyal bir kültürel direnç gösterilmiştir. Arabesk, türkü formu beste, bireysel/ferdi türkü, protest müzik örnekleri, Ankara yeni müzik kültürü, bu direncin örnekleridir.

Bir Tanım Önerisi: “Posttürkü”

Bu çalışmada, modernizm ve postmodernizm tartışmalarından ziyade; bugünün türkü algısını tanımlayabilmek için kullandığım “posttürkü” kavramını, postmodernizmin argümanları ile ilişkilendirip anlatmayı hedeflemekteyim. Bunu yaparken, TRT ve onun inşa ettiği modern, çağdaş, milli-homojen kültür ve aidiyet gibi modernist ilkeler etrafında şekillenen türkü algısına karşın; tüm bu argümanlara karşı postmodernist anlaşılabilir, kaygısız, siyasal etnik örgütlenmelerden uzak, dili alaycı türkü algısını, periferik toplulukların müzik kültürleri özelinde vurgulamaya çalışacağım.

Postmodernizm üzerine yapılan tartışmalara bakıldığında, kavramın anlamı üzerine fikir birliğine varılmadığını görürüz (Azizağaoğlu ve Altunışık, 2012, s. 36). Ancak genel anlamıyla, Modernizm önüne getirilen *post* (Latince; sonra, sonraki) ön ekiyle, modernizm sonrası tartışmaları nitelemek için kullanılmıştır (Möngü, 2013, s. 28). Modernizmin bir eleştirisi olarak görenlerin yanı sıra, modernizmin rafine edilmiş bir devamı olarak tanımlayanlar da vardır (Baldan, 2014, s. 38). 20.yüzyılın ortalarından itibaren başlayan postmodernizm tartışmaları, bilhassa 1980’lerden sonra alevlenmiştir. Felsefeden politikaya, tarihten edebiyata, mimariye, sanata varıncaya kadar birçok disiplinde varlık bulan Postmodernizm, zamanla var olan bakış açılarını eleştiren, aracı bir niteliğe bürünmüştür (Erinç, 1994, s. 32). Modernizm vadettiğine karşı çıkan bu akım, modernizm ile arasında organik bir bağ kurar. Dolayısıyla, modernizmin anlatılarını dinlemeden postmodernizm üzerine fikir yürütebilmek imkansızlaşır.

Modernizm, yeni olanı tanımlamak gibi yenilikçi bir eylemi içerir. Modernizmin getirdiği ulus-devlet anlayışı, modern toplum kurgusu, postmodernizm ile birlikte çok kültürlü bir bileşkeye dönüşür. Modernizmin vadettiği uygar ve refah seviyesi yüksek dünya düşüncesi, yaşanan savaşlar, açlık, yoksulluk, çevre kirliliği gibi bir dizi olumsuzluk karşısında sekteye uğramış, bu kaos beraberinde yeni tartışmalar getirmiştir. Modernizmin refah düzeyi yüksek, homojen toplum öngörüsü yerini, postmodernizmin vadettiği kültürel-toplumsal çeşitliliğe, farklılıklara ve zıtlıklara bırakmıştır (Azizoğlu ve Altunışık, 2012, s. 37). Sanat alanında iç savaşların ardından ulus-devlet yapısı içinde olan Amerika, postmodernizm ile 20.yy’ın son çeyreğinde tanışarak çok kültürlü bir yapıya dönen ilk devlettir (Erinç, 1994, s. 38-39). Postmodern sanat algısının eski kıta ülkelerine olan seyahati de tam olarak buradan başlar. Tüketime dayalı postmodern kültür anlayışında birey, var olduğu sosyal hiyerarşi alanından bağımsız, kendisine sunulan tüketim kalıplarını taklit etmeyip, kendi tarzını oluşturur. Modernizm ile gelen özel kültürel biçimler, estetik kaygısı ve belirginlik; postmodernizm ile birlikte yıkılmıştır. Postmodernizm, modernizmin taşıdığı anlayışın karşısında, modernizmin buyruklarından nefret eden, belirsizliği, kurallar bozumunu, melezleşmeyi ve olası dönüşüme açık bir anlayışı getirmiştir. Şaylan da (2002, s. 29) benzer biçimde postmodernizmi, içinde yarışan farklı eğilim ve yaklaşımların yer aldığı sınırları belli olmayan bir alan olarak tanımlar. Postmodern söylemlerin kültürel alanlardaki tartışmaları, Türkiye’de kapsamlı bir biçimde yapılmamasına rağmen; dönüşen siyasal, kültürel, ekonomik, sosyal alanlar kendi iç dinamiklerini içerisinde zaten

bir arayışa girmiştir. Postmodernizmin kültürel taleplerinin başında, etnik kimlik olgusunun ön plana çıktığını görürüz. Ancak buradaki etnik kimlik, siyasi göndermelerden uzak, ortak kökenleri olduğuna inanan insanların oluşturduğu bir yapıdır (İmıl, 2019, s. 65). Postmodernizm, modernizmin elitist bakış açısına karşın, alt-üst kültür ilişkisini ret eden, yerel olanı içine alıp onları yeni ortamlarına taşır (Demirel, 2013, s. 385). Alaycı, sınır bilmez, kültürler arası sınırları ret eden, gelenekten beslenen, anlaşılabilir bir müzik vadeder. Söz gelimi, Ankara'nın periferik toplulukları da bu bağlamda oluşmuş; kendilerini "Uluslu, Angara Bebesi" olarak tanımlamış örgütlenmelerdir.

Diğer yandan, modernizmin aydınlanmacı düşünürleri, geleneğe akıl dışına çıktığını iddia ederek mesafeli yaklaşırlar (Bingöl, 2017, s. 21). Modern sanat anlayışının, gelenek ile olan çatışması buradan kaynaklanır. Ancak tüm bu çatışmaya rağmen, modernliğin gelenek ile sıkı bir bağının olduğu gerçeği yadsınamaz. Aralarındaki bağ, dayatmacı, idealist, homojen görünen modernizmin üstün olduğu, yenilikçi karşılıklı bir etkileşime dönüşür (Bingöl, 2017, s. 24). Tam da burada, bireyin var oluş nedenlerini modernizm göz ardı eder. Bireyi tamamlayan dil, kültür, kimlik gibi bir dizi kavram yerini, bütüncül homojen bir anlayışa bırakır. Modernizm var oluşu gereği, kendi içinde "disiplin altına alma" iradesi gösterir (Alpagut, 2010, s. 120). Ancak postmodernizm bu iradeye karşı çıktığı gibi, kendi içinde "özgürleşme" söylemini yüceltir. TRT'nin ve onun uygulamalarındaki kuralcı ve standart dil kaygısının yanı sıra, gelenekten beslenen ancak gelenekten farklı bir oluşum ve organizasyon içerisinde oluşu, bu noktada anlam kazanır.

Modernleşme ile başlayan süreç modern toplumu yaratmaya doğru giderken, kültürel çoğulculuğu da sağlamayı hedeflemiştir (aktaran Sağer, Zahal, Gürpınar, 2013, s. 73; Karaduman, 2010, s. 2890). Bu açıdan bakıldığında İrtten'in de (2018, s. 112) sözünü ettiği gibi cumhuriyet ile başlayan yeni sürecin içinde ulusallık ve çağdaşlığın olması şaşırtıcı değildir. Osmanlı'nın son dönemlerinde cereyan eden ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanı ile birlikte batılılaşma olarak görülen modernizmin bir muhatabı da müzik olmuştur (İrtten, 2018, s. 99-101). Şayet cumhuriyetin müzik pratiklerinden söz edeceksek, Ziya Gökalp ve söylemlerinin anlam kazanmaya başladığını görürüz. Gökalp'in bu husustaki görüşleri, ortak dil, ulus, homojen kültür etrafında şekillenir (Parla, 1993, s. 75). Dolayısıyla, halk müziğinin referans alınarak, ulus bilincinin yaratılma çabası bu anlamda tesadüfi değildir. Zira bu dönemde, Gökalp'in fikirleri ile sentezlenen müzikal reformlar bilhassa halkevleri ve radyolar ile halka ulaştırılmaya çalışılmıştır (İrtten, 2018, s. 116). TRT ve TRT'nin öncülük ettiği diğer kurumlar ölçeğinde bu çabalar, kültürün yerel dinamiklerinden beslenen ancak modernizmin sınırlarını çizdiği yeni organizasyonlara dönüşmüştür. Söz gelimi Yurttan Sesler topluluğunun gösterdiği istikameti, müzik eğitim kurumları, halk evleri ve diğer devlet kurumları izlemiştir. Ancak 20.yy'ın ortalarından itibaren gördüğümüz sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik hareketler, bu alanlardaki dönüşümü zorunlu kılmıştır. TRT kurumunun yaratmaya çalıştığı milli bilinç, kültür ve kimlik gibi çabaları, postmodernizmin direnci ile karşılaşmıştır. Bu çalışmada, modernizm ve postmodernizm savaşından bağımsız, TRT ve onun yayın anlayışının oluşturmaya çalıştığı "türkü algısı", modernizmin bir metaforu olarak kabul edilmiştir. TRT'nin uygulamalarına karşın, zaman içerisinde gelişen direnç, postmodernizmin iddialarında olduğu gibi yeni bir türkü algısına dönüşmüştür. TRT'nin öncülüğünü yaptığı modern türkü anlayışının parametreleri, değişen, dönüşen kültürel dünya içinde postmodernizmin dinamiklerine zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla bu çalışmada, TRT'nin "modern türkü anlayışı"na karşın, yeni dönemin müzik kültürü örnekleri "posttürkü" olarak tanımlanmıştır.

Sonuç Yerine

Cumhuriyet dönemi modernleşmesinin kültür alanındaki izlerini sürebilmemizde, TRT anlamlı bir yer tutar. Çağın, ulus-devlet, homojen kültür, dil, kimlik yaratma çabaları, radyo-televizyon yayınlarına yansır. Bu bağlamda derlenen ezgiler, modernizmin savlarına paralel, yeni mekanlarında, standart bir dilin ve çalgısal icranın kullanıldığı, döneminin mevcut politik ihtiyaçlarına cevap veren, yerel icralardan nispeten bağımsız, doğal olmayan müdahalelerle yeniden üretilmişlerdir. TRT tam da bu noktada önemli bir yere sahiptir. Bünyesinde yer verdiği türkü yayınları ile, cumhuriyetin kültür politikalarının devamlılığını sağlaması münasebetiyle anlamlıdır. Gerek türkü icra biçiminde getirdiği yenilikler, gerekse yetiştirdiği sanatçı profili, ve kapsamlı türkü yayını yapan kanal ve programları ile Türkiye’de bir türkü algısı yaratmıştır. TRT’nin öncülüğünü yaptığı bu anlayış, zaman içerisinde faaliyet gösterecek olan müzik eğitim kurumları ve diğer kurumlar (halk evleri, dernekler, vakıflar, özel müzik kursları, bakanlık ve belediye koroları gibi) nezdinde kabul görmüştür. Ancak izlenen kültür politikaları, zaman içerisinde dönüşen, değişen sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel parametreler karşısında bir direnç ile karşılaşmıştır.

Modernizmin ortaya attığı ulus-devlet, kimlik, homojen kültür yaratma çabaları, 20.yüzyıl ortalarındaki Türkiye’nin kurumsal ilkeleridir. TRT ve TRT’nin öncülük ettiği diğer kurumlar ölçeğinde bu çabalar, kültürün yerel dinamiklerinden beslenen ancak modernizmin sınırlarını çizdiği yeni organizasyonlara dönüşmüştür. Söz gelimi Yurttan Sesler topluluğunun gösterdiği istikameti, müzik eğitim kurumları, halk evleri ve diğer devlet kurumları izlemiştir. Ancak 20.yüzyılın ortalarından itibaren gördüğümüz sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik hareketler, bu alanlardaki dönüşümü zorunlu kılmıştır. Postmodern söylemlerin kültürel alanlardaki tartışmaları, Türkiye’de kapsamlı bir biçimde yapılmamasına rağmen; dönüşen siyasal, kültürel, ekonomik, sosyal alanlar kendi iç dinamizmi içerisinde zaten bir arayışa girmiştir. TRT’nin öncülüğünü yaptığı modern türkü anlayışının parametreleri, değişen, dönüşen kültürel dünya içinde postmodernizmin dinamikleri ile örtüşmeye başlamıştır. Dolayısıyla bu çalışmada, TRT’nin “modern türkü anlayışı”na karşın, yeni dönemin müzik kültürü örnekleri “posttürkü” olarak tanımlanmıştır.

Kendini özgürce ifade edebilen, sözünü çekinmeden söyleyebilen geleneksel türkü üreticileri, yeni dünyanın mekanları arasında sıkışıp kalmış, daha çok denetlenebilir bir organizasyonun parçasına dönüşmüş, yazılı veya yazılı olmayan yeni politik-siyasal ve ekonomik kurallara maruz kalmıştır.

Geleneksel türkü üreticilerinden farklı olarak; müziğin üretilip, kültür, dil, coğrafya farklılığı gözetmeksizin, müziği daha geniş kitlelere ulaştıran radyo ve televizyonda görevli radyo sanatçılarının kurum içindeki özgünlükleri kısıtlanmıştır. Notaya bağlı icralar, hazır repertuarlar ve bir devlet kanalı olma hassasiyetleri, bir şef kontrolünde toplu icra gibi bireysel yaratıcılığı engelleyen uygulamalar, kurumsal bağlamda kullanılan ağdalı dil gibi bir dizi neden, radyo sanatçılarının bireysel ifade bütünlüğünü aynı zamanda türkülerin doğal yapısını zedeleyen uygulamalar olmuşlardır.

Öte yandan, müziğin yeni üretim mekanlarından radyo, televizyon, belediye ve Kültür Bakanlığına bağlı korolarda çalışan saz ve ses sanatçılarının, serbest piyasada müzik yapan diğer meslektaşlarına göre üretkenlikleri ekonomik nedenlere bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Düzenli maaşlı devlet sanatçıları ile piyasa sanatçılarının üretim noktasındaki çabaları farklıdır.

Türkü tanımlamalarında geçen halk sözcüğü ile neyin kast edildiği, bu sözcük ile nasıl bir topluluğun tanımlandığı noktasında net bir ifade yoktur. Bu belirsizlik anonimlik ve türkülerin belirli bir topluluk tarafından sahiplenilmesi gerekliliği tartışmalarını doğurmuştur.

Türkülerin halkın tüm yaşantısını konu edebileceğini söyleyen araştırmacı ve yayıncılar, belirli bir topluluğa (halka) ait türkülerin veya belirli konuları işleyen türkülerin ya da yerel dil özelliklerini ve türkülerde geçen bazı sözcüklerin yayınlanmasına mani olmuşlardır. TRT, bu anlamda bir dizi uygulamaya sahiplik etmesi noktasında özel bir yere sahiptir.

Halktan kopuk, kendine özgü bir icra anlayışına dönüşen radyo yayın politikalarının zamanla halk müziği alanında eğitim veren kurumlarını etkilediğini ve buralardaki eğitim sisteminin temelini de oluşturmuştur.

Radyo yayınlarına dair eleştiriler, şehir ağzı ile türkü söylemeler, türkü sözlerine yapılan müdahaleler ve yöresel çalgı problemi etrafında yoğunlaşmaktadır. Yöresel çalgılar dışında, radyo yayınları ile genel bir icra biçimine dönüşen toplu çalma geleneği de, müziğin yöresel dinamiklerinin önüne geçen bir diğer uygulamadır.

İlk etapta bireysel bir üretimin sonucu olarak hayat bulan türküler için anonimliğin bu denli kutsanması düşündürücüdür. Geçmişte okur-yazar oranının düşük olması, müziğin yazılmaması, teknolojik yetersizlikler, sözlü kültüre dayalı aktarımın tercih edilmesi, sözünü ettiğimiz anonimliğin başlıca nedenleri arasında sayılabilir. Şenel'in de ifade ettiği gibi, anonimlikle kast edilen şey türkünün yaratıldığı topluluğun her bir üyesi tarafından eşit bir mesafede kabul görmüş olmasıdır. Ancak bu kabul için, türkülerin anonimleşme sürecinden geçmesi ne derece önemlidir? Sorgulanmalıdır. Hızla gelişen ve yayılan teknoloji (ses ve görüntü kayıt cihazları, sosyal medya alanları, televizyon, radyo, cep telefonları), gelişen nota yazımı ve müzik ile alakalı kurulmuş sivil toplum örgütleri (MESAM, MÜYORBİR, MGS gibi) gibi gelişmeler türkülerde anonimlik meselesini sonlandırmıştır. Geçmişte masalların, ninnilerin, hikayelerin, fıkraların, bilmecelelerin, efsanelerin işlevini gördüğü toplumsal bellek yerini, somut olan teknolojik gereçlere bırakmıştır. Filmler, belgeseller, yayınlar, elektronik araç gereç ve internet ortamının sağladığı imkanlar toplumun yeni hafızalarıdır. Doğal olarak, yeni dönemin türkülerinde işlenen belli başlı konuların azalmasının nedenlerinden biri de, kanaatimce budur.

Sonuç itibarıyla, yukarıda yer alan örnekte de olduğu gibi türkülerin kendi yaşam döngüsü içerisinde var olan, doğal kültürel seleksiyonunun önüne geçen, toplumsal ve kültürel normlardan uzak, politik müdahalelerle sınırlandırılmış, yapay bir durum söz konusudur. Bu açıdan bakıldığında, TRT'nin yaratmış olduğu yapay kültürel döngü içindeki türkülerin, yeteri ölçüde sorgulanmayışları ve bu denli referans alınmaları etraflıca tartışılmalıdır.

Kaynakça/References

- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Alpagut, U. (2010). Dünya Müziğinde Son Yirmi Yıla İlişkin Değerlendirmeler: Hollanda Örneği, *Folklor Edebiyat*, 62, 117-133.
- Alpyıldız, E. (2012). Yerelden Ulusala Taşınan Müzik Belleği ve Yurttan Sesler, *Milli Folklor*, 24, 84-92.
- Ambros, G. E. (ty). Türkü. *Encyclopadia of Islam (Second Edition)* içinde, erişim tarihi: 26.02.2020, Erişim adresi:https://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/turkuSIM_7646?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.encyclopaedia-of-islam-2&s.q=türkü
- Arat, R.,& R. (1986). *Eski Türk Şiiri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Atalay, B. (1992). *Divanü Lügati't-Türk Tercümesi*. İstanbul: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Atılğan, H. (1992). Halk Müziğimizde Anonimlik ve Beste Meselesi. *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler* içinde, s.163-173, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Azizağaoğlu, A.,& Altunışık R. (2012). Postmodernizm, Sembolik Tüketim ve Marka. *Tüketici ve Tüketim Araştırmaları Dergisi*, 2, 33-50.
- Baldan, O. (2014, 17-18 Kasım). Üretim Tüketim ilişkileri, Eser Sahipliği ve Telif Hakları Açısından Modernite, Postmodernite, Gelenek. *II. İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu Bildirileri* içinde, İlhan Ersoy ve diğerleri (Yay.haz), s.33-40. İzmir: Meta Basım.
- Başgöz, İ. (2008). *Türkü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, C. (2008). *Musikiden Müziğe-Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bingöl, U. (2017). Postmodernizm ve Gelenek. *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi*, 7, 20-33.
- Birdoğan, N. (1998). *Notalarıyla Türkülerimiz*. İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım.
- Boratav, P. N. (1978). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Boratav, P. N. (1982). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Burç, U. Ö. (2009). *TRT Repertuarındaki Türkü Sözlerinin Konu, Tür ve Biçim Açısından İncelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- Büyükturan, N. (2019). Alanda Çalışmak Derlemecinin Er Meydanı. *Bir Dünya Müzik TRT Aylık Müzik Dergisi*, 45, 22-23.
- Büyükturan, N., (2019), Mehmet Özbek: Türkü Peşinde Bir Ömür. *Bir Dünya Müzik TRT Aylık Müzik Dergisi*, 45, 14-16.
- Büyükturan, N., (2019), Türkü Sarrafı: Yücel Paşmakçı. *Bir Dünya Müzik TRT Aylık Müzik Dergisi*, 45, 16-18.
- Canbaz, F. (2015). Türkü ve Türkü-Barlar. *Milli Folklor*, 59, 49-52.

- Çetinkök, A. (2009). *Türk Halk Müziği uyanışının Kitle Medyası Bileşeni Olarak “Türkü radyo”* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Çevik, M. (2012). *Türkü Kültüründe Değişim Süreci ve Musa Eroğlu* (Doktora tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Çobanoğlu, Ö. (2010). “Türkü” Olgusu Bağlamında ‘Türkü’ ve ‘Şarkı’ Terimlerinin Etimolojisini Yeniden Tanımlama Denemesi. *Türk Yurdu Dergisi*, 269. 46-49.
- Daloğlu, Y. (2017). *Folklor Dersleri, Türkiye’de Musiki Folkloru*. İstanbul: Opus Yayıncılık.
- Demirel, E. (2010). Müzikte Postmodernizm. *Fine Arts*, 4, 379-388, <http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2013.8.4.D0141>.
- Dilçin, C. (2000). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Dirican, Ü. (2019). Prof. Dr. Erol Parlak ile Derlemeciliğe Akademik Bir Bakış. *Bir Dünya Müzik TRT Aylık Müzik Dergisi*, 45, 18-20.
- Dizdaroğlu, H. (1968). Halk Şiirinde Türler. *Türk Dili Dergisi*, S.207, s.186-293.
- Dizdaroğlu, H. (1969). *Halk Şiirinde Türler*. Ankara: TDK Yayınları.
- Dundes, A. (1998). Halk Kimdir? Çev. Metin Ekici. *Milli Folklor*, 37, 139-153.
- Duran, S. (2014). *Aşıklık Geleneğinden Protest Müziğe Ali Asker Örneği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*, Ankara: Pan Yayıncılık.
- Ekici, M. (2012). Halk, Halk Bilimi ve Halk Bilgisi Üzerine Bir Deneme. *Milli Folklor*, 45, 2-8.
- Elçi, A. (1997). *Muzaffer Sarısözen Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Elçin, Ş. (1993). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Elçin, Ş. (1997). *Halk Edebiyatı Araştırmaları-I*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleri ile Türk Halk Müziği Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Eriñç, M. S. (8 Haziran 1994). *Postmodernizm’in Tanımı*. Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi’nde Verilen Konferans Metni, Erişim adresi:<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1059/103412.pdf?sequence>
- Eroğlu, T. (2017). Türkü Nedir?. *Kesit Akademi Dergisi*, 7, 78-91.
- Ersoy, İ. (2009). Türkiye’de Uluslaşma Sürecinde Bir Simge Olarak ‘Bağlama’. *Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı, Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu Bildirileri* içinde, 268-278, İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.
- Ersoy, İ. (2014). Türk Halk Müziğinin Yeniden Üretimi/İnşası: Ulusal Kaynaştırma Projesi Olarak “Yurttan Sesler” Topluluğu. *International Journal Of Human Sciences*, 2, 31-947.

- Feyzioğlu, N. (2017). İdeoloji, Mantalite, Tarih ve Anlatı Kavramları Çerçevesinde Türkü (Halk Şarkısı) Biçimi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3, 49-63.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gazimihal, R. M. (2006). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*. (M.Salih Ergan ve Ahmet Şahin Ak, Çev.). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Gökçe, E. (1982). *Eğin Türküleri*. Ankara: Yaba Yayınları.
- Hınçer, İ. (1968). Türkiye’de Folklor Hareketleri. *TFA 20. Yıl Özel Sayısı*, 11-13.
- Hoşsu, M. (1997). *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*. İzmir: Peker Ambalaj ve Kağıt Sanayi.
- İmlil, M. (2019). Modernizm Sonrası Ulus Kimlik ve Bileşenleri. *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 48, 61-72.
- İrten, S. (2018). Gelenek ve Modernizm İkileminde Bir Ses(Sizlik): Musiki İnkılabı. *Online Journal of Music Sciences*, 2, 98-121.
- Karadeniz, B. (2010). *Türkülere Giriş*. İstanbul: Kara Mavi yayınları.
- Karaduman, S. (2010). Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü *Journal of Yaşar Üniversitesi*, 17, 2886-2899.
- Kişin, Y. (2019). *Halk Türkülerinde Protest Olgu ve Ruhi Su* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi, Sivas.
- Köprülü, M. F. (1993). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, (I.Baskı). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Mak, M. (2017). *Müziğin Çokkültürlü Kodları: Mardin* (Doktora tezi), İstanbul Teknik üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Möngü, B. (2013). Postmodernizm ve Postmodern Kimlik Anlayışı. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2, 27-36.
- Onay, A. T. (1996). *Türk Halk Şiirinin Şekil ve Nev’i*. haz. Cemal Kurnaz, Ankara: Akçay Yayınları.
- Özavcı, K. (2015, Mayıs). Orta Anadolu Türküleri ve Bozlak İcrasında Abdal Düzeni Kullanımının Azalması ve Sebepleri. *I. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi* içinde, Diyarbakır.
- Özbek, M. (1981). *Folklor ve Türkülerimiz*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Özbek, M. (1998). *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terim Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Özbek, M. (2009). *Türkülerin Dili*. Ankara: Ötüken Yayınları.
- Özbek, M. (2010). Türkü Deyip Geçme Tanı. *Türk Yurdu Dergisi*, 269, 53.
- Özdemir, C. (2018). Tarihi Gelişi Bakımından Türkiye Türkçesi. *Alatoo Academic Studies*, 2, 52-57.
- Öztelli, C. (2002). *Evlerinin Önü Türküler*. (İlk basım:1972), İstanbul: Özgür yayınları.

- Öztuna, Y. (1976). *Türk Musikisi Ansiklopedisi II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Musikisi Ansiklopedik Sözlüğü*. Ankara: Orient Yayınları.
- Öztürk, A. O. (Erişim tarihi: 06.04.2020), Konya Türkülerinin “Kimlik Tanımı Bağlamında Sosyal İşlevi”. Erişim adresi: <http://www.turkuler.com/yazi/konyaturkulerinin.asp>
- Öztürk, A. O. (1994). Azerbaycan Halk Türküleri. *Milli Folklor*, 3/24, 57-58.
- Paçacı, G. (1999). Cumhuriyet Döneminde Halk Müziği. *Cumhuriyet'in Sesleri* (içinde), İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Parla, T. (1993). *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye'de Korporatizm*. İstanbul: İletişim.
- Parlak, E. (2011). “Türkiye’de Türk Halk Müziği Çalışmalarının 100. Yılına Doğru Bir Durum Tespiti” Adlı Metin Hakkında Rapor. Evrim Ulusan Öztürkmen (Ed.), *Türk Halk Bilimi Çalışmaları Kurultayı Bildirileri* içinde, s.422-424, İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.
- Parlak, E. (2013). *Garip Bülbül Neşet Ertaş 2*. İstanbul: Demos Yayınları.
- Pelikoğlu, M. C. (2012). *Geleneksel Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açısından Adlandırılması*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Sağır, T., Zahal, O., & Gürpınar, E., (2013). Cumhuriyeti’in İlk Yıllarında Müzikte Modernleşme Hareketleri ve Müzik Politikaları (1923-1952). *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, 71-89.
- Sakaoğlu, S. & Alptekin, A. B. (2006). Anonim Halk Edebiyatı. *Türk Edebiyat Tarihi IV*, ed. Talat Sait Halman vd, s.587-614, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Satır, Ö. S. (2017). Yeni Ankaralı Müziğinin Tanımı Üzerine. *Sosyoloji Dergisi*, 38, 107-130.
- Şaylan, G. (2002). Postmodernizm. 2.Baskı. Ankara: İmge Kitabevi.
- Şenel, S. (1999). Cumhuriyet Dönemi’nde Türk Halk Müziği Araştırmaları. *Folklor/Edebiyat*, 17, 99-128.
- Şenel, S. (2009). *Yücel Paşmakçı ile Türküler Üzerine Söyleşi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet konservatuarı Yayınları 2.
- Şenel, S. (2011a). Türkünün Tanıkları ve Türkü Algısındaki Değişimler. Kadir Pürlü (Ed.). *Kültürümüzde Türkü Sempozyumu* içinde, 65-92, Sivas.
- Şenel, S. (2011b). Türkiye’de Türk Halk Müziği Çalışmalarının 100. Yılına Doğru Bir Durum Tespiti. Evrim Ulusan Öztürkmen (Ed.). *Türk Halk Bilimi Çalışmaları Kurultayı Bildirileri* içinde, 342-414, İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.
- Terzioğlu, A. (2000). *Türk Folkloru İçinde Halk Oyunları Oynayanların Psiko-Sosyal Özellikleri ve Oyunların Şahsiyet Gelişimine Etkisi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Terzioğlu, Ö. (2007). Çağdaş Kentte Türkü ve Ankaralı Folkloru. *Milli Folklor*, 75, 60-75.
- Timur, K. (2017). Kural Tanımayan Bir İdeoloji: Postmodernizm. *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi*, 7, 1-9.
- Tokel, B. B. (2000). *Neşet Ertaş Kitabı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Tomlinson, J. (2004). *Küreselleşme ve Kùltür*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tüfekçi, N. (1995). Türk Halk Müziği. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde, C.6,1482-1488, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Uğurlu, N. (2009). *Folklor ve Etnografya – Halk Türkülerimiz*. İstanbul: Örgün Yayınevi.
- Vural, F. G. (2011). Türk Kùltürünün Aynası: Türküler. *e-Journal of New World Sciences Academy*, 6, 397-411.
- Yakıcı, A. (2013). *Halk Şiirinde “Türkü”*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yazıcı, R. (1995). *Türkülerimizin Türklüğü*. Kayseri: Erciyes.
- Yener, A. S. (2011). *Türkü Derlemelerinde Yapılan Yanlışlıklar ve Düzeltilmesine İlişkin Örnekler*. Kùltürümüzde Türkü Sempozyumu 22-25 Ekim 2011, Sivas

“SÜRYANİ KADİM ORTODOKS KİLİSE MÜZİĞİ”NDE KULLANILAN MAKAMLARIN ANLAMLARI ÜZERİNE KÜLTÜREL BİR ANALİZ

A Cultural Analysis on the Meanings of “Syriac Ancient Orthodox Church Music”s Maqams

Banu MUSTAN DÖNMEZ*, Mehmet ŞEN**

ÖZ

“Hıristiyan Dünyası gün gelir de İncil’i kaybederse, Süryani ilahilerinden bulabilir” (Patrik Shunuda)

Bu çalışmada, Hıristiyanlığın önemli bir mezhebi olan Ortodoksluk çatısı altında toplanarak varlıklarını tüm dünyada devam ettiren Süryanilere ait inanç müziği olan Kadim Ortodoks kilise müziğine ait makamların anlamları, kültürel boyutuyla ele alınmıştır. Hıristiyanlık inancını ilk kabul eden topluluklardan olan ve Mezopotamya coğrafyasında yüzyıllardır yaşayan bir toplum olan Süryaniler; din, dil, yaşam, soy, tarih bilinci ve topluluk ismi gibi bileşenleri ortak bir yaşam modeli üzerine kurarak, kendilerini ortak dinleri olan Hıristiyanlık üzerine temellendirmişlerdir. Bu toplum, yaşadığı Ortadoğu coğrafyasında, sosyal ve siyasal sebeplerden dolayı uluslararası göçe maruz kalmıştır. Süryani Kadim Ortodoks Kiliseleri, dünyanın pek çok yerinde varlığını sürdürmektedir. Türkiye’de ise yaşadıkları bölgelerdeki nüfus yoğunluklarıyla ilişkili olarak “Mardin”, “Midyat”, “Adıyaman” ve “İstanbul” olmak üzere dört metropolitlikle yönetilmektedir. Dinsel müziklerin kaynağını Eski Ahit (Tevrat ve Zebur), Yeni Ahit (İncil) ve Süryani Kilisesi Azizlerinin yazdıkları metinler oluşturmaktadır. Süryani Kilisesi makamları, anlamlarına göre “Meryem Ana”, “Kutsallar”, “Nedamet-Dönüş” ve “Haç-Atalar-Ölümler” şeklinde kilise teolojisince birinci makamdan sekizinci makama kadar hayatın döngüsünü kapsayacak şekilde oluşturulmuştur. Süryani Kadim Ortodoks Kilisesi yıllık takvimsel ritüellerinin her birinin, kilise teolojisince ifade edilen anlam ile sekiz makam üzerinden gerçekleştirildiği ve Türk Müziği sistemine denk gelen her bir makamın karşılığı gözlem, duyumsal analiz yöntemi ve konunun uzmanları ile yapılan görüşmelerle saptanmıştır. Sayı mistisizmi içerisindeki en temel sayı *yedi*’dir. Bu sayı, güneş takviminin haftayı, ayı, mevsimi, yılı oluşturan sirkülün en küçük parçasıdır. Bu sayıdan (yedi) ibaret günler içinde; bir insanın “doğumu”, “büyümesi”, “olgunlaşması” ve “ölümü”, Süryani İnanç müziği içerisindeki makamsal anlamlarla resmedilmektedir. Tanrı’nın görünmeyen lütuflarını imanlılara görünen vasıtalarla ve sembollerle aktaran gizlerin (Yedi Gizi) sayısı da *yedi*’dir. Bu rakam, Pisagor’un ses sisteminde bir oktavı oluşturması gibi Yunan Kilise Modları sayısı ile de örtüşmektedir. Sekiz; yeni hayatı, yeni başlangıcı ve ebedi döngüyü ifade ettiği için 7+1’dir. Dolayısıyla doğum, yaşam ve ölüm gibi insanın yaşamsal evreleri yedi ve ölümüyle ebedi istirahate geçeceği dünya sekiz ile betimlenmektedir. Bu çalışmada Süryani inanç müziğini temsil eden kilise makamlarının anlamlarından yola çıkılarak, müzik üzerinden bir kültür analizi oluşturma çabası içerisine girilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Süryani, Kadim Ortodoks Kilise müziği, inanç müziği etnolojisi, makam, anlam, kültürel analiz, kolektif bellek.

ABSTRACT

“If the Christian world loses the Gospel a day, it can be found by the Syrians’ hymns.” (Patrik Shunuda)

In this study, the meaning of the Ancient Orthodox church music which is belonging to the Syriac who continued their existence all over the world by gathering under the umbrella of Orthodoxy which is an important sect of Christianity, was discussed with its cultural dimension. The Syrians, one of the first communities to believe Christianity and lived in Mesopotamia for centuries; they based themselves on the common name, religion, language, life, lineage, historical consciousness and life model. This society has been subjected to international migration due to social and political reasons in the Middle East where they live. The Syrians Ancient Orthodox Churches continue to exist in many parts of the world. In Turkey, in relation to the population density in the area they live and they are managed "Mardin", "Midyat", "Adıyaman" and "Istanbul", including four metropolitan. The source of Syriac religious music is the texts of the Old Testament (Torah and Psalms), the New Testament (Bible) and the Syriac Church Saints. The Syriac Church Maqams were defined by church theolog as “Virgin Mary”, “sanctus”, “penitence-desistement” and “crucifix-ancestors-deads” to cover the life cycle from the first maqam to the eighth maqam. It was determined that each of the annual calendar rituals of the Syriac Ancient Orthodox Church was performed by means of eight maqams with the meaning expressed by church theology and each maqam corresponding to the Turkish Music system was determined by observation, audial analysis method and interviews with experts on the subject. The most fundamental number in number mysticism is seven. This number is the smallest part of the solar calendar cycle that forms the week, month, season, and year. Within these (seven) days; human's “birth”, “growth”, “maturation” and “death” are portrayed by means of Syrians belief music maqams. Seven are also the number of secrets that convey the invisible grace of God through the visible means and symbols to the believers. This number coincides with the number of Greek Church Maqams as well as Pythagoras' sound system, octave. Eight, 7 + 1 because it expresses new life, new beginning and eternal cycle. Therefore, the human's vital stages such as birth, life and death are defined by seven and the world in which he will enter eternal rest with his death is defined by eight. In this study, it was strived to make a cultural analysis on the basis of the meanings of church maqams representing Syriac belief music.

Keywords: Syrians, Ancient Orthodox Church music, belief music ethnology, maqam, meaning, cultural analysis, collective memory.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 30.01.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 05.06.2020

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzikoloji Bölümü., mustandonmez@gmail.com ORCID ID: 0000-0002-0503-3122

**** Dr. Öğretim Üyesi İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü MALATYA**
ORCID ID: 0000-0003-1604-1715

Atf/Citation: Dönmez, Mustan, B., Şen, M. (2020) “Süryani Kadim Ortodoks Kilise Müziği’nde Kullanılan Makamların Anlamları Üzerine Kültürel Bir Analiz, (16),34-55.

Extended Abstract

“If the Christian world loses the Gospel a day, it can be found by the Syrians’ hymns.”

(Patrik Shunuda)

Syrians Christianity is a Middle-Eastern branch of Orthodoxy, which is an important denomination of Christianity. The aim of this study was to address the meanings of the maqam of Ancient Orthodox church music, which is Syriac sacral music, from cultural aspects. Syrians are the first ethnic community to accept the Christian faith. Their ancestors established the first Christian Church in the 30s A.D. in present-day Antakya, which was formerly known as *Antiokheia*. These people were referred to as *Süryaniler* (Syrians) in the course of history. Also referred to in Ancient texts and the Bible, the Arameans are a people who settled in Syria and Mesopotamia and established kingdoms there, and made important contributions to history with their alphabets, languages, and cultures. (Iris, 2003; Altınışık, 2004; Tahincioğlu, 2011; Özbay, 1973). There are about four and a half million Syrians all over the world. Almost three millions of them live in India, and the rest spread to the Middle East, Europe, America, and Australia (Altınışık, 2004; Iris, 2003).

Music in Syrians Christianity is an important part of worship and it is based on human voice and can be a monophonic, “solo” or “chorus” performance. The table 1 and table 2 contain Syriac music maqams corresponding to church theology:

Table 1. Syriac Music Maqams Corresponding to Church Theology

Maqam 1 (Kağmoyo-Uşşak) Maqam 2 (Trayono-Hüseyini)	Virgin Mary- Jesus (Birth)
Maqam 3 (Tliţoyo-Segâh) Maqam 4 (Rbi'oyo-Rast)	Sanctus (Ascension)
Maqam 5 (Ĥmişoyo-Hüzzam) Maqam 6 (Ştiţoyo-Çargâh)	Penitence-Return (Maturation)
Maqam 7 (Şbi'oyo-Saba) Maqam 8 (Tminoyo-Hicaz)	Cross-Ancestors-the Dead (Reaching God)

Table 2. Semantic Equivalents of Syriac Maqams by Sequence

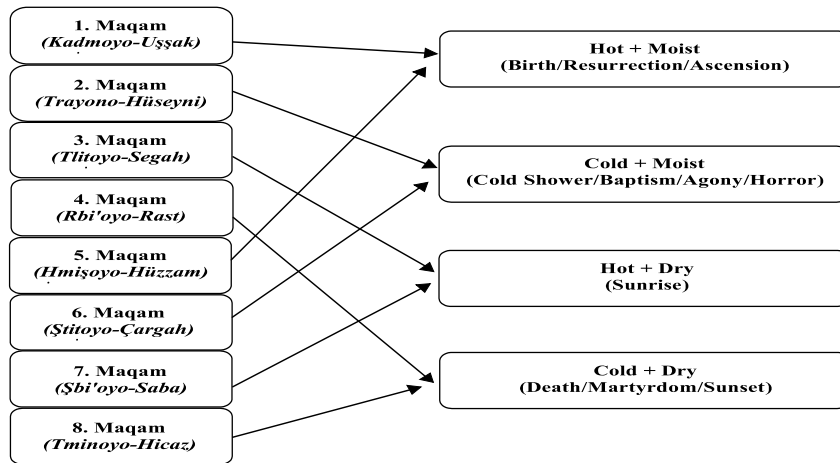


Table 2 shows (as a weekly cycle) the maqams of prayers in the daily rituals of the Syriac Orthodox Church. According to Table 3, the maqam tradition has an eight-week pattern and a common cycle with two weekly maqam

pairs. In other words, maqam 1 pairs up with maqam 5 and in the following days, the pattern is 2–6, 3–7, and 4–8. Then, weekly pairwise maqam decreases symmetrically (5–1, 6–2, 7–3, and 8–4). One maqam is used during the day, and two maqams are used per week.

Table 3. Chart of Syriac Orthodox Church Daily and Weekly Maqam (Şen, 2020: 131).

Week No	Sunday	Monday	Tuesday	Wednesday	Thursday	Friday	Saturday
Week 1	1	5	1	5	1	5	1
Week 2	2	6	2	6	2	6	2
Week 3	3	7	3	7	3	7	3
Week 4	4	8	4	8	4	8	4
Week 5	5	1	5	1	5	1	5
Week 6	6	2	6	2	6	2	6
Week 7	7	3	7	3	7	3	7
Week 8	8	4	8	4	8	4	8

The number “seven,” on which the week, month, and year are based, is perceived as a precise number in the solar calendar. The system for the meaning of a one-week maqam, arranged in a way that every day has one maqam in Syriac Christianity is as follows: One week consists of maqams representing a circle where nature and earth, sun, and moon movements and human life begins and ends. In the solar calendar, the number “seven” (one circle) refers to one week, four circles to one month, twelve circles to one season, and fifty-two circles to one year, and therefore, these numbers are also “sacred.” Thus, the number “seven” is the smallest of the cycle that makes up a year. In the days corresponding to the number “seven,” the maqams depict “birth,” “growth,” “maturation,” and “death.” This notion and the musical sound systems is present not only in Syriac Christianity but also in all dominant monotheistic religions and ancient cultures. The times of “work” and “break” are planned in this way in three monotheistic religions.

Eight is 7+1 because it corresponds to new life and beginning and eternal cycle. Therefore, the number “seven” represents the stages of life (birth, life and death), while the number “eight” represents eternal rest after death (Şen, 2020, p. 122). Table 3 shows that the maqam tradition has an eight-week pattern and a common rhythmic cycle with two weekly maqam pair-ups. In other words, Maqam 1 pairs up with Maqam 5 in one day and the pattern is 2–6, 3–7, and 4–8 in the following days. Then, weekly pairwise maqam decreases symmetrically (5–1, 6–2, 7–3, and 8–4). One maqam is used during the day, and two maqams are used per week.

‘Süryani Kadim Ortodoks Kilise Müziği’ni ‘İnanç Müziği Etnolojisi’ Açısından Değerlendirmek

Dine, inanca ve törene ilişkin tüm müzik türlerini, inanç müziği etnolojisi içerisinde ele alabiliriz. Bu bağlamda “İnanç müziği etnolojisi”, etnomüzikolojinin “dinsel/inançsal müzik”e ilişkin literatürünü kapsayan şemsiye bir kavramdır” (Mustan Dönmez, 2019: 98). Etnomüzikologlara ait bilimsel deneyimlerden yola çıkarak, dünyadaki tüm inanç müziklerinin müziğe yüklenen anlamlar açısından en yoğun türler olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. İnanç müziklerine ait bu anlam yoğunluğu, inanç müziklerinin kültürel semboller açısından en yoğun türler olmalarından ileri gelir. Bu anlamsal yoğunluk, inancın kolektif belleğe ait en önemli bileşenlerden biri olması ve kültürün neredeyse tamamına yakını belirlenmesinden ileri gelir. Eski inanışlar ya da dinler, özellikle bir topluluğun kolektif hafızasında yer kaplamak suretiyle bu topluluğun üyelerini birbirine bağlayan güçlü bir bağ görevi gördüğüne göre, bu bağın ruhani niteliğinin çok büyük bir kısmı, müzikle/tınıyla hatırlanacak ve ifade bulacaktır.

İşte Süryani Kadim Ortodoks kilise müziğine ait tınları da bu minval üzere değerlendirmek gerekir. Süryani Ortodoks inancındaki soyut anlamlar, müzikal formlara yüklenerek ayinlerde kullanılmaktadır. Bu çalışmada, Süryani Kadim Ortodoks kilise müziği içerisinde kullanılan makamlara yüklenen kolektif anlamlar üzerine kültürel bir analiz yapılacaktır.

Mezopotamya, tarih boyu birçok medeniyetin beşiği olmuştur. Süryaniler de bu medeniyetlerden biridir ve Mezopotamya, Anadolu, Orta Doğu ve dünyanın diğer coğrafyalarında varlıklarını halen sürdürmektedirler. Günümüzde Süryaniler, Türkiye Cumhuriyeti sınırlarında ve dünyanın dört bir yanında bulunan etnik bir topluluktur. Babil-Mezopotamya Bölgesi gibi geniş bir coğrafyadan çıkan bu halkın yaklaşık beş bin beş yüz yıllık geçmişleri olduğu bilinmektedir. Elli beş asırlık süreçte isim değişikliğine uğradıkları bilirse de M.S. 30’lu yıllarda Hıristiyanlığı kabul etmeleriyle son yirmi asırdır Süryaniler olarak adlandırılmışlardır (Altınışık, 2004, s. 5). Kökleri bu kadar eski dönemlere dayanan Süryaniler, kültürlerini ve inançlarını koruyarak varlıklarını günümüze kadar ulaştırabilmişlerdir. Tarihlerinde yaşadıkları her bölgede din, dil ve köken farkı gözetmeksizin diğer toplumlarla iç içe olmuşlar, hoşgörü içerisinde hayatlarını sürdürmüşlerdir.

Çalışmada, bu topluluğun inanç müziği olan Ortodoks kilise müziklerinde hassasiyetle durdukları makamlarına yükledikleri anlamlar ele alınarak incelenecektir. Bu amaca hizmet edebilmek için, öncelikle bu topluluğun tarihsel arka planı ve dünya üzerindeki dağılımları üzerinde durulduktan sonra, müzikleri üzerinde yapısal ve kültürel çözümleme gerçekleştirilecektir.

Süryanilerin Kısa Tarihçesi, Dünya ve Türkiye Üzerindeki Demografik Durumları

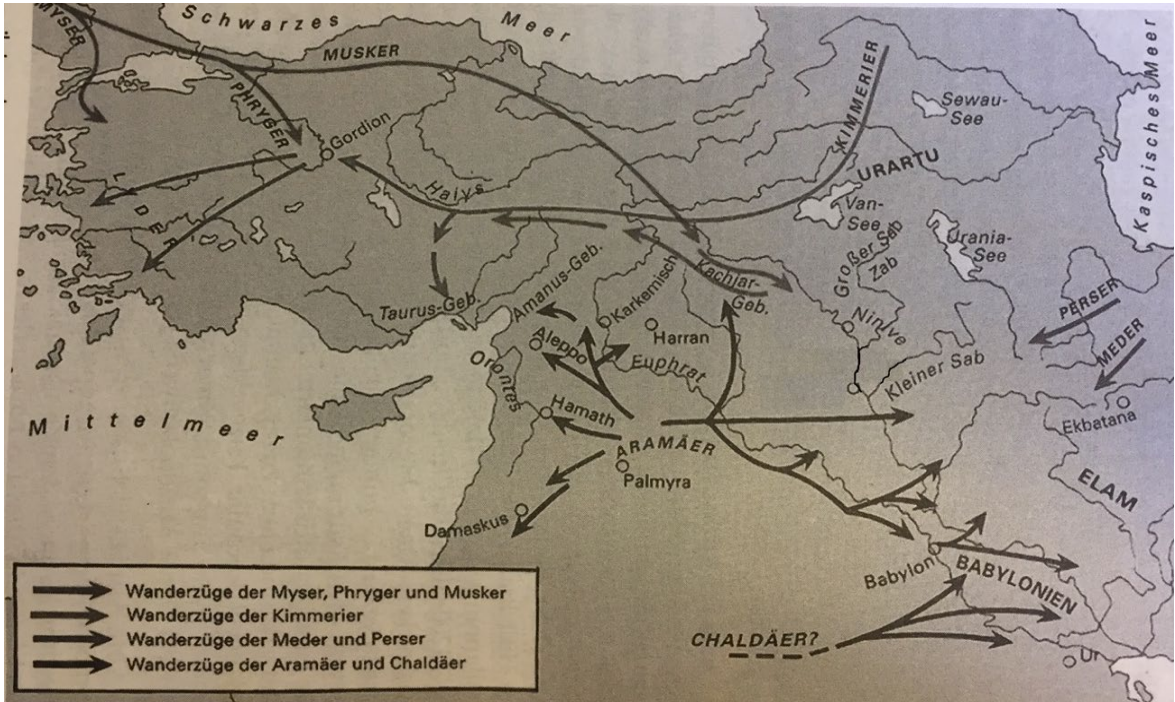
Süryaniler, burjuvanın oluşturduğu Protestanlık’ tan çok önce, Hıristiyanlığın ilk yıllarında, bu inancı “Ortodoks” olarak benimsemiş kadim bir topluluktur. Süryanilerin kökeni ile ilgili tartışmalar ve ileri sürülen tezler, Onları genel olarak günümüz Suriye coğrafyasında yaşayan ve Aramice konuşan Hıristiyan halk olarak tanımlamaktadır (Özbay, 1973, s. 11). Bu tanım, özellikle Süryanilerin dinsel bir kimlik olduğu görüşünde olan araştırmacılar tarafından kabul edilmektedir.

Süryani kelimesinin kökeni konusunda değişik görüşler ileri sürülmüştür. Bu görüşlerden en öne çıkanlarından birini Özdemir, şu şekilde belirtir:

Süryani nitelemesinin ya Mezopotamya’da bulunan bir şehirden ya da bu bölgede hüküm sürmüş Süryani kralının oğlu “Surus” isminden geldiği yönündedir. Etnik olarak Süryaniler, Antik çağlarda Urfa ve Nusaybin’in kültür ve medeniyet merkezleri olarak ön plana çıktığı Mezopotamya’da yaşayan ve Süryanice olarak tanımlanan Sami dil ailesinden Aramice konuşan bir toplumdur (Özdemir, 2014, s. 13).

Hıristiyanlığı kabul ettikleri dönemde Urfa, Kerkük, Erbil ve Petra gibi yerleşim yerlerine sahip olan Süryaniler, M.S. 3. Yüzyılın sonlarına doğru bu yerleşkelerini de kaybederek güçlü imparatorlukların egemenliği altında yaşam sürerek kendilerini ruhani ilime ve sanata vermişlerdir. Bu yüzyılda büyük kiliseler, manastırlar ve bunların yanında büyük okullar açmışlardır (Akyüz, 2005, s. 19). Tarih sahnesinde Süryaniler, bu bölgede ruhani imparatorluk kurma konusunda ve Hıristiyanlığın doğuşundan günümüze önemli bir rol oynamışlardır (Ürek, 2013, s. 107).

Süryaniler, köken olarak Nuh’un büyük oğlu Sam’in torunu Aram’a uzanan ve Semitik ırka ait bir toplumdur. Bu topluluğun ataları, “Aramiler” olarak kabul edilmektedir. Bu etnik topluluk, İsa Mesih’in Müjdesine cevap verdikten sonra “Süryani” (Suryoyo)¹ ismi altında etnik bir kimlik olarak adlandırılmıştır. Süryani Halkının, Arami boylarının yaşadığı Mezopotamya coğrafyasındaki beş bin beş yüz yıllık varlığı, kökenleri ve Hıristiyanlığı kabul eden ilk etnik topluluk oluşu, birçok tarihsel ve kültürel araştırmaya konu olmuştur. Bu nedenle Süryanilerin kökeni, bizi tarih içinde bir yolculuğa çıkaracak kadar çok eskilere, İsa’dan çok önceki dönemlere kadar götürmektedir. Süryani Kilisesi ise ilk “evrensel kilise” unvanı ile merkezi Antakya olmak üzere Hindistan, Kafkaslar, Kapadokya bölgesi ve Mısır sınırlarına kadar olan coğrafi bölgeyi kapsamaktadır (Görüşme: Melki Ürek, 24.12.2017, Adıyaman; Şen, 2020, s. 31).



Şekil 1. Aramilerin Mezopotamya Coğrafyasında Milattan Önceki Yüzyıllardaki Yerleşim Bölgeleri² (Aksoy ve Çelik, 2013, s. 88)

¹ Süryoyo tekil, Süryoye ise bu kelimenin çoğuludur.

²Bu harita, Hıristiyanlık öncesi dönem (M.Ö. 3-4. Yy.) Mezopotamya coğrafyasında yaşamış (haritadaki *Aramaer* ⇒ Aramiler, *Chaldaer* ⇒ Keldaniler, *Perser* ⇒ Persler, *Kimmerier* ⇒ Kimmerler v.b.) halkların yerleşimlerini ve yayılışlarını göstermektedir.

Süryaniler, Hıristiyanlık inancını kabul eden ilk etnik topluluktur. M.S. 30’lu yıllarda eski adı *Antiokeia* olan günümüzün Antakya ilinde ilk Hıristiyan Kilisesini, bu dini kabul eden Süryaniler’in ataları Aramiler kurmuştur ve tarih sahnesinde *Süryaniler* olarak adlandırılmışlardır. Görüşmeler ve taranan kaynaklardan da, Süryanilerin atalarının Aramiler olduğu anlaşılmaktadır. Aramiler ise adları Antik metinlerde ve Kutsal Kitap’ta da geçen, başlangıç yıllarında Suriye ve Mezopotamya’da yerleşmiş, krallıklar kurmuş, alfabeleri, dilleri ve kültürleriyle tarihte önemli izler bırakmış bir halktır. Süryanilerin kökeni ile ilgili araştırmalar ve ileri sürülen tezler, Onları genel olarak günümüz Suriye coğrafyasında yaşayan ve Aramice konuşan Hıristiyan halk olarak tanımlanmaktadır. Aramice ise, bir dönem günümüzün İngilizcesi gibi birçok farklı toplumdaki insanın birbiriyle anlaşmak için kullandıkları ve alfabesinden yararlandıkları ortak bir kültür dili olmuştur. Bu kadim toplum, zamanla kilisenin ulusal nitelik kazanmasıyla birlikte konuştukları dil olan Aramice tanımlaması yerine Süryanice’yi kullanmaya başlayarak, bu dili resmi dilleri olarak benimsemişlerdir (İris, 2003; Altınışık, 2004; Tahincioğlu, 2011; Özbay, 1973).

Süryaniler, yaşamış oldukları topraklarda tarih boyunca gerçekleşmiş birçok savaşa ve değişime karşın, yüzyıllar boyunca edindikleri deneyim ve geleneklerini, sözlü ve yazılı kültürlerini gelecek nesillere aktarabilmiş ve benliklerini kaybetmeden var olabilmeyi başarmıştır. Dünya genelinde birçok yerde metropolitliğe sahip olan Süryaniler, azınlık olmalarına rağmen Türkiye’de ve Dünya’da birbirine bağlı önemli bir toplumdur.

Süryani Ortodoks inançlıları; Osmanlı İmparatorluğu döneminde Ortadoğu coğrafyasında yaşanan olaylar, sonrasında ise Arap-İsrail savaşları (1948–1967), Lübnan İç Savaşı (1975–1990), Irak-İran Savaşı (1980–1988), Körfez Savaşı (1990–1991) gibi olaylar sonucunda doğduğu Mezopotamya coğrafyasında politik ve ekonomik kaynaklı diasporalar yaşamış, bu nedenle 19. ve 20. yy.larda yaşanan büyük göçlerle Süryani Ortodokslar olarak dünya genelinde beş kıtaya yayılmışlardır (Tahincioğlu, 2011, s. 108).

Dünya üzerine yayılmış yekûn nüfusları, yaklaşık dört buçuk milyondur. Bu nüfusun üç milyona yakını Hindistan’a, geri kalan kısmı ise başta Ortadoğu coğrafyası olmak üzere Avrupa’ya, Amerika’nın çeşitli ülkelerine ve Avustralya’ya dağılmıştır. Türkiye’de Süryaniler, günümüzde başta Mardin olmak üzere Adıyaman, Diyarbakır, Urfa, Malatya, Gaziantep, Adana, Elazığ ve İstanbul’da yaşamaktadır ve toplam sayılarının ise yaklaşık yirmi beş bin olduğu tahmin edilmektedir (Altınışık, 2004, İris, 2003). Bugün, ülkemizdeki Süryani Kadim Ortodoks Kiliseleri; Midyat Metropolitliği, İstanbul Metropolitliği, Mardin Metropolitliği ve Adıyaman Metropolitliği olmak üzere dört bölgede faaliyet göstermektedir.

Süryani Kadim Ortodoks Kilisesi Müziğinin Genel Özellikleri

Kutsal paylaşımlar, sosyal insanın bir dışı vurumudur. Bütünleştirici bir kültürlenme aracı olmasının yanında, toplumu bir arada tutmak için gerekli sosyal dayanışma harcını yaratmaktadır. Etkinlik, bir bakıma kültürel geleneklerin uygulanması ile yaşatılır. Geçmişin gelecek nesillere aktarılıp sürekliliğinin sağlanması için kültürel geleneklerin uygulanması şarttır (Giddens, 2005, s. 246). Kutsal ayinler, ortak değerlere ilişkin ilahi anlamlarla yüklü öğeleri müzikal temalarla zenginleştirerek kullanma yoluyla, topluluğun bilgi ve geleneklerini aktarır. Genç bireyleri; inançlar, topluluğun genel sosyal kuralları, bu kuralların gerektirdiği davranışlar, ortak tarih ve benzeri kültürel öğeler konusunda bilgilendirir ve şekillendirir.

Hıristiyan topluluklar, kendi içerisindeki ritüellere dayalı birliktelikler bağlamında Ortodoksluk, Katoliklik ve Protestanlık olarak mezhepsel ayrılık yaşamışlarsa da inanış sistemlerinin orijinleri aynı noktaya dayanmaktadır. Yıllık takvimlerindeki özel günlerde ortak bir takvime bağlı olmalarının temelinde, Hıristiyanlık öncesi güneş takvimine dayanan ve güneş takvimine göre belirlenmiş olan teoloji yatar. Bu teolojiye göre günlük, haftalık veya daha uzun süre zarfındaki doğadaki önemli değişimlerin yaşandığı günler (ekinoks gibi) ve olaylar, Hıristiyan teolojisi açısından değerlendirilerek yıllık takvimleri içindeki özel günler (Doğum Bayramı, Paskalya Bayramı, Pentikost/Su Bayramı vb.) çerçevesinde oluşturulmuştur.

Süryani Ortodoks Kilisesi, yıllık “Julian Takvimi”ne dayansa da, bu takvimin temelinde Süryani atalarının güneş takvimini esas alarak 2050 yılına kadar oluşturdukları “Taklab Takvimi” yatmaktadır. Adıyaman ve Çevre İller Süryani Kadim Metropolit sekreteri Melfono³ David Ün, Süryani Ortodoks Kilisesi yıllık takviminin hazırlanışını şu şekilde açıklamaktadır:

İsa dünyanın ışığıdır. Dolayısıyla günün geceden almaya başlaması yani gündüzlerin uzamaya başlaması 21 Aralık ekinoksundan sonraki birkaç günde iyice belirir. İsa Kilisemizin ışığı olarak düşünülür ve günün geceye galip gelmesi şeklinde yorumlanarak İsa'nın Doğum Bayramı 25 Aralık günü kutlanır. Süryani Kilisesi'nin yıllık takvimi her ne kadar Julian takvimine dayansa da, bu takvimin öncesinde Süryani atalarının güneş takvimini esas alarak oluşturdukları Taklab Takvimini geliştirerek kilisemizin kullanımına sunmuştur. 2050 yılına kadar oluşturulan bu takvimin bitiminde, 500 sene geriden başlayarak yıllık kilise düzeni, ayin ve bayramlar hiç şaşmadan kilisemiz düzenince uygulanmaya devam edecektir. Bu düzen içinde hazırlanan Süryani Kilisesi yıllık takvimi, hafta sayısı ve günleri hesaplanarak Kasım ayındaki Kilise Kutsama Pazarı ile başlatılarak oluşturulmaktadır (Görüşme: David Ün, 10.11.2017, Adıyaman; Şen, 2020, s. 45).

Süryani Kadim Ortodoks Kilisesi Müziği, yazılı aktarım tekniğine sahip olmayıp kulaktan öğretim geleneğine dayanmaktadır. Müzikal yapıların kuşaktan kuşağa aktararak günümüze taşınması, bu öğretim geleneği kullanılarak sağlanmıştır. Yazıya dayalı metinler daha korunaklı olduğundan, tarih sahnesinden kolaylıkla silinmezler. Kulaktan öğretim yöntemi yazıya dayanmadığı için, eski dönemlerdeki kilise müziği dağarının ancak bir kısmı günümüze kadar ulaşabilmiştir.

Süryaniler, müziği milattan sonra dördüncü yüzyıldan itibaren ayinlerinde kullanmışlardır. Geçmişte sayılarının üç bin kadar olduğu tahmin edilen bu dağardan günümüze, ancak bin beş yüz kadarı ulaşabilmiştir. Dinsel müzik metinleri, Türkçesi “müzik hazinesi” anlamına gelen *Beth Gazo* isimli kitaplarda toplanmıştır. Geçmiş yüzyıllarda Süryani Ortodoks Kilisesi Ataları tarafından kaleme alınan müziksel metinlerin yazımsal şekilleri Büyük Beth Gazo'da, dinsel müziklerin notaya alınmış şekilleri ise Küçük Beth Gazo'da toplanmıştır. Kilisemiz, günümüz müzik uygulamalarında Küçük Beth Gazo'yu kullanmaktadır. Halep metropoliti Mor Gregorios Yohanna İbrahim ve Halep Üniversitesi'nden müzisyen bir öğrencisi olan Nuri İskandar tarafından 1996 yılında notaya alınan bu kitap, kilisemiz müziğinin kaidesidir (Görüşme: Melki Ürek, 24.12.2017 Adıyaman; Şen, 2020, s. 95, 97).

³ Türkçe karşılığı öğretmen anlamındadır.



Resim 1. Mor Petruspavlus Kilisesi Pazar Ayini-Adıyaman, Fotoğraf: Mor Petruspavlus Kilise Arşivi (2017)

Süryani Kadim Ortodoks Kilise müziği, ayini tamamlayan bir unsurdur; ritüelde verilecek mesajların amacına hizmet edeceği düşünülen makamda ezgilediği ve bu müziksel sistem Süryanilere özgü anlamlarla donatılmış olduğu için, kültürel ifadenin ayrılmaz bir parçasıdır. Verilecek mesajlar, sekiz ana Süryani Kadim Ortodoks kilise makamının etki gücüne (*ethos*) dayanarak, her ritüelin gerçekleştiriliş amacına hizmet edecek biçimde, Süryani toplumunun kültürünü ifade ettiği bir alan olarak ayinler, davranışlar, kullanılan figürlerle birlikte, bu öğelerin sürekli tekrarıyla kültüre yönelik anlamlar üretmekte ve aktarmaktadır.

Süryani Kadim Ortodoks Kilise Müziğinin Yapısal Özelliklerinin Genel Betimlemesi

Yüzyıllar boyunca Mezopotamya coğrafyasında yaşayan Süryani halkının, Hıristiyanlık çatısında birleştikten sonra dinsel ayinlerinde kullandıkları ilahi ve dualarının yapısı, kilise modları ile organik bir bağa sahiptir. Süryani Kilisesi dinsel müzik metinlerinin kaynağını Eski Ahit (Tevrat ve Mezmur), Yeni Ahit (İncil) ve kilise kutsallarının kutsal kitaplardan ilham alarak yazmış oldukları metinler oluşturmaktadır. Hıristiyanlığın kutsal kitabı İncil’in yanında kullanılan bu kitaplar, litürjide *Deuterokanonik Kitaplar* olarak adlandırılır (Şen, 2020, s. 91).

Deuterokanonik⁴ (Apokrif⁵) kitaplar, Mesih İsa’dan önceki yüzyıllarda yaşayan toplulukların tarihi, yaşamı, düşüncesi, ibadeti ve dinsel gelenekleri konusunda değerli bilgiler vermek açısından çok önemlidir. Bu kitaplar

⁴ “İkinci kanun” anlamına gelen *Deuterokanonik*, Latince “İncil’e ait” anlamına gelen *deuteronomi* ve kanunlara özgü anlamına geçen *canonica* sözcüklerinin bileşiminden oluşup kutsal kitap menşeli (İncil/Tevrat) metinleri ifade eder (Erişim: 27-11-2019, <http://www.latin-dictionary.net/search/latin>).

⁵ *Apokrif*, (Süryanicesi: Makaboye) Latince “Gayri meşru”, “kurallara uygun olmayan”, “doğruluğu şüpheli” anlamlarına gelip Hıristiyanlığın temel kitapları olan Eski ve Yeni Ahit’in ilave kaynaklarını, aslına uygun olmayan versiyonlarını ya da ek yazıları ifade etmede kullanılır (Erişim: 27-11-2019, <http://www.latin-dictionary.net/search/latin>).

arasında Eski Ahit olarak bilinen ve Musa peygambere gönderilen Tevrat, Davut peygambere gönderilen Zebur (ilahi olarak okunan Zebur bölümlerine *Mezmun* denilmektedir) sayılabilir (Şen, 2020, s. 47).

Kilise tarihi boyunca birikmiş bu miras, her ritüel için ayrı bir formda kitap olarak düzenlenmiş ve kulak geleneğine dayalı ilahi öğretiminin gelecek kuşaklara değişmeden en doğru şekilde ulaştırılabilmesi için notaya alınarak *Küçük Beth Gazo* (Makam Hazinesi) isimli kitapta toplanmıştır. Bu kitap Süryani Kilisesi'nin tek notalı kaynağıdır (Şen, 2020, s. 96).

Süryani inancında müzik, ibadeti tamamlayan önemli bir unsurdur. Süryani Kadim Ortodoks kilise müziği, insan sesine dayalı ve tek sesli olarak icra edilmektedir. İnsan sesi, dünyanın en eski, doğal ve yükleyebildiği anlamları en etkili şekilde ifade edebileceği çalgıdır. Vokal müziğin gücü buradan gelmektedir. Süryani Kadim Ortodoks kilise müziği icraları, insan sesine dayalı olarak 'solo', 'koro' ve ayinde bulunan ruhaniler ile koro arasında 'karşılıklı düet' şeklinde seslendirilmektedir. Ayinlerde icra edilen kilise müziği, ayini yöneten 'ruhani'⁶, 'diyakoslar'⁷ ve 'koro' arasında dönüşümlü olarak icra edilmektedir. Süryani Ortodoks Kilisesi kutsal müzik metinleri, sekiz Süryani Makamı'nın etkisi düşünülerek, dinsel ritüellerin amacına hizmet edecek şekilde ezgilenmektedir.

“Makam”, “Mod”, “Ton” ve “Ezgi Kalıbı” Kavramları Üzerine

Makam ve makam kavramıyla eş anlamlı ya da yakın anlamlı birçok kavram, ortak, benzer ya da farklı etimolojik yapılarıyla dünya müzikleri üzerinde aktif olarak kullanılmaktadır. Öncelikle ezgi kalıbı kavramını tanımlamak gerekirse, “Farklı kültürlere göre *raga*, *makam*, *mod*, *tonalite* gibi adlarla adlandırılan bu kavramın kültürel ve yerel niteliklerinden arındırılmış adını ‘ezgi kalıbı’ olarak adlandırmak mümkündür (Mustan Dönmez, 2019: 70). Bahsi geçen *raga*, *makam*, *mod*, *tonalite* gibi kavramların hepsinin ortak noktası, özellikle tampere sisteme dayanan modern Batı Sanat Müziği ve Popüler Müzik türlerine ait dikey çok sesliliğin hiç kullanılmadığı ya da tam anlamıyla kullanılmadığı geleneksel/yerel müzik kültürlerinde, tek sesli ezgilere ait karakteristik/geleneksel ezgi ve seyir kalıplarını adlandırmaya/anlamlandırmaya yönelik biçimsel tatları isimlendiren şemsiye kavramlar olmasıdır.

Mod, eski çağlarda bir oktavın belirli sistemlere göre bölünmesiyle oluşturulmuş ses dizilerine verilen isimdir. Kilise modları, yaklaşık 8. veya 9. yüzyıldan itibaren kilise ilahileri repertuarının sınıflandırılması için kullanılmışlardır. Modlar asıl anlamıyla makamsal dizilerdir. Tarih boyunca uygarlıkların etkileşimleriyle birbirine aktarılan müzik bilgileri Antik Yunan'da kuramsallaştırılmış, Ortaçağ'da kilise müzik insanları tarafından tekrar düzenlenmiş ve bugünkü halini almıştır (Oxford Music Online, 2001).

Bu çalışmada, Süryanilerin dinsel müziklerindeki farklı ezgi ve seyir kalıplarına ait karakteristiği ifade etmek için “birbirleriyle eş anlamlı olarak kullandıkları “mod” ve “makam” kavramlarından biri olan ve dünya üzerinde

⁶ Ruhani, kilisenin ruhsal görevlerini ve kutsal gizlerini yerine getirmeye, insanları Tanrı'nın yoluna yönlendirmeye yetkili kılınmış ve kutsal bir gizi üzerine almış kişiyi ifade eder (Demir, 2015, s. 144).

⁷ Diyakos (diyakon), Tanrı'ya hizmet demektir. Diyakozlukta beş derece bulunur. Bunlar; Arkedyakon (=Baş diyakoz, bir Abraşiye'de bulunan tüm diyakozların başıdır), Mşamşono Evangeloyo (Diyakoz, İncil'i Şemmas), Hufadyakno (Yarı Diyakoz), Koruyu (Okuyucu) ve Mzamrono (Seslendirici) ünvanlarını taşıyan kişilerden oluşur (Şen, 2020, s. 49).

daha yaygın olarak kullanılan *makam* kavramı, Süryani Kadim Ortodoks kilise müziğinin ezgisel karakterini betimlemek için analitik bir kavram olarak kullanılacaktır.

Bu çalışmanın ilerleyen aşamalarında, Süryani Kadim Ortodoks kilise müziğine ait her güne bir makam geleneğini ifade eden sekiz makamın, Türk Müziği makam sistemi içerisindeki dizisel karşılıkları bir tablo biçiminde gösterilecektir. O zaman, 1. makamdan 8. makama kadarki makamların dizisel ve donanımsal olduğu kadar seyirsel anlamda da geleneksel Türk Sanat Müziği geleneğiyle ne kadar örtüşüp ne kadar örtüşmediği üzerinde ayrıca durulacaktır.

Süryani Kadim Ortodoks kilise müziklerinin icrası, ritmik açıdan “ölçülü”, “serbest” ve “tecvitli” olarak üç formda icra edilir. “Ölçülü icra”, düzenli vuruşlar ve eşit süre değerleri halinde; “serbest ritimli icra” ölçü kavramı olmaksızın gerçekleştirilir. Serbest ve ölçülü ritimli icralarda makam kullanımı; kullanılacak makama has ilahilerin önce o haftanın makamının daha kolay ve doğru söylenebilmesi açısından “*Stavmenkalus kuryelâysön*” (Allah’ın önünde düzgün durup dua edelim ki bize merhamet eylesin) sözleriyle ezgilenmiş motifin serbest ölçülü söylenmesi ve ardından ilgili duanın yine aynı makamla ölçülü okunmasıyla gerçekleştirilmektedir. Tecvitli okuma ise; serbest icra gibi ölçü kavramı olmayan ancak metinlerdeki kelimelerin söylenişinde seslerin inicilik-çıkıcılık ve uzunluk-kısalık özelliklerine göre belirli bir makamda ve belirli kurallar çerçevesindeki müzikal söyleyişlerde kullanılır. Ölçülü olmayan bu müzikal yapılar Süryanice ve çevirisi yapılmışsa Türkçe olarak seslendirilmektedir (Şen, 2020, s. 98). *Tecvit* tekniği ise, yalnızca Kuran-ı Kerim değil İncil, Zebur ve Tevrat gibi Orta Doğu orijinli semavi dinlere ait kutsal kitapların içerisinde yer alan metinlerin icrasında da öne çıkan birbirine benzer müzikal okuma ve icra kültürüdür.

“Sekiz Süryani Kadim Ortodoks Kilise Makamı”nın “Geleneksel Türk Sanat Müziğindeki Dizisel Karşılıkları” ve “Dizekteki Gösterimleri”

Süryani Kilisesi dinsel müziklerinde kullanılan makamların her biri için, ayrı bir anlam söz konusudur. Her bir makama yüklenen anlamın felsefi bir arka planı bulunmaktadır. Süryani Kilisesi makamları, anlamlarına göre Meryem Ana, Kutsallar, Nedamet-Dönüş ve Haç-Atalar-Ölümler şeklinde kilise teolojisince birinci makamdan sekizinci makama kadar hayatın doğum, yaşam-yükseliş, nedamet-tövbe ve nihayetinde ölüm döngüsünü kapsayacak şekilde oluşturulmuştur (Şen, 2020, s. 123).

Tablo 1. Süryani Makam Eşleştirmelerinin Kilise Teolojisi Karşılıkları

1. Makam (Kağmoyo-Uşşak) 2. Makam (Trayono-Hüseyni)	Meryem Ana-İsa (Doğuş)
3. Makam (Tliğoyo-Segâh) 4. Makam (Rbi'oyo-Rast)	Kutsallar (Yükseliş)
5. Makam (Ĥmişoyo-Hüzzam) 6. Makam (Şütıyo-Çargâh)	Nedamet-Dönüş (Olgunlaşma)
7. Makam (Şbi'oyo-Saba) 8. Makam (Tminoyo-Hicaz)	Haç-Atalar-Ölümler (Hakka Kavuşma)

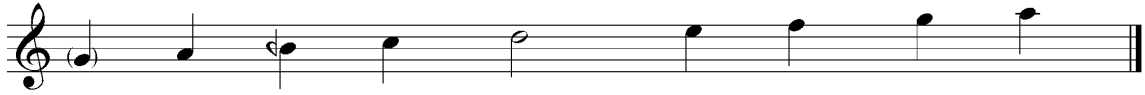
Tablo 2. Süryani Makamlarının Anlamları, İngilizce Karşılıkları ve Türk Müziği Ses Sistemindeki Dizisel-Donanımsal Karşılıkları

Kağmoyo, 1. Kıntö Kağmoyto Süryanice'de 1. Makam	(1. Tone/Mod)	Uşşak
Trayono, 2. Kıntö Trayonişö Süryanice'de 2. Makam	(2. Tone/Mod)	Hüseyini
Tlişoyo, 3. Kıntö Tlişoytö Süryanice'de 3. Makam	(3. Tone/Mod)	Segâh
Rbi'oyo, 4. Kıntö Rbi'oytö Süryanice'de 4. Makam	(4. Tone/Mod)	Rast
Hmişoyo, 5. Kıntö Hmişoytö Süryanice'de 5. Makam	(5. Tone/Mod)	Hüzzam
Ştişoyo, 6. Kıntö Ştişoytö Süryanice'de 6. Makam	(6. Tone/Mod)	Çargâh
Şbi'oyo, 7. Kıntö Şbi'oytö Süryanice'de 7. Makam	(7. Tone/Mod)	Sabâ
Tminoyo, 8. Kıntö Tminoytö Süryanice'de 8. Makam	(8. Tone/Mod)	Hicaz

Yedi sayısını içeren sirkıldaki birinci (*Kağmoyo-Uşşak*) ve ikinci (*Trayono-Hüseyini*) makamlar, Meryem Ana ve İsa ile ilgilidir. Yaşam döngüsü içinde hayatın başlangıcı olan doğumla ilişkilendirilmiştir. Üçüncü (*Tlişoyo-Segâh*) ve dördüncü (*Rbi'oyo-Rast*) makamlarda ise, kutsalların ve azizlerin eylemlerini hatırlatma, şehitlik duygusunun insana hissettirilmesi amaçlanmaktadır. Bu makamlarda ise kutsal ve azizlerin yetişmesi ve varlığı ifade edilmektedir. Beşinci (*Hmişoyo-Hüzzam*) ve altıncı (*Ştişoyo-Çargâh*) makamlar ise insanın kabahatlerine karşı tövbe yolunu gösteren makamlar olup bu azizlerin “büyüme-olgunlaşma-yaşlanma” evrelerini kapsamaktadır. Yedinci (*Şbi'oyo-Sabâ*) ve sekizinci (*Tminoyo-Hicaz*) makamlar ise ölümlerin ruhlarını göğe uğurlarken (cenaze merasimi) ve diğer resmi kilise törenlerinde kullanılan, yaşamın sonu ve ebedi hayatın başlangıcı olarak kabul edilen ölüm (yedinci makam) ve yeniden doğuş (sekizinci makam) ile özdeşleştirilmiştir (Şen, 2020, s. 156-157).

Sekizinci günün yeniden doğuşu sembolize etmesinden de anlaşılacağı gibi, aslında kadim Hıristiyanlık düşüncesinde ölümün geçici bir biyolojik durum olduğunu ve doğa içinde sürekli bir yeniden doğuş ve yeşerme/canlanma olduğunu görmekteyiz.

1. Makam Kağmoyo



Şekil 2. Uşşak Makamı Dizisi

2. Makam Trayono



Şekil 3. Hüseyini Makamı Dizisi

3. Makam Tliṭoyo



Şekil 4. Segâh Makamı Dizisi

4. Makam Rbi'oyo



Şekil 5. Rast Makamı Dizisi

5. Makam Hmiṣoyo



Şekil 6. Hüz zam Makamı Dizisi

6. Makam Ştiṭoyo



Şekil 7. Çargâh Makamı Dizisi

7. Makam Şbi'oyo



Şekil 8. Sabâ Makamı Dizisi

8. Makam Tminoyo



Şekil 9. Hicaz Makamı Dizisi

Süryani Kadim Ortodoks Kilise Müziği İçerisinde Kullanılan Makamların Anlamları Üzerine Kültürel Bir Analiz

İnsanoğlunun bilgi, inanç ve davranışlarının toplamı olan kültür başlığı altında toplanan toplumsal yaşam ürünlerinin ilk sırasında dil gelmektedir. Bu durumu Mustan Dönmez, “Dinsel müzik metinlerinde algı nesnelere için kullanılan ve dinsel kimliğin dışı vurulmasını sağlayan göstergeler, dil aracılığıyla sözcüklere yüklenmiş

anamlarla gerçekleştirirler” (Mustan Dönmez, 2011, s. 151) şeklinde ifade eder. Dolayısıyla dil, özellikle kutsal ve kadim müzik metinlerinin temel anlamsal ögesidir.

Ancak Süryani Kadim Ortodoks kilise müziğinin “dil-söz” ögesi dışındaki en önemli anlambilimsel müzik öğelerinden diğeri ise ezgi kalıplarıdır. Bu çalışmada, Süryani Kadim Ortodoks kilise müziği içerisinde “makam” ya da “mod” olarak adlandırılan bu ezgi kalıplarına yüklenmiş kadim anlamlar üzerinde durulacaktır ve çalışmanın sınırlılığı da bu yönde çizilmiştir.

Müzik icrası, kilisede önemli bir yer tutmaktadır. Notaya alınmış ilahi ve duaların sayısının yetersizliği; ruhanilerin, görevli kişilerin ve koro üyelerinin nota eğitimleri olmayışından dolayı, kilise müziklerinin öğretimi, geçmişten günümüze en eski müzik öğretim yöntemlerinden biri olan kulaktan aktarım geleneğiyle yapılmaktadır. Süryani Kadim Ortodoks kilise müziğinde, her hafta değişen ikili makam eşleşmesi kullanılmaktadır.

Süryani dilinde ‘müzikal makamın’ asıl karşılığı *kintodur*. (<https://sedra.bethmardutho.org/lexeme/get/2812>, Erişim: 27-05-2020). Aramice bir sözcük olan *kinto* nun anlamının ilki “Şarkı, ilahi, makam”, ikincisi ise “Şiirde ölçülü hece sayısı ile oluşturulmuş bir çağrı”dır (Clido, 2016, s. 1640). İtalyanca kökenli *kanto* ve Fransızca kökenli *chanson* (şanson) sözcüklerinin de aynı etimolojik kökene dayanması ve “şarkı (söylemek)” anlamına gelmesi, *kinto*’nun “şarkı”, “ilahi” anlamlarına geldiğini ve bu anlamların ortak bir dil köküne dayandığını göstermektedir.

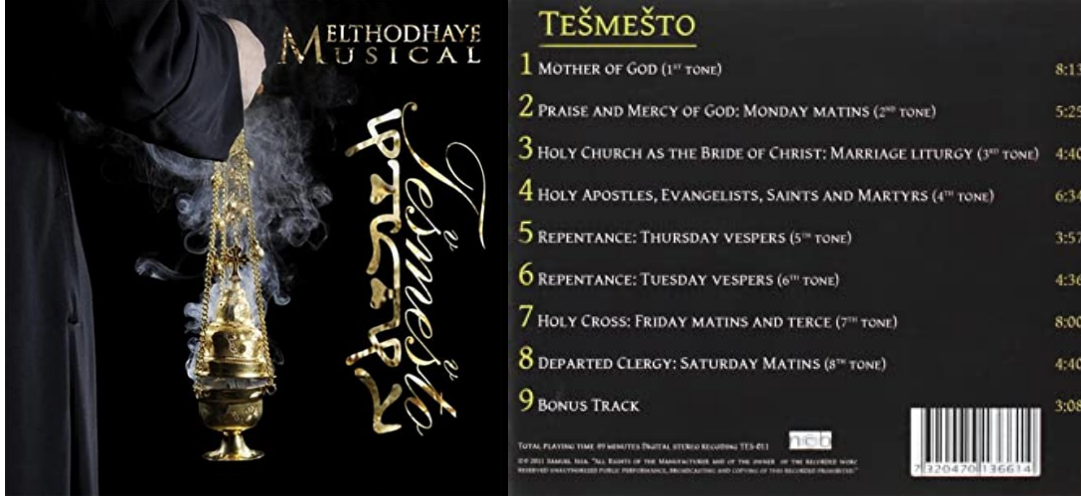
Bu kelimenin etimolojik anlamını Metropolit Mor Ğriğoriyos Melki Ürek şu şekilde tanımlar:

İnsanın psikolojik durumuna göre; bir şiir, bir müzik parçası, bir ses tonu, bir makam, bir nağme ve bunlara benzer, sevinci ve üzüntüyü dışa vurarak ses telleriyle konuşma dışında oluşturulan ses bütünlüğüne *kinto* denir. *Kinto* sözcüğünden türetilen *kanken-kunkono* fiili ise “müzik ve makam yapmak” anlamına gelir. (Görüşme: Melki Ürek; 01.12.2019, Adıyaman).

Kinto kelimesinin kökü, Aramicedir. Süryanicede bütün müzik türü adlarının, müzik sözcüğü ile yan yana verildiğini görüyoruz: *Kinto Süryöytö* (Süryani müziği), *kinto ümthonoyto* (milli makam-marş), *kinto itonoyto* (kilise makamı), *kinto mahşonitho* (ağıt), *kinto marduthonoyto* (kültürel müzik-makam), *kinto Alohoyto* (ilahi makam), *kinto malachoyto* (melek sesli), *kinto dmor Yakup* (Mor Yakup makamı), *kinto dmor Efrem* (Mor Efrem makamı), *kinto dmor Balay* (Mor Balay makamı), *kinto kukoyto* (çömlekçilerin makamı), *kinto fşitto* (sıradan ya da arı ezgi) şeklindedir (Görüşme: Melki Ürek, 05.06.2020; Dleşono, 2016, s. 1640).

Ancak Aramice bir kavram olan *kinto*, Arapça/Osmanlıca terminolojinin daha yoğun kullanıldığı Orta Doğu’da yerini *makam* sözcüğüne bırakmıştır. Süryaniler, Avrupa ve Batı toplumlarında Süryani Kadim Ortodoks kilise müziğini barındıran *Tesmesto*⁸ gibi adlar verilmiş uluslararası CD’lerde *makam* kelimesinin yerine Batı kültürüne karşılık gelen *tone/mod* kavramlarını kullanmaktadır (bkz. şekil 3). Süryanilerin *tone/mod* terimleri yerine *makam* sözcüğünü tercih etmeleri ise Orta Doğu kökenlerinden ileri gelmektedir.

⁸ *Tesmesto*: “Hizmet”, “hizmet sunmak”, “bir dua seansı hazırlamak”, “Tanrıya ibadet etmek” anlamındadır.



Resim 3. *Tesmešto*, Melthodhaye Musical CD, 2011 yılında Süryani Ortodoks Kilisesi Sekiz makamına göre Beth Gazo’dan alınan ilahi ve dualardan oluşan bir seçki (amazon.com, t.y)

Süryani Kadim Ortodoks Kilisesi öncülerinden Mor Gregorios Barhebraeus (1226–1286), kilise inancının bakışı açısından *kinto* (*makam*) geleneğine özgü düşüncelerini şu şekilde açıklamaktadır:

Kutsal atalar tarafından ruhani teorilerin makamla terennüm edilmesinin ve kutsal kiliselere yerleştirilmesinin iki nedenle olduğunu düşünüyorum. Birincisi hoş bir makamla seslendirilen bir parça, münzevi kimselerin ağır işlerini hafifletir, bununla münzevi işlerin his, zaman ve hareket duygusunu iştigal eder. Böylelikle zaman ve hareketi hissetmeyen bir kimsede bundan kaynaklanan ne ritim ne de ritimden neticelenen his uyanır. İkinci neden ise: Makam, ruhani övgülerin içeriği, kavrama kabiliyetini destekleyerek kolaylıkla algılama yardımı sağlar. Böylelikle, cehtle derinlemesine sınımanmasını gerektirerek, tahayyülünde doyumсуzлuk kazandırır.

Bilim adamlarına göre, hoş bir ritimle seslendirilen armonik, yani uyumlu makamların algılama duygusunda bıraktığı etkileyici haz, onu algı alanına çeken kimsenin şuuruna yerleşerek onunla bütünleşir. Bu uyumluluk, kişinin içinde tüm olgunluğuyla belirir. Bunda kısmen de olsa az veya çok kazanılan haz, şartlara göre makamın uyandırdığı etkiyle ondan elde edilen cazibe yükselir veya düşer. Belagatle kıvrak ve basiretli zekâlar, tatlı makamlardan elde ettikleri coşku ile bu özelliklerden yoksun olan zekâlardan daha fazla konsantre olurlar; zira aşırı haz hissi ve kişinin yaşadığı derin ıstırapın ortadan kalkmasıyla, coşkusu doruğa yükselir. Dolayısıyla hoş olan bir seslendirme, kişinin iştme duygusuna hitap eder ve ona hoş bir etki bırakırsa, bir öncekinin bıraktığı ıstırap izini ortadan söküp atar. Bunun yanı sıra, geçip giden, söz konusu sedanın sonlanmasından sonra dönüş yapan eşdeğer seda, bir öncekinden yoksunlaşanı teselli eder. Öylece her ıstıraptan sonra teselli gerekir ve her güzel telaffuzdan sonra hoşluk güçlenir. Şu sonuca varıyoruz ki belagat süslü ruhların sağlam idraklerinde, bir önceki tatsız seslendirmenin gidişiyile dönüş yapan daha tatlısından haz verdiğinde, gelen makamdan taşan cazibe hantal ve depresif ruhlar üzerine makam kurma çabasıdır. Çünkü derin şuurdan uzaktır. Böylece ne kayan makamdan ötürü hasret çeker ne de yeni bir oluştan haz duyar.

Makam sanatının ilk bulucuları, makamları dört temel üzerinden dört hususta toplamıştır. Bunlar: Sıcak, soğuk, nem ve sertliktir. Bu hususlardan birisi, diğeriyle ilintisi olmadan vücuda gelmez; nasıl ki birbirini tamamlayan maddeler ve kimya bileşenleri gibi. Böylece sıcak diye tanımlanan makam, ya oksijen ve kan gibi

nemlidir ya da kırmızı zehir ve ateş gibi sıcaktır. Soğuk makam ise ya su veya bronşit gibi nemli ya da siyah zehir veya toprak gibi kurudur. Zorunlu olarak makam cinsi on ikide toplanır. Gerçekte sığağa ve neme uyumlu makam, ya iki etkeni birden yükseltir ya da sığağı ölçülü tutar, nemin de dozunu yükseltir veya tam tersi. Ayrıca sıcaklık ve kuruluk faktörlerinin nispeti, ya ikisini bir arada besler ya da sıcaklığı ölçülü, kuruluğu ise artıda tutar veya tam tersi. Soğuk ve nemin müşterek makamına gelince, ya ikisi birden uyumluluk sağlar ya da soğuğu ölçüde tutar, nemin de dozunu yükseltir veya tam tersi. Yine bu teoremden, makam soğuk ve kuruluğu bir arada geliştirirken, ya her ikisini bir arada güçlendirir ya da soğuğu ölçülü, kuruluğun çitasını yüksek tutar veya tam tersi. Persli müzisyenler bu şekilde on iki makam cinsini buldu. Lakin bizler, burada adlarını sanlarını icazet etmenin mütevazı olamayacağını düşündük. Bu branşta kararlı Süryani, Yunanlı ve diğer kilise zevatları, iki hususta güçlü ve ölçülü olmayan iki temanın içeri alınmasının mütevazılıktan uzak, ahlaksız olacağı nedeniyle imtinayla reddetmişlerdir. Bunun yerine sadece sekiz nevi makamı üretmişlerdir. Bunları *akadias* adıyla anmış ve deneyimlerle sağlam temellere oturtmuşlardır⁹ (Barhebraeus, 1286: 35–37; Görüşme: Melki Ürek ve David Ün, 10.03.2017; Şen, 2020, s. 90-92).

Süryani Kilisesi makamları, Hıristiyanlık teolojisi çerçevesinde “Meryem Ana”, “Kutsallar”, “Nedamet-Dönüş” ve “Haç-Atalar-Ölümler” olarak dört değer etrafında oluşturulmuştur. Her bir değer iki makam ile anlamlandırılmasıyla sekiz makam düzeni, teolojik açıdan kategorize edilerek uygulanmaktadır. Buradaki dört, sayı mistisizmi olarak haçın dört kolunu ve dörtlü Zodyak takviminin mevsimlerini ifade etmesi açısından da önemlidir.

Süryani Kilisesi ritüel müziklerinde kullanılan makamların her biri için ayrı bir his ve anlam söz konusudur. Bozok, kilise müziğinin karakteristiğini oluşturan makamsal hisleri ifade eden bu karakteristiği *ethos* olarak ifade etmiştir (Bozok, 2009, s. 90). Her bir makama yüklenen bu hissel anlamlar, aynı zamanda bu makamların felsefi arka planını oluşturur. Şimdi bu makamsal hisleri ve felsefi arkaplanını, Süryaniliğin ana kaynaklarından olan Mor Gregorios Barhebraeus’un yazmış olduğu *Ethicon* (Ahlak Bilgisi) kitabından alarak buraya aktaralım:

Birinci ve Beşinci Makamlar¹⁰; kendi içlerinde sığağı ve nemi barındırır. Fakat birinci makamda son derece gevşek ve titrek bir nem olmasına rağmen kişide yüksek bir haz ve coşku uyandırır. Bu nedenledir ki, kanunen İsa'nın Doğum Bayramına has bir makamdır. Zira coşkusu büyük olan sevinç töreni ile tüm dünyaya bu müjde ilan edilmiştir. Dolayısıyla Diriliş Bayramının da makamıdır, çünkü diriliş her iki tarafta öğrencilere müjdelenmiştir. Isırıcı sıcaklık ise beşinci makamda çok güçlüdür. Bu kural İsa'nın göğe yükselişi için tanzim edilmiştir. Lakin O, havarilerinden ayrılarak göğe yükseldi, onlar da Onun sıcaklığına vuruldu, çekim kuvvetiyle közlendi, sevgisiyle alevlendi ve eğer hantal birer bedene bürünmüş olmasalardı, Onunla havaya yükselir Ona eşlik ederlerdi.

İkinci ve Altıncı Makamlar; soğuk düş ve nemi artırır. Fakat burada soğuk düş orta basınçlıdır, ancak ikinci makamda daha fazla hissedilir. Bunun içindir ki Vaftiz kuralı bununla suya inmiştir. Nitekim Allah'ın

⁹ Bu metin, Adıyaman Metropoliti Melki Ürek ve Adıyaman Metropolit sekreteri David Ün tarafından 1226–1286 yılları arasında yaşamış Mor Gregorios Barhebraeus’un yazmış olduğu *Ethicon* (Ahlak Bilgisi) kitabından (Sayfa 35–36) aslına uygun olarak çevrilmiş ve bu çalışmanın yazarları Banu Mustan Dönmez ve Mehmet Emin Şen tarafından özetlenmiştir (Şen, 2020, s. 91).

¹⁰ Bu metin, Adıyaman Metropoliti Melki Ürek ve Adıyaman Metropolit sekreteri David Ün tarafından 1226–1286 yılları arasında yaşamış Mor Gregorios Barhebraeus’un yazmış olduğu *Ethicon* (Ahlak Bilgisi) kitabından (Sayfa 36–37) aslına uygun olarak çevrilmiş ve bu çalışmanın yazarı Banu Mustan Dönmez ve Mehmet Emin Şen tarafından özetlenmiştir.

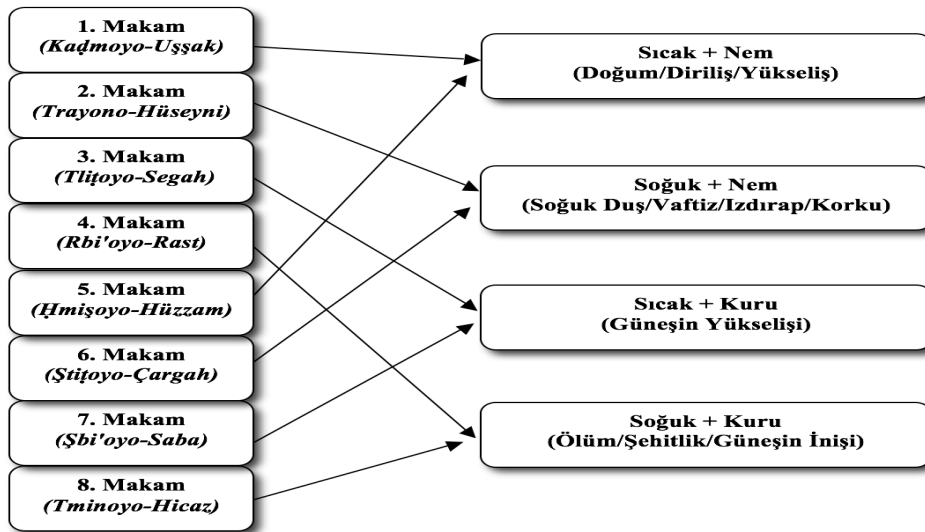
Kutsal Ruh üzerine inince ve “Baba budur Benim sevgili Oğlum!” diye duyulan sesiyle, Yüce büyüklüğüne tanıklık ederek rahatlatma sağlar. Altıncı makamda nem, zarafeti ile feryat ve ıstırapı büyütür. Son Akşam Yemeği, Büyük Cuma ve Müjdelenme Cumartesi kuralı, her ne kadar ıstırap haftasında ise de bununla eşdeğerdir.

Üçüncü ve Yedinci Makamlar; sıcaklığı ve kuruluğu zenginleştirir. Ancak kuruluk, üçüncü makamda sert ve dürtücüdür. Bu nedenle Rabbin Mabede Giriş Günü bu makamla tanzim edilmiştir. Dahi diyalogunda yaşlı Simon, Bakire ile son derece sert sözlerle konuşmuştur: 'Senin de canın kargıyla deşilecektir' Ateş gibi sıcaklık nasıl yakıyorsa güçlü yedinci makam da öyledir ve Pentakost kuralıdır, zira bugünde ateş dillerine benzer şekillerle Kutsal Ruh, Havarilerin üzerine süzülerek inmiştir.

Dördüncü ve Sekizinci Makamlar; soğuğu ve kuruluğu takviye eder. Fakat soğuk duş korkuya daha fazla yatkın olduğu için dördüncü makamda zenginliğini gösterir. Öylece Meryem'in Müjdeleme gününe mahsustur. Çünkü Bakire, çiftleşme deneyimi olmadığı halde gebelik ve doğum duyumlarıyla karşı karşıya kalmış, bu nedenle de irkilmisti. Olur ki, annesi Havva gibi ağaçlar arasında yılan tarafından kısıkrak bir şekilde bağlanır düşüncesiyle, müjdeyi getiren baş meleğe: “korkarım ki hatalı konuşmuş olayım” dedi. Zeytin Pazarının (Osana) da yedinci makamla olmasının sebebi ise bugünde Kral, Keruvlar üzerinde olağanüstü yüceltilirken, sıradan bir sıpa üzerine alçak gönüllülüğüyle binmiştir. Ama sekizinci makamda sıkıştırılmış kuruluk ve sertlik çoktur. Bu makam, şehit düşen kutsalların anılma günü makamıdır. Zira onlar işkencelere katlandı, bu yolda yiğitçe büyüklük yaptı ve bu makam, bu maksada göre ayarlandı.

Böylece açıklandığı gibi hikmetli ilk insanlarımız tarafından makamlar, irdelediğimiz temeller üzerinde kuruldu. Sonrakiler ise, her ne kadar bu çizgiyi takip etmiş iseler de, bırak zenginleşmeyi ve genişlemeyi, bu sanat üzerine kursun istesinler; çalışmalarını uyumsuzluk üzerine örmüş, başka oluşum ve kuralları izlemişlerdir” (Barhebraeus, 1286, s. 35–37; Şen aktarımı, 2020, s. 116–117).

Tablo 3. Süryani Makamlarının Sırasına Göre Anlamsal Karşılıkları



Dinlerin kökeni, o inanç altında birleşen toplumun kültüründen ve kolektif belleğinden bağımsız olarak düşünülemez. Dolayısıyla kilise müziklerinin arkasındaki halkbilimsel (folklorik) karakter, Süryani topluluğu için de geçerlidir. Süryanilere ait kadim makam geleneğini bu açıdan değerlendirmek gerekir.

Süryani Kilisesi dinsel müziklerinde kullanılan makamların her biri için, ayrı bir anlam söz konusudur. Her bir makama yüklenen anlamın felsefî bir arka planı bulunmaktadır. Süryani Kilisesi makamları, anlamlarına göre “Meryem Ana”, “Kutsallar”, “Nedamet-Dönüş” ve “Haç-Atalar-Ölümler” şeklinde kilise teolojisince birinci makamdan sekizinci makama kadar hayatın doğum, yaşam ve yükseliş, nedamet ve tövbe, nihayetinde ölüm döngüsünü kapsayacak şekilde oluşturulmuştur (Şen, 2020, s. 156).

Birinci makam (Kağmoyo-Uşşak): Okunan ilahiler, Meryem Ana'nın huzuruna geliş ve yüceliş hissi, temponun yavaşlığı, rubato ve piyano gürlükteki nüansların kullanımıyla uvertür etkisi verecek şekilde icra edilir.

İkinci makam (Trayono-Hüseyni): Meryem Ana'nın ulaştığı yüksekliğe ün ve nama çıkış etkisi, taçlandırılması ve hislerin doruğa yükseltilmesi temaları verilmek istenir. Birinci makamla kıyaslandığında kalp atışlarının hızlanması gibi daha tempolu, nefesi kesercesine, daha gür ve daha tiz tonda söylenen ilahilerle icra edilir.

Üçüncü makam (Tliţoyo-Segâh): Tempolu ve neşeli bir makamdır. Törensel havası nedeniyle; kulağa hoş gelen ezgiler ruha canlılık ve hareketlilik katmaktadır. Azizlerin ve şehitlerin ruhları, düzgün hayatları ve insanlığa yararlarının betimlendiği son derece törensel, güzel, hafif ve neşeli bir müzikal anlatımı barındırır.

Dördüncü makam (Rbi'oyo-Rast): Kutsalların olgunluk ve vefat dönemlerinin konu edildiği dördüncü makamda ise largo gibi son derece ağır tempolar tercih edilmektedir.

Beşinci (Hmişoyo-Hüzam) ve Altıncı makam (Ştiţoyo-Çargâh): Doğası gereği largo ve adagio gibi ağır tempolar kullanılmaktadır. Müzikal ifadeyle duygulu-yoğun olarak icra edilen bu iki makam takımının ilki pişmanlık hissettirici ve insanın duygularını uyarıcı bir etkiyi barındırmakta, ikincisi ise bireyin doğum-büyüme-olgunlaşma gibi yaşamsal evrelerini ve bu sürecin muhakemesini ifade etmektedir.

Yedinci makam (Şbi'oyo-Saba): Kilise hiyerarşisi ile ilgilidir. Süryani Ortodoks Kilisesi hiyerarşisine göre yapılan kilise atamaları gibi ayinlere resmi bir tören havası katmak için kullanılmakta ve orta hızda tempolar tercih edilmektedir.

Sekizinci makam (Tminoyo-Hicaz): Törenlerde ağır tempo ve hüzünlü bir nüansla icra edilen sekizinci makam ise her ne kadar kutsallar ve rütbeliler ile ilgili olsa da ağırlıklı olarak ölüm odaklıdır. Cenazenin toprağa verilmesi aşamasında bu tonları bilen şemmas ve papazlar, içinde bulunan durumsal ifadeyi ilahilerine bu makamla taşımaktadır (Görüşme: Melki Ürek, 24.12.2017, Adıyaman; Şen, 2020, s. 121–122).

Süryani Kadim Ortodoks Kilise Müziği Makamlarında Sayı Mistisizmi

Etnik toplulukların kültürel farklılıklarının, tarihsel süreçte oluşturdukları kimlikle sıkı bir bağı söz konusudur. Topluluk üyelerinin ortak bir tarihsel geçmişe dayanması, beraberinde ortak bir kolektif belleğin oluşmasına hizmet eder. İnanışlar içerisinde var olan en önemli kültürel miraslardan biri de “sayı mistisizmi” dir. Sayı

mistisizmi, yalnızca Süryanilere değil, köklü inanışlarını bugüne taşımış birçok medeniyete ait kolektif bir düşünme biçimini içerir. Çalışmalarında matematik-astronomi-müzik arasındaki köklü bağlantıyı göstermeye çalışan önemli müzikologlardan E. McClain, *Değişmezlik Miti* adlı çalışmasında, boydan boya tüm kültürlerde sayı mistisizminin astronomik tabanlı güneş takvimi ve müzikle olan bağlantısını göstermeye çalışmıştır. Çalışmasının özellikle *Müzik ve Takvim* adlı alt başlığında, birçok kültürdeki güneş takvimi-sayı mistisizmi ilişkisini şu biçimde ifade etmiştir: “Rigveda’da “Ay, yılları belirleyendir (10.85.5). 30 günlük ay ve 12 aylık şematik 360 günlük yıl, 30: 60’lık oktavda en küçük sayıların diatonik ölçeğiyle ve bundan türeyen, 360: 720 oktavluk renksel ölçeğiyle bir ölçeğe bağlıdır” (McClain, 2014: 135).

Süryani teolojisine ve dünya algısına ilişkin anlamların çok büyük bir çoğunluğu, makamlara yüklenmiştir. “Makamların sayılarla ilişkilendirilmesi, çoğu makamsal müzik geleneğinde olduğu gibi Süryani Kilise Müziği’nde de görülmektedir. Söz konusu sayılar astronomiyle, zamanın bölümlenmesiyle bağlantılıdır” (Bozok, 2009: 90). Sayı mistisizmi içerisindeki en temel sayı, yedi sayısıdır: “7 günlük hafta bilgisi, Mısır ve Yunanistan’a gelmeden çok önce Hintliler ve İbraniler tarafından kullanılıyordu” (McClain, 2014: 43). Hem haftanın, hem ayın hem de yılın çatısını oluşturan bu sayı, güneş takvimi içerisinde de şaşmaz bir rakam olarak değerlendirilmektedir. Süryani inancında her güne bir tane olmak üzere tertip edilmiş bir haftalık (7+1) makamın anlamına ilişkin sistem şu biçimde betimlenebilir: Bir hafta, hem doğanın hem dünya, güneş ve ay hareketlerinin hem de insan yaşamının başlayıp sonlandığı bir sirkülün en minimal hali olarak sembolize edilmektedir. Bu sirkülün yedi sayısı ile sembolize edilmesi, yedi sayısının sayı mistisizmine ilişkin güneş takvimine dayanan anlamı ile ilişkilidir: Güneş takvimi içinde yedi sayısı, bir haftanın bitimi olmakla birlikte “dört” defa döndüğü zaman bir “ay”ı; “on iki” defa döndüğü zaman bir “mevsim”i; “elli iki” defa döndüğü zaman bir “yıl”ı oluşturacaktır ve dolayısıyla bu sayılar da “kutsal”dır. Böylelikle “yedi” sayısı, bir yılı oluşturacak sirkülün en küçüğüdür. Bu sayıdan (yedi) ibaret günler içinde; bir insanın “doğumu”, “büyümesi”, “olgunlaşması” ve “ölümü”, makamsal anlamlarla resmedilmektedir. Bu düşünce, yalnızca Süryanilikte değil tüm egemen semavi kültürlerde bu biçimde yaygınlaşmış olduğu için “iş-çalışma” ve “dinlenme” planları da üç semavi dinde (Hıristiyanlık-Yahudilik-İslam) bu biçimde ayarlanmış olup pazartesi hafta başı, Pazar hafta sonu olmakta ve bütün iş kurumları ve okulların da bu plan üzerine çalışıyor olması, bu sirkülün birçok kültürde böyle algılandığını göstermektedir. Dolayısıyla bütün Antik kültürlerle ait müziksel ses sistemleri içinde de “yedi” sayısının başköşeye oturtulmuş olması, bir tesadüf olmasa gerektir.

Aynı zamanda Süryani Ortodoks Kilisesinde günlük dua vakitleri sayısı ile Tanrı’nın görünmeyen lütuflarını imanlılara görünen vasıtalarla ve sembollerle aktaran gizlerin (Yedi Gizi) sayısı da *yedi*’dir. Bu rakam, Pisagor’un ses sisteminde bir oktavi oluşturan ses sayısı olması gibi, Yunan Kilise Modları sayısı ile de örtüşmektedir. Sekiz; yeni hayatı, yeni başlangıcı ve ebedi döngüyü ifade ettiği için 7+1’dir. Dolayısıyla doğum, yaşam ve ölüm gibi insanın yaşamsal evreleri yedi ve ölümüyle ebedi istirahate geçeceği dünya sekiz ile betimlenmektedir (Şen, 2020, s. 122).

Süryani Kilisesi ayinleri sekiz makam üzerine yapılmaktadır. Bu dünya, 7 gün ile yaratılmıştır. 7+1, yani sekizinci gün dünyanın bitmeyen gününü ifade eder. Kilisemiz teolojisinde dünya yedi sayısı ile kurulmuştur ve yedi günde yaratıldığı belirtilmektedir. Sekizinci günde Tanrı istirahat ettiğini söylüyor, yani yaratıcılık işlemi bitmiştir. Bu dünyanın sistemi yedi sayısı ile kurulur ve yedi gün ile ifade edilir. Sekizinci gün ise gelecek olan dünyanın gizemi içindir. Bitmez tükenmez yapısı ve günleri için son bulmayacak bir sistemi ifade

eder. Atamız Muşe Barkifo, kilisemiz metropolitlerindendir. 9. ve 10. Yüzyıllarda yaşamış bir kişidir. O, sekiz sayısını bu şekilde belirtmiştir (Görüşme: Melki Ürek, 10.12.2017, Adıyaman; Şen, 2020, s. 121–122).

Süryani Ortodoks Kilisesi günlük ritüelleri içerisindeki dualarda kullanılan makamlar, haftalık döngü adına oluşturulmuş aşağıdaki Tablo 5'te verilmiştir. Tabloya bakıldığı zaman, sekiz haftalık bir düzende haftalık iki makam eşleşmesi ile ortak bir ritmik döngüyle makam geleneğinin sürdürülmekte olduğu görülecektir. Eş deyişle hafta içerisinde 1–5. makam eşleşmesi, takip eden günlerde 2–6, 3–7 ve 4–8 şeklinde dört hafta devam eder. Sonrasında ise haftalık ikili makam eşleşmesi simetrik azalarak 5–1, 6–2, 7–3 ve 8–4 olacak şekilde; gün içerisinde tek, haftada ise iki makam kullanılarak gerçekleştirilir.

Tablo 4. Süryani Ortodoks Kilisesi Günlük ve Haftalık Makam Çizelgesi (Şen, 2020, s. 131).

Hafta Sayısı	Pazar	Pazartesi	Salı	Çarşamba	Perşembe	Cuma	Cumartesi
1. Hafta	1	5	1	5	1	5	1
2. Hafta	2	6	2	6	2	6	2
3. Hafta	3	7	3	7	3	7	3
4. Hafta	4	8	4	8	4	8	4
5. Hafta	5	1	5	1	5	1	5
6. Hafta	6	2	6	2	6	2	6
7. Hafta	7	3	7	3	7	3	7
8. Hafta	8	4	8	4	8	4	8

Tabloda belirtildiği gibi, şayet Pazar günü birinci makam ise Pazartesi günü beşinci olacaktır. Bu sıra hafta boyu devam ederek, cumartesi günü yine birinci makama gelecek ve hemen ardından Pazar günü, ikinci makam olacaktır. Bu sefer makam iki-altı şeklinde seyrederek. Bunun yanı sıra bilinmelidir ki gün, aslında bir önceki gecedan başlar. Örnek olarak, Cumartesi gününü Pazara bağlayan gece Pazar gününün bir parçası sayılır. Bu nedenle Süryani Kilisesinde günlük makamlar akşam duasında başlar (Görüşme: David Ün, 27.02.2017, Adıyaman; Şen, 2020, s. 132).

David Ün'ün verdiği bu bilgiler ışığında, Tablo 4'te gösterilen makamların anlamsal karşılıkları, makamların gün sırasına göre gösterilmiştir ve bu sıraya göre makamsal icra gerçekleştirilir. (Bkz. Tablo 4: Süryani Makamlarının Sırasına Göre Anlamsal Karşılıkları).

Süryani Ortodoks Kilisesi günlük ritüelleri içerisinde kullanılan makamlar, sekiz haftalık düzende ve haftalık iki makam eşleşmesi ile ortak bir ritmik döngüyle gerçekleştirilmektedir. Tablo 3 ve Tablo 4'te belirtilen kilisenin sekiz haftalık ikili makam eşleşmelerinin anlamsal karşılıklarının sırasına bakıldığında yaşamın her bir evresiyle felsefi bir bağı olduğu görülmektedir. Buradan hareketle 1–5 makam eşleşmesi Sıcak+Nem (Doğum/Diriliş/Yükseliş) ile *Doğum* evresini; 2–6 makam eşleşmesi Soğuk+Nem (Soğuk Duş/Vaftiz/Izdırap/Korku) ve 3–7 makam eşleşmesi Sıcak+Kuru (Güneşin Yükselişi) ile *Yaşam Süresi* evresini; 4–8 Makam eşleşmesi ise Soğuk+Kuru (Ölüm/Şehitlik) ile *Ölüm* evresini oluşturmaktadır. Dolayısıyla kilise teolojisince Süryani İnanç Müziği çerçevesinde sekiz Süryani kilise makamı ile örüntülenmiş bu sistem, bir insanın “doğumu”, “büyümesi-olgunlaşması” ve “ölümü” ‘nün makamsal anlamlarla resmedilmesidir.

Ayrıca 4. Haftaya kadar olan makamsal sayı eşleşmeleri, rakamsal anlamda (1–5/ 2–6/ 3–7/ 4–8) yükselirken, 5. Haftadan 8. haftaya kadar düşüş göstermektedir (5–1/ 6–2/ 7–3/ 8–4) (Bkz. Tablo 4). Böylelikle 8 haftalık sirkül

içerisinde makamların sayısal anlamda da tıpkı güneşin hareketleri gibi bir yükseliş ve düşüş yaşadığı sembolik olarak gösterilmiş olmaktadır.

Sonuç

Süryani Kilisesi dinsel müzik metinlerinin ana kaynağını *Eski Ahit* (Tevrat ve Zebur) ve *Yeni Ahit* (İncil) oluşturur. Süryanice manzum eserler, çoğu ibadet esnasında okunmak veya halka dini esasların, erdemli hayatın öğretilmesi için düzenlenmiş şiirlerdir. Temel olarak inançsal öğretileri insanların hafızalarına yerleştirmek ve değişik türdeki duaları belirli makamlarla uyum içinde sunmak için “Mor Balay”, “Mor Efrem”, “Mor Yakup”, “Kukoyo”, “Mor Severiyus” ve “Altın Ağızlı Yuhanna” gibi Süryani Kilisesi Azizleri’nin kutsal kitaplardan ilham alarak belli kalıplarda yazdıkları ve hemen hemen her bir ritüel için kitaplaştırılmış kutsal metinler, ritüellerin yazılı kaynaklarıdır.

Süryani Kadim Ortodoks kilise müziklerinde kullanılan makamlar, hem *ezgisel karakterleri (ethos)*, hem de dizildikleri *sayı mistisizmi* temelli sıra yönüyle, içlerinde birçok anlamı barındırmaktadırlar. Her bir *makama* ve *dizilişlerine* yüklenen anlamlar, felsefi bir söylem barındırmaktadır. Süryani Kadim Ortodoks kilise müziği, anlamlarına göre “*Meryem Ana-İsa*”, “*kutsallar*”, “*nedamet-dönüş*” ve “*haç-atalar-ölüler*” anlamlarını barındıran kilise teolojisince *birinci* makamdan *sekizinci* makama kadar hayatın “*doğuş*”, “*yükseliş*”, “*olgunlaşma*”, nihayetinde *ölüm* döngüsünü kapsayacak şekilde oluşturulmuştur.

Birinci (*Kağmoyo-Uşşak*) ve ikinci (*Trayono-Hüseyni*) makamlar, *Meryem Ana* ve *İsa* ile ilgilidir. Dolayısıyla yükselen bir seyir çizgisiyle azizlerin erişkinliğinden söz edilmektedir. Yaşam döngüsü içinde hayatın başlangıcı olan *doğumla* ilişkilendirilmişlerdir. Üçüncü (*Tliğoyo-Segah*) ve dördüncü (*Rbi'oyo-Rast*) makamlar, *kutsalların* ve *azizlerin* eylemlerini hatırlatma ve *şehitlik* duygusunun insana hissettirilmesi için kullanılmakta; beşinci (*Hmişoyo-Hüzzam*) ve altıncı (*Ştiğoyo-Çargah*) makamlar ise insanın kabahatlerine karşı *pişmanlık* ve *tövbe* yolunu gösteren makamlar olup bu altı makam, bireyin *büyüme-olgunlaşma-yaşlanma* evrelerini kapsamaktadır. Yedi (*Şbi'oyo-Saba*) ve sekizinci (*Tminoyo-Hicaz*) makamlar ise ölümlerin ruhlarını göğe uğurlarken (*cenaze merasimi*) ve diğer resmi kilise törenlerinde kullanılan, *yaşamın sonu* ve *ebedi hayatın başlangıcı* olarak kabul edilen *ölüm* ile özdeşleştirilmiştir. Klasik Türk Müziği’nde *saba* ve *hicaza* denk düşen bu makamlar, yalnızca Süryani Kadim Ortodoks kilise müziği içinde değil, Türk-Osmanlı Klasik Müziği içinde de kendisine “hüzün” anlamı yüklenen makamlardır.

Süryani Kadim Ortodoks kilisesi ayin müzikleri, kilise teolojisince, sekiz makam olarak yıllık kilise takvimine göre düzenlenen ayinlere göre şekillendirilmiştir. Ritüellerdeki müzikal yapılar, ayini yöneten ruhani, diyakoslar ve koro arasında dönüşümlü olarak insan sesine dayalı ve tek sesli olarak icra edilir. Süryani kilisesine ait sekiz makam, insan yaşamının evreleri dikkate alınarak, her evresi kilise teolojisince belirlenmiş bir felsefeyle oluşturulmuştur. *Doğum*, *yetişkinlik*, *olgunlaşma* ve *ölüm* şeklinde sıralanabilecek bu evreler *sıcak*, *soğuk*, *nem* ve *sertlik* anlamları ve sekiz makam aracılığı ile kendi içindeki felsefi düşüncenin ayinlerde uygulanmasından ibarettir.

Yaşam, sıcaklığı, soğukluğu, nemi, kuruluşu ve sertliği hayatın elemanları olarak içine alır. İnsan hayatının inişleri, çıkışları, gerilimleri ve rahatlamaları gibi tüm dinamiklerini barındırır. *Doğum* evresi bir başlangıçtır, dolayısıyla *nem* ve *sıcaklık* ihtiva eder. Birinci makam Türk Müziğindeki “uşşak”a ve ikinci makam “hüseyni”ye karşılık gelir. Üçüncü makamdan altıncı makama kadar sırasıyla Türk Müziğine karşılık gelen makam adları *segâh*, *rast*,

hüzzam ve *çargâhtır*. Ölüm, yaşamın sonu ve aynı zamanda ebedi hayatın başlangıcıdır. *Soğuk* ve *kuruluk* ile ifadelendirilen ölüm evresi, yedinci makam *saba* ve sekizinci makam *hicaz* formuyla defin ritüellerinde de yer almaktadır.

Süryani Kilisesi dinsel müzik metinlerinin makamsal icraları, ritüellerin olmazsa olmazlarıdır. Bu icralar, sekiz makam çerçevesinde birbirini takip eden bir sıra ile döngüsel olarak devam etmektedir. Kilisenin sekiz haftalık ikili makam eşleşmelerinin anlamsal karşılıklarının sırası bir insanın yaşam sirkıdır. 1–5 makam eşleşmesi Sıcak+Nem (Doğum/Diriliş/Yükseliş) ile *Doğum* evresini; 2–6 makam eşleşmesi Soğuk+Nem (Soğuk Duş/Vaftiz/Izdirap/Korku) ve 3–7 makam eşleşmesi Sıcak+Kuru (Güneşin Yükselişi) ile *Yaşam Süresi* evresini; 4–8 Makam eşleşmesi ise Soğuk+Kuru (Ölüm/Şehitlik) ile *Ölüm* evresini oluşturmaktadır.

Makamların karakteristik yapılarını ifade eden özel isimlerle (uşşak, hüseyni, segâh vb.) değil birden sekize kadar süre gelen rakamlarla adlandırılmalarının (1. makam, 2. makam, 3. makam...) esprisi, bu makamların ifade ettiği sayı mistisizmine yönelik anlamlardır. Sayı mistisizmi içerisindeki en temel sayı, yedi sayısıdır. Hem haftanın, hem ayın hem de yılın çatısını oluşturan bu sayı, güneş takvimi içerisinde de şaşmaz bir rakamdır. Bir hafta, hem doğada dünya, güneş ve ay hareketleri hem de insan yaşamında başlayıp sonlanan sirkılın en minimal hali olarak sembolize edilmektedir. Bu sirkılın yedi sayısı ile sembolize edilmesi, yedi sayısının güneş takvimine dayanan anlamı ile ilişkilidir. Bu sayıdan (yedi) ibaret günler içinde; bir insanın “doğumu”, “büyümesi”, “olgunlaşması” ve “ölümü”, makamsal anlamlarla resmedilmektedir. Tanrı'nın görünmeyen lütuflarını imanlılara görünen vasıtalar ve sembollerle aktaran gizlerin (Yedi Gizi) sayısı da *yedi*'dir.

Sekiz; yeni hayatı, yeni başlangıcı ve ebedi döngüyü ifade ettiği için $7+1$ 'dir. Dolayısıyla doğum, yaşam ve ölüm gibi insanın yaşamsal evreleri *yedi* ve ölümüyle ebedi istirahate geçeceği dünya *sekiz* ile betimlenir. Ayrıca 4. Haftaya kadar olan makamsal sayı eşleşmeleri, rakamsal anlamda (1–5/ 2–6/ 3–7/ 4–8) yükselirken, 5. Haftadan 8. haftaya kadar düşüş göstermektedir (5–1/ 6–2/ 7–3/ 8–4) (Bkz. Tablo 4). Böylelikle 8 haftalık sirkıl içerisinde makamların sayısal anlamda da tıpkı güneşin hareketleri gibi bir yükseliş ve düşüş yaşadığı sembolik olarak gösterilmiş olmaktadır. Tüm bu bilgilerden yola çıkılarak, Süryani Kadim Ortodoks kilisesi ayinlerinde kullanılan makamların anlamları, yapısal ve kültürel özellikleri bakımından ortaya çıkarılmıştır.

Kaynakça/References

- Akyüz, G. (2005). *Tüm Yönleriyle Süryaniler*. İstanbul: Anadolu Ofset.
- Altınışık, K. (2004). *5500 Yılin Tanıkları Süryaniler*. İstanbul: Altan Matbaacılık.
- Aksoy, S. ve Çelik, T. (2013). *Mezopotamya Uygarlığında Süryani Tarihi*. Ankara: Nika Yayınevi.
- Amazon Music. (t.y.) *Tesmesto*. Erişim Tarihi: 31.05.2020, <https://www.amazon.com/Tesmesto-Melthodhaye-Musical/dp/B00BY8DGLM>.
- Barhebraeus, M.G. (1985). *Christian Ethics (Morals)*. By The Great Syrian Philosopher and Author of Several Christian Works. (St. Ephrem the Syrian Monastery: Holland).
- Bozok, B. A. (2009). *Mardin Süryani Cemaati Örneğinde Kültürel İfade ve Anlam Üretme Alanı Olarak Ritüeller ve Müzik*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir:
- Demir, Z. (2015). *Süryani Ortodoks Kilisesi Gelenekleri ve Yedi Gizi*. İstanbul: Anadolu Ofset.
- Giddens, A. (2005). *Sosyoloji*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- İris, M. (2003). *Bütün Yönleriyle Süryaniler*. İstanbul: Dilek Ofset Matbaacılık.
- Klido, D. (2016). *Key of Language, Syriac Dictionary* (Süryani Sözlüğü Dil Anahtarı), İstanbul: Mavi Ofset.
- Latin Dictionary. (t.y.) *Apokrif*. Erişim tarihi: 27.11.2019, <http://www.latin-dictionary.net/search/latin>.
- Latin Dictionary. (t.y.) *Deuterokanonik*. Erişim tarihi: 27.11.2019, <http://www.latin-dictionary.net/search/latin>
- McClain, E. G. (2014). *Değişmezlik Miti: Rigveda'dan Platon'a Tanrıların, Matematiğin ve Müziğin Kökenleri*. İstanbul: CBN Yayıncılık.
- Mustan Dönmez, B. (2011). *Bölgesel Müzik Kültürleri İçinde Bulunan Etnik Kimlik Kodları Üzerine Analitik Bir Değerlendirme*, ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, Cilt 2, Sayı 3.
- Mustan Dönmez, B. (2019). *Etnomüzikolojinin Temel Kavramları*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Oxford Music Online (20 Ocak 2001). *Church Mode*. Erişim Tarihi: 01.11.2019, <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=mode&searchBtn=Search&isQuickSearchtrue> (01-11-2019)
- Özbay, K. (1973). *Süryaniler, Kadim Süryaniler ve Türkiye'deki Durumları*. İstanbul: Baha Matbaası.
- Özdemir, B. (2014). *Süryanilerin Dünü Bugünü*. İstanbul: Gazi Yayıncılık.
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri-Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Şen, M. E. (2020). *Süryani Ortodokslarda Kilise Müziği*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Tahincioğlu, Y. (2011). *Tarihleri, Kültürleri ve İnançlarıyla 5500 Yıldır Bu Topraklarda Yaşayan Süryaniler*. İstanbul: İstanbul Matbaacılık.
- Ürek, M. (2013). *Süryanilerin Tarihi ve Sosyolojik Yapısı*. Milel ve Nihal İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi, cilt 10, sayı 2, Mayıs-Ağustos.

OBUA'NIN KISA TARİHÇESİ VE OBUA KAMIŞI YAPIM AŞAMALARINDA KULLANILAN MATERYALLERE İLİŞKİN TAVSİYELER

A short history of oboe and recommendations about materials used in oboe reed production

Ayşe SEZER *

ÖZ

Obua çift kamışlı, konik gövdeye sahip tahta üflemlerli bir çalgıdır. Obua “Hautbois” denilen sözcük, Fransızca *haut* (ince-yüksek) ve *bois* (tahta) bileşik kelimesinden türemiştir. Bu çalışmada obuanın tarihçesi literatür taraması yapılarak anlatılmış, Antik Yunan’a özgün aulos, Orta Doğu’ya egemen olan Zurna ile konik yapısı ve kamışla çalınması sebebiyle tarihsel gelişim sürecinde önce Barok, daha sonra da modern obuaya dönüşecek olan shawn gibi çalgılardan örnekler verilmiştir. Ayrıca obuanın mekanik yapısının gelişimine değinilmiş, perde mekanizması ve çalma tekniğine katkı sağlayan obua yapımcıları tanıtılmıştır. Başarılı bir performansın anahtarı olan obua kamışı, birçok makine ve alet kullanmak suretiyle, saatler harcanarak icracının kullanabileceği şekle girer. Kargının olduğu kadar bu aletlerin seçimi ve doğru kullanımı da elde edilen kamışın kalitesi açısından büyük önem taşır. Ancak kamış yapımı, istediği sonucu elde edemeyen icracılar için oldukça eziyet veren bir süreç haline gelebilir. Makalenin kamış yapımının ele alındığı bölümünde, yapım aşamalarında kullanılan malzemelerin neler olduğu ve nasıl kullanıldıkları, resimlenerek genel başlıklar altında sıralanmıştır. Bu bilgilerin yanı sıra, kullanılan aletlere yönelik uygulama önerilerinin aracılığıyla, ülkemizde obua eğitimi veren akademisyenler, konservatuvarda yetişen obua öğrencileri ve icracıların kamış yapımı ile ilgili başvurabilecekleri bir kaynak oluşturmak ve performans kalitesini yükseltmeye yardımcı olmak amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çift kamışlı çalgı, obuanın tarihçesi, obua kamışı, obua kamışı yapım aşamaları, materyal.

ABSTRACT

Oboe is a double reed wind instrument that has a conic body. The word oboe which is originally “hautbois” is derived from the French words *haut* (thin-tal) and *bois* (wood). In this study we survey the history of oboe. We review closely related instruments such as aulos from ancient Greece, zurna from Middle East and the historic shawn which is a reed instrument that shares the conic structure feature which would later evolve to the modern day oboe. As well, we visit the historical development of the mechanical structure of oboe and pitch mechanism and mention some oboe makers that contributed significantly to the playing techniques. The reed is very critical for the player’s performance and it takes a lot of craftsmanship and effort to put the reed in a usable form. The quality of the produced reed depends not only on the quality of the raw material but also the proper use of the tools and devices through the production. The reed making can be overwhelming for the artist if the performance of the reed come short of expectations. In the section on reed making, we itemize the materials used in the production and brief how they are used through pictures. Furthermore we propose some application techniques for the manufacture tools that will help to enhance reed making. This will be particularly useful for oboe students in music schools as well as performers.

Keywords: Double reed instrument, history of the oboe, oboe reed, oboe reed production stages, material.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 02.03.2020, Kabul Tarihi/Accepted Date: 03.06.2020

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Prof. Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuarı, aysesezer@akdeniz.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-6494-6001

Atf/Citation: Sezer, A. (2020) Obua'nın Kısa Tarihçesi ve Obua Kamışı Yapım Aşamalarında Kullanılan Materyallere İlişkin Tavsiyeler *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 56-77.

Extended Abstract

Oboe is a double reed wind instrument made from wood that has a conic body. The word oboe which is originally "hautbois" is derived from the French words *haut* (thin-tal) and *bois* (wood).

In this study we survey the history of oboe starting from the centuries before Christ up to modern times. Aulos from Ancient Greece, its relative tibia in Roman Empire, Arabian oboe from the second half of the 7th century were eventually replaced by Zurna that dominated the Middle East later stages. This instrument became wide spread from China in the east to the Balkans and North Africa under Arabic influence in the west. It is thought that via crusades and Venice colonies it made its way to central Europe by the 12th century.

A reed instrument shawn, that has only finger holes on it took part in high level occasions such as coronations, church and hunting rituals' military celebrations and state celebrations and feasts. It later evolved to baroque and modern oboe, respectively.

Through 17th and 19th centuries big masters of Hotteterre, Triebert, Gillet and Buffet added pitches and this led to huge advances in making and playing techniques. Notably oboe was then able to reach sharp sounds with the improvement of its ambitus and consequently obtained a critical importance as violin.

20th century was a era of rapid progress when oboe players and manufacturers in Germany, France, England seeked the most suitable solutions to the structure of the instrument and finger position charts were introduced and octave width was enlarged considerably. These marked the emerge of oboe as a modern instrument.

The sound of oboe is made through a finely produced reed. The raw material of reed is known as *sazlık* and *kargı* in Turkish. In Europe it is also known as *Arundo Donax*. The cane has a large variance in terms of color, diameter, hard and soft tissue features, smoothness brightness, durability due to the different climates in which it is produced. It takes a lot of craftsmanship, time and effort to put the reed in a usable form. The choice of quality tools and their proper use is as important as the quality of the raw material in reed making.

Oboe is very popular among listeners and players with its soft and smooth sound color. However; reed making can overwhelm the player if the products come short of expectations. The impact of the quality of the reed on the performance is huge. It is the reed that determines the success level on a piece and that sets up the desired tone in playing. During the making process of the reed there are many parameters including the quality of the cane and other raw materials, the style, the tools used etc.. In view of the complexity of the making process and the time required to become handy with the tasks involved in the making, it is fair to say that it may take as much time to learn reed making well as to learn to play oboe in a good level.

Obtaining the desired tone with a comfortable and flexible performance is possible only with a finely processed reed. Readily available reeds often fail to satisfy the players. For a successful performance it is necessary to make reeds that can produce sounds that accommodate the desired tone and the blowing position of the artist. Therefore; each making process should be carried out with great care.

Before starting to make the reed it is necessary to pick the cane based on their smoothness, brightness and colors. As for the other material, choices should aim consistent intonation and stable tone quality complying with the individual playing preferences. Over time one can build on personal experiences for these goals.

There is no unique reed making method that will produce the most desirable results. One crucial input for the reed quality is the proper use of the tools involved in the making. In this study we emphasize the importance of making one's own reed by developing personal techniques using the proper materials. We aim to put together a source that students, scholars and performers can refer to.

We itemize the materials used in the production and brief how they are used through pictures. Furthermore; we propose some application techniques for the manufacture tools that will help to enhance reed making. The main goal of this paper is to promote oboe, emphasize personalized reed making and improve the performance by explicit recommendations on application techniques.

Obuanın Tarihsel Gelişim Süreci

Obuanın tarihsel gelişimine bakıldığında, ilk kamışlı çalgıların Mezopotamya’da keşfedildiğine dair kanıtların yaklaşık olarak İsa’dan önce 3000 yılında ortaya çıktığı görülmektedir. Antik Çağ’da birbirinden farklı ağızlıklarla çalınan, üzerindeki delikli yapısıyla blok flüte, çift kamışlı olması sebebiyle obuaya benzeyen Antik Yunan’a özgün aulos ve Antik Roma’da onunla akraba olan tibia görülür. Çift kamışlı aulos *phorbeia* adı verilen bir ağız bağı ile çalınır. Tibiaların önceki çağlara ait resimlerinde ise çalgıyı akort etmeye yarayan bir sürgü görülmektedir. Yaklaşık olarak İsa’dan önce 300’lü yıllarda Mısır’da karşımıza çıkan *Monaulos* ise Çin, Kore ve Japonya’da hala kullanılmaktadır (Schneider, 1986, s. 1). Aulos ve tibianın karakteristik özellikleri, yapıldıkları ağacın silindirik şeklinde içe doğru oyulma biçimidir. Ağızlık ise çalgıların uç kısmına sıkıştırılmış kamış sapı köküyle tamamlanır.



Resim 1. Aulos



Resim 2. Monaulos

7. yüzyılın ikinci yarısında, İran’ın Arap işgali zamanında iki kültürün birleşimi “Arap Obuası”nı ortaya çıkarmıştır. Aslında bunun kökeni Perslere dayanmaktadır. Burada ortaya çıkan çalgı, doğrudan bir Pers nefesli çalgısından türetilen “Zamr” veya “Surna” (zurna)dır (Tan, 2018, s. 82). Bu çalgının özellikleri, erken dönem obualarına çok benzemektedir. Aulos ve tibia dan ziyade Orta Doğu’nun özgün çalgısı zurna, Modern obuanın atası olarak ön plana çıkarak farklı isimlerle kendini gösterecektir.

Zurna Çin’e kadar doğuya, Akdeniz üzerinden Balkanlara ve Arap etkisi altındaki Kuzey Afrika ülkelerine kadar yayılmış, 12. yüzyılda ise tahminen Venedik’in Doğu Akdeniz kıyısı ticareti ve Haçlı seferleri sayesinde Avrupa’nın merkezine yerleşmiştir. Bugün bile kendisini Almanca terminolojisinde konik obua olarak kabul ettirmiş olan zurnanın, dünyanın her yerine yayıldığı görülmektedir. İsimlerine bakıldığında tüm çalgılar ortak bir kökeni işaret etmektedir. Zurna (Türkiye), Surnay (İran), Surnai (Afganistan), Serunai (Endonezya), Shahnai (Hindistan). Bütün bu çalgıların başlıca özellikleri, nerdeyse silindirik şeklinde içe doğru oyulmuş gövdeyi konik bir biçime getiren çatal formulu ek bir parça ile kamışı taşıma görevini üstlenen metal bir borudur.

Bu çalgı 12. yüzyılda Avrupa’ya yerleştiğinde gövdesinde 6-7 parmak deliği, başparmak için büyük bir delik ile bir dizi rezonans deliği bulunmaktadır (Schneider, 1986, s. 3).



Resim 3. Zurna

Batı obuasının atası; *shalmey* ya da *shawm* adıyla bilinen ve üzerinde perde değil, sadece parmak delikleri olan bir başka kamışlı çalgıdır. Yöresel olarak shawmın gövdesi de ismi gibi değişiklikler göstermektedir (Şensöz, 2008, s. 2). Türkiye’de zurna, Almanya’da *schalmei*, İngiltere’de *shawn*, eski Fransa’da *chalemie* ve eski İspanya’da *chalemel* gibi her Avrupa ülkesi, çalgının kendilerine ait olan bir çeşidini yaratmıştır (Şensöz, 2008, s. 27). Bu çalgılar, konik yapıları ve kamışla çalınmaları sebebiyle birbirine çok benzemektedir ve obuanın tarihsel gelişim sürecinde önce Barok, daha sonra da Modern obuaya dönüşecektir.



Resim 4. Shawm

Orta Çağ Avrupasının merkezindeki kamışlı çalgılar, taç giyme merasimleri, av ve kilise törenleri, askeri kutlamalar, ziyafet ve devlet kutlamaları gibi törenlerde yer almıştır. 15. yüzyılda bas seslere doğru bir değişim süreci başlamış, yine kamışlı çalgılar olan *bombart* ve *pommer* ailesi ön plana çıkmıştır. Bu aile bas, tenor, alto *pommer* olmak üzere, *discant schalmei* ve küçük *schalmei*’den oluşmaktadır. *Discant schalmei*, tek gövdeli ve gövdenin yan taraflarına açılmış 7 delikten oluşmakta ve en ucuna takılan *pirouette* adı verilen kamışın içine takıldığı ek bir parça ile çalınmaktadır (Schneider, 1986, s. 3). Yaklaşık olarak 1600’da ilk opera ortaya çıkmış, homojen grup tınısı, ifadeyi vurgulamaya yardımcı olan dinamikleri ortaya çıkaran müzik stilleri gibi geleneksel ideallere geri dönmüştür.

Modern obuanın öncüsü olarak düşünülen shawm, sessiz kaldığı Orta Çağ döneminden sonra popülaritesini giderek arttırarak Rönesans döneminin sevilen bir çalgısı haline gelmiştir (Şensöz, 2008, s.48). Bu çağda üflemeli çalgılar, kontrol edilebilen entonasyon, dinamik esnekliği gibi belirli ton anlayışına cevap verebilecek niteliğe

ulaşmışlardır. *Pirouette* sayesinde ise stabil bir dudak pozisyonu sağlanmıştır. Varsayım olarak discant schalmeidan Barok obuaya geçiş, kullanılan ağızlıkların zaman içerisindeki gelişimleri ile gerçekleşmiştir. Yaklaşık olarak 1660'lü yıllarda 14. Ludwig'in sarayında Paris'de, J. B. Lully'nin yönetiminde çalışan saray müzisyenleri, yan düdüğün yan flüte, discant-schalmeiden obuaya, dulcianın ise fagota dönüşmesi sürecine dahil olmuşlardır (Schneider, 1986, s. 4).

Barok obuanın yapılış olarak discant-schalmeiden farkı ise, konik iç deliş biçiminde keskinleşme, gövdenin 3 ayrı parçaya ayrılması, dış görünüşün karakterize edilmesi ve en uç kısmın pirouettei anımsatan soğana benzer yapısıdır. Obua, tınsal özellikleri sebebiyle, oda müziği ve açık hava konserleri, ayrıca askeri müzik için uygun görülmüş, sahip olduğu ton hacmi ve güçlü pes ses bölgesi sayesinde, o zamana kadar kullanılan blok flüt yerine yaylı çalgılarla birlikte çalmak için tercih edilmeye başlanmıştır. Böylece obua, Barok dönem orkestralarında öne çıkan bir çalgı konumuna gelmiştir. Çalgının kişisel müzikal anlayışına şekil verme kabiliyeti ve ifadenin dışı vurumuna olanak sağlayabilme imkânları gibi çok yönlülüğü sayesinde, solo ve askeri bando çalgısı olarak kısa bir sürede bütün Avrupa'da tanınmış tüm üflemeli çalgılar içerisinde üstünlük sağlamıştır.



Resim 5. Barok obualar

Obua, tahminen Jean Hotteterre ve Michel Philidor tarafından geliştirilmiş ve yaklaşık olarak ilk kez 1657'de çalınmaya başlanmıştır. Daha önce belirtildiği gibi Haut-bois: Fransızca'da ince ve yüksek sesli tahta, İngilizce'de Hoboye, Hautboy; genel olarak tiz ve yüksek sesli tahta nefesli çalgı olarak tanınmıştır. Obua, birçok ülkede hemen popüler olmuş, 1695 yılı öncesinde İngiltere'de, bilinen ilk obua öğrenme metodu olan "The Sprightly Companion" yayınlanmıştır (Tan, 2018, s. 83). Obua, 17. yüzyılı 18. yüzyıla bağlayan süre içerisinde Fransa dışında da üretilmeye başlanmıştır.

İki ve üç perdeli "Barok Obua" 18. yüzyıl boyunca çok az değişiklikle kullanılmıştır. Yüzyılın ilk yarısından gelen modeller üç perdeli ve her iki elle de çalınabilme özelliğine sahiptirler. 1727'de Alman besteci Gerhund Hoffmann obuanın üzerinde bulunan tek perdeye iki perde daha eklemiştir. 1750 sonrasında çalgı yapımcısı Besozzi kardeşlerin çalışmalarıyla iki perdeli modeller yaygınlaşmış, sol el sağ elin üzerinde olacak şekilde ellerin konumu değişmez bir hale getirilmiştir (Goossens ve Roxburg, aktaran Tan, 2018, s. 83).



Resim 6. 18.yy basit sistem obualar (Triebert-Buffer)

Obua üzerindeki Fransız üstünlüğünün ve başarısının kökenleri “Fransız Devrimi” ne dayanmaktadır. Belirsizlik ve terör hakimiyetinde geçen bir döneme karşılık 1793 yılında Paris’te kurulan büyük “Konservatuar” kültürel gelişime verilen önemi göstermektedir. Bu Konservatuvarda eğitim gören Henri Brod (1799-1839) obuanın mekaniğindeki bazı gelişmelere öncülük etmiştir. “Metod” adlı yapıtında, sol işaret parmağında bulunan “si” perdesi üzerindeki yarım perdeyi kendisinin keşfettiğini söylemektedir (Tan, 2018, s. 84).

Ayrıca Fransa’da “Triebert” ailesinin obua gelişimine katkısı büyüktür. Aile obuanın altı modelini üretmiştir. Guillaume Triebert (1770-1848) obuanın teknik gelişimine katkı sunan en önemli isimdir. O dönemde çalgının tahtasından şekillendirilerek çıktılar şeklinde oluşturulan miller kaybolmuş, yerini doğrudan tahtanın içerisinde vidalanan kolonlar almıştır ve bu sayede obuanın üst yapısı tamamıyla düz bir hale getirilmiştir. Mekanizma konusunda, günümüzde halen tahta üflemeli çalgılarda kullanılan halka şeklindeki perde mekanizmasını keşfeden ünlü çalgı yapımcısı ve flütist Theobald Boehm (1794-1881)’ün rolü büyüktür. Bir dizi halka perdenin, obuanın tahtası üzerine vidalanmış kolonlara bağlı olarak parmak delikleri üzerine yerleştirilmesi sistemi, tamamıyla ona aittir. Boehm’ün sistemi sayesinde çalıcı parmaklarıyla bir deliği kapattığında, aynı anda uzaktaki bir deliği de kapatma imkanına kavuşur (Tan, 2018, s. 86).

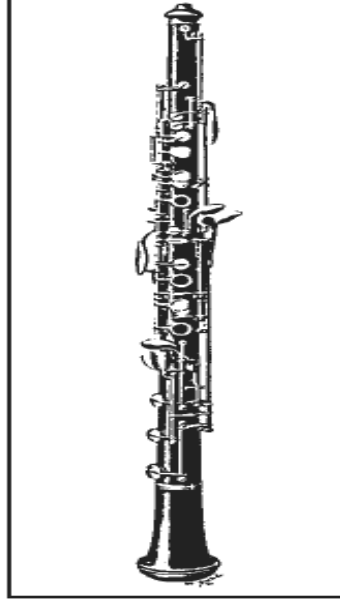


Resim 7. Triebert obuası model 4



Resim 8. Triebert obuası model 6

Triebert'in ölümünden sonra çalışma atölyesini devralan François Loree (1835-1902), kendi geliştirdiği sistemi Paris Konservatuvarı'na taşıyan obuacı George Gillet (1854-1941) ile beraber çalışmıştır. Gillet bu sistemi, 1882 yılında Paris Konservatuvarı için geliştirerek uygulamıştır. Bu zamandan beri çalgının adı "Konservatuar sistemi" olarak bilinir (Bate, aktaran Tan, 2018, s. 86).



Resim 9. *Konservatuar obuası*

Modern Obuanın Mekanik Yapısı

Üzerinde oldukça karışık görünen metal perdeleri olan obua, üç bölümden oluşur. Bu parçalar üst gövde- orta gövde ve kalak olarak adlandırılır. Perdelerin çoğu üst ve orta bölümdedir. Üst bölümde kamışın oturduğu metal bir yuva bulunur. Ses deliklerinden 6 tanesi parmak ile geri kalan 16 tanesi perdeler yardımıyla kapatılır. Bu perdelerin altında, ses deliklerini açık ya da kapalı tutan yaylar, ses deliklerini iyice kapatmak ve hava kaçırmamasını sağlamak amacıyla kaşık şeklinde kapak ya da kapakçıklar ve bu kapak ya da kapakçıkların altında "güderi" denen yastıklar vardır. Manivelalar sayesinde perdeye uygulanan hareket kapak/çıklar tarafından alınır ve perdelerin kapatılıp açılmasını sağlar. Obuanın perde sistemi oldukça karmaşıktır (Şensöz, 2008, s. 3).

18. yüzyıl obuanın, Avrupa'da askeri bando ve orkestralarda tercih edilen bir çalgı haline geldiği dönemdir. Çalgının gövdesi ve perdeler icracının rahatça basabileceği kadar küçülmüş, çalgıdan geniş, zarif ve esnek bir ton elde edilmeye başlanmıştır.

19. yüzyılın başlarına kadar müzik anlayışının gelişmesi ve kullanımında yaşanan zorluklar sonucunda obuaya ilave perdeler eklenmiştir. Çok yavaş benimsenseler de Alman icracılar bu akıma öncülük etmiş ve Obuacı Sellner'in 1820 yılında geliştirdiği on üç perdeli obuası Alman tipi üzerinde bir süre etkili olmuştur. Fransa' da 1880'lerde üretilen obua, François Loreé (1835- 1902)'nin, obuacı Georges Gillet (1854–1934) ile birlikte yaptığı çok sayıda bağlantı ve eklemeler ile bugün çalınanlara oldukça yaklaşmıştır. (Şensöz, 2008, s.145).

Almanlar güçlü, sıcak ve koyu bir tını zevkine hitap eden, Fransızlar ise git gide artan ince, zarif ve açık bir ton rengine ulaşma çabası içerisine girmişlerdir. Tahta üflemlerli çalgılarda kullanılan halka şeklindeki perde mekanizmasını obuaya adapte eden ise Fransız Louis Auguste Buffet olmuştur (Bate, aktaran Tan, 2018, s. 86).

Sonuç olarak özellikle 17.-18. ve 19. yüzyıllarda Hotteterre, Triebert, Gillet ve Buffet gibi büyük ustaların ekledikleri perdeler sayesinde obua, yapım ve çalma tekniği açısından çok gelişmiş ve rejistirinin tiz seslere rahatça ulaşması sayesinde bir anlamda kemanın sahip olduğu önemi kazanmıştır (Tan, 2018, s. 86).

20. yüzyıl ise Almanya, Fransa ve İngiltere'de obuacılar ve obua yapımcılarının, çalgının yapısına en uygun mekanik çözümler aramaları, parmak pozisyonu çizelgeleri hazırlamaları ve oktav aralığını mümkün olduğunca genişletmeleri sayesinde modern obuanın kullanılmaya başlandığı dönem haline gelmiştir.



Resim 10. (Soldan sağa: shawm, barok obua, modern obua)

Obua Kamışı

Bu eşsiz çalgının ağızlığı olan kamışın ana maddesi ise, Türkiye'de halk dilinde sazlık ve kargı gibi isimlerle bilinmektedir. Avrupa'da *Arundo Donax* olarak da tanınır. Yetiştigi iklim alanları açısından renk, çap genişliği, sert veya yumuşak doku özelliği, düzgünlük, parlaklık ve dayanıklılık özellikleri açısından farklılık gösterir. Obuada ses oluşumu, iyi işlenmiş bir kamışın üretilmesi ile sağlanmaktadır. Kamış, birçok malzeme, makine ve alet kullanmak suretiyle, saatlerce emek harcanarak yorumcunun kullanabileceği bir şekle girer. Uzun emekler sonucunda elde edilen kamışın, yorumcunun performansına etkisi büyüktür. Kamış kullanımı, çalgıcının fiziksel yapısına göre yumuşak veya sert olarak farklılık göstermektedir. İcracılar, obua kamışının yapımında, eğitim sürecinde ve sonrasında iyi bir performansın anahtarı olan rahat çalış ve güzel ton arayışına girmişler, bununla birlikte yapım aşamalarını titizlikle ele almaya başlamışlardır.

Obuada istenilen tona ulaşılması icracının kamış seçimiyle ilgilidir. İcracı fiziksel yapısına ve idealindeki ton anlayışına uygun kamış yaparak başarıya ulaşır.

Amerikalı obua sanatçısı Jay Light, kamış yapımını inceleyen kitabında bu konuyu şu şekilde vurgulamıştır: "Barret' den Breeze-easy' ye kadar gördüğüm tüm metotlar doğru dudak pozisyonunu çok iyi anlatmakta, fakat beklenen pozisyonu elde etmek için gereken kamışın nasıl olması gerektiğini açıklamamaktadır (David Ledet, aktaran Erdem 2010, s. 5-6)".

Obua kamışlarıyla ilgili duyduğu hayal kırıklığından rahatsızlığını dile getiren Amerikan ekolünün önemli temsilcilerinden biri olan ünlü obuacı Marcel Tabuteau (1887-1966)'nın serzenişi de, bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Kendisi öğrencilerine “Ben 45 yıldır obua çalıyorum, 44 yılım ise bu nankör çalgıyı bırakma arzusuyla geçti” demiştir (Storch ve Tabuteau, 2008, s. 239-240)

Yukarıda örnekleri verilen önemli obua pedagoglarından da anlaşılacağı gibi, kamış yapımının önemi büyüktür. İcracının fiziksel özelliklerine göre rahat çalacağı ve ton anlayışına uygun kamış yapmak ve doğru malzemeleri kullanmak başarılı bir performansın anahtarıdır. Kamış yapmak uzun soluklu ve sabır isteyen bir süreçtir. Fiziksel özelliklerin, çalgının yapısının ve üfleme biçiminin birbiriyle uyum göstermesi gerekmektedir. Ancak kusursuz bir performansın anahtarı, anlatılan özellikte yani kişinin kendine uygun olan kamışı yapabilmesi ile doğrudan ilişkilidir. Bu yaklaşıma örnek olarak Apollon Rose Marie Barret (1804-1879)'nin yazdığı metodunda bir obuacının kendi kamışını yapabilmesinin önemini aktardığı bölüm verilebilir: “İcracıların kendi kamışlarını kendilerinin yapması en önemli şeydir, kimse bir çalgıcının kendi ihtiyaçlarına göre yaptığı kamışın bir başka çalgıcıya hiç uymaması durumunu yargılayamaz (Barret, 1862, s. 10-11)”.

Kamış Yapımında Kullanılan Malzeme, Makine ve Aletlere İlişkin Uygulama Önerileri

Malzemeler.

Kargı (arundo donax).

Obua Kamışının ana maddesi olan kargı Türkiye’de halk dilinde kamış veya sazlık, Avrupa’da ise yaygın olarak *Arundo Donax* olarak tanınır. Kargı hafif tuzlu ve tatlı su kenarlarında yetişen ince uzun bir bitki türüdür. Genellikle nehir kenarlarında ya da yeraltı suyunun yüzeye çok yakın olduğu yerlerde bulunur. Yetiştigi iklim alanlarına göre renk, çap genişliği, sert veya yumuşak doku özelliği, düzgünlük, parlaklık ve dayanıklılık özellikleri açısından farklılık gösterir. En makbul olanı Şekil.10’da görülen altın sarısı renginde olan kargılardır.



Şekil 11. İşlenmeye hazır altın sarısı obua kamışları (Foto: Sezer, 2019).

Kargılar hasat edildikleri yıl çok taze olduklarından, kaliteli ve dayanıklı kamışlar elde edebilmek için en az 2 yıl beklemiş kargılar ile kamış yapımına başlamak daha olumlu sonuçlar verecektir. Kargı seçiminde dış yüzeyin düzgün, kaygan, parlak, yoğun ve altın sarısı bir renge sahip olmasına, iç yüzeyde ise ince gözenekli ve düzgün lifli bir yapıda olmasına dikkat edilmelidir.

Gerekli araç ve gereçler.***Tüp.***

Kamışın üzerine sarıldığı materyale tüp denir. Uzunluğunun ve çapının icracıya göre tercih edildiği tüpler için günümüzde birçok markanın ürettiği seçenekler mevcuttur. Genel olarak uzunlukları 45 mm ile 47 mm arasında olan tüpler tercih edilmektedir. Tüpün uzunluğu genel entonasyona etki eder. Tüp ne kadar uzunsa, genel entonasyon o kadar pestir. Tüpün bittiği yerin çapının genişliği ise, kalın ve ince seslerin girişlerini, ikinci oktav do, fa# ve sol seslerini etkiler, bu seslerin gereğinden fazla pesleşmesine sebep olabilir. Bireysel çalış stiline göre kendi içinde doğru entonasyon ve ton kalitesi elde etme amaçlanmalı, en uygun tüp deneyimlenerek bulunmalıdır.



Resim 12. Tüp (Foto: Sezer, 2019).

Bız.

Bız, tüpün içine geçerek sarma işlemi sırasında kamışın elle daha rahat kavranabilmesini ve sararken kargının tüpün üzerine, doğru düzlemde ve düzgün oturup oturmadığının kontrol edilmesini sağlayan araçtır (Erdem, 2010, s. 15).

Neredeyse her marka kendi tüpleriyle uyumlu bızlar piyasaya sürmüştür. Bız ayrıca kamışı yakarak saran icracıların, sarma işlemi sırasında kullandıkları teli hazırladıkları bir araç olarak kullanılır. Kamışın oval veya yuvarlak bir forma girmesini ve sarma işlemi sırasında çatlamasını önlemek için bız ile yakma işlemi tavsiye edilmektedir.



Resim 13. Bız (Foto: Sezer, 2019).

Kamış kazıma bıçakları.

Kamış kazıma bıçağı, dış kazıma işlemi için kullanılan bıçaktır. Kamış bıçakları çok sert ve özel yapım çeliktendir. Genellikle metal kısım 10-12 cm uzunluğunda, 3 mm kalınlığında ve 1.2 cm genişliğindedir (Goossens, aktaran Erdem 2010, s. 15-16).

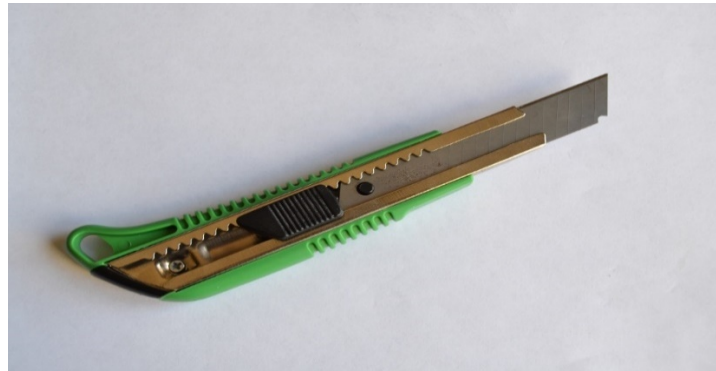
Kamış kazıma aşamaları için farklı bıçaklar kullanılması önerilir. Kamışın dış yüzeyini kazımak ve form vermek için daha kalın uçlu bir bıçak, uç kazıma için ise ince uçlu bir bıçak kullanılmalıdır. Kamışın dış yüzeyini kazımak zaman alır ve uzun bir süreçtir. Bu aşamadan sonra kamışlar birkaç gün dinlendirilmelidir. İnce kazıma ve kamışın titreşimini verme aşamasında ise ince uçlu bir bıçak ile dikkatli bir şekilde çalışılmalıdır. İki üç kamış kazıma işleminden sonra bıçakları mutlaka bilemek gerekmektedir. İyi bilenmemiş ve keskin olmayan bıçak ile başarılı bir kazıma süreci yönetilemez.



Resim 14. Kamış kazıma bıçakları (Foto: Sezer, 2019).

Maket bıçağı.

Maket bıçağı kargının ilk aşamada iki veya üç parçaya kesilmesi, formalama işlemi sonrası ortasının sabitlenmesi ve sarma işlemi sırasında ipin kesilmesi için kullanılır. Maket bıçakları ile kamışın dış kazıma işlemi de gerçekleştirilebilir.



Resim 15. Maket bıçağı (Foto: Sezer, 2019).

İp.

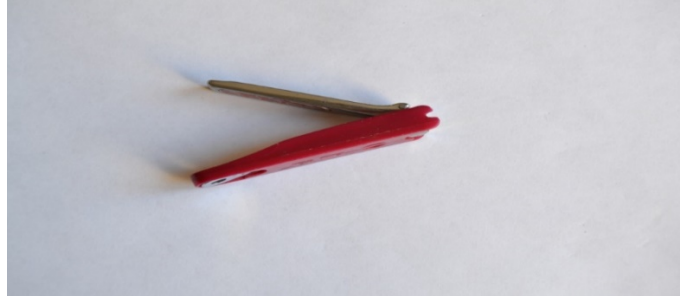
Kargının tüpe sarılışında kullanılacak ip, ipek ya da naylon olabilir. İpin, sarma sırasında uygulanan kuvvet ile kopmaması gerekmektedir. Naylon ip esnek ve sağlamdır. Bu sebeple de daha kullanışlıdır. İp kalınlığı 0.348 - 0.381 mm (size F veya FF) arasında olmalıdır (Webber ve Capps' tan aktaran Erdem 2010, s. 16). 3 boğumlu, naylon ve 6-8 numara arası ip, Türkiye'de her çeşit ip üreticisinden elde edilebilir. Obua kamışı ipi adı altında satın alınması şart değildir (Erdem 2010, s. 16).



Resim 16. İp (Foto: Sezer, 2019).

Kamış uç kesme aleti.

Kamış sarma işleminden sonra dış kazıma işlemine başlamak için kamış ucunun kesilmesi gereklidir. Uç kesmek için aşağıda gösterilen pratik araçlar olduğu gibi maliyeti yüksek ve özel olarak kamış kesmek için üretilen aletler de mevcuttur. Kamışın boyu icracının tüp kullanımı ve üfleşişine göre değişkenlik göstermektedir.



Resim 17. Kamış uç kesme aleti (Foto: Sezer, 2019).

Dil ve uç kesme aleti.

Dil, kamışın ucunun kesilmesinden sonra dış kazıma için iki yaprağın arasına geçerek kazıma işlemi uygulama aracıdır. Bu alet kamışın yapraklarını çok fazla birbirinden ayırmayacak kadar ince olur. Eni kamış yapraklarından her iki tarafta minimum birer mm. dışarı taşacak genişlikte, şekli ise kamışın formuna uyum gösterecek niteliktedir. Bu forma uymayan diller, kazıma sırasında ıslanmış ve şekillenmeye müsait kamışlara zarar verebilir. Uç kesme aleti kamışın dış kazıma işlemi bittikten sonra ucunu rahat ve düzgün bir biçimde kesmeye yarayan alettir. Bu araç aynı zamanda kamışın icra sırasında deforme olan uç kısmını tekrar düzeltmek için kesme işlemi için de kullanılır.



Resim 18. Dil ve uç kesme aleti (Foto: Sezer, 2019).

Tel.

Tel, kamış sarma aşamasında kamışı yakarak iç kısmının oval/yuvarlak bir form almasına yardım eder. Aynı zamanda dış kazıma işlemi bittikten sonra kamışın fazla açık olan ağzını kapamaya ya da kapalı olan ağzı açmaya yarayan bir materyaldir. Kalınlığı 0,3 veya 0,4 mm arasında değişir.



Resim 19. Tel (Foto: Sezer, 2019).

Karga burun veya pense.

Karga burun veya pense, kamış sarma aşamasında teli yönetmek yani kıvrırmak ve kesmek için kullanılan aletlerdir. Her ikisi de aynı işlevi görür. Kullanımları icracının tercihine göre değişir.



Resim 20. Karga burun veya pense (Foto: Sezer, 2019)



Resim 21. Karga burun veya pense (Foto: Sezer, 2019).

Kumpas/cetvel.

Kumpas, kamışın her yapım aşamasında hiç aksatmadan kullanılması gereken bir araçtır. Bu aşamaların kendi içinde belirli ölçüleri bulunmaktadır ve yapım aşamasında bu ölçülere birebir uyulması gerekir. Örneğin, 46 mm uzunluğunda olan bir tüp, 7,2 ile 7,5 mm arasında değişen ölçülerde sarılmalı, kesildikten sonra kamışın uzunluğu 7,1 mm'yi geçmemelidir. Ayrıca kamışın sarılıp kesildikten sonra tüpün bittiği yerden uca kadar olan uzunluğu 25 mm olmalıdır. Bu nedenle kamış yaparken mutlaka doğru bir ölçme aleti kullanmak gereklidir.



Resim 22. *Kumpas/cetvel* (Foto: Sezer, 2019).

Balmumu.

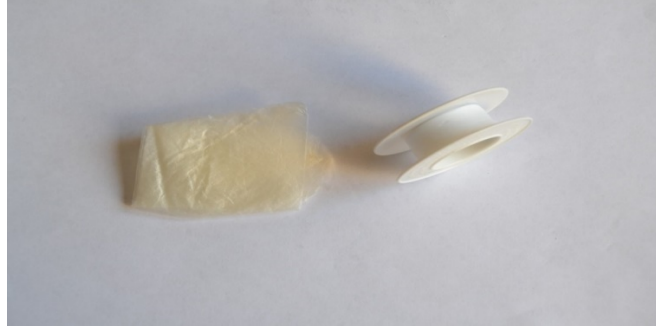
Bal mumu, kamış sarma işlemi sırasında kullanılan ipi sertleştirmek ve sonrasında sarılmış kamışın hava kaçırmalarını önlemek için kullanılan bir materyaldir. İp balmumuna sürülmek suretiyle hazırlanır. Balmumu kullanmak isteğe bağlıdır, kullanmayı tercih etmeyen icracılar bulunmaktadır.



Resim 23. *Balmumu* (Foto: Sezer, 2019).

Balık zarı ve teflon bant.

Balık zarı, kamış sarılıp titreşim vermek için kazındığında, yaprakların etrafında oluşan hava boşluklarını kapatmak için kullanılan bir malzemedir. Kamış sarma işlemi, sıklıkla hava kaçırma sorunu ile karşılaşıldığı için çok önemli bir aşamadır. Kamış yaprakları titizlikle birleştirilmeli ve sarma işlemi aynı dikkatle sürdürülmelidir. Bu süreçte kullanılan ölçülere de birebir sadık kalınmalıdır. Sonuç olarak yine de hava kaçırma durumu ile karşılaşırsa balık zarı veya aynı işlevi gören ve daha ucuz olan teflon bant kullanılabilir.



Resim 24. Balık zarı ve teflon bant (Foto: Sezer, 2019).

El forması ve orta belirleme aleti.

İçi kazınmış kamışı icracının tercih ettiği ölçülerde tüpe sarılacak şekle getiren alete forma aleti denir. Bu işlem için üretilmiş bir makine de bulunmaktadır, ama bu makineyi her icracı tercih etmemektedir. El forması, maket bıçağı aracılığıyla kargıyı sarma işlemine hazır bir forma getirmeye yarar. Bu formu vermeye yarayan şablonlar farklı ölçülerdedir. Her icracı, kendi üfleyiş pozisyonuna uygun ve rahat çalış sağlayan formayı deneyimleyerek bulmalıdır.

Kargının el formasına düzgün yerleştirilebilmesi için tam ortadan ikiye katlanması gerekmektedir. Bu işlemi her kargıda ölçerek vakit kaybetmeden yapmak için, içi kazınmış kargının birebir üzerine oturduğu bir şablon olan orta belirleme aleti kullanılır. Bu alet kamışın üzerini tam orta noktasından, bıçak vasıtası ile işaretlememize yardımcı olur.



Resim 25. El forması ve orta belirleme aleti (Foto: Sezer, 2019)

Gerekli aletler.

Ön kazıma aleti (iç kazımaya hazırlık).

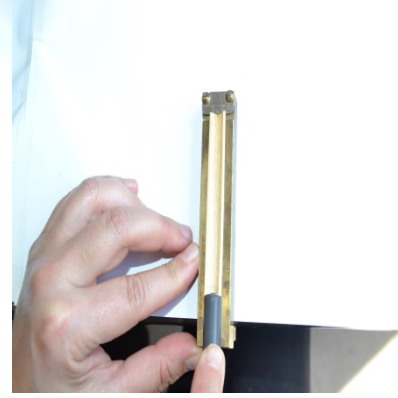
İç kazıma makinesinin ölçülerine göre yapılmış olan ön kazıma aleti, kargının iç kazıma öncesi iç kazıma makinesinin yatağına uygun bir forma girmesini sağlar. Ön kazıma aletinin içi kazıma makinesi yatağı ile aynı ölçülere sahip olması gereklidir.



Resim 26. *Ön kazıma aleti*
(Foto: Sezer, 2019).



Resim 27. *Ön kazıma aleti*
(Foto: Sezer, 2019).



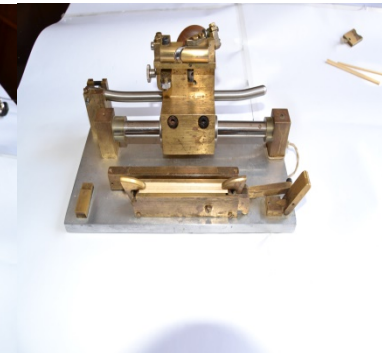
Resim 28. *Ön kazıma aleti*
(Foto: Sezer, 2019).

İç kazıma makinesi.

İç kazıma makinesi, kamış yapım aşamaları içerisinde en önemli rolü oynar. Maket bıçağı ile iki veya üç parçaya ayrılıp ön kazıma işleminden geçen kamışlar, bu makine aracılığı ile icracının tercihine göre belirlenen ölçüye kadar inceltirilir. Bu ölçüler ve makine markası icracıdan icracıya değişmektedir. İç kazınmış kamışın ölçüleri çoğunlukla 55/100 mm. ile 60/100 mm. arasında değişmektedir. Ölçüler, makinenin üst kısmında yer alan, artı ve eksi yönleri gösteren bir düğme ile ayarlanır. İstenilen ölçüye ulaşmak için düğme birer çizgi artırılmalı veya eksiltilmelidir. İki veya üç parçaya kesilmiş olan kamışlar ön kazımadan geçirildikten sonra iç kazıma makinesinin yatağına uygun ölçüye getirecek olan giyotin kısmına yerleştirilir ve kesilir. Artık kamış içi kazımaya hazırdır. Makinenin yatağına yerleştirilen kamış, sağ el avuç içi tarafından kavranmalı dirsek masa üzerinde dayanmalı, kazıma esnasında çıkan her talaş parçası maksimum 0,9 mm kalınlığında olmalıdır. Eğer daha kalınsa makinenin bıçağı geriye doğru çekilmelidir. Makinenin üst kısmını kavrayan avuç içi ile ileri geri hareket ettirilerek, makinenin hiç talaş çıkarmadan kazımaya kadar devam edilmelidir. Kazıma işlemi sırasında sağ el kamışın yer aldığı yatağa çok fazla bastırılmamalıdır. Bu aşamada kargı bir mikrometre ile ölçülmeli ve istenilen inceliğin elde edilip edilmediği kontrol edilmelidir. Kamışları ıslak veya kuru kazımak icracıların tercihidir. Bu konuda birçok obuacı farklı görüşlere sahiptir. En kesin sonuçları almak için her ikisi de denenmelidir. Kazıma işlemi bittikten sonra makine temizlenmeli ve makine yağı ile yağlanmalıdır.



Resim 29. *İç kazıma makinesi*
(Foto: Sezer, 2019).



Resim 30. *İç kazıma makinesi*
(Foto: Sezer, 2019).



Resim 31. *İç kazıma makinesi*
(Foto: Sezer, 2019).

Mikrometre ve sertlik ölçer.

Mikrometre, uğraştığımız materyallerin milimetreden daha küçük olan kalınlıklarını ölçmede bize yardımcı olan alettir. Bu alet üzerindeki ölçüler bir milimetrenin yüzde birini temsil etmektedir.

Obua kamışı için özel satılan mikrometrelerin ölçüm platformu kamışın yapımında kullanılan dillere benzemektedir. Bu dil üzerinde, kamışın dış kazımasının yapılacağı belirli kontrol noktaları işaretlenmiştir. Yaptıkları dış kazımaların ölçülerini belirlerken icracılar bu sabit olarak işaretlenmiş noktaları kullanırlar.

Sertlik ölçer ise, içi kazınmış kamışın sertliği veya yumuşaklığının icracının tercihinine uyup uymadığını ölçmeye yarar. Tercih edilen ölçülerin dışındaki kamışlar kullanılmaz. Sertlik Ölçüleri:

9-11: Çok sert

12-13: Orta sert

14-15: Yumuşak

16-18: Çok yumuşak



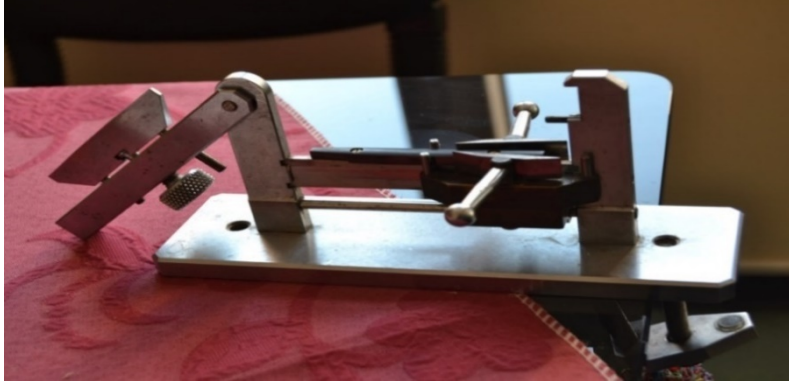
Resim 32. Sertlik ölçer
(Foto: Sezer, 2019).



Resim 33. Mikrometre
(Foto: Sezer, 2019).

Formalama makinesi.

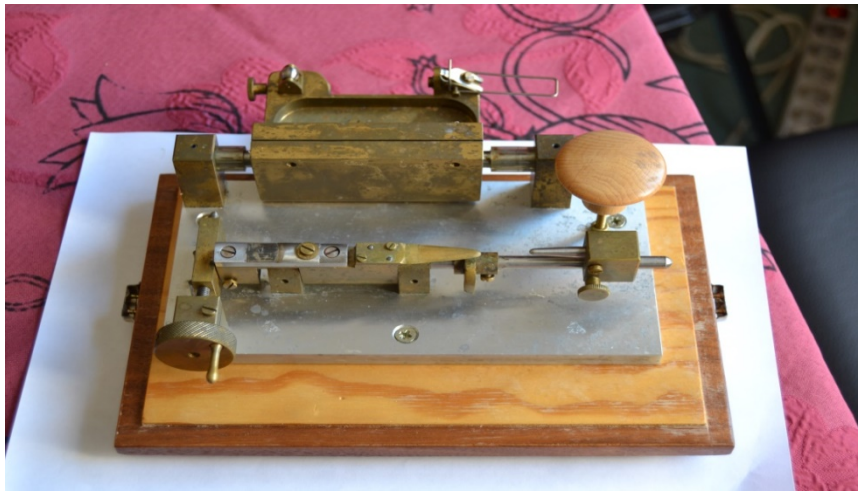
Formalama makinesi, el formasının gördüğü işlevi en az hata payıyla uygulayan makinedir. İçi kazınmış kamışı sarmadan önce, icracının tercih ettiği şablonun şeklini verir. Formalama makineleri, el formasında olduğu gibi kamışın ikiye katlanmasını gerektirmez. Önceden ıslatılmış kamışlar şablona dümdüz yerleştirilir. Sabitleme koluyla sıkıştırıldığında, makine kamışın orta noktasını kendi belirlemektedir. Bu işlev sayesinde, kamışı sarmak için ikiye katlarken orta bulma aleti kullanma gerekliliği de ortadan kalkar. El forması ile formalamak, daha dikkat gerektiren ve daha uzun süren bir işlemdir. Bununla beraber, forma makinesi şablonun iki yanında bulunan çift taraflı iki bıçak sayesinde formalama işlemini 2-3 bıçak hareketine indirgemekte ve bıçaklar mekanizma dahilinde çalıştığı için hatasız bir formalama sağlanmaktadır.



Resim 34. *Formala makinesi* (Foto: Sezer, 2019).

Dış kazıma makinesi.

Dış kazıma makinesi, kamış kazıma aşamasını oldukça kısa sürede ve pürüzsüz bir kazımayla tamamlayan bir alettir. Marka ve üzerinde yer alan şablonlar çalıcıların tercihine göre değişmektedir. Sarılıp ucu kesilen kamış bu makineye yerleştirilir. Tüp kısmı sabitlendikten sonra yine sağ el ile üst parçası kavranmak suretiyle çalışır. Makine, yapımında kullanılan kamış şablonunun kopyasını çıkartmakta ve bu şablon kopyasının kamışa transfer edilmesini sağlamaktadır. Bu işlemi yaparken, sol tarafta bulunan dairenin kolu, sağ elin her hareketi ile birbir paralel hareket etmelidir. Kamışı kazımaya ortadan başlanmalı, önce sağ tarafa hareket ettiriliyorsa bir sonraki kazıma hareketi ortadan sola doğru olmalıdır. Her kazıma hareketinde sol el, bir kez kolu çevirmeye itmelidir. Bu işlem tamamlandığında kamış çevrilerek diğer yüzü ile işleme başlanmalı bu sefer ilk hareket ortadan sola doğru yapılmalıdır. Dış kazıma makinesi kullanırken, kamışı daha kalın bırakacak şekilde ayarlayıp, denedikten sonra son aşamaya el ile kazıyarak getirmek tavsiye edilir.



Resim 35. *Dış kazıma makinesi* (Foto: Sezer, 2019).

Araştırmanın Amacı

Obua kendine özel yumuşacık ses rengiyle gerek icracıların gerekse dinleyicilerin gönlünü kazanmış bir çalgıdır. Bu çalışmanın amacı obuanın milattan önceki yüzyıllardan günümüze kadar olan tarihsel gelişim sürecini anlatmak ve obua kamışı yapım malzemelerini tanıtmaktır. Kullanılan kamış kalitesinin icracının performansına etkisi çok büyüktür. Çalınan bir eser üzerindeki başarı performansını belirleyen, istenilen tonu veren yine bu kamıştır. Kamışın işlenmesi ve kullanılabilir hale getirilmesindeki uğraş sürecinde ana maddesi olan kargı kalitesinden, kullanılan materyallerin çeşidine ve kullanım biçimine kadar birçok aşama kamışın niteliğini belirler. Kullanılan malzemeler ve el alışkanlığı kazanmak gerekliliği de düşünüldüğünde, kamış yapımını öğrenmek için gereken süre ve emek, iyi seviyede obua çalabilecek duruma gelebilmek için gereken ile hemen hemen aynıdır.

Obua icracıları, öğrencilik yıllarında eğitimcilerinden öğrendikleri kamış yapım biçimlerini, fiziksel yapıları ve üfleme pozisyonlarına uyarlayarak kendi ton anlayışlarını oluşturmaktadır. Hazır alınan kamışların, kullanılan çalgı ve icracının fiziksel yapısı ile birebir uyum sağlayamaması sıkça görüldüğünden, her zaman istenen ton elde edilememektedir. Obua icracıları, hazır kamışta yakalayamadıkları ton ve performansı, iyi seçilmiş kargıları, kullandıkları malzemelerle doğru bir şekilde işleyerek yakalayabilir. Her obua icracısının kendi kamışlarını yapabilmesi, hayal ettiği tonu belirleyecek ve müzikal ifade çeşitliliği ile beklenen başarıyı yakalamasında önemli rol oynayacaktır. Bu çalışmada bireysel kamış yapımının önemine vurgu yapılmakta, kamış yapım aşamalarında kullanılan malzeme ve aletlerin kullanımına ilişkin tavsiyeler verilmektedir.

Araştırmanın Veri Toplama Yöntemi

Bu araştırmanın kaynağını, “Günümüz Obua Kamış Yapım Tekniklerinde Alman ve Amerikan Ekolleri Üzerine Bir Araştırma, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi” (Erdem, 2010), “Obuanın Tarihsel Gelişimi ve Çeşitleri İlk İzlenimin Önemi” (Tan, 2018), “Barok’tan Modern’e Obuanın mekanik yapısının Gelişimi” (Şensöz, 2008), “Konservatüvarlardaki Obua Eğitiminde Kamış Yapımının Müfredata Dâhil Edilmesi Gerekliliği” (Sezer, 2019) “Obua Kamışının Türkiye’deki Yetiştirme Alanları” (Sezer, 2020) adlı tezler, makaleler ve benzeri yayınlar oluşturmaktadır. Yine kamış yapım aşamalarında kullanılan malzeme, araç ve gereçler imkanlarımız dahilinde resimlenerek araştırma konusuna veri oluşturması sağlanmış, yapılan araştırmanın kapsamı genişletilmiştir. Toplanan veriler ve bilgiler araştırmaya eklenmiş ve uygulanmıştır.

Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın bu bölümünde, toplanmış olan verilerin, araştırmaya konu problemin çözümüne katkı sunan bulgulara ve bu bulguların yorumlarına yer verilmiştir.

Antik Yunan’a özgün aulos ve Antik Roma’da onunla akraba olan tibia ve 7. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Arap obuası, yerini Orta Doğu’ya egemen olan Zurna’ya bırakmıştır. Bu çalgı Çin’e kadar doğuya, Akdeniz üzerinden Balkanlara ve Arap etkisi altındaki Kuzey Afrika ülkelerine kadar yayılmış, 12. yüzyılda ise tahminen Venedik’in Doğu Akdeniz kıyısı ticareti ve Haçlı seferleri sayesinde Avrupa’nın merkezine yerleşmiştir.

Üzerinde sadece parmak delikleri bulunan ve kamışlı bir çalgı olan shawn ise Orta Çağ Avrupa'sının merkezinde taç giyme merasimleri, av ve kilise törenleri, askeri kutlamalar, ziyafet ve devlet kutlamaları gibi törenlerde yer almış, önce Barok, daha sonra da Modern obuaya dönüşmüştür.

Obua, 17.-18. ve 19. yüzyıllarda Hotteterre, Triebert, Gillet ve Buffet gibi büyük ustaların ekledikleri perdeler sayesinde, yapım ve çalma tekniği açısından oldukça gelişmiş, ses aralığının tiz seslere rahatça ulaşması sayesinde bir anlamda kemanın sahip olduğu önemi kazanmıştır.

20. yüzyıl ise Almanya, Fransa ve İngiltere' de obuacılar ve obua yapımcılarının, çalgının yapısına en uygun mekanik çözümler aramaları, parmak pozisyonu çizelgeleri hazırlamaları ve oktav aralığını mümkün olduğunca genişletmeleri sayesinde modern obuanın kullanılmaya başlandığı dönem haline gelmiştir.

Obua icrasında rahat ve esnek çalış ile istenilen tona ulaşılması iyi işlenmiş bir kamışla mümkündür. Hazır satın alınan kamışlar her zaman beklentiyi karşılayamayabilir. İcracının performans sırasında başarılı olabilmesi için, kendi üfleme pozisyonuna göre rahat çalabileceği ve ton anlayışına uygun sesler üretebilen kamışlar yapılması gereklidir. Kamışın ana maddesi olan kargı seçiminden, gerekli olan malzemelerin kalitesi ve uygulama biçimleri, bireysel olarak yapılan kamışlardan olumlu sonuç elde etmemizi sağlar. Elimizdeki malzemeyi doğru kullanmak, istediğimiz gibi bir sonuç elde edebilmeyi kolaylaştıracaktır. Bu sebeple her yapım aşamasını titizlikle uygulamak gereklidir.

Sonuç ve Öneriler

Üzerinde oldukça karışık görünen metal perdeleri olan obua, üç bölümden oluşur. Bu parçalar üst gövde- orta gövde ve kalak olarak adlandırılır. Perdelerin çoğu üst ve orta bölümdedir. Çalgının tarihsel gelişim süreci yaklaşık olarak İsa'dan 3000 yılından başlamakta ve 20. yüzyıla kadar devam etmektedir. 18. yüzyıla kadar üzerinde sadece parmak delikleri olan obua tahminen Jean Hotteterre ve Michel Philidor tarafından geliştirilmiş, yaklaşık olarak ilk kez 1657'de çalınmaya başlanmıştır. Fransız obua yapımcılarının özellikle de Triebert ailesinin obua gelişimine katkısı büyüktür. Tanınmış obua yapımcıları olan François Loree ve George Gillet, beraber çalışmış, Gillet 1882 yılında "Konservtuvar Sistemi" olarak bilinen obuayı üretmiştir. 17.-18. ve 19. yüzyıllarda Hotteterre, Triebert, Gillet ve Buffet gibi büyük ustaların ekledikleri perdeler sayesinde obua, yapım ve çalma tekniği açısından oldukça gelişmiş, daha sonra Fransız, Alman ve İngiliz obua yapımcılarının katkısıyla mekanik yapısı geliştirilerek, günümüzde kullanılan modern obuaya dönüşmüştür.

Obua kamışı, Türkiye'de halk dilinde sazlık ve kargı gibi isimlerle bilinmektedir. Avrupa'da *Arundo Donax* olarak da tanınır. Yetiştigi iklim alanları açısından renk, çap genişliği, sert veya yumuşak doku özelliği, düzgünlük, parlaklık ve dayanıklılık özellikleri açısından farklılık gösterir. Kamış, birçok malzeme, makine ve alet kullanmak suretiyle, saatlerce emek harcanarak yorumcunun kullanabileceği bir şekle girer. Uzun emekler sonucunda elde edilen kamışın, yorumcunun performansına etkisi büyüktür.

Kamış yapmaya başlamadan önce kargıları düzgün yüzey, parlaklık ve renklerine göre iyi seçmek gerekir. Diğer malzemelerin seçiminde, bireysel çalış stiline göre kendi içinde doğru entonasyon ve ton kalitesi elde etme amaçlanmalı, bireysel ölçüler deneyimlenerek bulunmalıdır.

İcracının ton anlayışına uygun ve iyi sonuç veren kamışlar elde etmek için tek doğru bir yapım biçimi bulunmamaktadır. Kamış yaparken araç ve gereçleri doğru kullanmak, saatler harcayarak işlediğimiz kamışların kalite ve niteliğini belirleyecektir. Bu çalışmada icracıların kendi kamışlarını doğru malzeme ile kendilerine ait yapım tekniği bularak üretmelerinin önemi vurgulanmış, akademisyen, öğrenci ve icracıların yararlanabilecekleri ve başvurabilecekleri bir kaynağın oluşturulması hedeflenmiştir. Kamış yapım malzemeleri ve aletleri kişiye uygun ölçülerde kullanılmalı, kamış yapım süreci titizlikle uygulanmalıdır. Araştırma kapsamında kamış yapımında kullanılan malzeme, araç, gereç ve makineler genel başlıklar altında resimlerle tanıtılmış, uygulamaya yönelik tavsiyeler verilmiştir. Bu makalenin amacı, obuayı tanıtmak ve bireysel kamış yapımının önemine vurgu yaparak uygulama önerileri aracılığıyla icra performans kalitesini yükseltmektir.

Kaynakça/References

- Barret, A. M.-R. (1862). *A complete method for the oboe*. Londra: Jullien & Co.
- Erdem, E. (2010). *Günümüz OBUA Kamış Yapım Tekniklerinde Alman ve Amerikan Ekolleri Üzerine Bir Araştırma* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Goossens, L.,& Roxburg E. (1997). *Die Oboe*. New York: Schirmer Books A Division of Macmillian Publishing Co. Inc.
- Schneider, C. (1986). *Oboeninstrumente der Volksmusik, Versuch der Ein- und Zuordnung einer Sammlung* (1 u. 2/1986) ,Düsseldorf: Tibia, 1-3.
- Sezer, A. (2019). Konservatuvarlardaki Obua Eğitiminde Kamış Yapımının Müfredata Dâhil Edilmesi Gerekliliği, İstanbul: *Konservatoryum*.
- Sezer, A. (2020). Obua Kamışının Türkiye'deki Yetiştirme Alanları, Bursa: *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*.
- Storch, L.,& Tabuteau, M. (2008). *How do you expect to play the oboe if you can't peel mushroom?*. Bloomington: Indiana University Press.
- Şensöz, A.P. (2008). *Barok'tan Modern'e Obuanın Mekanik Yapısının Gelişimi*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Tan, Z. (2018). Obuanın Tarihsel Gelişimi ve Çeşitleri İlk İzlenimin Önemi, *İdil*, 07-41-11.
- Vienna Symphonic Library. (t.y.) *Oboe* Erişim tarihi: 15/01/2020. <https://www.vsl.co.at/en/Oboe/History>
- Webber, D.,& Capps B. (1990). *The Reed Maker's Manual: Step-by-step Instructions for Making Oboe and English Horn Reeds*, Yyy. Library of Congress Catalogue number 90-91388.
- Yamaha (t.y.) *The Origins of the Oboe*. Erişim tarihi: 01/05/2020 https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/oboe/structure/

KEMAN CİLASINDA ‘GELENEKSEL YÖNTEM’ VE ALKOL BAZLI CİLA İÇİN BİR UYGULAMA ÖRNEĞİ

Traditional Method in Violin Varnish and an Example for the Application of the
Alcohol-Based Varnish

Murat KÜÇÜKEBE*

ÖZ

Geleneksel yöntemlerle hazırlanan keman cilaları, hazırlanmalarında kullanılan reçinelerin çözünürlük tipleri bakımından üç şekilde kategorize edilmiştir. Bunlardan ikisi alkol ya da yağda çözülebilen ayrı reçinelerle üretilmeleri nedeniyle birbirinden ayrılmakta, ‘alkol’ ya da ‘yağ’ cilaları şeklinde adlandırılmaktadır. Bununla birlikte hem alkolde hem de yağda çözülmeye uygun bazı reçinelerle üretilebilen ‘karışım’ ya da ‘yağ temelli’ (Setragno, 2017 s. 80) olarak adlandırılan cila uygulamaları da bulunmaktadır. Bu makalede amaç, alana ilişkin kaynaklardan yararlanma yoluyla, bu makale aracılığıyla kullanımına yer verilecek malzemeleri temel özellikleri açısından tanımlamakla birlikte, ‘geleneksel’ yöntemin takip edildiği, alkol temelli bir cilanın hazırlanması ve uygulanması aşamalarına ilişkin bilginin aktarımı ile, ‘çalgı bilim çalışmalarının bir kolu olarak ülkemiz ‘çalgı yapım alanına’ ilişkin bilgi havuzuna, uygulamalı organoloji kapsamında ufak bir katkıda bulunmak olacaktır. Söz konusu sebeple bu çalışma, etnomüzikoloji ve halkbilim alanlarında kendisine hali hazırda oldukça geniş bir yer bulmuş durumdaki ‘gelenek’ ile ilgili kuramsal tartışmanın aktarımına girmek yerine, daha çok çalgı yapım alanının ‘edimsel’ yönünü beslemeyi tercih eder. Bununla birlikte söz konusu alana akademik çalışma üretme yönünden dahil olmayı amaç edinen gençler için ‘mesleki’ olarak tüketilen herhangi bir bilginin akademik bir makale aracılığıyla ortaya konuşunu ve paylaşımını örneklemeyi hedefler.

Anahtar kelimeler: Keman, cila, İtalya, gelenek, alkol cila.

ABSTRACT

The violin varnishes based on traditional methods are categorized under three types according to the resins’ dissolvability. Two of these are separated from each other based on the fact that they are produced using different resins dissolved in alcohol and oil, and they are called ‘alcohol’ or ‘oil’ varnishes. In addition to this, there are varnishes prepared by some resins appropriate to be dissolved both in alcohol and oil, and these are called ‘mixture’ or ‘oil based’ varnishes (Setragno, 2017, 80). The aim of this article is both to define the basic qualities of the materials which are operated through this article and to contribute to the knowledge pool of our country’s ‘instrument making field’ in terms of applied organology through the transmission of the information related to the preparation and application processes of an alcohol-based varnish according to traditional methods. Thus, this article prefers to feed the ‘practical’ side of the field of instrument making instead of transmitting the theoretical discussion about ‘tradition’ which has a quite broad place in the fields of ethnomusicology and folklore. The article also aims to exemplify the exposition of any information consumed ‘professionally’ via a scholarly article for the young practitioners who are willing to be included in the aforementioned field by producing academic works.

Keywords: Violin, varnish, Italy, tradition, alcohol varnish.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 25.05.2020, Kabul Tarihi/Accepted Date: 06.06.2020

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çalgı Yapımı Onarımı Anasanat Dalı - İzmir, Türkiye, muratkucukebe@yahoo.com, ORCID ID: 0000-0002-5741-6571

Atf/Citation: Küçükebe, M. (2020) Kemal Cilasında ‘Geleneksel Yöntem’ ve Alkol Bazlı Cila için Bir Uygulama Örneği. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 78-92.

Extended Abstract

The violin varnishes based on traditional methods are categorized under three types according to the resins' dissolvability. Two of these are separated from each other based on the fact that they are produced using different resins dissolved in alcohol and oil, and they are called 'alcohol' or 'oil' varnishes. In addition to this, there are varnishes prepared by some resins appropriate to be dissolved both in alcohol and oil, and these are called 'mixture' or 'oil based' varnishes (Setragno, 2017, 80). The aim of this article is both to define the basic qualities of the materials which are operated through this article and to contribute to the knowledge pool of our country's 'instrument making field' in terms of applied organology through the transmission of the information related to the preparation and application processes of an alcohol-based varnish according to traditional methods. Thus, this article prefers to feed the 'practical' side of the field of instrument making instead of transmitting the theoretical discussion about 'tradition' which has a quite broad place in the fields of ethnomusicology and folklore. The article also aims to exemplify the exposition of any information consumed 'professionally' via a scholarly article for the young practitioners who are willing to be included in the aforementioned field by producing academic works.

The information transmitted through the article is collected from Massimo Negroni via the interviews and participant observation techniques, during the field research performed in Cremona, Italy between the dates 07.08.2009-05.11.2009. Negroni is both an educator mastered in violin making and varnishing in International Violin Making School of Antonio Stradivari and also a master violin maker who performs professionally in his private workshop in the town of Cremona. Negroni is an important source for this article with his quality to represent the tradition which comes along with his years as a successful student in the same school, his professional experience with the old masters of the town and his rigid attitude towards the conservation of the knowledge transmitted to himself. The fact that he played part in training many violin makers included in the professional life today in many different countries in the world causes the master to become an organic bridge positioned between the past and the future.

For sure that the aforementioned 'education's continuing in a way that would include not only the practical sides of the profession but also the ideas, values and attitudes towards the profession makes Negroni become one of the channels directly or indirectly transmitting the discourse on tradition today. At this point, like the other masters in the town with the authorization to define and represent the tradition, draw its limits and leave out the non-traditional, the master is a member of the authoritative circle who organizes the frame of authenticity attitudes and also a transmitter of these attitudes as well.

Apart from the points mentioned above, the article has some methodological difficulties in terms of presenting the levels and conclusions of the application as a 'controlled and limited information' to the reader. Although the article doesn't aim to analyze the different parameters of evaluation related to the 'physical' conclusions of the applied varnish recipe through one-sided variance analysis table, like as in any other scientific work, to reveal the obtained data in a controlled and limited way is also aimed in this article. In order to overcome this difficulty, the natural resins are used during the preparation of the varnish recipe performed in the article; however, an artificial colorant is preferred instead of natural pigments in color obtaining procedure. A standard visualization method was defined and calipered photography was for the presentation of the outcomes. The technical details are presented in the related part of the article. In addition to this, a series of QR code was used in order to maintain the readers to obtain the closest results with the real color and view, the photographs were shared in 'tiff' format. The measurements of the color reached at the conclusion phase are obtained through an instrument mathematically simulating the human eye's perception of the colors. The relevant data_ the numerical correspondences of 'L'... coordinate, 'a' (red-green coordinate), 'b' (yellow-blue coordinate) and the special titles attained by the program corresponding to these numbers are presented in a table together with the photographs pointing out these phases of the process.

In conclusion, it is determined that, deviating in minor levels upon the application of the mentioned number of coats, adding the aforementioned colorant material in the varnish recipe performed within the extent of the article shows some changes towards dark orange yellow, deep orange yellow and orange brown from moderate orange, although it is defined as light yellowish brown by the program every single time.

Producing similar works and presenting them to the sharers' discussion will not only contribute on the formation of a relevant literature, but also create an awareness upon the value of many important information passed off in professional life. It will also increase the faith, skill and habit of systematizing and transmitting this information already circulating within our national instrument making practice amongst the young instrument makers.

Makale aracılığıyla aktarımı yapılan bilgi, 07.08.2009-05.11.2009 tarihleri arasında gerçekleştirilen alan çalışması ile İtalya-Cremona'da bulunan özel atölyesinde yapılan görüşme ve katılımcı gözlem tekniği aracılığıyla Massimo Negroni'den derlenmiştir. Negroni bir yandan adı geçen kasabada bulunan Cremona Uluslararası Keman Yapım Okulu'nda, yapım ve cilalama konularındaki uzmanlığı ile eğitimcilik yapmakta, diğer yandan da aynı kasabadaki özel atölyesinde, profesyonel açıdan mesleğini icra etmekte olan usta bir keman yapımcısıdır. Aynı okulda başarılı bir şekilde tamamladığı öğrencilik yılları, kasabanın eski ustaları ile çalışmış olmak, kendisine aktarılan bilgiyi muhafaza etmeye yönelik katı bir tutum sergilemeye yönelik davranışları ile Negroni, bu çalışma için, geleneği temsil etme yönü bulunan önemli bir kaynak kişi durumundadır. Uzun yıllardır devam eden eğitimcilik yaşamı ile bugün dünyanın çeşitli ülkelerinde profesyonel yaşama dahil olmuş pek çok keman yapımcısının da yetişmesinde rol almış olması, ustayı geçmiş ve gelecek arasında konumlanmış organik bir köprü haline getirmektedir. Elbette söz konusu 'eğitimin', mesleğin uygulamaya ilişkin yönleri ile ilgili olduğu kadar meslekle ilgili düşünce, değer ve tutum ile ilişkili yönlerini de şekillendirecek ve kapsayacak biçimde devam etmesi Negroni'yi, bugün gelenekle ilgili söylemin direk ya da dolaylı şekilde aktarılmasına aracılık eden kanallardan biri haline de getirmektedir. Bu noktada usta, söz konusu çevre içerisinde geleneği tanımlama, temsil etme, sınırlarını belirleme ve geleneksel olmayana dışarıda tutma gibi konularda gücü ve yetkisi bulunan, kasabanın diğer ustaları gibi otantiklik tutumlarının bulunduğu çerçeveyi düzenleyen otoriter çevrenin bir üyesi ve bu tutumların aktarıcısı durumundadır.

Çalışma, yukarıda ifade edilen yön dışında, uygulamanın aşamalarını ve sonuçlarını, 'kontrollü ve sınırları tanımlanmış bir bilgi' olarak okuyucuya aktarabilme yönüyle de bazı metodolojik zorluklara sahiptir. Kapaticılık, transparanlık, esneklik, dayanıklılık, parlaklık ya da akustik özellikler gibi, uygulaması yapılacak cila reçetesinin 'fiziki' sonuçlarına ilişkin farklı değerlendirme parametrelerini, tek yönlü varyans analiz tablosu oluşturarak karşılaştırmalı şekilde incelemek gibi bir hedefi olmasa da her bilimsel çalışmada olduğu gibi, elde ettiği bilgiyi 'kontrollü' ve 'sınırları tanımlanmış' bir biçimde ortaya koymak, bu çalışmada da amaçlanmıştır. Söz konusu zorluğu aşma yolunda makaleye konu olan cila reçetesini hazırlamak için doğal reçineler, ancak değişken özellikleri sebebiyle renk elde etmede doğal pigmentlerin yerine yapay bir renklendiricinin kullanımı tercih edilmiştir. Sonuçların paylaşımı için standart bir görüntüleme yöntemi tespit edilmiş ve kalibre edilmiş bir fotoğrafı ortamı kullanılmıştır. Teknik detaylar, ilgili bölümde sunulacaktır. Bununla birlikte çalışmadan faydalananlar açısından gerçek renge ve görüntüye en yakın sonuca ulaşımı mümkün kılmak üzere, bir QR kod kullanılmış ve söz konusu fotoğraflar 'tif' formatında paylaşılmıştır. Sonuç aşamasında ulaşılan rengin ölçümü, insan gözünün renkleri algılama işlemini matematiksel olarak simüle eden bir gereç¹ vasıtasıyla 'L' (açıklık koordinatı) 'a' (kırmızı-yeşil koordinatı) ve 'b' (sarı-mavi koordinatı) koordinatlarındaki sayısal karşılıkları ve bu sayısal sonuçlara karşılık gelen, program tarafından atanan özel adları, söz konusu aşamaları işaret eden fotoğraflarla birlikte tablo içerisinde sunulmuştur.

Genel Bir Bakışla İyi Keman Cilas

İyi keman cilası için söz konusu çevre açısından cilalama öncesi işlemler de cilalama için kullanılan materyaller ve uygulanmaları kadar önem görmektedir. Nitekim, bugün eski ustaların üretimleri üzerinden yürütülen bilimsel araştırmalar ya da alanın uygulayıcıları tarafından merak edilen de cilalama kadar zemin işlemlerinin bu ustalar tarafından nasıl yapıldığıdır (Barlow & Woodhouse, 1989 s. 1-2, Condax, 1968 s. 12-13). Bu noktada söz konusu

¹ Renk ölçüm cihazı adı: ColorMunki Photo, program adı: Color Picker (cihazın kendi programıdır).

zemin işlemleri için doğal pigmentlerle ağacı renklendirmekten, güneş ışığı ya da ultraviyole ışık veren özel flüoresanlarla ağacı bronzlaştırmaya (Wake, 1996, s. 28) kadar birçok farklı yöntem uygulanmaktadır (Wake, 1994 s. 79). Söz konusu yöntemlerin tümünün birbirinden farklı sonuçlar ortaya çıkarıyor olması ya da aynı iş için kullanılacak malzemelerin çeşitliliği gibi sebepler, bu işle uğraşanlar açısından oldukça geniş bir mesleki kültürün gerekliliğini ve deneyim ihtiyacını da beraberinde getirmektedir. Bununla birlikte alandan elde edilen bilgi, Cremona keman yapımcıları çevresinde cilalama işlemlerinin, cilalama öncesi işlem, ilk renksiz katlar, renkli katlar, son renksiz katlar ile bitirme aşaması şeklinde beş farklı aşamadan oluştuğunu göstermektedir. İki saydam bölüm arasında kalan renkli tabaka sayesinde iyi bir keman cilasından, cilalanmamış bir ağaç yüzeyinde de görülebildiği gibi derinlik ve ışığı yansıtmaya gibi doğal görüntü özelliklerinin cilalama işleminden sonra da devam ediyor olması beklenmektedir. Genel hatlarıyla adı geçen aşamalardaki uygulama ve malzeme tercihinin ilişkin davranışta ise kasabanın mesleki aktivite açısından günümüzdeki merkezi konumunu kazanmasında önemli paya sahip eski ustalarına ait, çoğunlukla 18. yüzyılda üretilmiş çalgıların özelliklerinin belirleyici durumdadır. Bu özellikler dışında iyi keman cilasından beklenen diğer özellikler; renk ve yüzey düzenliliği ile esnekliktir. Renk ve yüzey düzenliliği estetik amaçlarla hedeflenirken, esneklik, yapıma ilişkin diğer parametrelerle birlikte çalgının 'tınısı' için belirleyicidir. Bu bağlamda iyi bir keman cilasının, çalgının titreşimine engel olmayacak kadar yumuşak, ancak kullanım problemleri yaratmayacak ölçüde de sert olması gerekir (Heron-Allen, 1885 s. 176).

Keman cilasında renk düzenliliğinin estetik kabullerle ilgili olduğundan söz edilmişti. Ne var ki cila üzerinde bilinçli yapılacak bazı uygulamalarla, kullanım nedeniyle ortaya çıkmış gibi görünen, 'yıpranmış' ve 'düzensiz' bir görüntü baştan da yaratılabilir. Bu şekilde neredeyse gerçekten uzun yıllar kullanılmış ve eskimış gibi görünen bir çalgı elde etmek mümkündür. Keman yapımcılarının değerli ve eski çalgıları kopyalamaya başladıkları dönemde ortaya çıkan ve devam ederek günümüze kadar gelen bu yönelim, zamanla bir uzmanlık alanı haline gelmiş ve cilalama uygulamaları, takip edilen yönteme göre ikiye ayrılarak 'klasik' ve 'eskitme görünümü' olarak adlandırılmıştır (Kolneder, 2003 s. 177-178).

Klasik cilalama uygulamalarında altın kahve, sarımsı kırmızı, portakalimsı kırmızı ya da amber, eskitme uygulamalarında ise daha çok eski keman görünümü ile ilgili yerleşik doku ve efektlerin canlandırıldığı, daha çok kırmızımsı kahverengi ve amber tonlarının yerleşik hale geldiği görülmektedir. Çalışmanın amacı 'klasik' görünüm özelliklerine ve amber renge sahip, alkol bazlı bir keman cilasının hazırlanması sürecine ilişkin uygulama aşamalarını aktarmak olacaktır.

Materyal Bilgisi

Keman cilası hazırlamak için gerekli iyi kalitedeki kimi malzemenin Türkiye'den temin edilmesi mümkündür. *Mastic* (mastika), *sandarac* (sandarac), *shellack* (gomalak) gibi doğal reçineleri ya da *saffron* (safran), *rhatany* (ratanya), *padouk* (patok), *rubia/madder* (robbia), *pernambuco* (fernambuk) ve *curcuma* (zerdeçal) gibi doğal renklendiriciler yurt dışından temin edilenlerle karşılaştırıldığında, ülkemizde satılanların da son derece kaliteli ve kullanıma uygun oldukları görülebilir. Zira genel olarak bu malzemelerin menşei Hindistan'dır ve hammadde durumundaki birçok malzemeye yurt dışından satın alarak ulaşmak gibi bir zorunluluk yoktur. Diğer yandan belirli malzemeler ancak yurtdışında bulunan, hammaddeyi mamul madde haline getiren firmalardan temin edilebilmektedir. Keman cilalamak için satılan hazır ürünleri tercih etmeyerek, ihtiyaç duyulan miktar ve özelliklerde 'hazırlamayı' tercih etmek, malzeme tanımayı ve mesleki kültürün artmasını da beraberinde getirir. Gerek cilalama öncesi işlemlerini gerekse cila malzemelerini deneyimlemek ve sonuçlarını gözlemlemek mesleğe

yönelenler açısından tecrübe edinmek için önemlidir.

Kırmızı gomalak



Resim 1. Kırmızı gomalak

Yıkanan ve arındırılarak işlenen Hint *sticklack*'tan (çubuk cilası) (Hammerl, 1970 s. 24-26) üretilen ve bilinen tek hayvansal içerikli reçine olan (Reeder, 1983 s. 13) gomalağın tüm türlerinin temin edildiği ana ülke, Hindistan'dır. Hindistan'daki kullanımı antik döneme kadar uzansa da, reçinenin özellikle ağaç işlerindeki kullanımının Avrupa'da 18. yy'dan sonra başladığı bilinmektedir (Derry, 2012 s. 5).

Gomalağın yıkanma ve arındırma işlemi, temel olarak reçinenin diğer yabancı maddeler ve kırmızı pigmentle birlikte ağaç kalıntılarında arındırılması sürecini ifade eder. Sonuç olarak reçine, mum tabakası ve sarı bir pigment içerecek şekilde kalmaktadır. Eskiden su dolu bir kaptan tutulduktan sonra sodalı bir solüsyonla süzülen, toz haline getirilmiş çubuk cilasından, kırmızı bir pigment elde edilmekteydi. Artık talep görmemesi nedeniyle yıkama ya da kaynatma yoluyla bu pigment bertaraf edilmektedir. Pigmentin süzülmesinden sonra kalan reçineli bileşim açık sarıdan kahverengiye dönük bir renk almakta ve bu aşamadan sonra farklı şekillerde eritilerek metal levhalara sürülen ve daha sonra güneşte kurutularak soyulan reçineli katman son halini bulmuş olur².

Gomalağın kalitesi, temizliğine ve saflığına bağlıdır. Limon gomalak en temiz ve en iyi tip olarak kabul edilirken, portakal gomalak biraz daha koyu renkte, doğal gomalak ise en koyu renkte olan gomalak tipidir. Limon, portakal ve doğal gomalaklar, reçinesinden arındırılmamış oldukları zaman tamamen çözünemez ve açık sarıdan kahverengiye dönük bir cila elde edilmesine imkân verirler. Balmumu haricinde başka kirli materyalleri de de içeren gomalak, süzülmalıdır. Bu yolla elde edilen cila, yıl halkalarını açığa çıkartacak ve temel cila olarak da kullanılabilir.

En temiz gomalak türlerinin bile, renkli cilalar ortaya çıkmasına sebep olması nedeniyle, renksiz bir cila elde etmek üzere söz konusu malzemenin arındırılması gerekmektedir. Bunu yapmak için gomalak soda ve bazı diğer kimyasalları içeren bir solüsyonda birkaç günlüğüne bekletilmelidir. Bu işlem cilanın arındırılması ve içerdiği balmumundan (Hammerl, 1970 s. 25) arındırılmasını *dewax* sağlamaktadır. Geçmişte bu şekilde ağartılan

² Video anlatım için bkz. Shellac Origins and Manufacture, <https://www.youtube.com/watch?v=IQcQ0yuekZ0>, Erişim tarihi: 21.01.2020.

gomalak, örgüler haline getirilmekte ve suyun içinde saklanmakta, bu işlem yapılmadığı takdirde zaman içerisinde çözünürlük özelliğini kaybetmekteydi. Günümüzde ise gomalak arındırılmakta ve yeni bir işlem sayesinde toz hale getirilerek piyasaya sunulmaktadır. Bu yolla elde edilen gomalağın raf ömrü bir yıla kadar uzamakla birlikte artık suyun içerisinde saklanmasına da gerek duyulmaz. Söz konusu sürenin aşımında dahi aseton ya da eter kullanımı sayesinde gomalağı çözmek mümkündür.

Başka bir uygulama, gomalağı hidrojenle ağartarak vakstan arındırma şeklindedir. Bu işlemi gördükten sonra gomalak, levhalar halinde imal edilir ve çeşitli saflık derecelerine göre istenildiği kadar saklanabilecek hale gelir.

Ağartılan ve arındırılan gomalaklar iyi şekilde çözünürler. Tüm gomalak türleri yüze 99'luk saflık derecesine sahip bir alkolde kolaylıkla çözünebilen sert reçinelerdir. Sıcak su banyosu (benmari) ile muamele edilen gomalağın çözünme süresi kısaltılabilir. Solüsyonu elde etmek için 300-400gr. kadar gomalak bir litre alkol içerisinde sürekli karıştırılarak çözülmelidir. Sadece bu solüsyon bile pratik bir cila ve parlatma malzemesi olarak kullanılabilir. Bununla birlikte daha yumuşak bir cila elde etmek üzere sandarak, mastika, ya da *elemi* (elemi) gibi yumuşak reçinelerle karıştırılabilir. Bu yolla hangi reçinelerin eklendiğine bağlı olarak elde edilen solüsyon bir temel ya da renklendirme cilası olarak kullanılabilir.

Renkli cila, renkli reçineler ya da bu reçinelerin özlerini ekleme yoluyla oluşturulabilir. Bununla birlikte alkol içerisinde çözünebilen anilin boyalar da eklenebilir.

Ağartılmış ve arındırılmış gomalaklar iyi çözünürler ve tüm cilalarda kullanılabilirler. Arındırma prosedürüne tabi edilmemiş gomalaklarla aynı şekilde işlenirler. Ağartılma ve arındırma işlemlerinin sonucu olarak kirlerinden tamamen kurtarıldıkları için solüsyonu tekrar süzmeye gerek kalmaz. Temiz gomalak solüsyonları kimi zaman parlatma yapmak için de kullanılırlar. Karışım oranlarına bağlı olarak gomalak, baz üretmek üzere başka reçinelerle de karıştırılabilmektedir. Aynı zamanda renkli cila ve bitiş cilaları da elde edilebilir. Ancak cila bileşenleri arasında yumuşak reçine oranının en azından 2/3'ü bulması gerekmektedir. Gomalakla kullanılacak yumuşak reçineler sandarak, mastika, *manila copal* (Manila kopali), *Venetian turpentine* (Venedik terebentini) ve *elemi*'dir (elemi). Bununla birlikte uçucu yağların da eklenmesi mümkündür.

Mastika



Resim 2. Mastika

Mastika, Kuzey Afrika ve Yunanistan adalarında bulunan bir çeşit çam fıstığı fidanının reçinesidir. Elde

edildiği bitkinin dallarının kabuklarının altında, müstakil damarlar halinde bulunan, baharda yapılan kazınma işlemi sonrasında küçük, ağdalı, armut şekilli damlalar halinde çıkartılan ve sertleştikten sonra, genellikle yaz sonuna doğru toplanan mastika (Burnett, 1852 s. 133), keman cilasında mükemmel sonuç veren, yüksek kaliteli bir reçinedir. Malzemenin önemli özelliklerinden biri, çözelti buharlaştıktan sonra cilada çözülen reçineleri birbirine homojen bir biçimde bağlaması olarak gösterilir (Hammerl, 1970 s. 19). Mastika alkolde, uçucu yağlarda ve terebentinde çözünebilir. Çözünme esnasında daha iyi sonuçlar elde edebilmek için çözücü madde benmari usulüyle az miktarda ılık hale getirilmelidir. Mastika çok yumuşak bir reçine olduğundan, keman cilası yapımında copal, gomalak ya da sandarak gibi diğer daha sert reçinelerle karıştırılmalıdır. Mastika ile yapılan cila, ağaç için iyi bir bağlayıcı özelliğe sahiptir. Ne yazık ki sığağa olan duyarlılığından dolayı mastikanın, basınca olan duyarlılığı da uzun süre aynı şekilde devam eder. Görünüm olarak sandarak reçinesi ile yakın olsa da, ‘göz yaşı’ şekilli yuvarlak damlalar halinde oluşması ayırıcı bir özelliktir. Bir başka ayırıcı özelliği, ktır ktır ve tozlu biçimde kalan sandarak reçinesine göre mastikanın çignenerek yumuşatılabilmesidir.

Elemi



Resim 3. *Elemi*

Brezilya, Kamerun ve Hindistan’daki birkaç farklı ağaç türünden edilen çeşitli reçineler bu adla piyasaya sürülmektedir. Reçineyi elde etmek için ağaçların gövdesi kertilir ve dışarı akan reçine toplanır. Manila kökenli elemi, keman cilası yapımında en makbul elemi çeşididir. Uzun süre açık havada bekletildikten sonra sertleşen, beyaz, yumuşak bir reçine olarak pazara sunulan elemi, aromatik bir kokuya sahiptir (Hammerl, 1970 s. 16).

Benzoe



Resim 4. *Benzoe*

Ağaç kabuğunda kesiler oluşturduktan sonra bitki özünün bu kesilerde sertleşmesi ile elde edilmektedir. Hindistan, Tayland, Java ve Sumatra'da (Burnett, 1852 s. 194) yetişen sığla bitkisi türleri üzerinden temin edilir. Tayland'dan gelen badem benzoesi yüksek kalitede bir reçinedir. Adından da anlaşılacağı gibi bu benzoe badem ağaçlarından elde edilmektedir. Bu tür benzoe eterde ya da benmari usulü ısıtılmış alkolde, tamamen çözünebilir. Soğuk alkolde biraz tortu kalacak şekilde çözünebilirken, terebentinde çözünemez. Bununla birlikte yağlı cila formüllerinde kullanılacaksa, lavanta yağı ve terebentin karışımında çözünmesi mümkündür (Hammerl, 1970 s. 18-19).

Benzoe reçinesi uçucu yağlarda da çözünebilir ancak bu durum daha uzun bir süreyi gerekli kılacaktır. Badem benzoesine benzer şekilde Sumatra benzoesi de alkol ve eterde çözünebilir. Ancak içeriğinde barındırdığı ağaç kabuğu ve diğer çözünemeyen maddeler yüzünden daha fazla kalıntı bırakmaktadır. Pek çok keman yapım ustasınca onaylanan bir görüş, bloklar halinde bulunan benzoenin, farklı, muhtemelen de daha elastik yapıda bir reçine olarak daha iyi cila sonuçları verdiğidir. Diğer reçinelerle cila hazırlarken benzoeyi yalnızca küçük miktarlarda eklemekte fayda vardır. Çünkü bu yumuşak bir reçinedir ve cilanın kurummasını yavaşlatır. Bununla birlikte cilanın parlaklığını da artırır. Benzoe ayrıca bir parlatma ajanı olarak da kullanılmaktadır. Alkolde çözünerek çok hafif bir şekilde uygulanır.

Ginepro/Sandarak

Sandarak gibi birçok farklı ismi de bulunan ginepro, Akdeniz havzasının kıyılarında, juniperus adlı bir çalı türünden elde edilmektedir. Gomalağa benzer, ancak çok daha hafif bir reçinedir. Bazı cila tariflerinde tek başına kullanıldığı görülse de çoğu cila tarifesi içerisinde diğer bileşenlerle karıştırılmak üzere, katkı maddesi olarak yer alır. Gomalak ya da diğer farklı reçinelerle birlikte kullanımı ile müzik aletlerinin korunması için oldukça kullanışlı bir ürün haline gelmektedir. Ginepro, uygulanacak zeminin rengini değiştirmeyecek bir cilaya ihtiyaç duyulması halinde gomalak yerine de kullanılabilir. Parlak yapısı zamanla tebeşirlenme eğilimi gösterebilir. Bu durumdan kaçınmak üzere cila yüzeyi elastikiyetini arttırmak üzere karışıma Venedik terebentini eklenmesi tavsiye edilir. Eterde, asetonda ve 130-140 ° C'de eritildikten sonra terebentin özünde de çözünebilmektedir. Alkol ya da yağ temelli cilaların hazırlanmasında kullanılabilir (Hurst, 1901 s. 290).



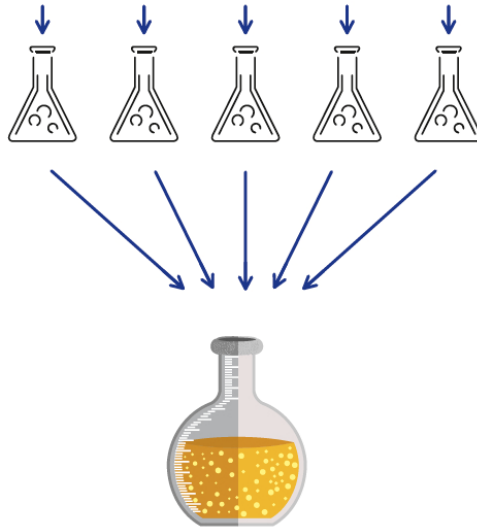
Resim 5. Ginepro.

Karışımın Hazırlanışı

Yukarıda kısaca bilgileri sunulan malzemeyi kullanmak üzere karışımın hazırlanışı için takip edilen; belirtilen miktarlarda³, ‘ayrı partiler halinde⁴’ hazırlanan reçinelerin⁵ alkolde çözünmeleri ve daha sonra karıştırılmaları ya da söz konusu reçinelerin belirtilen miktarlarda hazırlanmaları ve karıştırılmaları sonrasında, ‘toplu şekilde⁶’ alkolde çözünmeleri şeklinde ‘iki tip’ temel seçenek olduğu görüşme kişileri⁷ tarafından dile getirilmiştir. Bu noktada görüşme kişileri tarafından söz konusu iki seçenek için de geçerli olmak üzere, oldukça ‘yumuşak’ bir yapıya sahip olması nedeniyle benzoe reçinesinin kullanımının son katlara bırakılması tavsiye edilir. Söz konusu tavsiyeden hareketle karışımı, adı geçen reçineyi ‘içermeksizin’ hazırlayarak, son üç katın uygulanması öncesinde karışıma dahil etmek ya da benzoe ‘içeren’ ve benzoe ‘içermeyen’ iki farklı karışımı eş zamanlı şekilde hazırlayarak tavsiye edilen aşamada uygulamak gibi yine farklı seçeneklere yönelmek mümkündür. Bu çalışma için karışımda yer alacak malzemelerin toplu şekilde çözüldüklerine işaret eden, iki numaralı seçenek tercih edilmiş ve benzoe içerecek ve içermeyecek şekilde iki tip cila karışımı hazırlanarak tavsiye edilen aşamada uygulanmıştır.

Seçenek 1.

100 gr. Gomalak	100 gr. Ginepro	25 gr. Mastika	10 gr. Eleme	15 gr. Benzoe
+	+	+	+	+
300 ml. Alkol	300 ml. Alkol	75ml. Alkol	30 ml. Alkol	45 ml. Alkol



Şekil 1. Seçenek 1.

³ Karışımda yeralan reçinelerin miktarları için bkz. şekil 1-2

⁴ Bkz. Şekil 1

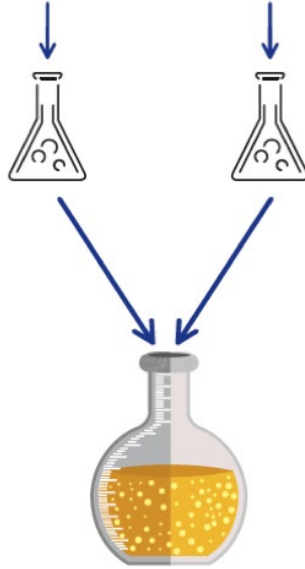
⁵Eriyik hale gelmelerini kolaylaştıracak olması nedeniyle reçinelerin, bir elektrikli öğütücü aracılığıyla daha küçük parçalar haline getirilmeleri, her iki seçenek için de tavsiye edilmiştir. Bununla birlikte elektrikli öğütücü kullanımı mümkün kılmayan ‘elastik’ yapıları ve eriyikle bağdaşmayı kolaylaştıracak bir uygulamaya ihtiyaç duyulması nedenleriyle mastika ve eleme, belirtilen miktarlarda alkolle birlikte ısıtılıp (eleme için füzyon noktası 60-70°C, mastika için füzyon noktası 100-110°C) eritildikten sonra karışıma eklenmelidir.

⁶ Bkz. Şekil 2

⁷ Daniele Scolari, 13.10.2009, Via Virgilio, 1 - 26100, Cremona, Giorgio Scolari, 14.10.2009 Görüşme Via Virgilio, 1 - 26100, Cremona, Massimo Ardoli, 15.10.2009, Via Sigismondo Trecchi 8 - 26100, Cremona, Massimo Negroni, 10.10.2009; Cremona, Eros Barcellari, 10. 10. 2009,

Seçenek 2

100 gr. Gomalak
+
100 gr. Ginepro
+
25 gr. Mastika
+
10.gr. Elemi
+
15 gr. Benzoe 750 ml. Alkol



Şekil 2. Seçenek 2.

Isıtma Düzeneği

Isıtma düzeneğinin⁸ kurulması için; Isıtma sürecinde doğrudan alev kullanımının cila içeriği için sakıncalı sonuçlar doğuracak olması nedeniyle mantolu ısıtıcı, cam balon (piyasada 250-500-1000 ya da 2000ml. gibi değişen ölçülerde bulunabilmektedir. Cam balon, mantolu ısıtıcı ve soğutucu uçlarının birbiri ile bağlantı kurmaya

⁸ Bkz. Şekil 3

imkan verecek ölçülerde olmasına dikkat edilmelidir), soğutucu⁹, spor (ısıtma ve soğutma aşamalarında düzeneği taşımaya imkân veren, dibi ağırlıklı bir destek çubuğu) ve tutucuları, soğutucuya adapte etmek üzere iki boy (70-80 cm. uzunluğunda ve soğutucu çıkışları ile uygun çap ölçülerinde olmak üzere) kauçuk hortumun temin edilmesi yeterlidir. Mantolu ısıtıcı ‘dahil olmamak’ üzere şekil 3 aracılığı ile sunulan çizim, bu noktada açıklayıcı olacaktır.

Diğer yandan, cila eriyiğinin ısıtılması için mantolu ısıtıcının, ‘edinilmesi zorunlu olmayan’ bir gereç olduğunu da belirtmek gerekiyor. Söz konusu gereç yerine, cam balonun içerisine rahatça daldırılabilceği¹⁰ ölçülerdeki, içi su dolu bir çelik kap ve elektrikli ısıtıcı da söz konusu amaca hizmet edecektir. Bu noktada dikkat edilmesi gereken önemli husus; su ve alkolün kaynama derecelerinin farklı (alkol 78 °C su 100 °C) olmasıdır. Eriyiğin hazırlanışına ilişkin prosedürün önemli bir aşaması olarak ‘cılanın ısıtılması’, ne su ne de cila eriyiği için hiçbir zaman bir ‘kaynama’ olayını ifade etmez. Hal böyle iken ısıtmayı, suyun ısınacağı, ancak asla kaynama noktasına ulaşmayacağı, eriyiğin ise ‘ancak’ üzerinde ufak baloncuklar¹¹ oluşmasına imkân verecek düzeye kadar devam edecek şekilde, soğutucu sisteminin de işlevini kontrol ederek¹², sürdürmek gerekecektir.



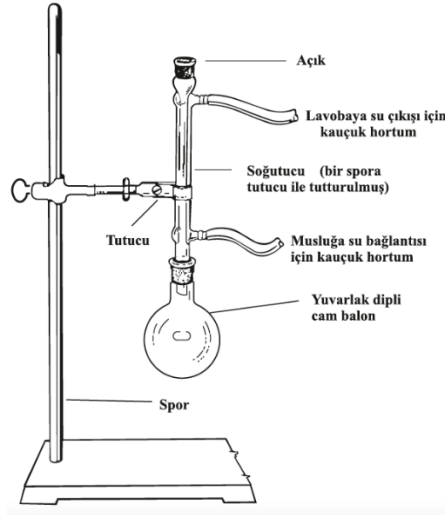
Resim 5. Mantolu ısıtıcı, düzenek ve ufak baloncuklar

⁹ Isınma esnasında buharlaşan alkol miktarının tekrar sıvı hale gelerek balon içerisindeki karışıma geri dönmesini ve bu yolla karışım oranlarının ısınma süreci boyunca değişmemesini sağlamaktadır. Uygulamada ‘boğumlu’ soğutucu kullanılmıştır.

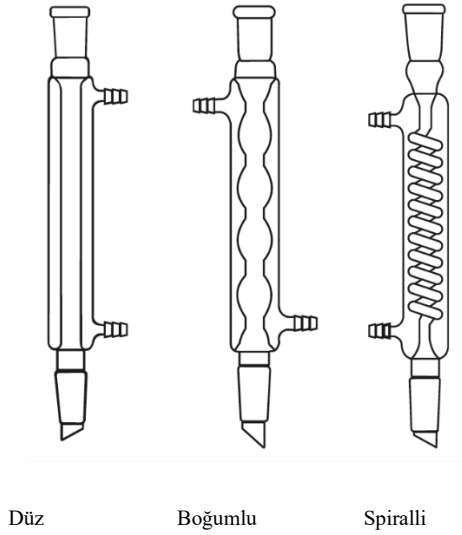
¹⁰ Söz konusu düzenek cam balonun içerisindeki cila seviyesi, kesinlikle çelik kap içerisindeki su seviyesinin altında kalmayacak şekilde oluşturulmalıdır.

¹¹ Mantolu ısıtıcı ve düzenek ile birlikte ufak baloncuklar için bkz. Resim 5.

¹² Soğutucu ünitenin iç yüzeyinde biriken su kabarcıkları işlevini yerine getirdiğine işaret eder.



Şekil 3. Isıtma düzenegi



Şekil 4. Soğutucu tipleri

Karışımın Uygulanışı



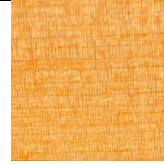
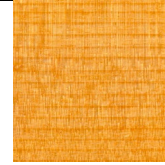



Karışımın uygulanışı için seçilen örnek ahşap (ladin) parçalar, tıpkı ağaç işçiliği bitirilmiş ve cilalama aşamasına geçmeye hazır hale getirilmiş bir çalgı gibi, üst yüzey işlemlerinden¹³ geçirilmiş ve karışımın tatbik edilmesine uygun duruma getirilmiştir. Bu aşamadan sonra, 100 ml. renksiz, 100 ml. renkli¹⁴ olmak üzere karışımdan alınan iki kavanoz cila numunesi ile cila, iş süreci ile ulaşılabilecek görünümü değerlendirmeye katkı

¹³ Islatma ve ince zımparalama işlemleri gibi temel perdah yöntemleri dışında herhangi bir uygulama takip edilmemiş ve malzeme tatbik edilmemiştir.

¹⁴ Damlalık aracılığıyla 80 damla "amber" renk eklenmiştir. Kullanılan renge ilişkin ürün bilgisi için bkz. <https://www.hammerl.com/en/varnishes/color-ectract.html>

sağlama amacıyla, renk ve kat sayıları arasındaki korelasyonu takip edecek şekilde alınan notlarla, örnek ahşap parçalar üzerinde fırça aracılığı ile uygulamaya geçilmiştir. Renksiz cilanın üçüncü katından sonra standart bir damlalık aracılığıyla, bir defada 80 damla damlatılarak karışıma dahil edilen renk ile cila renklendirilmiş ve numune parçalar üzerinde uygulamaya devam edilmiştir. Uygulama süreci sonunda numune parçaların fotoğraflanması için, kalibre edilmiş bir fotoğraflama ortamı¹⁵ oluşturulmuş ve ortaya çıkan renk¹⁶ ve görünümün gerçeğe en yakın halinin paylaşımını sağlamak üzere söz konusu aşamalara ilişkin olarak atanan özel kare kodlar kullanılmıştır.

Tablo 1. Cila kat sayıları.

1 kat renksiz		2 kat renksiz		3 kat renksiz		3 kat renksiz + 1 kat renkli		3 kat renksiz + 7 kat renkli		3 kat renksiz + 17 kat renkli	
											
L 70.6	L 64.1	L 66.6	L 60.09	L 68.8	L62.6	L 68.8	L 58.5	L 67.3	L 49.1	L 70.2	L 41.7
a 9.9	a 16.7	a 12.8	a 19.0	a 11.7	a 18.2	a 11.3	a 20.2	a 11.8	a 28.7	a 10.3	a 33.6
b 30.2	b 42.2	B 35.1	b 48.4	b 32.0	b 48.8	b 31.8	b 55.3	b 30.2	b 72.9	b 30.5	b 64.9
LYB ¹⁷	MO	LYB	AOY	LYB	AOY	LYB	AOY	LYB	EOY	LYB	OB
A ¹⁸	C ¹⁹	A	C	A	C	A	C	A	C	A	C
											

¹⁵ Fotoğraf makinası: Canon 5 D Mark III, Lens: 100 mm., Macro 2.8 L, kelvin: 5506 -, exposure: 1.74 -, contrast: 0 -, brightness 15, shutter : 1/60, F8.

¹⁶ Tablo içerisinde kullanılan kısaltılmış renk adlarının karşılıkları: LYB: light yellowish brown (açık sarımsı kahve), MO: moderate orange (turuncu), AOY: dark orange yellow (koyu turuncumsu sarı), EOY: deep orange yellow (derin turuncu sarı), OB: orange brown (turuncu kahve) şeklindedir.

¹⁸ "A" Uygulamanın yapıldığı ahşap yüzey için kullanılan kısaltma.

¹⁹ "C" Cilalı yüzey için kullanılan kısaltma.

Sonuç

Kaynaklar aracılığıyla reçetede yer alan malzemeleri de başlıca özellikleri ile tanımlayan bu makalede temel amaç, İtalyan keman yapım geleneğine göre alkol temelli bir cilanın hazırlanması ve uygulanmasında izlenen yönteme ilişkin bilginin aktarımı yoluyla ülkemiz çalgı yapım alanı akademik yazınına, alanın edimsel yönünü beslemeyi hedefleyecek şekilde katkıda bulunmaktır. Benzeri çalışmaların yayınlattırılarak paydaşlar arasında tartışmaya sunulması, literatür oluşumuna katkı sağlamakla birlikte, mesleki yaşamda üzerinde durulmayan birçok konuya ait önemli bilginin değeri hakkında farkındalık yaratacak, ülkemiz çalgı yapım pratiğinde dolaşımda olan bu bilgilerin sistemleştirilerek aktarılması yönündeki inanç, beceri ve alışkanlığın genç yapımıcılar arasında artışını da sağlamış olacaktır. Bununla birlikte çalışmanın sözü edilen hedefleri arasında yer alıyor olmasa da adı geçen renklendirici malzemenin söz konusu cila karışımı için çalışma içerisinde açıklanan miktarda eklenmesinin, belirtilen miktarda kat sayısının uygulanması ile birbirinden ufak değerlerle sapma gösterecek, ancak programca her seferinde *light yellowish brown* açık (sarımsı kahve) tonunda tanımlanacak bir renk özelliği gösteren ladin parçalar üzerinde, *moderate orange*dan (turuncu) *dark orange yellow* (koyu turuncumsu sarı), *deep orange yellow* (derin turuncu sarı) ve *orange brown* (turuncu kahve) yönüne doğru değişim gösterdiği gözlemlenmiştir.

Kaynakça / References

- Barlow, C.Y. & Woodhouse, J. (1989). Of Old Wood And Varnish: Peering Into The Can of Worms. *Journal of Catgut Acoustical Society*, vol. 1, no: 4, 2-9.
- Burnett, T.G. (1852). *An Encyclopedia of Useful and Ornamental Plants*, “Pistacia Lentiscus-Mastic Tree”.
- Condax, M. Louis (1968). “Examination of the Ground Layer of the Italian Violin Varnish”. *Catgut Acoustical Society Newsletter*.
- Dery, J. (2012) *Investigating Shellac: Documenting the Process, Defining the Product*, Project-Based Masters Thesis, The Institute of Archeology, Conservation and History, Faculty of Humanity, University of Oslo.
- Hammerl, R. Hammerl, J. (1970). *Violin Varnishes*. Hammerl, Baiersdorf.
- Heron-Allen, (1885). *Violin-Making, As It Was And Is*, New York: Ward, Lock & Co., Limited, Warwick House, Salisbury Square, E.C.
- Hurst, George H. (1901). *Dictionary of Chemicals and Raw Products Used in the Manufacture of Paints, Colours, Varnishes and Allied Preparations*. Scott Greenwoodand Co. London.
- Kolneder, Walter (2003). *The Amadeus Book of The Violin*. New Jersey: Amadeus Press.
- Reeder, G. John (1983). *Summary of Trade and Tariff Information*. Usitc Publication 841.
- Setragno, Francesco vd., (2017). Feature-Based Analysis of the Impact of Ground Coat and Varnish on Violin Tone Qualities, *Acta Acustica United with Acustica*, vol. 103, 80-93.
- Shellacfinishes (2010). *Shellac Origins and Manufacture*. Erişim tarihi: 21.01.2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=lQcQ0yuekZ0>
- Wake, H.S. (1994). *The Technique of Violin Making*. Connecticut: Wake Publishing.
- Wake, H.S. (1996). *The Luthiers Scrap Book*. Connecticut: Wake Publishing.

MÜSTAKİMZÂDE'NİN MUSİKİ İLMİNE DAİR RİSALESİ

Treatise of Müstakimzâde On Musical Theory

Gökhan YALÇIN *

ÖZ

Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin (1719-1788) başta tasavvuf olmak üzere dinî ilimlerin hemen hepsinde, dil ve edebiyat sahasında çok sayıda eser kaleme alan ve şairlik yönü de bulunan kısaca mutasavvıf, hattat ve biyografi âlimidir. Edebi, biyografik ve dini/tasavvufi eserlerinin yanı sıra musiki alanında da telif ettiği eserler olduğu tespit edilmiştir. Musikiye dair eserlerinden ilki dini eserlerin güftelerinin kaydedildiği mecmuadır. Bu eserinde aynı zamanda bestekâr isimlerinin verildiği bir liste de bulunmaktadır. İkinci eseri de müellif nüshası olan ve Müstakimzâde tarafından "İlm-i Musikiye Dair Risale" başlığı verilen eseridir (1772). Bu eserin ismi bazı çalışmalarda zikredilmişse de üzerinde çalışma yapılmadığı görülmüştür. On sekizinci yüzyıl Osmanlı/Türk musikisine yönelik Müstakimzâde'nin kaleminden yazılmış bu risalenin önemli bilgiler içerdiği düşünülmektedir. Bu çalışmanın amacı da Topkapı Sarayı Müzesi Emanet Hazinesi Bölümü'nde bulunan EH 1719 numaralı bu eserin çeviri ve incelemesinin yapılması olarak belirlenmiştir. Çalışma sonucunda "İlm-i Musikiye Dair Risale" başlıklı eserin bazı Osmanlı/Türk musikisi yazılı kaynaklarıyla benzerlikler gösterdiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin, musiki risalesi, Türk musikisi, Türk musikisi tarihi, Türk din musikisi.

ABSTRACT

Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin (1719-1788) wrote out works about almost all religious sciences especially sufism. He was a poet, sufi, calligraphist and biography scholar who wrote numerous works in the field of language and literature. It has been determined that in addition to literary, biographical and religious/sufistic works, he has also written works in the field of music. The first of his works on music is the journal where lyrics of religious works are recorded. This work also includes a list of composer names. His second work is an author copy and entitled *İlm-i Musikiye Dair Risale* by Müstakimzâde (1772). Although the name of this work is mentioned in some studies, it has been observed that no studies has been done on it. It is thought that the treatise written by Müstakimzâde on 18th century Ottoman/Turkish music contains essential knowledge. The purpose of this work is to make the translation and analysis of the work numbered EH 1719 in the Library of Topkapı Palace Museum, The Section of Trust Treasure. It is concluded that the work entitled *İlm-i Musikiye Dair Risale* has similarities with some written sources of Ottoman/Turkish music.

Key words: Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin, music treatise, Turkish music, Turkish music history, Turkish-religion music

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 15.04.2020, Kabul Tarihi/Accepted Date: 21.05.2020

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, gycalin@harran.edu.tr ORCID ID: 0000-0003-2604-9745

Atf/Citation: Yalçın, G. (2020) Müstakimzade'nin Musiki İlmine Dair Risalesi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 93-113.

Extended Abstract

Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin was born in İstanbul in 1719. His father is Mehmed Emin Efendi who is one of the müderris of Seyyid Hasan Paşa Medrese. Besides his father, he took lessons from several scholars, he learned Arabic and Persian. He taught himself by learning sülüs, nesih and ta'lik calligraphy. He tended on Mehmed Emin Tokadî who was a sheik of Nakşibendî-Müceddidî for seven years, gained acceptance on religious sect caliphate and hadith. He wrote many works in language and literature in almost all religious sciences, especially sufism. Müstakimzâde, who also had a poetry aspect, was very successful in chronogram and many of his name of works gave the date of completion with chronogram. He died on July 14, 1788 (Yılmaz, 2006, pp.113-114).

The works that Müstakimzâde wrote can be surveyed in three sections as biographical, religious/sufistic and literary: 1. Biographical works: *Mecelletü'n-nisâb*, *Devhatü'l-meşâyih*, *Tuhfe-i Hattâtîn*, *Zeyl-i Hamiletü'l-küberâ*, *Kitâbü'l-Menâkıb* 2. Religious/sufistic works: *Terceme-i Mektûbât-ı Kudsiyye*, *Risâle-i Tâciyye*, *Tuhfetü'l-merâm*, *Risâle-i Melâmiyye-i Şettâriyye*, *Şerh-i Vird-i Settâr*, *Hulâsatü'l-Hediyye*, *Âsâru adîde*, *el-Âsârü'l-ehab li-meyli hubbi'l-Arab*, *Hüccetü'l-hattî'l-hasen*, *Turârü's-selâm li-ahrâri'l-İslâm*, *Şerefü'l-akîde*, *Tahkîku's-salavât ve es-Salavâtü's-şerîfe Akîdetü's-sûfiyye*, *Tefsîru sûreti'l-Fâtîha ve Şerh-i Evrâd-ı Kâdirî* 3. Literary works: *Terceme-i Kânûnü'l-edeb*, *Şerh-i Dîvân-ı Alî*, *Durûb-ı Emsâl ve el-İstulâhâtü's-şi'riyye* (Yılmaz, 2006, p. 114). Many of these works have been studied and many of them have been published with roman letters. It is also determined that Müstakimzâde wrote two works about music. The first of these works is a work in which religious music lyrics are written but the author version cannot be determined. It was copied by Derviş Halil in 1797. This work also has a section with the names of composers who wrote works in religious music. Investigation and introduction of the copy version of aforementioned lyric journal was made by Muammer Kemal Özergin in 1980 (Özergin, 1980, p. 9). It has been determined that the only known work on music science of Müstakimzâde completed in 1772 is the work EH 1719 inventory numbered in the Library of Topkapı Palace Museum The Section of Trust Treasure. He titled this work as *İlm-i Musikiye Dair Risale*. Although the name of this work has been mentioned in some studies, it has been seen that there is no study about it. This treatise, written from the pen of Müstakimzâde on the 18th century Ottoman / Turkish music, is thought to contain significant information. The aim of the study is determined as translation and analysis of this work. For this purpose in the study, the analysis of the aforementioned work has been done by translating it into roman letters (Appendix 1). Secondly, similar sources are searched in terms of text and presented comparatively in the study. The work titled *İlm-i Musikiye Dair Risale*, completed by Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin in 1772, is registered under the inventory number of EH 1719 and with the name *Mecmua-i Resail-i Müstakimzâde* in the Library of Topkapı Palace Museum The Section of Trust Treasure. As it is understood, the main work is a journal composed of 337 leaves written on many subjects. The music chapter of the book has independent, different topics, cover and date like all other chapters (Appendix 1 and Appendix 2).

The musical treatise that sheds light on the eighteenth-century musical understanding of Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin is examined and the following results are obtained regarding its content:

1. Müstakimzâde mentioned the names of Ptolemy, Pythagoras, Eflatun and Safiyyüddin Abdülmümin Urmevi, respectively, and wrote some of the names of the scholars and the words narrated on the music of Batlamyus and

Urmevi in his work. The subject of the quoted sections is mainly about the definition of music, its origin, the birth of instruments and the effect of music on people.

2. In the quotations Müstakimzâde made, he mentions especially berbatt/kopuz, ud, zenc (a kind of ney) instruments and states who invented these and how these instruments are spreaded. "Nadr Haris Bin Kelede" and "Said bin Miscah" are mentioned as the leading names in the first performing, teaching and spreading of the instruments.

3. The treatise contains information on how music was discovered by Pythagoras, written and why music affects man, often found in the edvâr books of the literature. Müstakimzâde supports his view by including a few hadiths as well as quotations from the scholars mentioned above, on the proof that the music is a virtuous science.

4. Müstakimzâde gave place to the relation between four elements, four branches, twelve maqams, horoscopes and planets which are included in the classical edvâr books.

5. Müstakimzâde completed his treatise with a traditional couplet by giving detailed information on the human temperaments, to the specific times of the maqams, when maqams are effective on people (*Fa'il-i mutlakdan özge nesne yokdur arada, Gersen idrak iylemezsên bil ki sendedür kusûr*).

In addition, it is determined that the treatise of Müstakimzâde has similarities with some treatises. It is determined that the most similarity in terms of sentences is with Hasan Sezayi Gülşeni's treatise. It has been observed that it has a significant similarity with the work named *Musiki Risalesi* numbered A 131 in the Turkish National Library and *Musiki Risalesi* numbered EH 2069 in the Library of Topkapı Palace and it has few similarities with the edvâr of Akovalızâde Hatem Efendi, compared to other versions.

On sekizinci yüzyıl Osmanlı/Türk musikisi denildiğinde birkaç musiki nazariyatçısı, birkaç edvâr ya da risale akla gelmektedir. Bu eserlerden *Kitabu İlmi'l-Musiki alâ vechi'l-Hurûfât*, *Kitab-ı Musikar*, *Hızır Ağa Edvârı* gibi birkaç eser daha sayabiliriz. Fakat on sekizinci yüzyıl gibi Osmanlı/Türk musikisinin en üretken dönemlerinde çok iyi bilinen birkaç eser ya da müellif dışında başka eser ya da müellif yok mudur? Bu konuda yeterli araştırma yapılmadığı anlaşılmaktadır. Zira her geçen gün yeni bir risale, edvâr ya da mecmuaya dair çalışmalar ortaya çıkmakta, bu çalışmalar da yeni araştırmalara zemin oluşturmaktadır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Süleymaniye, Nuruosmaniye gibi zengin kütüphanelerde sadece ismi zikredilen ama içeriği hakkında bilgi sahibi olmadığımız onlarca kıymetli eser bulunmaktadır. Bu eserlerden bir tanesi de Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin'e ait *İlm-i Musikiye Dair Risale* adlı eseridir.

Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin

Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin 1719 yılında İstanbul'da doğdu. Babası, Seyyid Hasan Paşa Medresesi müderrislerinden Mehmed Emin Efendi'dir. Babasının yanı sıra birkaç âlimden daha dersler aldı, Arapça ve Farsça öğrendi. Sülüs, nesih ve ta'lik yazıyı öğrenerek kendini yetiştirdi. Nakşibendî-Müceddidî şeyhi Mehmed Emin Tokadî'ye intisap ederek yedi yıl hizmetinde bulundu, kendisinden tarikat hilâfeti ve hadis icâzeti aldı. Bir süreliğine Bursa'da kaldı. Başta tasavvuf olmak üzere dinî ilimlerin hemen hepsinde, dil ve edebiyat sahasında çok sayıda eser kaleme aldı. Şairlik yönü de bulunan Müstakimzâde tarih düşürmede çok başarılıdır ve birçok eserinin adı ebcedle telif tarihini vermektedir. Ömrünü yoksulluk içinde geçiren Müstakimzâde, geçimini kitap istinsah ederek sağlamıştır. 14 Temmuz 1788 yılında vefat etmiştir (Yılmaz, 2006, s. 113-114).

Müstakimzâde'nin telif ettiği eserler biyografik, dini/tasavvufi ve edebi olarak üç bölümde incelenebilir. İslâm dünyasında yetişen meşhur şahsiyetlerin kısa biyografilerini içeren Arapça eseri *Mecelletü'n-nisâb*, Osmanlı şeyhülislâmları hakkında yazılmış ilk eser olan *Devhatü'l-meşâyih*, İslâm dünyasında hat sanatında meşhur olmuş pek çok kişinin biyografisinin alfabetik olarak yer aldığı *Tuhfe-i Hattâtîn*, Ahmed Resmî Efendi'nin eserinin kısa bir zeyli olan *Zeyli Hamiletü'l-küberâ*, İmâm-ı Âzam Ebû Hanîfe hakkındaki *Kitâbü'l-Menâkıb* adlı eseri biyografik eserleridir. İmâm-ı Rabbânî ve oğlu Muhammed Ma'sûm'un Mektûbât'larının tercümesi olan eseri *Terceme-i Mektûbât-ı Kudsiyye*, tarikat taçlarına dair önemli bir eser olan *Risâle-i Tâciyye*, Müstakimzâde'nin şeyhi Mehmed Emin Tokadî'ye sorduğu ahlâkî, tasavvufî soruları ve cevaplarını ihtiva eden eseri *Tuhfetü'l-merâm*, Bayramî Melâmîliği'nin tarihine dair temel eserlerden biri olan *Risâle-i Melâmîyye-i Şettâriyye*, Yahyâ eş-Şirvânî'nin evrâdının tercüme ve şerhi olan *Şerh-i Vird-i Settâr*, Şeyh Mehmed Nazmi Efendi'nin Hediyetü'l-ihvân adlı eserinin ihtisarı olan *Hulâsatü'l-Hediyye*, içlerinde rakam adlarının geçtiği kırk hadis derlemesi olan eseri *Âsârü adîde*, Araplar'ı ve Arapça'yı sevmekle ilgili kırk hadisin tercümesi olan *el-Âsârü'l-ehab li-meyli hubbi'l-Arab*, güzel yazı yazma ile ilgili kırk hadis ve şerhleri olan *Hüccetü'l-hattî'l-hasen*, selâm ve selâmlaşma hakkında noktasız harflerden oluşan kırk hadis ile noktasız harflerle yapılmış şerhleri olan *Turarü's-selâm li-ahrâri'l-İslâm*, İmâm-ı Âzam'ın Fıkhü'l-ekber'inin tercüme ve şerhi olup Fıkh-ı Ekber Tercemesi adıyla anılan *Şerefü'l-akîde*, namazla ilgili çeşitli konuları ihtiva eden *Tahkîku's-salavât* ve *es-Salavâtü's-şerîfe* adlı eserlerinin yanı sıra *Akâdetü's-süfiyye*, *Tefsîru sûreti'l-Fâtiha* ve *Şerh-i Evrâd-ı Kâdirî* adlı eserleri dinî-tasavvufi eserleridir. Hubeyş et-Tiflîsî'nin Kânûnü'l-edeb fi Zabtı kelimâtü'l-Arab isimli Arapça-Farsça eserine Türkçe'lerinin de ilâvesiyle meydana getirilmiş ansiklopedik bir sözlük olan *Terceme-i Kânûnü'l-edeb*, Hz. Ali divanının nazmen

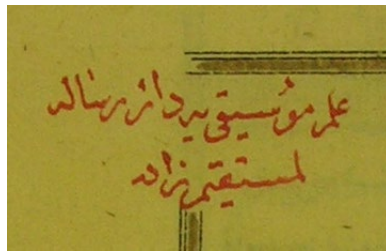
tercümesi ve nesren şerhi olan eser *Şerh-i Dîvân-ı Alî*, alfabetik olarak sıralanmış 448 adet Türk atasözünü ihtiva eden *Durûb-ı Emsâl* ve *el-İstulâhâtü 'ş-şî 'riyye* adlı eserleri ise edebî eserleridir (Yılmaz, 2006, s. 114).

Bu eserlerinin birçoğu üzerine çalışmalar yapılmış, birçoğu da yeni harfler ile yayımlanmıştır. Ayrıca Müstakimzâde'nin musiki üzerine de iki eser telif ettiği tespit edilmiştir. Bu eserlerden ilki dini musiki güftelerinin kaydedildiği fakat müellif nüshası tespit edilemeyen bir eserdir. Bu eser Derviş Halil tarafından 1797 yılında istinsah edilmiştir. Bu eser aynı zamanda dini musikide eser yazmış olan bestekârların isimlerinin verildiği bir bölüme de sahiptir. Mezkûr mecmuanın istinsah nüshasının inceleme ve tanıtımı 1980 yılında Muammer Kemal Özergin tarafından yapılmıştır (Özergin, 1980, s. 9). Müstakimzâde'nin müellif nüshası olduğu kabul edilen musiki ilmine dair bilinen tek eserinin de 1772 yılında tamamladığı, Topkapı Sarayı Müzesi Emanet Hazinesi Bölümü'nde bulunan EH 1719 envanter numaralı eseri olduğu tespit edilmiştir. Bu eserine başlık olarak da "İlm-i Musikiye Dair Risale" adı vermiştir. Bu eserin ismi bazı çalışmalarda zikredilmişse de üzerinde çalışma yapılmadığı görülmüştür¹. On sekizinci yüzyıl Osmanlı/Türk musikisine Müstakimzâde'nin kaleminden yazılmış bu risalenin önemli bilgiler içerdiği düşünülmektedir. Çalışmanın amacı da bu eserin çeviri ve incelemesinin yapılması olarak belirlenmiştir. Çalışmada bu amaçla, öncelikli olarak mezkûr eserin yeni harflere çevirisi yapılarak incelemesi yapılmıştır (Ek 1). İkinci olarak da metin bakımından benzer kaynaklar araştırılmış ve çalışmada karşılaştırmalı olarak sunulmuştur.

***İlm-i Musikiye Dair Risale* Adlı Eserin Sadeleştirilmiş Metni ve İncelenmesi**

Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin'in 1772 tarihinde tamamladığı İlm-i Musikiye Dair Risale başlığını verdiği eser, Topkapı Sarayı Müzesi Emanet Hazinesi Bölümü'nde EH 1719 envanter numarası ile ve "Mecmua-i Resail-i Müstakimzâde" ismi ile kayıtlıdır. Anlaşılacağı üzere ana eser birçok konuda kaleme alınmış, 337 varaktan oluşan bir mecmuadır. Kitabın musikiye dair bölümü ise diğer tüm bölümler gibi bağımsız, farklı konu, kapak ve tarihe sahiptir (Ek 1 ve Ek 2).

İlm-i Musikiye Dair Risale bölümü toplam üç varaktan oluşmakta olup, Türkçe ve nesih yazı türü ile yazılmıştır. İç kapağında "İlm-i Musikiye Dair Risale-Müstakimzâde" yazılıdır (Resim 1).



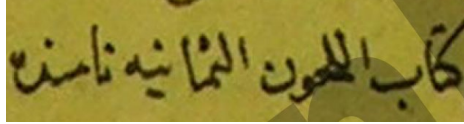
Resim 1. Risale Başlığı: *İlm-i Musikiye Dair Risale* (Müstakimzâde, 1772, vr. 50b).

Musiki risalesinin ilk konusu "Elhân"dır. Müstakimzâde'ye göre elhân, geometri (hendese) kuralları ile belirlenmiş ve vücuda getirilmiştir. Bu konuda bir anlaşmazlığın hâkim olduğu görülür; bazılarına göre bu kurallar sonradan uydurulmuştur, bazıları da aksini iddia etmektedirler. Tüm bu anlaşmazlıklara Müstakimzâde'nin son

¹ Recep Uslu'ya ait "Müzik Bibliyografyası-1" adlı kitapta (Uslu, 2016, s. 143) mezkûr eserin adı "*Risâle fi ilmi mûsîka*" olarak yazılmışsa da aynı eserden bahsedilmektedir.

noktayı şu cümleler ile koyduğu görülür: *Vâzı'ı musikide [musikiyi yapan, yerleştiren, koyan] ihtilâf [anlaşmazlık] olunub bazıları Batlamyus'dur [İskenderiyeli bilgin] didiler, essahı dahi [doğrusu da] budur* (Müstakimzâde, 1772, vr. 50b).

Müstakimzâde bu görüşünü desteklemek amacıyla Batlamyus²'un telif ettiği *Kitab'ül lühûn el-Semâniye* adlı eserini öne sürmektedir. Bilindiği üzere Batlamyus'un üç bölümden oluşan ve ilkçağ Grek müziğinde kullanılan seslerin matematik teorisi, müzik aletleri ve bunların özellikleri konularını ihtiva eden *Harmonikon* adlı bir eseri vardır³. Müstakimzâde'nin mezkûr eserin Türkçeye ya da Arapçaya tercüme edilmiş bir nüshasından bahsettiği anlaşılmaktadır.



Resim 2. Batlamyus'un *Kitab'ül lühûn el-Semâniye* adlı eserinin başlığı

Batlamyus mezkûr eserinde insanların sestən ziyade melodiden, musikiden ziyadesiyle etkilendiğini ve hoşlandığını belirtmektedir.

Müstakimzâde musiki kelimesinin kelime kökenine de değinmektedir. Bu bilgileri de Batlamyus'un mezkûr eserinden alıntı yaptığı anlaşılmaktadır. Alıntıya göre "Musiki" kelimesi antik Yunancaya dayanmaktadır ve iki kelimedenden oluşmaktadır. "Musi" nağmeler ve "ki" ise "mevzûn/vezinli söz" manasına gelmektedir.

Musiki ilmine dair yazılan kitaplarda genellikle musikinın şerefli bir ilim olduğunun ispatına dair bazı rivayetlere yer verilir. Müstakimzâde ise musikinın şerefli bir ilim olduğunun ispatına yönelik Batlamyus'dan ve Fisagoras'tan alıntılar yaptığı görülür:

Musiki sanatı şerefli sanatlardandır. Şundan dolayı ki, Batlamyus'un Ma'rifet-i Micestî [Batlamyus'un riyazi ilimlerinden geometri üzerine tasnîf ettiği kitap⁴], İlm-i Hesap⁵, Ma'rifet-i İklides⁶, İlm-i Nücüm⁷, İlm-i Tıbb adlı eserlerinde musiki ilmine dair bilgiler mevcuttur. Ve musikinın konuları ruhun özü olduğu için dinleyicilere tesir etmektedir. Ama diğer sanatların konuları ise bedensel yapısı ile ilgili olup, insan ruhu ile alakası olmadığı için tesir etmez (Müstakimzâde, 1772, vr. 50b).

Müstakimzâde, musiki sanatının şerefli olduğunun ispatına yönelik Batlamyus alıntılarında sonra diğer bir âlim olan Fisagoras'ı zikretmektedir. Hatta Müstakimzâde'nin de katıldığı anlaşılabilir görüşe göre Fisagoras ilâhîdir:

Musiki sanatı şerefli sanatlardandır. Gerçeği rivayet edenlere göre musikiyi ortaya koyan âlimler ilâhîdir (Allah'a mensuptur). Hatta Fisagoras, bu âlimler içinde dünya lezzetlerinden ve rahatından vazgeçerek

² Batlamyus (Claudius Ptolemy) ve *Harmonikon* adlı eseri hakkında Jon Solomon'un "Ptolemy Harmonics", adlı eseri incelenebilir (Solomon, 2000).

³ Batlamyus'un bu eseri Yunanca, Latinceye ve İngilizceye çevrilmiştir. Arapça ya da Farsçaya tercüme edilmiş bir nüshası ile karşılaşılabilir.

⁴ Sintaksis veya Matematikis Sintaksis adıyla anılan ve on üç bölümden oluşan eser şu konuları ihtiva etmektedir: Astronomi ile ilgili genel bilgiler, trigonometri, iklimler teorisi, güneş yılı, ayın periyodları, anomali (ayın yörüngesinin eğikliği), güney ve kuzey yarım kürelerindeki sabit yıldızlar katalogu, gezegenler teorisinin esasları, Mars, Merkür, Venüs, Satürn ve Jüpiter gibi o dönemde bilinen gezegenlerin hareketleri, doğuş ve batış zamanları (Aydın ve Aydın, 1992, s. 197).

⁵ *Kitâbü'l-İktisâs* adı ile bilinen eseri olabilir.

⁶ Öklid'in beşinci postülasının ispatını konu alan eseri günümüze kadar gelmemiştir (Aydın ve Aydın, 1992, s. 199).

⁷ Batlamyus'un "el-Kanûn fi 'ilmi'n-nücûm" adlı eseri olmalıdır. İlkçağ'ın astronomiye ait en geniş ve mükemmel eseri sayılan bu kitap coğrafya açısından da önemlidir. Batlamyus yeryüzünü yedi iklim bölgesine ayırarak her bölgede bulunan şehirlerin adlarını, enlem ve boylamlarını cetveller halinde göstermiştir (Aydın ve Aydın, 1992, s. 198).

mükemmelliğe erişenlerdendir. Adı geçen âlimin musikide çıkarımları neticesinde sundukları, faydasız olmayıp, ruhların tanrı âleminde musikiye alışmış olmaları ve insanların bunları kaydetmiş olmalarıydı. Hatta Fisagoras musiki aletlerini ibadet yerlerine ve mabetlerine yerleştirip, o yerlere mahsus musiki aleti olmasını dahi sağlamıştır (Müstakimzâde, 1772, vr. 50b).

Müstakimzâde Fisagoras alıntılarında sonra Eflatun'un birçok yazılı kaynakta karşılaştığımız söz ve bilgilerine yer vermektedir. Musiki sanatının nasıl yayıldığı, nağmelerin insanları nasıl tesir ettiği anlatılmakta ve bu bilgilerin desteklenmesi için de Eflatun'dan alıntılara yer verilmektedir:

Eflatun "men semi'al-gınâ bikemali edabe mate tûba⁸" demiştir. Musiki sanatı Yunanlı bilginlerden Farslılara, onlardan da Arap bilginlere intikal etmiştir. Naklolunmuştur ki nağmeler insanlara neşe ve gönül açıklığı vermektedir. Musiki, seslerin tekrar tekrar, boğazda nağmelerin devir ettirilerek güzel ezgiler türetilmesine denilir. Ve Eflatundan rivâyet olunmuştur ki herkes nağmeler ile evvela en güzel seslerin işitilmesiyle coşar. "Sazendelerin çalgıları çeşitli şeylerden esinlenerek icat edilmiş, berbatt yani kopuz yahut ud olarak isimlendirilmiştir" deniliyor olsa da bu da doğru değildir. Çünkü çalgıların mucidi Batlamyus'tur (Müstakimzâde, 1772, vr. 50b-51a).

Müstakimzâde risalesinde birkaç çalgı ismine değindiği görülmektedir. Bu çalgılar berbatt/kopuz ve uddur. Bu çalgılar arasında da özellikle berbatt çalgısının kelime kökenine ve tel sayısına ve her bir telin karşılıkları olan insan huyları da verilmiştir:

Ve berbatt⁹, kelime manası yorumlanacak olursa "cennet kapısının gıcırtsından alınmış" demektir. Ve berbatt'ın dört telinin her biri insan tabiatlarından birine karşılık gelen huylardır. İnce zir teli sevdâ karşılığı tel, ikinci kan karşılığı tel, üçüncü tel balgam karşılığı tel ve tel dört ki dört unsurun kaba teli olup mühür ismi verilmiştir. Safraya karşılıktır. Her ne zaman ki dört telin sesi düzenli ve seyri uyumlu olursa, insan nefsi içinden hem-cinsini ortaya çıkarıp, tek ezgi olur (Müstakimzâde, 1772, vr. 51a).

Müstakimzâde, Batlamyus'un icat ettiği çalgıların bilgisi verdikten hemen sonra Arapların ve Acemlerin hangi çalgıları yaptıkları, bu çalgıları ilk defa kimlerin icra ettikleri konularına geçmekte ve dikkat çeken bilgiler kaydetmektedir:

Arab kavmi "zenc" adı verilen ney'i iyi yaparlar ki Farsça'da siyah anlamına gelir. O da iki kısımdan oluşmaktadır. Halk arasında "زِيل / zil" denilen sazı ise Acemler meydana getirmiştir. Tellerden ses elde etmek için saza perde tabir olunan bağlar koydular, her perdeden bir makam icra ettiler. Ve ilk olarak ud ile Arabça Acem nağmelerini icra eden Nadr Haris Bin Kelede¹⁰ [نضرين حارث بن كلد] der ki: "Hireye râhî [yola ait] ve kiraye takrîb ve darb" ud ile Acem nağmelerini icra etti ve daha sonra Mekke Şehrinde isteklilere öğretti. Daha sonra ise İslamiyet'te ilk olarak Acem nağmeleri ile şarkılar söyleyen kişinin "Said bin Miscah" olduğu rivayet olunmuştur (Müstakimzâde, 1772, vr. 51a).

⁸ "Bir kimse bir musiki eserini tam anlamıyla dinlediğinde onun verdiği güzel manevi duygulardan dolayı coşar, harekete geçer."

⁹ Berbatt: saz-ı kadim ve meşhur olup zamanımızda laguta demekle maruf ve zamm-ı bain ile müstameldir. Farside iki cüzden mürekkebe berbatt'dan galat olub Arabide zamm-ı ayn ile ud dirlir. Berbatt'ın bir cüzi sine manasına feth-i ba ve sükûn ra ile ber ve cüz-i digeri kaz manasına Arab-ı mahrir ile bat olmağla manayı terkibesi kaz köksüne müşabe demek olur (Mehmed Hafid, 1806, s. 78-79).

¹⁰ Kureyş'in zenginlerinden olup ticaret için Hire'ye ve İran'a giderdi. Bu seyahatleri sırasında Fars sanat ve kültürüyle ilgilenerek ud çalmayı ve şarkı söylemeyi öğrenmiş, oralardan Mekke'ye şarkıcı câriyeler getirmişti. Bazı araştırmacılar onu Sakîf kabilesine mensup Tâifli tabip Hâris b. Kelede'nin oğlu olarak gösterirlerse de bu doğru değildir (Aycan, 2006, s. 280).

Bütün edvâr ve risalelerde genellikle ele alınan konulardan birisi de Fisagoras'ın musikiyi nasıl keşfettiği ve telif ettiğini konu alan rivayettir. Bu rivayet Müstakimzâde'nin risalesinde de aynen aktarılmaktadır:

Arap fasihlerinden ve bütün dünyada eskilerin önde gidenlerinden Hazreti Abdülmümin'in telif ettiği Kitab-ı Edvâr'da hoş bir bilgi verilmektedir ki musiki ilminin ilk olarak ortaya koyan hakîm Fisagoras'dır. İlim ve hikmette Hazret-i Süleyman'ın (as) öğrencilerinden olan Fisagoras, rüyasında üç gün üç gece, arka arkaya nurlu bir şahıs görünüp hitap eder di: "Yâ Fisagoras kum ve izheb ilâ sahilü'l bahr ve hasıl ilmen gariben. Yani: "Yâ Fisagoras kalk ve deniz kıyısına git ki bambaşka bir ilim keşfedip telif eylesin." Ardından Fisagoras üç sabah o deniz kenarına vardı ve hiç kimseyi bulamadı. Burada bir kaç demirci uygun bir usul ile çekiç vurmaktaydılar. Bunların uygun darplarından Fisagoras'ta bir fikir meydana geldi ve evine geri döndü. O gece uyumadan bu ilmin kurallarını ve usulünü yazıp daha sonra matematikteki gücüyle bir mertebeye getirdi. Zevk haliyle şaşkınlık veren açıklamasında bu sözün haline ilişkin son kelimeleri şu şekildedir: "inni isma nagamâtin şehineten min harekât el-eflâk." Yani ben semâların hareketinden leziz ve latif nağmeler işitirim" (Müstakimzâde, 1772, vr. 51a-51b).

Müstakimzâde Alimlerin yazdıklarına dayanarak insanların musikiden neden zevk aldığını açıklamakta ve musikinin faziletli olduğuna ispat olarak da birkaç hadis-i şerifi öne sürmektedir:

Âlimlerin yazdıklarına göre ruhlar, tanrı âleminde eğlence ve sevinç coşkusu içinde oldukları için musikiye alışmışlardır. Zira arınmış insanlar latif nağmeler işittiğinde kalplerinde açılma meydana gelir. Şimdi doğru olan budur ki ruh, ruhani zevkle, özlemle kavuşma isteğindedir ve musikiyi işittiğinde bu istek galip gelir ki bedenden ayrılıp nice dem kendinden geçip aklı alınmış gibi olur. Belki aşırıya gidilirse aklını da kaçırabilir. Bu ilmin faziletli olduğuna delil olacak birkaç hadis-i şerif de vardır:

"Zeyyinu'l-Kur'ane bi esvatikum fe inne savte'l-hüsni yezidu fi'l-Kur'an i hüsna¹¹ ve kâle aleyhisselam li külli şey'in hilyetün ve hilyetü'l- Kur'an es-savtül-hüsni¹² ve kâle aleyhisselam ikrau'l-Kur'an bi luhuni'l-arabi.¹³"

Klasik edvâr kitaplarında yer verilen dört unsur, dört şube, on iki makam, burçlar ve gezegenler arasındaki ilişkiye Müstakimzâde de risalesinde yer vermektedir:

Musikide dört şube vardır ki dört unsura (ateş, su, hava ve toprak) karşılık gelir. Bundan dolayı mizacı gereği ilişkisi ve bağı vardır. Adı geçen yedi ağazenin yedi gezegene bilhassa tam bir ilişkisi vardır. Adı geçen on iki makamın on iki burç ile münasebeti vardır. Dört şube: yegâh topraktır, dügâh sudur, segâh havadır, çargâh ateştir¹⁴. Yedi ağaze: gevaş'ın satürn, şehnaz'ın jüpiter, selmek'in mars, maye'nin güneş, nevrüz'un venüs, gerdaniye'nin merkür, hisar'ın ise ay ile ilişkisi vardır. On iki makam: rast kuzu burcuna, ırak boğa burcuna, ısfahan ikizler burcuna, küçek yengeç burcuna, büzürk aslan burcuna, zirgüle başak burcuna, rehavi terazi burcuna, hüseyni akrep burcuna, hicaz yay burcuna, buselik oğlak burcuna, neva kova burcuna, uşşak balık burcuna bağlıdır (Müstakimzâde, 1772, vr. 51b).

Bazı âlimlerin görüşüne göre bazı makamların hükümleri de Müstakimzâde'nin ele aldığı bir konudur:

¹¹ Buhari, Tevhid, 52. (Kuran'ı seslerinize güzelleştiriniz; çünkü güzel ses Kuran'ın güzelliğini daha da artırır).

¹² Abdürrezzak, Salat, 4173. (Her şeyin bir süsü vardır Kuran'ın süsü de güzel sestir).

¹³ Beyhâkî, Şuabü'l-İman. (Kuran'ı Arap nağmeleriyle okuyunuz).

¹⁴ Özellikle ateş yazılmış, "nâridir" yazılmamıştır.

Felsefe akımına¹⁵ katılan âlimler Irak'a lezzet derler. İsfahan'a cömertlik, küçek'e hüznün, büzürk'e korku, zirgüle'ye uyku, rehavi'ye ağlama, hüseyini'ye güzellik¹⁶, hicaz'a alçak gönüllülük, buselik'e kuvvet, neva'ya yiğitlik, uşşak'a gülme derler. Ama rast'a¹⁷ ait bir hüküm yoktur (Müstakimzâde, 1772, vr. 51b).

Müstakimzâde genellikle musiki risalelerinde ya da edvâr kitaplarında "Fârâbî Edvârı"na atfedilen, makamların tesir ettiği vakitlere ve tabiatlarına ilişkin konuya da risalesinde yer vermiştir:

Makamaların hususi zamanları vardır. Yalancı sabah vaktinde rehavi, fecir vaktinde hüseyini, öğlene yakın kuşluk vaktinde rast, en büyük kuşluk vaktinde buselik, gündüz ortasında zirgüle, öğle ile ikinde arasında hicaz, ikindi vaktinde irak, gün batımında İsfahan¹⁸, daha sonra akşam vaktinde neva, akşam vaktinden sonra büzürk, uyku vaktinde zirefkend dinlenilmeli ve icra edilmelidir. Makamların tesir ettiği zaman diliminde kendine mahsus vakitleri de vardır. Eski filozoflar yirmi dört saati on iki makama on iki makamı da dört tabiata uyarlamışlardır. Örneğin sabah vaktinden kuşluk vaktine dek tabiatı serd ü terdir (ıslak soğuktur). Germ ü huşk (kuru sıcak) tabiatında olan makamlardan kullanılanlar bunlardır: sırasıyla küçek, hüseyini, uşşak, nevrüz, nişabur, hisar, muhayyer, acem, neva ve aşırandır. Ve kuşluktan ikindiye varınca tabiatı ise germ ü huşkdur (kuru sıcaktır). Serd ü ter (ıslak sıcak) olan makamlardan kullanılanlar bunlardır: irak, zirgüle, neva, segâh ve hisar, nihavend, acem ve irak. İkindiden yatsıya dek tabiat germ ü terdir (ıslak sıcak). Serd ü huşk (kuru soğuk) olan makamlardan kullanılanlar ise İsfahan, rehavi, buselik, maye, bestenigar, gerdaniyye, aşiran, pençgâh, uzzal, hicaz ve nihavend'dir.

Bu kullanılan makamlardan tesirleri olanlar kâinatın hükmü üzere insanların yaratılışı gereği renklerinin dahi tabiatları vardır. Âlimlerin sözüne göre kara yağız olanların tabiatları "germ ü huşkdur" ki irak makamına bağlı olanlarda dâhildir ki yukarıda isimleri zikredilmiştir. Buğday tenlilerin tabiatları "germ ü terdir" ki İsfahan makamına bağlı olanlarda dâhildir, yukarıda isimleri zikredilmiştir. Ve kumral olanların tabiatları "serd ü terdir" ki küçek makamına bağlı olanlarda dâhildir ki yukarıda isimleri zikredilmiştir. İstenilen sıralama ve yazı hakirin iradesinde olduğunun beyanıdır:

Fa'il-i mutlakdan özge nesne yokdur arada

Gersen idrak işlemezsün bil ki sendedür kusûr (Müstakimzâde, 1772, vr. 51b-52a).

Müstakimzâde, risalesinin sonunda eser telif tarihini¹⁹ "tarih ale'l-âde/âdet olduğu üzere" notundan hemen sonra kendi isminin de bulunduğu cümle ile "tarih düşürerek" (1186/1772) eserini tamamlamıştır (Resim 3). Musiki risalesinin yeni harflere çevirisi Ek 1'de verilmiştir.

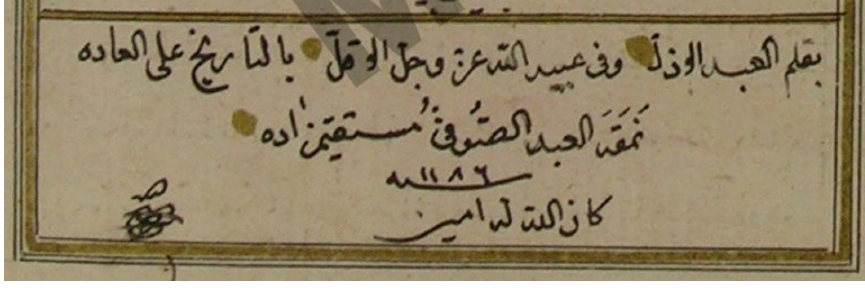
¹⁵ İki felsefe akımından bahsedilmektedir: Pisagor felsefesini benimseyen ve özellikle XVII. YY'da Şahabeddin Sühreverdi tarafından başlatılan felsefe akımı. Müstakimzade'nin ise "Hükemâ-yı İsrâkıyye" tanımlaması ile Şahabeddin Sühreverdi tarafından başlatılan felsefe akımını kastettiği anlaşılıyor.

¹⁶ Unutulmuş ya da silinmiş olmalı.

¹⁷ On sekizinci yüzyılda telif edilen Kevserî Mecmuası'nda "Rast'a safâ derler" bilgisi mevcuttur (Kevserî, 31a).

¹⁸ Diğer kaynaklarda İsfahan yazılıdır.

¹⁹ Müstakimzâde genellikle eserlerinin telif tarihini "Tarih Düşürme" yöntemi ile vermektedir. Bu eserde de aynı yöntemle tarih düşürdüğü tespit edilmişse de (تمف العبد الصوفى مستقيزاده) elde edilen tarih 1185'tir.



Resim 3. Risale'nin tarih ve müellif bilgileri (Ek 1)

İlm-i Musikiye Dair Risale ile Benzerlik Gösteren Yazılı Kaynaklar

Müstakimzâde'nin *İlm-i Musikiye Dair Risale* başlıklı risalesinin bazı yazılı kaynaklar ile benzerlik gösterdiği görülmüştür. Cümleler bakımından karşılaştırıldığında, benzerlik gösteren tüm yazılı kaynakların ya yazarları bakımından ya da yararlandıkları kaynaklar bakımından bir kesişim noktaları olduğu düşünülmektedir.

Benzerlik bulunduğu tespit edilen kaynaklardan en eski tarihlisinin Hasan Sezayi Gülşeni'ye ait musiki risalesi olduğu tahmin edilmektedir (1146/1734). Kevserî Mecmuası'nda da benzer cümleler olduğu görülmüştür. Benzerlik görülen cümlelere ait bölümlerin Akovalızâde Ahmed Hatem Efendi'ye ait bir edvârdan alıntı olduğu tespit edilmiştir. Kısaca benzerlik görülen cümleler Akovalızâde Ahmed Hatem Efendi Edvârı'na aittir. Diğer eser ise Ankara Milli Kütüphane'de bulunan, müellifi bilinmeyen A 131 numaralı eserin ikinci risalesidir (A 131 üç risaleden müteşekkildir). Diğer eser ise Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde bulunan EH 2069 numaralı eserdir. Karşılaştırma yöntemi ile nüshalar arasında benzerlikler olduğu kadar bazı önemli farklılıklar da olduğu tespit edilmiştir. Benzerlik tespit edilen eserlerin benzer cümleleri tablolar yardımı ile karşılaştırmalı olarak verilmiştir:

Tablo 1. Hatem Edvârı ile Müstakimzâde Risalesi'nde benzer cümleler

Hatem Edvârı	Müstakimzâde Risalesi
<p>1. Kim fenne musiki dedikleri niçündür malum oluna; zira "musi" lügat-i Yunanca nağmeler demek olur. Ve "ki" demek mevzun demek olur. Pes bu fenni dahi nagamat-ı müstenidenin keyfiyeti telif idigünden ötürü musiki derler.</p> <p>2. Kale'n nebiyyü Sallallahu aleyhi ve sellem zeyyinu'l-Kur'ane bi esvatikum fe inne savte'l-hüsni yezidu fi'l-Kur'an i hüsne ve kâle aleyhisselam li külli şey'in hilyetün ve hilyetü'l- Kur'an es-savtül-hüsni ve kâle aleyhisselam ikrau'l-Kur'an bi luhuni'l-arabi ve kâle'n-nebiyyi a.s. i'lenu haze'n-nikahi ve caluhufti'l-mescidi ve dribu aleyhi bi'd-dufufi²⁵ revahu et-Tirmizi en Ayiše (r.a.). Bu fenni telif etmeden garazları ol idi kim ervah ve nüfus alem-i kudsi me'nus kılalar idi mücerred lühud harb degil idi. Zira nefse, nagamat-i mülayeme istima etmekten bast hasıl olur. Ve dahi musâhabet-i nüfus-i aliye ve mücaveret-i alem-i ulviyyeyi tezkir ider. Onun içindir kim nefsi kendü kalıbını ol halde harekete getürür ve raks ettirir lakin tenin sıkleti hasebiyle uruc edemez. Az olur ki yerinden müfârekat ider. Nitekim</p> <p>3. Eflatundan rivayet "hareke fi semi'al-gınâ Bi-kemâli edabe mate tûba" (Kevserî, vr. 221b).</p>	<p>1. Ve musiki lafz-ı Yunani olub iki kelime Yunani'den mürekkebirdir. "Musi" nagamat manasına ve "ki" mevzûne ve meleze manasında olub musiki nagamat mevzuna ve meleze demek olur.</p> <p>2. Yani ben hareket-i eflâkden leziz ve latif nağmeler işidirim ve tasnifden garaz hükemâ bu idi ki ervah ve nüfusu Alem-i kudse menûs kılalarına an ki mücerred lehv ve tarab ola. Zira nüfus-ı zekiyeye nagamat-ı latife istimâ'ndan bast hâsıl olur. İmdi tahkik budur ki ruhâ âlem-i mânâ semtine zevk-i rûhâni vasıtasıyla iştiyak-ı telâk ber-vechile galib olur ki bedenden müfârekat idüb nice dem bihod olub meslûbul-akl olur. Belki ifrat-ı insilahdan fevt olur. Bu ilmin faziletine delile birkaç hadis vuku olmuşdur ez-cümle:</p> <p style="text-align: center;"><i>Zeyyinu'l-Kur'ane bi esvatikum fe inne savte'l-hüsni yezidu fi'l-Kur'an i hüsna ve kâle aleyhisselam li külli şey'in hilyetün ve hilyetü'l- Kur'an es-savtül-hüsni ve kâle aleyhisselam ikrau'l-Kur'an bi luhuni'l-arabi.</i></p> <p>3. Ve Eflatun "men semi'al-gınâ bikemali edabe mate tûba" demişdir.</p>

Tablo 1'de görüldüğü gibi Hatem Edvârî ile Müstakimzâde Risalesi'nde cümleler aynı düzende olmasa da benzerlikler vardır. Musiki kelimesinin kelime kökeni, manası, musikinin faziletli bir ilim olduğunun ispatına yönelik olarak kaydedilen birkaç hadis-i şerif ve Eflatun'a ait olduğu rivayet edilen bir söz, cümleler bakımından benzerdir. Fakat benzerlik olan cümlelerden hareketle Müstakimzâde'nin yararlandığı kaynaklardan birisinin Hatem Edvârî olduğunu söylemek güçtür.

Tablo 2. A 131 ve EH 2069 numaralı Musiki Risaleleri ile Müstakimzâde Risalesi'nde benzer cümleler

<i>A 131 Numaralı Musiki Risalesi ve EH 2069 Numaralı Eser²⁰</i>	<i>Müstakimzâde Risalesi</i>
"...Safiyüddin Abdülmümin, Nasirüddin-i Farabi...Hâce Abdülkadir Meragî telifleri olup ve bu ilm-i musikinin ibtida vaz' hakîm Fisagoras dır ki ilm ve hikmetde Hazret-i Süleyman aleyhisselam telâmizesinden olub bi-emrullahi teala âlem-i misâlde üç gice âlet-tevâli bir şahsı nurani zâhir olub hitab ider ki: "Yâ Fisagoras kum ve izheb ilâ sahilü'l bahr ve hasıl ilmen gariben." Yani yâ Fisagoras kalk ve azimet eyle kenar-ı bahra ki ilm-i garib hâsıl ve telif eylesin..." (Doğrusöz, 2012, s. 100).	"...Mevlânâ Abdülmümin telif eylediği <i>Kitab-ı Edvâr</i> 'da rivayet-i hoş dirâyet ider ki bu ilmi musikinin ibtida vaz' hakîm Fisagoras dır ki ilm ve hikmetde Hazret-i Süleyman aleyhisselam telâmizesinden olub bi emrullahuteala Âlem-i misâlde üç gün üç gice âlet-tevâli bir şahsı nurani zâhir olub hitab ider ki: "Yâ Fisagoras kum ve izheb ilâ sahilü'l bahr ve hasıl ilmen gariben." Yani yâ Fisagoras kalk ve azimet eyle kenar-ı bahra ki ilm-i garib hâsıl ve telif eylesin..."

Tablo 2'de görüldüğü gibi Ankara Milli Kütüphane'de bulunan A 131 numaralı Musiki Risalesi ile EH 2069 numaralı Musiki Risalesi adlı eserlerin ikinci risalesinde cümlelerin neredeyse büyük bir bölümünün benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Müstakimzâde, Safiyüddin Abdülmümin'in telif ettiği *Kitab-ı Edvâr* adlı eserinden alıntı yaptığını belirttiği bölümde musiki ilmini ilk olarak ortaya koyan isim Fisagoras'tır. EH 2069 ve A 131'de ise *Kitab-ı Edvâr*'da bu bilginin Urmevi'ye ait olduğuna dair bir atıf yoktur²¹. EH 2069 ve A 131 Numaralı *Musiki Risaleleri* ile *Müstakimzâde Risalesi*'nde benzer olduğu tespit edilen cümleler varak 51a'nın ikinci satırından başlayıp küçük farklılıklarla aynı şekilde son varığa kadar devam etmektedir. Yaklaşık iki varaklık benzer bölüm yazılı kaynaklar arasında güçlü bir bağ olduğuna işaret etmektedir denilebilir.

Tablo 3. Hasan Sezayi Gülşenî Risalesi ile Müstakimzâde Risalesi'nde benzer cümleler

<i>Hasan Sezayi Gülşenî Risalesi</i>	<i>Müstakimzâde Risalesi</i>
"...Ba'dehu zübde-i fusahâ-yi Arab kıdve-i hükemâ-yı şark u garb a'nî Safiyüddin Abdülmümin rahmetullah telif eylediği <i>Kitab-ı Edvâr</i> 'da rivayetvuhuş dirâyet ider ki bu ilmi musikinin ibtida mücidi Fisagoras'dır İlm-i hikmetde Hazret-i Süleyman aleyhisselamın telâmizelerinden olub..." (Uslu, 2002, s. 44).	"...Zira fusahâ-yi Arab kıdve kudemayı şark ve garb Mevlânâ Abdülmümin telif eylediği <i>Kitab-ı Edvâr</i> 'da rivayet-i hoş dirâyet ider ki bu ilmi musikinin ibtida vaz' hakîm Fisagoras dır ki ilm ve hikmetde Hazret-i Süleyman aleyhisselam telâmizesinden olub..."

Tablo 3'te görüldüğü üzere Hasan Sezayi Gülşenî'nin Risalesi ile Müstakimzâde'nin Risalesi'nde arasında da sıkı bir ilişkiye işaret eden benzerlikler vardır. Benzerlikler bakımından ise Müstakimzâde'nin eserinin Gülşenî'nin

²⁰ Ankara Milli Kütüphane'de bulunan, müellifi bilinmeyen A 131 numaralı eserin ikinci risalesi ile Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde bulunan EH 2069 numaralı eserin birinci risalesi küçük farklılıklarla aynıdır. Bu nedenle aynı tabloda her iki eserin birlikte ele alınması uygun görülmüştür (Bkz: Doğrusöz, 2012).

²¹ Kitâbü'l-Edvâr'da da Fisagoras ile ilgili bir bilgi yoktur.

risalesi ile daha yakın olduğu söylenebilir. Çünkü EH 2069 ve A 131'de *Kitab-ı Edvâr'a* yapılmayan atf Gülşeni ve Müstakimzâde'nin risalelerinde mevcuttur.

Müstakimzâde'nin risalesinin Hasan Sezayi Gülşeni'nin Risalesi diğer nüshalara nazaran çok daha fazla, Ankara Milli Kütüphane'de bulunan A 131 numaralı Musiki Risalesi ve EH 2069 numaralı Musiki Risalesi adlı eserlerle de önemli oranda benzerlik gösterdiği görülmüştür. Diğer nüshalara nazaran daha az olmakla birlikte Akovalızâde Hatem Efendi'nin edvârı ile de benzer yönleri olduğu görülmüştür. Bu benzerlikler müellifler arasında bir yakınlık olup olmadığı merakını uyandırmaktadır.

Tablo 4. Risale ile benzerlik gösteren eserlerin müelliflerinin kısa biyografisi

<i>Akovalızâde Ahmed Hatem Efendi</i>	Mora yakınlarında Akova'da doğmuştur. 1703'te İstanbul'a gitti, Yedikuleli Hâşimzâde Abdullah Efendi 'den sülüs ve nesih hatlarından icâzet aldı. Mehmed Emin Tokadı 'nin Şehzade Mehmed Camii'ndeki derslerine devam etti. Ardından Tokadı'nin delâletiyle Mekke'ye giderek dönemin Nakşibendî-Müceddidîye büyüklerinden, Yekdest-i Mekkî diye bilinen Ahmed Cüryânî 'ye (ö. 1119/1707) intisap etti. Hocasından irşad için icâzet almasının ardından Kahire 'ye geçti, burada on yıl kadar fennî ilimler tahsil etti. 1755 tarihinde burada vefat etti.
<i>Hasan Sezayi Gülşeni</i>	1669 yılında Mora yarımadasının kuzeydoğusunda yer alan Gördüs (Korinthos) kasabasında doğdu. 1687 yılında İstanbul'a gitti, oradan Edirne 'ye geçti. Edirne'de Şeyh Âşık Mûsâ Hankahı'nın postnişini Gülşeni şeyhi Mehmed Sırrî Efendi'ye intisap etti. Seyrüsülûkünü La'fî Mehmed Fenâî Efendi'nin yanında tamamlayıp hilâfet aldı. 1700 yılından sonra Mısır 'a giderek Gülşeni Tekkesi şeyhi İbrâhim Çelebi'den icâzetnâme aldı. Hasan Sezayi Gülşeni'nin bir divanının yanı sıra <i>Mektûbât-ı Sezâî</i> ve <i>Şerh-i Gazel-i Niyâzî-i Mısırî</i> adlarında bilinen üç eseri vardır. Ayrıca Hasan Sezayi Gülşeni'nin Zübde-i Makâle-i İlm-i Mûsikî ve Mecmûa-i Güfte adlı iki eserinin daha olduğu Recep Uslu tarafından makale olarak yayınlanmıştır (Uslu, 2002, s. 37-49). Sezâî'nin bazı ilâhilerinin çağdaş Enfi Hasan Ağa tarafından bestelediği de bilinmektedir (Konur, 2009, s. 81).
<i>Müstakimzâde</i>	1719 yılında İstanbul'da doğdu. Nakşibendî-Müceddidî şeyhi Mehmed Emin Tokadı 'ye intisap ederek yedi yıl hizmetinde bulundu, kendisinden tarikat hilâfeti ve hadis icâzeti aldı. 14 Temmuz 1788 yılında vefat etmiştir (Yılmaz, 2006, s. 114).
<i>Mehmed Emin Tokadı</i>	1664'te Tokat'da doğmuştur. Yedikuleli Hâşimzâde Seyyid Abdullah Efendi 'den sülüs ve nesih yazılarını meşkederek icâzet aldı. Ta'lik ve diğer hat çeşitlerinde de üstattı. bazı devlet ricâlinin dikkatini çekti ve reisülküttâb kalemi kâtipliğine tayin edildi. Derslerine İzzet Ali Paşa ve Yeğen Mehmed Paşa gibi devlet adamları da katıldı. Kesedar Ali Efendi 1114'te (1702) Edirne 'de görevlendirildiğinde oğluna ders vermesi için onu da beraberinde götürdü. Burada tanıştığı mûsiki üstatları Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi, Küçük Müezzîn Mehmed Efendi ve Yahyâ Nazîm Çelebi 'den mûsiki dersleri almaya başladı (Şimşek, 2003, s. 467).

Tablo 4'te görüldüğü üzere Akovalızâde Hatem Efendi ile Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin'in en önemli ortak noktaları Mehmed Emin Tokadı'dır. Nakşibendî-Müceddidî şeyhi Mehmed Emin Tokadı'nin de bir süre Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi, Küçük Müezzîn Mehmed Efendi ve Yahyâ Nazîm Çelebi'den mûsiki dersleri almış olması Akovalızâde ve Müstakimzâde'nin ilk musiki bilgilerini kimden aldıkları hakkında bilgi vermektedir.

Müstakimzâde'nin "Şerh-i İbârât" adlı eseri ve Kevserî'nin Akovalızâde Hatem Efendi'nin edvârından alıntı yapılan bazı bölümlerinde de (Enceşe, İmam Azam, İmam-ı Malik alıntıları gibi) benzer metinler vardır (Karagöz, 2019, s. 84-85).

Sonuç

Çalışmada on sekizinci yüzyılın en önemli mutasavvıf, hattat ve biyografi âlimlerinden biri olarak kabul edilen Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin'in on sekizinci yüzyıl musiki anlayışına ışık tutan musiki risalesi incelenmiş ve içeriğine ilişkin şu sonuçlar elde edilmiştir:

1. Müstakimzâde eserinde sırası ile Batlamyus, Fisagoras, Eflatun ve Safiyyüddin Abdülmümin Urmevi isimlerini zikretmekte, bu âlimlerden Batlamyus'un ve Urmevi'nin telif ettiği eser isimlerini ve musiki üzerine rivayet edilen bazı sözlerini eserine kaydetmiştir. Alıntı yapılan bölümlerin konusu ise temelde musikinin tanımı, kökeni, çalgıların doğuşu ve musikinin insanlar üzerindeki etkisine yöneliktir.

2. Müstakimzâde yaptığı alıntılarda özellikle berbatt/kopuz, ud, zenc (bir çeşit ney) çalgılarından bahsetmekte ve bu çalgıların kim tarafından icat edildiği ve nasıl yayıldığını belirtmektedir. Çalgıları ilk icra edenler, öğretilmesinde ve yayılmasında öncü isimler olarak "Nadr Haris Bin Kelede" ve "Said bin Miscah" zikredilmektedir.

3. Risalede, musikinin Fisagoras tarafından nasıl keşfedildiği, telif edildiği ve musikinin insana neden tesir ettiği üzerine genellikle edvâr kitaplarında rastlanılan bilgilere yer verilmiştir. Müstakimzâde musikinin faziletli bir ilim olduğunun ispatı üzerine bâlâda zikr olunan âlimlerden yaptığı alıntılarının yanı sıra birkaç hadis-i şerife de yer vererek görüşünü desteklemektedir.

4. Klasik edvâr kitaplarında yer verilen dört unsur, dört şube, on iki makam, burçlar ve gezegenler arasındaki ilişkiye Müstakimzâde de risalesinde yer vermiştir.

5. Müstakimzâde makamların hususi zamanlarına, insanlar üzerinde etkili olduğu vakitlere, insan mizaçları üzerine detaylı bilgiler vererek risalesini gelenekselleşen bir beyit ile tamamlamıştır (Fa'il-i mutlakdan özge nesne yokdur arada, Gersen idrak iylemezszen bil ki sendedür kusûr).

Ayrıca, Müstakimzâde'nin risalesinin bazı risalelerle benzerlikler gösterdiği tespit edilmiştir. Cümleler bakımından en fazla benzerliğin, Hasan Sezayi Gülşenî'nin Risalesi ile olduğu tespit edilmiştir. Ankara Milli Kütüphane'de bulunan A 131 numaralı *Musiki Risalesi* ve Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde bulunan EH 2069 numaralı *Musiki Risalesi* adlı eserlerle de önemli oranda benzerlik gösterdiği, diğer nüshalara nazaran daha az olmakla birlikte Akovalzâde Hatem Efendi'nin edvârı ile de benzer yönleri olduğu görülmüştür.

Kaynakça/References

- Aycan, İ. (2006). *Nadr b. Hâris*. Erişim Tarihi: 8 Aralık 2019, <https://islamansiklopedisi.org.tr/nadr-b-haris>.
- Aydın, C., & Aydın, G. (1992). *Batlamyus*. Erişim Tarihi: 8 Aralık 2019, <https://islamansiklopedisi.org.tr/batlamyus>.
- Doğrusöz, N. (2012). *18. Yüzyıl Osmanlı/Türk Müziği Çalışmaları-Musiki Risaleleri (Ankara Milli Kütüphane, 131 Numaralı Yazma)*. İstanbul: BİKSAD Yayınları.
- Karagöz, E. (2019). *Şerh-i İbârât/Mevlevilik, Musiki ve Semâ*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Kevserî, Nayi Mustafa. *Kitab-ı Musikar*. Mf 1994 A 4941: 31a, Ankara Milli Kütüphane.
- Konur, H. (2009). Sezâ-i-yi Gülşenî. Erişim Tarihi: 10 Aralık 2019, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sezai-yi-gulseni>.
- Mehmed Hafid (1806). *ed-Dürerü 'l-Müntehabâtü 'lMensûre fî Islâhi 'l-Galatâti 'l-Meşhûre*, İstanbul.
- Müstakimzâde Süleymân Sâdeddin. *Musiki İlmine Dair Risale*. No. 1719: 50a-52a, Topkapı Sarayı Müzesi Emanet Hazinesi Bölümü.
- Özergin, M. K. (1980). Müstakimzâde'nin Besteciler Fihristi. *Nesil Dergisi*, 4/43, 9-13.
- Solomon, J. (2000). *Ptolemy Harmonics*. Netherlands: Koninklijke Brill NV.
- Şimşek, H. İ (2003). Mehmed Emin Tokadî. Erişim Tarihi: 11 Aralık 2019, <https://islamansiklopedisi.org.tr/mehmed-emin-tokadi>.
- Uslu, R. (2002). Hasan Sezaî Gülşenî'nin Bilinmeyen İki Musiki Eseri. *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 3/12. 37-49.
- Uslu, R. (2016). *Müzik Bibliyografyası -1*. İstanbul: Çengi Yayınları.
- Yılmaz, A. (2006). *Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin*. Erişim Tarihi: 8 Aralık 2019, <https://islamansiklopedisi.org.tr/mustakimzade-suleyman-sadeddin>.

Ek 1. Risalenin Yeni Harflere Çevirisi

İLM-İ MUSİKİYE DAİR RİSALE / MÜSTAKİMZÂDE (v. 50a)

Hû el-main ve be-neste'in. Elhân kavâ'id-i hendese ile vaz ve ihtirâ olunub bazıları kavâ'id üzre mevzu'adır didiler. Hâtıme el-tahakkukun İshak el-Mevsilî kavli ahirin-der idüb ilm-i musikiye adem-i itlâilerine haml eylemişdir. Vâzı musikide ihtilâf olunub bazıları Batlamyus'dur didiler, essahı dahi budur: Batlamyus ibtida evzâ' ve el-kâb musikiyi müştemil *Kitab'ül lühûn el-Semâniye [Harmonica]* namında bir kitab telif eylemişdir ve Batlamyus eşref-i mantık-ı elhândır. Zira nüfûs-ı cemî avazeden ziyade nagamâtdan tabermen [?] ve mütelezziz olur. Nüfûsun dahi eşrefi musikiden ziyade müteessir ve mütelezziz olunur der idi. Ve musiki lafz-ı Yunani olup iki kelime Yunani'den mürekkebdir. "Musi" nagamat manasına ve "ki" mevzûne ve melez manasında olup musiki nagamât mevzuna ve meleze demek olur. Sınâ'at-ı musiki eşref sınâ'atındendir. Zira ma'rifet-i micesî [Batlamyus'un riyazi ilimlerinden geometri üzerine tasnif ettiği kitap] ve ilmi hesap ve ma'rifet-i ikliides [öklid?]. Ve ilmi nücum ve ilm-i tıbb ma'rifet-i musikiye mevkûfdur. Ve mevzûat-ı musiki cevâhir-i ruhani olmağla müstemiane tesir ider. Amma sair sınâ'atin mevzû'âtı ecsâm-ı tıbbiyyehi olup nüfûs ile alakası olmamağla tesir itmez. Bes musiki eşref sınâ'atdır. Râviye sahîhede vaz-ı musiki hükemâ' ilâhîdir. Hatta Fisagoras anların riyâzetle reside aksâ el-Kemâl olanlarındandır. Hükemâ'-yı mezbûrenin istihrâc-ı musikiden arzları lehv ve ahabb/ehabb olmayub âlem-i kudsi istinâs ervah ve telif-i nüfûs idi. Hatta âlât-ı musiki savâmi ve ma'bedlerine vaz idüb ol mahallere tahsis eylemişdi. Ve Eflatun "men semi'al-gınâ bikemali edabe mate tûba" demişdir. Ve san'at-ı musiki hükemâ'-yı Yunaniden Fürse anlardan dahi hükemâ'-yı Araba intikal eylemişdir. Menkuldür ki nagamât zebânın tekellüme adem-i kudretinden bakıyye evâr olup tabîat-ı elhânla bâlâ taktî' terci' tarikiyle eda eyledi ki sadâ olmağla istimâ' ile nüfûs-ı insâniyye münbasit olur. Ve terci' âvâzı hulkumde elhaniyle devir itdürür nagamât husûlüne dirler. Ve Eflatundan mervîdir ki her kimse ki muharrefin evvela tarab-engiz olur. Esvât-ı hüsnâ istimâ' eylesin mervîdir ki alet-i mutribe mülk ber müşerrahatı icadıdır ki Merîh gibi icad olunub berbatt yani kubuz yahud ud tesmiye olundu. Lakin bu rivayete [v. 50b] sanîa olup mucid-i âlât-ı mutribe Batlamyus'dur. Ve berbatt bâbülnecve ile tefsir olunub manası bab-ı cennet sarîrinden ahz olunmuşdur demek olur. Ve berbatt çâr evtâr üzerine vaz' olunub her biri tabâyi' insaniyyeden birine mukabil ve mahâzîdir. Tar-ı zir rakik olup sevda mukabili ve tar düvvüm dem mukabili ve tar süvüm balgam mukabili ve tar cihâre ki evtar erbaanın galîza olup mühr tesmiye olunmuşdur. Safrâ mukabilidir. Her-çend ki çâr evtârın sadaları mühtedil [?] ve seyr-i aheng ola. Nefs-i insânî ile mücâneset peyda idüb tabî'at ile yek lahın olur. Ve dahi lâ-be's'ül-mülk ihtira idüb mizmârı Arab icade ve zenc ki Farsisi zencidir o dahi iki kısım olup biri beyn-en-nâs zeyl dimekle ma'rûfdur ki Acem peyda eyledi ve tarları avâz saza perde tabir olunan bendler vaz' olunub her perdede bir makam icra eylediler. Ve ibtida Arabîde ud elhan Farsi icra iden Nadr Haris Bin Kelede [نضرين حارث بن كلد] der ki: "Hireye râhî ve kiraye takrîb ve darb-ı udi elhân Acem üzre badehu ahali-i Mekke-i Mükerreremeye talim eyledi. Badehu İslam'da ibtida elhan-ı acem ile teganni iden Said bin Miscâh olmak üzre mervîdir [rivayet olunmuştur].

Zira fusahâ-yı Arab kıdve kudemayî şark ve garb Mevlânâ Abdülmümin telif eylediği *Kitab-ı Edvâr*'da rivayet-i hoş dirâyet ider ki bu ilmi musikinin ibtida vaz' hakîm Fisagoras dır ki ilm ve hikmetde Hazret-i Süleyman aleyhisselam telâmizesinden olup bi emrullahuteala Âlem-i misâlde üç gün üç gice âlet-tevâli bir şahsı nurani zâhir olup hitab ider ki: "Yâ Fisagoras kum ve izheb ilâ sahilül' bahr ve hasıl ilmen gariben." Yani yâ Fisagoras kalk ve azimet eyle kenar-ı bahra ki ilm-i garib hâsıl ve telif eylesin. Pes üç sabah ol bahr kenarına vardı ve bir kimesneden eser bulmadı. İla bir bölük demurciler usul-i münâsibe üzre çekic ururlar. Bunların darb-u

tenâsübünden tefekkürât-ı kesîr hâsıl olub evine avdet. Ve ol gice bil sahir bu ilmin kavâid ve usuli telif idüb andan sonra kuvvet-i riyazetle bir mertebeye irdi ki daima halet-i zevkinde lisan-ı muaccib beyanında bu kelâm-ı hâlet-i encâm sâdır olur demeğe: *inni isma nagamâtin şehineten min harekât el-eflâk [51a]*. Yani ben hareket-i eflâkden leziz ve latif nağmeler işidirim ve tasnifden garaz hükemâ bu idi ki ervah ve nüfusu Alem-i kudse menûs kılalarına an ki mücerred lehv ve tarab ola. Zira nüfus-ı zekiyyeye nagamât-ı latife istimâ'ından bast hâsıl olur. İmdi tahkik budur ki ruhâ âlem-i mânâ semtine zevk-i rûhâni vasıtasıyla iştıyak-ı telâk ber-vechile galib olur ki bedenden müfârekat idüb nice dem bihod olub meslûbul-akl olur. Belki ifrat-ı insilahdan fevt olur. Bu ilmin faziletine delile birkaç hadis vuku olmuştur ez-cümle:

Zeyyinu'l-Kur'ane bi esvatikum fe inne savte'l-hüsni yezidu fi'l-Kur'an i hüsna ve kâle aleyhisselam *li külli şey'in hilyetün ve hilyetü'l- Kur'an es-savtül-hüsni* ve kâle aleyhisselam *ikrau'l-Kur'an bi luhuni'l-arabi*. Pes usul-i makamat. و . و .

Der mezkûr dört çar şubedir ki anasır mukâbilidir. Ana bit-tab' taalluk ve intisabı vardır ve mezbûr yediye heft ağaze seba-i seyyareye bilhassa taalluk tammı vardır. Ve merkûm on iki düvâzdeh makamdır ki on iki burca münasebet-i zâtiyye ve zemaniyesi vardır. Çar şube: yegâh hâkîdir, dügâh âbîdir, segâh bâdîdir, çargâh ateşdir²². Heft ağaze: gevaşt zühâle, şehnaz müşteriye, selmek merihe, maye şemse, nevruz zühreye, gerdaniye utaride, hisar kamere mensûbdur. Ve düvâzdeh makam: rast hamele, irak sevre, ısfahan cevzâya, küçek seretana, büzürk esede, zirgüle sünbüleye, rehavi mizana, hüseyini akrebe, hicaz kavsa, buselik cediye, neva delve, uşşak huta mütealliklerdir. Hükemâ-yı işrâkıyye iraka şeddül-lezzet dirler. İsfahana şedd cud, küçek şedd hüzn, büzürk şedd havf, zirgüleye şedd nevm, rehaviye şedd bükâ, hüseyiniye şedd [hüsni]²³, hicaza şedd tevazu, buselike şedd kuvvet, nevaya şedd şecaat, uşşak şedd dıhk dirler. Amma rasta bir hüküm yokdur. Ve makamata evkat-ı mahsusa [hususî zamanı] vardır. Subh-ı kâzib vaktinde rehavi, ve subh-ı sâdık hüseyini, ve dahve-i sugrâda rast, ve dahve-i kübrâda buselik, ve nisf-ı nehârda zirgüle, ve beynel-selâvatda hicaz, vakt-i asrda [irak], ve vakt-i gurubda irak [ısfahan], badehu magribde neva, aşâ vaktinde büzürk, vakt-i nevmde zirefkend istimal ve istimağ [51b] oluna. Bu mecmuayı ber-muktezayı tesirat zaman-ı mevdud evkât-ı mahsusa dahi tahte havas-ı tabâyi'e dahildir. Feylesof mütekaddimin yirmi dört saati on iki tasarrufun hükmiyle dört bahş eylemişlerdir ki ol dört bahş çar tabiat hükmine bilhassa [mahsuslardır²⁴]. Meselâ vakt-i subhdan kuşluk vaktine dek tabiat serd ü terdir. Münasib olan germ ü huşk olan makamat istimalidir ki bunlardır: alet-i tertib küçek, hüseyini, uşşak, nevruz, nişabur, hisar, muhayyer, acem, neva, aşırandır. Ve kuşlukdan ikindiye varınca tabiatı germ ü huşkdur. Serd ü ter olan makamat istimalı oluna bunlardır: irak, zirgüle, neva, segâh ve hisar, nihavend, acem ve irakdır. İkindiden yatsuya dek tabiat germ ü terdir. Serd ü huşk olanların istimalı münasibdir ki ısfahan, rehavi, buselik, maye, bestenigar, gerdaniyye, aşiran, pençgâh, uzzal, hicaz, nihavend. Bu istimalat ber-mucib-i tesirat kâ'inat-ı hüküm ü etba üzere olmasıyla elvan-ı hilkat-i nasın dahî tabâyi'e nisbet-i külliyesi emr ü mukarrerdir. Ber-kavl-i hükemayı tabi'yyün siyah çerde olanların tabiatları germ ü huşkdur ki irakın tevabi ağaze oluna ki bâlâda mezkurdur. Ve şunlar ki buğday enlü ola tabiatları germ ü terdir. İsfahan tevabihi münasibdir ki mezkûrdur. Ve kumral olanların tabi'leri serd ü terdir. Küçek tevabi münasibdir tahrir olurdu maksud tertib ve tahrir irade-i hakirin hanesine olmalarını beyandır:

²² Özellikle ateş yazılmıştır, nâridir yazılmamıştır.

²³ Unutulmuş ya da silinmiş olmalı.

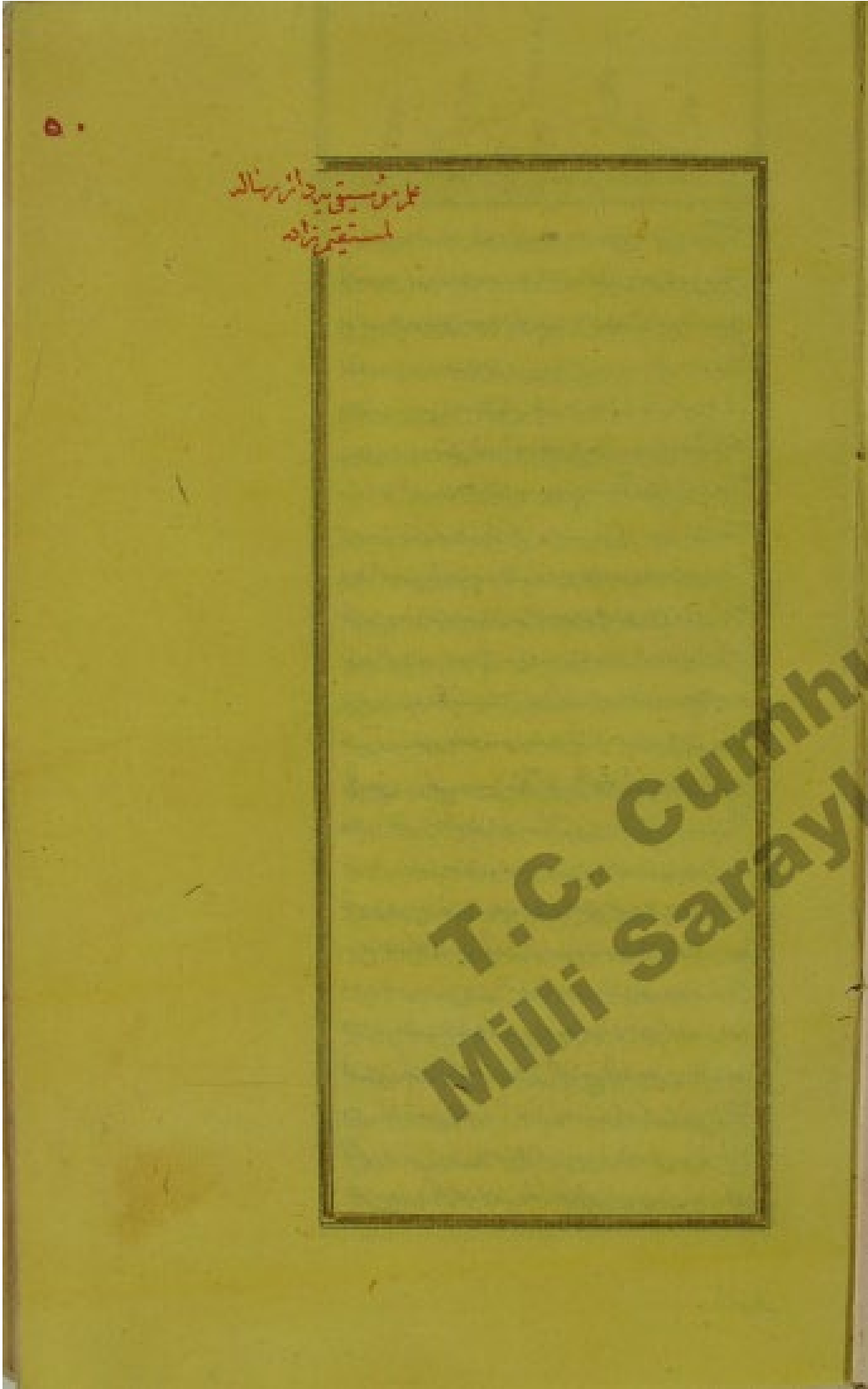
²⁴ Kelime silinmiştir. Diğer kaynaklardan yararlanarak tamamlanmıştır.

Fa'il-i mutlakdan özge nesne yokdur arada

Gersen idrak iylemezsen bil ki sendedür kusûr

Be-kalem abdül-veza. Ve fi-abdülaziz. Ve celle el-vekalle. Bit-tarihi ale'l-âde **Nemaka Abdül Sufi**

Müstakimzâde [1185]. Sene 1186 [1772]. Kâne Allahu lehû [52a].

Ek 2. İlm-i Musikiye Dair Risale Adlı Eserin Orijinal Metni²⁵

²⁵ Mezkûr eserin görseli ve çalışma izni, yazar tarafından Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'ndan alınmıştır (Başvuru Tarihi: 09.10.2019).

**EVOLUTION OF AN INSTRUMENTAL GENRE IN TRADITIONAL TURKISH ART MUSIC: A
DISCUSSION ON “INSTRUMENTAL SEMÂÎ”**

**Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Çalgısal Biçimler ve Türler: “Çalgısal Semâî” Üzerine Bir Tartışma
Sıtkı Bahadır TUTU***

ABSTRACT

The formal aspects of traditional Turkish art music creations had been evolved throughout the centuries. On the other hand, during the evolution period the performing features and the functions of the creations changed and varied, too. As a result of those changes, the terms like *peşrev* and *saz semâîsi* (which means *semâî for instruments, instrumental semâî*) gained their complexions which are discussed here. In this article, brief information about the instrumental genres is given chronically based on some *edvârs* which are the written historical sources. Then evolution of the genre instrumental semâî is explained and its relations with a much older genre *peşrev* are emphasized. At this stage, I mentioned a generally accepted judgment about some specific *usûls* (*rhythm patterns*), seeing them as the essential design elements of *peşrev* genre. I arrive at the conclusion that significant role which is attributed to *usûl* is the result of a traditional composition style in a broad sense. In this frame, the determinative aspects of instrumental semâî (form, function, context and the relations of these elements) are clarified here. In connection with my discussion on instrumental semâî, the common use of *form* as a term instead of *genre* is needed to be addressed. Because the terms form and genre are important keys for music research they are also important for classifying the creations of Turkish art music tradition. As an inference, form can contribute a lot to the description of a genre indeed. But it is not the unique element determining the genre and because of this, using the term form instead of genre just produces obscurity ordinarily. As the main result of this article, all the aspects of genres can evolve or disappear, therefore it must be considered that classifications are not permanent.

Keywords: Saz semâîsi, evolution, instrumental semâî, form, genre.

ÖZ

Türk sanat müziği geleneği yaratmalarının biçim özellikleri yüzyıllar boyunca evrilmiştir. Diğer taraftan, evrim süreci esnasında yaratmaların icra özellikleri ve işlevleri de değişerek çeşitlenmiştir. Bu değişimlerin bir sonucu olarak, *peşrev* ve *sazsemâîsi* (*çalgi için semâî, çalgısal semâî*) gibi terimler de burada tartışılan mahiyetlerini kazanmışlardır. Bu makalede; çalgısal türler hakkında kısa bilgiler, yazılı tarihi kaynaklar olan edvârlardan bazılarına dayanılarak kronolojik sırada verilmiştir. Ardından, çalgısal semâî türünün evrimi açıklanmış ve çok daha eski bir tür olan *peşrev* ile ilişkileri üzerinde durulmuştur. Bu aşamada; belirli bazı *usûlleri* *peşrev* türünün esas tasarım unsurları olarak gören yaygın bir yargıya değindim. Sonuçta, usûle atfedilen önemli rolün geniş anlamda geleneksel bir kompozisyon tarzından kaynaklandığı vargısına ulaştım. Bu çerçevede, çalgısal semâînin belirleyici özellikleri (*biçim, işlev, bağlam* ve bu bileşenlerin ilişkileri) burada açıklığa kavuşturuldu. Çalgısal semâî hakkındaki tartışma ile ilgili olarak, *form* (*biçim*) teriminin yaygın bir şekilde *tür* terimi yerine kullanılması üzerinde durmak gerekmiştir. Çünkü biçim ve tür terimleri, müzik araştırmaları için önemli anahtarlardır; ayrıca bu terimler, Türk sanat müziği geleneği yaratmalarını tasnif etmek için de önem taşımaktadır. Bir çıkarım olarak; biçim, gerçekten de bir türün tarifinin yapılmasına büyük katkıda bulunabilir. Fakat biçim, türü belirleyen eşsiz bir unsur değildir ve bu sebeple biçim teriminin tür terimi yerine kullanılması doğal olarak belirsizlik üretir. Makalenin başlıca sonucu, türlerin her özellikliğinin evrilebileceği ya da yok olabileceği, buna bağlı olarak tasniflerin kalıcı olmadıklarının gözden kaçırılmaması gerektiğidir.

Anahtar Kelimeler: Saz semâîsi, evrim, çalgısal semâî, biçim, tür.

Araştırma Makalesi Geliş Tarihi/Received Date: 03.05.2020 Kabul Tarihi/Accepted Date: 26.05.2020

This article is the elaborated and renewed version of the unpressed conference text “Instrumental Forms and Genres in Traditional Turkish Art Music: A Discussion on Saz Semaisi” presented at International Theory Conference: Turkey, İzmir, 2012.

* **Sorumlu Yazar:** Assoc. Prof., Turkey: Izmir, Ege University, Turkish Music State Conservatory, Turkish Music Department. ORCID ID: 0000-0002-9720-328X

Atıf/Citation: Tutu, S.B. (2020) Evolution of an Instrumental Genre in Traditional Turkish Art Music: A Discussion On “Instrumental Semai”. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 114-133.

Traditional Turkish music has two main branches which are Turkish folk music and Turkish art music. Here, an instrumental genre of Turkish art music is dealt. This genre *saz semâisi* (which means *semâi for instruments, instrumental semâi*) has evolved like the other vocal and instrumental genres throughout the centuries. First, I must emphasize that the large majority, about %80-90 in today’s large and popular web archives, of the works in traditional Turkish art music repertoire are vocal works³. As far as we know, instrumental works except the genres which have already certain relations with dance positioned around the vocal works predominantly in the religious and secular traditional repertoire groups like *ayin-i şerif* and *fasıl* performances at least from 13th century to 20th century. From the instrumental genres, *peşrev* and instrumental semâi are the most familiar genres which still exist.

In this article, a brief information about the instrumental genres is given chronically. Then evolution of the genre instrumental semâi is explained. In this frame, the determinative aspects of instrumental semâi (form, function, context and the relations of these elements) are clarified here. In connection to this, the common use of *form* as a term instead of *genre* in Turkish music is discussed, too. In the meanwhile, some samples are used in order to support the ideas presented in this article.

Two Archaic Instrumental Genres: *Kök* and *Tarîka*

We have no musical scores of some instrumental works which were performed in the past. But the written historical sources provide us with some information concerning their genres. For musicians, *edvârs* are the most important ones among these written sources. The term *edvâr* has several meanings. Here, this term is used for the books written by old musicologists and this is the most common meaning of this term. In these handwritten books, there are theoretical information about the music of the past, the instruments and the context. Also, there are a few musical notes.

One of the oldest terms concerning instrumental genres which we come across in *edvârs* is *kök*. Abdülkâdir Merâgî who lived in 14th century stated that the köks were the instrumental works performed by Turks, Mongols and Hitays (Bardakçı, 1986, p. 94-95). According to Hitays, there were 366 köks (equal to the number of the days in a year). One of them was played behind the Khans throne daily. Nine of them were the most important köks and they were called *bisun kök*. These nine köks were performed with the *kök* which was special to the day (Gazimihal, 2006, p. 101). As Bardakçı notifies, some of the köks were still in demand in 15th century (Bardakçı, 1986, p. 98). Another detail from Merâgî about köks is their rhythmic patterns which are called *usûl* in Turkish music. The köks were composed only in some certain *usûls* which are *remel*, *mütekârib* and *muhammes* (Bardakçı, 1986, p. 94-95). And the last thing about the köks, we do not have any evidence that the köks were performed separately from the vocal genres, yet. In this case, it is possible that the köks could be positioned around a repertoire group including mostly vocal works.

About one century before Merâgî, Safüyiddin Abdülmü’min Urnevî mentioned an instrumental melody type named *tarîka* in his *edvâr* which is named *Kitabü'l-Edvâr*. The word *tarîka* is Arabic and it means “way” (Kestelli, 2004, p. 478). In this book, there are the scores of 12 *tarîkas* (Uygun, 1999, p.126-130). After each of the first two *tarîkas* which consist of one musical phrase, there are the musical notes of two *savts* in the same *makâms* (melodic models including scales, dominant notes, tonic and traditional route of melody) of the *tarîkas*. Depending on these

³ For example; total 45553, vocal 40038 (%87,89), instrumental 5515 works are in the web archives (Divan Makam, n.d)

two samples, savts are the vocal works consisting of one or two musical phrases with Arabic lyrics. Tarikâs have the same melody with the savt's first phrase except the duration of the first note. Savt's first note is always longer than the first note of the related tarîka in our samples. This shows us that the tarîka was not an independent instrumental genre. It was only a preparation for the performing of the savt. There is another important information about savt in a historical source written in 14th century. According to Alişah Hacı Bûke, some savts had no lyrics (Çakır, 1999, p. 201-202). In this case it is possible to say that even if there were no independent instrumental genres, it is obvious that there were instrumental performances. The sample tarîkas are in two different usûls which are remel and *sakîlu'l-evvel*. It means that there were different usûls which could be used for tarîkas. Lastly, it is necessary to notify that old musicologists classified tarîka as a genre because of its function. It seems that the formal aspect of tarîka had less importance than the function in these classifications.

An Ancestor and Still Living Instrumental Genre: Peşrev

Kök and tarîka are the genres whose names are forgotten. But, another genre, maybe as old as them, "*peşrev*" has kept its popularity for a very long time. Many features of this genre are still alive today. It proves that the evolution process had been almost complete before the earliest samples which we have. There are some rumors without any evidence about some *peşrevs* from 10th century. But we have only three from 15th century by Sultan Bayezid II. Abdülkâdir Merâgî, describes the *peşrev* as the work with no lyrics in 14th century. As he wrote, *peşrevs* could have 15 sections which were called *hâne* and after each *hâne* the section called *serbend-i hâne* (first section) was performed (Bardakçı, 1986, p. 94). According to Alişah Hacı Bûke, it was a rule that *peşrevs* had to include three *hânes* at least (Çakır, 1999, p. 201). Also, in "Mecmûa-i Sâz ü Söz" written by Ali Ufkî in 17th century, the large majority of the *peşrevs* had three *hânes* (Cevher, 2003, p. 51). But, *peşrevs* which have four *hânes* are more common today. The form which was mentioned by Merâgî and Hacı Bûke in 14th century is as below. "A" stands for *serbend-i hâne* below.

A, BA, CA, DA, EA ...

In the beginning of 18th century, Kantemiroğlu mentioned this type and gave some examples in his *edvâr* which is named *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât* (Tura, 2001, p. 184). This type of works isn't composed commonly today but has already been living in traditional Turkish art music. As it is seen, the concept of *serbend-i hâne* is like the refrain and very important when defining the genre of *peşrev*. At the following centuries, this concept has given way to *mülâzime* or *teslim* mostly. But some researchers think that *mülâzime* and *teslim* don't have the same meaning. In their opinion, *teslim* is a unit, phrase, sentence, maybe a motif, which connects a *hâne* to the *mülâzime* section (Öztuna, 1990: p. 88)⁴. "B" stands for *mülâzime* below:

AB, CB, DB, EB ...

We can see these samples at the Kantemiroğlu's *Edvâr* and also, we see the information about this type of form at the resources of the last century (Tura, 2001, p. 184; Özkan, 2012, p.200; Karadeniz, 1983, p.159).

It is a common acceptance that the usûl of *peşrev* must be *büyük* (large, long). And a *büyük* usûl must contain 16 *darbs* (beats) according to this acceptance (Özkan, 2012, p.200). It means that a *peşrev* must contain sixteen beats in one measure at least. According to some others, for example Mahmut Ekrem Karadeniz, it must be more than ten (Karadeniz, 1983, p. 159). But none of them is right on the button. We can see that many *peşrevs* in

⁴ In the sample 7, the last half of the measures 8. 21, 29 and the measures 54, 55 are the *teslim* units.

musical units are clearer than peşrev. Owing to the deficiency of audial desire, which is expected from a peşrev, medhâls are classified as another genre generally. But, the methâl is a subgenre of peşrev in my opinion.

Here, the first hâne and the mülâzime of two works can be given as samples. The first work is by Giriftzen Asım Bey and the second by Refik Fersan. They are in the same makam Rast. While the first one is accepted as a peşrev without exception, the second is known as “Rast Medhâl” commonly. Their usûls do not make an important difference. In each measure there are more beats than ten. All the difference is the composition techniques of the melodies. Inscrutable symmetries versus clear symmetries.

Rast Peşrev

Devr-i Kebîr

♩ = 80

1. Hâne

Giriftzen Asım Bey
(1851-1929)

Mülâzime

Sample 2. *Rast Peşrev (Giriftzen Asım Bey)-The first hâne and mülâzime*

Rast Medhâl

Hafif Refik Fersan
(1893-1965)

♩ = 96

1. Hâne

Mülâzime

Sample 3. *Rast Medhal (Refik Fersan)-The first hâne and mülâzime***The Genre Instrumental Semâi**

At this point, it is suitable to discuss the genre *saz semâisi* which means instrumental *semâi*. Its form isn't very different from the *peşrev*. *Mülâzime* is the crossing and prominent feature of *peşrev* and instrumental *semâi* genres. In short, the formal similarity between *peşrev* and *instrumental semâi* is caused by the section of *mülâzime*. The current general form of instrumental *semâi* is below.

AB CB DB EB

Some researchers notify this similarity. But none of them puts these genres under the same title. It proves that, form is only a factor when classifying the genres. Moreover, there were some different formulas yesterday and there can be more tomorrow. To say the truth the diachronic forms of a genre can exist as synchronic in the evolution process. For example, Suphi Ezgi stated that there are four types of instrumental *semâi* in 1937 (Ezgi, 1937, p. 37-52). His criterion in classification is the relation between *hânes* and *mülâzime*. In the first type instrumental *semâi*, *mülâzime* section is not connected with the last sentences of *hânes*. The second type is opposite of the first type. In the works of the third group first *hâne* is the *mülâzime* at the same time. And the works of the last group include *teslim* sections which connect a *hâne* to *mülâzime*. I think that, the first, second and fourth types might not be independent forms. Because the relation of each *hâne* and *mülâzime* can be various in an instrumental

semâî. But the last group is meaningful. Because Kantemiroğlu mentioned a similar form when classifying the peşrevs. It reminds *rondo* form of Europe.

Kantemiroğlu (second type of peşrev): A BA CA DA

Ezgi (fourth type of *instrumental semâî*): A BA CA DA

If the forms can be similar what makes the instrumental semâî different from the peşrev? There are three factors in fact. The first is usûl.

The prototypes of instrumental semâîs were called as just semâî in the written sources of 17th and 18th centuries. This naming is related to the usûl which the works are composed in. It is the usûl of *yürük semâî* (Cevher, 2003: p. 42).

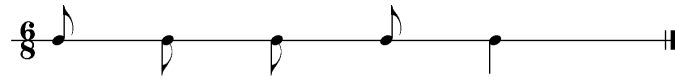


Fig. 1. *The Usûl Yürük Semâî*

In *Mecmua-i Saz ü Söz* written by Ali Ufkî there are 44 instrumental semâîs in this usûl. Three of them are not finished. 39 of them are composed in three hânes and a mülâzime. One of them has no mülâzime. But the last musical units of the hânes execute this function. According to these, the common form can be shown as below:

AB CB DB

The presence of disproportioned samples proves that the form was not the most important criterion when Ufkî was using semâî as a title.

Here is another sample which is an instrumental semâî in the makam Irak from *Mecmua-i Saz ü Söz*. Its composer is unspecified. But some people ascribe this creation to Sultan Veled from 13th century. On the other hand, to say the least it reflects the common type of instrumental semâî of 300 years ago.

Irak Semâî

Yürük Semâî

1. Hâne 

Mülâzime 

 Finish

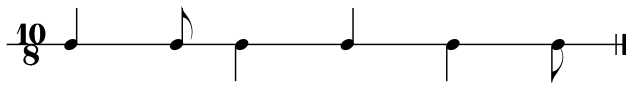
2. Hâne 



3. Hâne 

Sample 4. *Irak Semâî* (Excerpted from *Cevher*, 2003)

In 18th century Kantemiroğlu wrote the notes of 39 instrumental semâîs. Five of them are in another usûl which is *aksak semâî*. Gazi Giray Han who lived in 16th century is the composer of one. In this case, the instrumental semâî composed in aksak semâî usûl arose in 16th century at the latest. But, do not forget the yürük semâî usûl was still more common in the 18th century.

Fig. 2. *The Usûl Aksak Semâî*

About 150 years later, the trend was changed. The majority of the instrumental semâîs were in the aksak *semâî usûl*. And this trend still continues. Below is a sample for this trend. It is a work of Tanburî Cemil Bey who lived between the end of 19th century and the beginning of 20th century.

Ferahfezâ Saz Semâisi

Aksak Semâi

Tanburî Cemil Bey
(1873-1916)

♩ = 120



3. Hâne

4. Hâne

Sample 5. *Ferahfezâ Saz Semâisi (Tanbûri Cemil Bey)*

The first three hânes and mülâzime section of this sample are in the usûl aksak semâî. But the fourth hâne is in the usûl yürük semâî. Moreover, there can be several rhythmic modulations in the last hâne. Yes, this is the second difference of saz semâisi. In peşrevs, except the subgenre medhâl there are not any rhythmic modulations. But, in the second, third and fourth hânes there can be modulations of makams in both peşrev and saz semâisi.

The third and the most important difference between peşrev and *saz semâisi* is the function. I explained that peşrev is the first composed work to be performed in a fasıl. And saz semâisi is the last. There were two main types of fasıl as *fasl-ı hânende* and *fasl-ı sazende* according to Kantemiroğlu (Tura, 2001: p. 186-187). Fasıl-ı

hânende (hânende means singer) including vocal works and instrumental works in the same makam is the common type which have existed throughout the centuries. However, the concept of fasl-ı sazende which means instrumental fasıl has not been mostly mentioned. According to Kantemiroğlu, the instrumental fasıl includes taksim, peşrev and saz semâisi respectively. In the both types of fasıl the saz semâisi is generally the last work of the performance. In a traditionally performed fasıl, the audience anticipates acceleration in tempo. Because of this, a saz semâisi which is composed for fasıl is usually quicker in tempo than peşrev. This need about speed leads to other practices some times. Two dynamic dance music genres, which are performed independent of dance today, *sirto* and *longa* can be replaced with instrumental semâî.

In 20th century the evolution process of instrumental semâî continued. In that century there were many instrumental semâîs which are composed independent of fasıl. The technical capabilities of solo instruments were widely used as far as the tradition permitted. The influences of the western tonal melodies growing in 19th century manifested themselves as the impressions especially in the instrumental works of some composers. It's not an exaggeration that, Reşat Aysu is the composer who is at the top of this trend. The first hâne and the mülâzime of his instrumental semâî in the makam Nihavend are given below.

Nihavend Saz Semâisi

Reşat AYSU
20.10.1953

Aksak Semâî

1. Hâne

4.
Hâne

Sample 7. *Nihavend Saz Semâisi (Reşat Aysu)-Last Hâne*

The first measure of the work (Sample 6) is interesting. There is an arpeggio on the first-degree, Sol minor. In 20th century, there are many samples which are beginning with a measure long musical expression exhibiting the scale and finishing at the tonic. Here is a sample from a well-known work in Turkey, the first measure from the instrumental semâi by Refik Talat in the makam Mahur. The virtual harmonic move is I, V, I of Sol major.

Aksak Semâi

♩ = 112

Sample 8. *Mahur Saz Semâisi (Refik Talat)*

Conclusion

In 20th and 21st centuries, all of the works are not like the last two samples. Some of the older composing manners still exist. There are also long musical sentences whose connections are hidden by the composer and in which the western tonal impressions do not exist intensively. But it does not mean that there are no innovations in them. For example, I composed an instrumental semâi in the makam Hüz zam for a quartet including G clarinet, tanbur, ud and violoncello. It is polyphonic in the style of harmony with fourths. It was performed after my presentation which is the proto resource of this article at International Theory Conference in Izmir Turkey/2012. Maybe, somebody will analyze it in the future and discuss the instrumental semâi genre like me and might talk about some new features of the genre or maybe labels my composition just as marginal.

After the discussion, it is obvious that a genre can come in different formal types. The function and the audial acceptance of a traditional culture are the most important elements when classifying the genres. If the members of the tradition sense enormous differences out of their acceptance in the frame of a genre, they can give another name to new types. It can be suitable to call these types as subgenres. Sometimes a genre gains new functions as the instrumental *semâî*. It can be the last performed unit of the *fasil* performance or can be a soloistic creation which is performed independently from a repertoire group. In this situation of different functions, formal and structural aspects connect the new works to the older ones. As a structural aspect, *usûl* can do it. In addition to this, the *usûl* can be the difference between the genres. *Usûl* does not determine a form but can gain importance when classifying the genres.

As another result, form may be a factor when classifying the musical creations alongside many other components like structure, composition technique or style and aesthetical acceptance of the tradition members etc. But this also means that, form can be just an important element of many genre definitions. It is not a broad term which can be used instead of genre. Form is just what it is.

Lastly, it must be considered that classifications are not permanent. Because, it is possible that music genres can evolve like other genres as the new works are being composed and as the evolved features are adopted by members of the traditions.

References/Kaynakça

- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Çakır, A. (1999). *Alişah B. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri* (Unpublished Doctorate Thesis). İstanbul: Marmara Üniversitesi SBE.
- Cevher, M. H. (2003). *Ali Ufkî Hâzâ Mecmûa-I Sâz ü Söz*. İzmir: Meta Basım.
- Divan Makam (n.d.). *Eser (Nota) Arşivi*. https://divanmakam.com/_forum_/eser-nota-arsivi.4/
- Ezgi, S.Z. (1937). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi*. İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.
- Gazimihal, M. R. (2006). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbâlimiz*. İstanbul: Doğu Kütüphânesi (1st edition 1928).
- Karadeniz, M. E. (1983). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,.
- Kestelli, R. N. (2004). *Resimli Türkçe Kamus*. Ankara: TDK Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2007). Peşrev. TDV İslam Ansiklopedisi (Volume 9, p. 253), İstanbul: İSAM.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmi'l Mûsikî 'alâ vehi'l Hurûfât*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uygun, M. N. (1999). *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi ve Kitâbü'l-Edvârı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Hüzzam Saz Semâisi-2

Kla. *p* *mf* *rit.* *p* **Son**

Tan. *mf* *f* *mf* *f* *rit.* *p* **Son**

Ud. *mf* *f* *mf* *f* *rit.* *p* **Son**

Çel. *f* *pizz.* *rit.* *p* **Son**

Kla. *p* *mf* *p*

Tan. *mf* *p*

Ud. *p* *p*

Çel. *a temp.* *mf* *p*

Kla. *mf* *p* *f* **§**

Tan. *mf* *p* *mf* *f* **§**

Ud. *p* *mf* *f* **§**

Çel. *p* *mf* **§**

Hüzzam Saz Semâsîi-3

Üçüncü Hane

Kla. *a temp.* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Tan. *a temp.* *mf* *p* *mf* *mf*

Ud *a temp.* *mf* *p* *f* *mf*

Çel. *a temp.* *mf*

Kla. *a temp.* *p*

Tan. *a temp.* *mf*

Ud *a temp.* *p*

Çel. *a temp.* *p*

Teslim

Kla. *mf* *p* *mf*

Tan. *f* *mf* *f*

Ud *mf* *f*

Çel. *mf* *f*

Hüzzam Saz Semâisi-4

Kla. *p*

Tan. *f* *mf*

Ud *mf* *f* *mf*

Çel. *p*
arco

Kla. *mf* *rit.* *p*

Tan. *f* *mf* *rit.* *p*

Ud *mf* *rit.* *p*

Çel. *mf* *pizz.* *rit.* *p*

Dördüncü Hane
♩=152

Kla. *mf*

Tan. *mf* *p*

Ud *mf* *p*

Çel. *f* *mf* *f* *p* *mf*

Hüzzam Saz Semâisi-5

Kla.  *f* *mf* *f*

Tan.  *f* *mf* *mf* *f*

Ud  *f* *mf* *f* *rit.* *mf* *p*

Çel.  *f* *mf* *f*

$\text{♩} = 240$

Kla.  *mf*

Tan.  *f* *mf*

Ud  *f* *mf*

Çel.  *mf* *f* *mf*

Kla.  *mf*

Tan.  *f* *f*

Ud  *f* *f*

Çel.  *mf* *f*

Hüzzam Saz Semâisi-6

Kla.

Tan.

Ud.

Çel.

Kla.

Tan.

Ud.

Çel.

ERCİŞ “DEMELİ-ÇEVİRMELİ” TÜRKÜ SÖYLEME GELENEĞİNDE ÖZGÜN FORMLAR VE YENİ TANIMLAR

Unique Forms and New Definitions in Erciş “Demeli-Çevirmeli” Folk Song (Singing in Turns) Singing Tradition

Mehmet Murat OTO*

ÖZ

Van’ın Erciş ilçesi genel halk bilimi ve özelinde Türk Halk Müziği kültürü açısından çok köklü ve zengin olan ülkemizin ayrıcalıklı yerleşim yerlerinden biridir. Erciş halk müziği kültüründe “demeli-çevirmeli” olarak adlandırılan türkü söyleme geleneği oldukça baskındır. Genel kaynaklar geçmişte demeli-çevirmeli türkü söyleme geleneği hakkında bazı tanımlamalar ortaya koymuşsa da bu geleneğin tanımlamasında oldukça yetersiz, eksik ya da hatalı olduğu görülmektedir. Bu çalışmada Ercişli müzik insanlarının anlatımları doğrultusunda Erciş türkü repertuarındaki demeli-çevirmeli türkülerin bazıları yeniden değerlendirilerek “demeli-çevirmeli” türkü okuma geleneği hakkında yeni bir tanım yapılmıştır. Diğer yandan bu tanıma bağlı olarak önceden yayınlanmış notalardaki hata ve eksiklikler üzerinden dördü alt grup olmak üzere şimdilik saptanabilen dokuz farklı formun varlığı görülmektedir. Böylelikle demeli – çevirmeli türkü okuma geleneğinin yaygın biçimde bilinen; sadece mısraların son hece ya da kelimesinde gerçekleşen bir döngü olmadığı, beyit, hatta dörtlükler ve bunlara bağlı dizeler etrafında gerçekleşen daha geniş formlu, kendine özgü türkü okuma geleneği olduğu ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Deme, çevirme, türkü, Erciş, halay

ABSTRACT

Erciş county in Van is one of the privileged provinces that has a specifically deep-seated and rich Turkish folk music culture and general folklore. Folk music form, known as “demeli-çevirmeli” (a form of song lyrics of which are sung line by line by at least two people in turns), is quite dominant in Erciş folk music. Although the sources have suggested some definitions about “demeli-çevirmeli” (singing in turns) tradition, it is obvious that they are inadequate, deficient and erroneous in defining it. In this study, by re-evaluating some of the “demeli-çevirmeli” folk songs in Erciş folk song repertory in line with descriptions of musicians from Erciş, a new definition of the tradition was made. On the other hand, depending on this definition, there are nine different forms, four of which are subgroups, which can be detected for now, over the errors and deficiencies in the previously published notes. Thus; the folk song tradition of ‘singing in turn’ that is widely known has been demonstrated with examples that it is not only a cycle taking place in the last syllable or word, but a broader form of distinctive folk song tradition that takes place around couplets and even strings.

Keywords: Singing, turn, folk song, Erciş, halay

Araştırma Makalesi Geliş Tarihi/Received Date: 18.02.2020 Kabul Tarihi/Accepted Date: 22.05.2020

*Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Öğretim Görevlisi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Ziraat Fakültesi Zootečni Bölümü, mmuratoto@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0001-5240-2675

Atıf/Citation: Oto, M. M. (2020). Erciş “Demeli-Çevirmeli” Türkü Söyleme Geleneğinde Özgün Formlar ve Yeni Tanımlar. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 134-170.

Extended Abstract

Development of folk music studies in terms of scientific standards around the world was possible notably with the beginning of folklore and musicology’s improvement in the second half of the 19th century, on the other hand; in our country researches, institutions and studies for folklore and especially for folk music began actually with the proclamation of the Republic. The first compilation of folk songs in Van started in 1950. Later, folk song compilations were carried out by various people and institutions in 1961, 1967, 1978, 2001, 2007. In these compilations Erciş province in Van had a significant intensity. Nearly half of the released Van folk songs are made up of the songs compiled in Erciş alone.

One of the privileged settlements of our country, Erciş is highly deep-seated and rich in general folklore and especially in Turkish Folk Music. Erciş is a special cultural region where great folk poet Ercişli Emrah (17th century) lived. In Erciş folklore the folk song tradition *demeli-çevirmeli* (singing in turns) is quite dominant. Common resources suggested some definitions for *demeli-çevirmeli* folk song tradition in the past.

It is described catechistically in broad strokes in such resources as; someone sings the first verse of the song, the other/s repeat the same verse or they join in the chorus part. When the second group starts performing the chorus part, they carry on the same tune or the same syllable on which the song is left by the first group.

When this definition is taken into consideration it seems that it partly has a mutual singing feature and that it has a unity in the last tune or syllable; however, these explanations are insufficient for the appearance of this tradition. Because, according to this definition all songs can be transformed into “singing in turns”. Besides, when the emerging of the tradition is investigated it can be seen that this performance is not so simple, it has unique rules and applications, and it may technically be so difficult to do “sing in turns” which did not actually emerge as “sing in turns”.

Deme-çevirme is a tradition belonging to regions which have *halay* (a kind of Anatolian folk dance). It consists of easily memorized melodies. In terms of origins it can be seen that its primary purpose was not just to sing/perform a folk song but to maintain the continuity of the folk dance (*halay*). However, it is thought that in defining the field of Turkish folk music as a result of perceiving this tradition as verse-chorus-verse course the original form changed into general folk music pattern. Therefore, when examining the previously published scores, it was detected that in the majority of them the “in turn” part was not paid attention and thus word confusions and meaningless phrases occurred and that the traffic was mistaken, there were mistakes in both notation and performance. Furthermore, since the cultural environment feeds the original form, it is felt that the *deme-çevirme* tradition is facing extinction.

In accordance with these identifications a new definition has been made for *demeli-çevirmeli* folk song singing tradition. Thereafter; it is defined as “It is a folk song performance led by professional performers (*yırcı*) to the accompaniment of *halay*, in the regions where halays are performed. The main element of the performance which has two different repeated sections *deme* and *çevirme* is the *çevirme* part in which the mutual singers sing together the last syllable of each repeated line”. Based on this definition, nine different forms, four of which are sub-groups, have been identified for now.

Unique definitions have been made for such the terms as *deme* (singing), *çevirme* (in turn) and *yırcı* (performer).

Yırcı: *Demeli-çevirmeli* performance is professionally made by master performers (*yırcı*) who are professionals. Each performer (*yırcı*) is a professional singer at the same time, but however professional he is not every singer can become a *yırcı*.

Deme: This part is made up of subsidiary phrases which are used to continue the *halay* and to maintain the music during the dance. It can either be improvised or sung with quoted phrases from *mani* (a form of folk poetry) culture of the region.

Çevirme: This part is the main theme and major element of the *demeli-çevirmeli* folk songs. Even, it would not be wrong to say that the folk song is nothing more than *çevirme* part.

Considering the results of this study it appears that the *demeli-çevirmeli* folk song singing tradition exceeds the existing descriptions, that it has historically and culturally deep roots and that it is a special performance style which has special features among Turkish folk music forms. If the unique form of this tradition which is an element of the rich culture of Anatolian region, is reinterpreted, it will be evident that it is not a simple *halay* form made up of a few notes but it is a privileged culture when performed skillfully and as a reflection of folk dance tradition it requires a certain expertise.

In conclusion, the *demeli-çevirmeli* folk song singing tradition, which is a reflection of Anatolian people's creativity in music, is a subject needing further research due to its being a unique form in traditional Turkish folk music.

Dünyada halk müziği çalışmalarının bilimsel ölçütler içinde gelişmesi, özellikle folklor ve müzikolojinin XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişmeye başlaması ile mümkün olabilmiş; ülkemizde ise halk bilimi ve onun en özgün bölümünü oluşturan halk müziğine ait araştırma, kurumlaşma ve çalışmalar fiili olarak Cumhuriyet ile başlamıştır (Yıldırım 1998, s. 61 ve Şenel 1991, s. 100, aktaran Elçi 2008).

Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucuları, Osmanlı İmparatorluğu'nun tam aksi olarak, halk müziğinin ne denli önemli bir kültür ögesi olduğunu çok erken fark etmişler ve bu alandaki çalışmalara hemen başlamışlardır. Planlı ve devlet destekli ilk çalışma, Maarif Vekaleti'nin 1925 yılında başlattığı derleme çalışmasıdır. Seyfettin Asaf ve Sezai Asaf'ın fonograf kullanmadan yaptıkları derleme çalışması Batı Anadolu'da yapılmıştır. Fonografin ve daha sonrasında ses kayıt cihazının Türkiye'ye gelmesiyle çalışmalar daha sistemli bir hal almıştır. İlk ses kayıt cihazı kullanılan derleme o dönemdeki adı Darü'l-Elhan olan müzik kurumu tarafından 1926-1929 yıllarında yaptırılmıştır. Alanda yapılan bu derleme çalışmalarının sonrasında uzun bir sessizlik dönemi yaşanmıştır. Ta ki Ankara Halk Evi'nin davetlisi olarak Ünlü Macar besteci ve folklorcu Bela Bartok'un Türkiye'ye geldiği 1936 yılına kadar. Bela Bartok, Güney Anadolu'da yaptığı derlemelerle Türk halk müziğine önemli katkılarda bulunmuştur. Aynı dönemde Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulması için çalışmalar yapmak üzere Türkiye'ye davet edilen Alman Paul Hindemith de halk müziği derlemeleri yapılması için rapor yazmıştır. Aynı yıl kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde bir arşiv şefliği oluşturulmuş ve ilk derlemeler için kadrolaşma başlamıştır. Bu derleme çalışmalarına pek çok uzman ve besteci katıldıysa da Halil Bedi Yönetken ve Muzaffer Sarısözen tüm derlemelerde bulunmuşlardır. Türk halk müziğine ilişkin en kapsamlı derlemeleri gerçekleştiren bu kurum hiç aralıksız on yedi yıl sürmüştür (Okan, 2020).

Konservatuar derlemeleri olarak adlandırılan ve ilki 1937 yılında yapılan bu derleme çalışmalarında Van'a on dördüncü derleme çalışmasında 1950 yılında gelinmiştir. Ahmet Caferoğlu tarafından 1948 yılında Van'da yapılan ve 1951 yılında ilk basımı gerçekleştirilen “Anadolu İlleri Ağızlarından Derlemeler” adlı çalışmada türkülerin söz unsurları üzerine bir çalışma yapılmış olsa da Muzaffer Sarısözen ve Halil Bedii Yönetken'in 1950 yılında yaptığı konservatuar derlemesi Van'da gerçek anlamda yapılan ilk türkü derlemesidir.

Sonraki yıllarda Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) 1961 yılında Ankara Radyosu adına ve 1967 yılında TRT, “I. Folklor Derlemeleri” adı altında Van'da türkü derlemeleri yapılmıştır. Sonrasında Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü (HAGEM) 1978 yılında Van'da derleme çalışması yapmıştır. Sonrasında 2001 yılında Nail Tan ve Salih Turhan tarafından Van Valiliği adına bir çalışma yapmış, Van Valiliği Kültür yayınları olarak “Van Halk Müziğine Giriş, Sözlü ve Sözsüz Ezgiler” adıyla kitap olarak yayınlanmıştır. 2013 yılında ise geçmişte yapılan tüm çalışmaların toparlanması ve redakte edilmesi yanında yeni bir derleme çalışması M. Murat Oto tarafından yapılmış, “Geçmişten Geleceğe Van Türküleri-I (Sözlü Kırık Havalara)” adıyla kitap olarak yayınlanmıştır (Oto, 2016). TRT Genel Müdürlüğü 2019 yılında 81 ili kapsayan bir derleme çalışması başlatmıştır. TRT araştırmacıları yanında araştırmacı M. Murat Oto'nun da “derlemeci ve danışman” olarak katıldığı Bu çalışma kapsamında Van'da da derlemeler yapılmış ancak sonuçları henüz yayınlanmamıştır. Resmi kurumlar ve yayınlanmış kitaplar dışında ulusal ya da yerel sanatçılardan bireysel olarak çeşitli zamanlarda çok sayıda ezgi derlenmiştir.

Erciş Müzik Kültürü

Tarihi belgeler ve derleme çalışmaları gösteriyor ki Erciş, genel halk kültürü yani folklor yönünden derin bir kültüre sahip olduğu gibi geleneksel halk müziğinde de bu özellikleri barındıran bir yerleşim yeridir. Erciş'in, yüzyıllarca öncesinden gelen ve günümüzde de çok sayıda temsilcileri bulunan önemli bir halk ozanı geleneği mevcuttur. Erciş, 17. yüzyılda büyük halk ozanı Ercişli Emrah'ı yetiştirmiş özel bir kültür coğrafyasıdır.

Giriş bölümünde kısaca değinilen halk bilimi ve buna bağlı olarak halk müziği derlemelerinin ülkemizdeki sürecine bağlı olarak Erciş halk müziği konusundaki çalışmalar az ve yetersiz kalmıştır. Erciş özelinde ilk ses kayıtlı türkü derlemesi Muzaffer Sarısözen, Halil Bedii Yönetken ve teknisyen Rıza Yetişken'in 1950 yılında yaptığı konservatuar derlemesidir. Muzaffer Sarısözen'in doldurduğu derleme fişlerinin birinde kedi el yazısı ile şu notu düşmüştür: "Erciş doğunun en orijinal bölgelerinden biridir. Burada en az 150 parça alınabilir" (Sarısözen 1950). Ancak o günün teknik koşullarından olsa gerek 20 kadar türkünün kaydı altına bilmıştır.

İkinci türkü derlemesi 1961 yılında Ankara Radyosu adına Mustafa Geceyatmaz, Fikret Otyam ve teknisyen Mücahit Küçükbaran tarafından gerçekleştirilmiştir (Tan ve Turhan, 2001, s. 21). Bu derleme çalışması ile ilgili hiçbir bilgi ve belgeye ulaşılamamıştır.

Muammer Sun ve Cenan Akın görev aldığı "1. Folklor Derlemesi" adı ile TRT tarafından 1967 yılında yapılan derlemede adına uygun olarak sadece türkü değil folklorik birçok alanda da kayıtlar alınmıştır. Bu derlemede Erciş müzik kültürü hakkında önemli bilgiler mevcuttur. O yıllarda çok sayıda aşık ve ozanın yaşadığını öğrendiğimiz bu kayıtlarda Erciş'te kaval, mey ve zurnanın yaygın olduğu, ilginç olarak da Tulum çalındığı, tulumun ucuna takılan çift başlı kavala "çelemeşk" dendiği belirtilmektedir. Türkücülere "Yırcı", türkü söylemeye de "Yırlamak" dendiği, "Sıra Geceleri" olarak ünlenen Anadolu geleneğine Erciş'te "Divanhane Geceleri" dendiği de bu kayıtlardan öğrendiğimiz bilgiler arasındadır (TRT, 1967).

Erciş'de yapılan derleme çalışmalarından bir diğeri ise 2007-2010 yılları arasında araştırmacı M. Murat Oto tarafından yapılan derleme çalışmasıdır. Bu derlemede kayıt edilen türkülerin notaları "Van türküleri 1-Sözlü Kırık Havalara" adıyla kitap olarak yayınlanmıştır. Bu çalışmada Van türkü repertuarında tespit edilen sözlü kırık hava ve uzun havaların toplamının yaklaşık yarısı tek başına Erciş ilçesinden derlendiği görülmektedir (Oto, 2016). Bu araştırmalar sırasında "Demeli-Çevirmeli" türkü okuma geleneği ile ilgili ilginç bilgilere ulaşılmış, sahada yapılan görüntülü kayıtlarda kaynak kişilerin anlatımları doğrultusunda özgün bilgiler de kayıt altına alınmıştır.

Elde olan veriler doğrultusunda Erciş müzik kültüründe "Demeli-Çevirmeli" türkü okuma geleneğinin oldukça baskın olduğu sonucuna varılmaktadır. Ancak bu geleneğin yeterince ayrıntılarına girilmediği, bu geleneği tanımlamalarda eksiklikler olduğu, sosyolojik temellerinin ortaya konmadığı görülmektedir.

Demeli-Çevirmeli Türkü Söyleme ile İlgili Genel ve Yerel Tanımlar

Melih Duygulu'nun 2014 yılında yayınladığı "Türk Halk Müziği Sözlüğü" adlı eserinde "Deme Çevirme" başlığı ile vermiş olduğu bu icra biçim hakkında şunları belirtmektedir:

Deme çevirme: Doğu Anadolu'da yaygın olan bir ezgi söyleme biçimi. Genellikle bir kişinin, ezginin sözlerinden birinci dizeyi söylemesi, diğer kişi veya bazen kişilerin ezginin bir bölümünü aynen tekrarlaması ya da nakarata iştirak etmesi şeklinde icra edilir. İkinci grubun icraya katılması sırasında birinci grubun bıraktığı sestem alınarak ezgiye devam edilir. Bazen birinci grup diğer grubun devraldığı sesi kısa süreliğine

uzatır. Bu da ezgisel döngüsü biteviye olan türküye ayrı bir canlılık getirir. Sözler çoğunlukla on birli hece ölçüsüdür. Ezginin usulü ise daha çok altı ve on sekizli süredir. Bu tarz icra, bir tür “karşılama” gibi de düşünülebilir ki Yakın Doğu ve Balkan müziğinde ilk örneklerine rastlanan ve daha sonra Avrupa müziğinde de geçen antifoninin Anadolu’daki çeşididir. Van dolaylarında bu tarz icra biçimine “demeli-çevirmeli” adı verilir. Deme çevirme tabirinin anlam dışı olarak “söylemeli çevirmeli” / Bitlis-Ahlat; “deme-döndürme” / Sivas, “alıp söyleme” veya “alıp verme” / Gümüşhane, tabirleri de kullanılmaktadır. Bkz. Dedim dedi (Duygulu, 2014, s.138).

Hüseyin Koçak’ın 2003 yılında yayınladığı “Türk Halk Müziği Terminolojisi” adlı yüksek lisans tezinde şu bilgiler bulunmaktadır:

Deme çevirme: La-mi beşlisi içinde seyreden bir halk ezgisinin, iki sesçi tarafından, karar sesinde birleşerek, dönüşümlü uygulama yapmasıdır. Bu uygulama iki sesçiyle yapıldığı gibi, iki vokal grubu (kadın-erkek sesleri) ile de yapılır. (Doğu Anadolu)

Dönderme: Bkz Deme Çevirme. (Kars ve köyleri)

Canimen: Kına gecelerinde, daire şeklinde el ele tutuşarak oynanırken, kadın-erkek gruplar tarafından, karşılıklı söylenen, genellikle atışmalı türküler. (Deme Çevirme) En fazla yedili ses aralığına sahiptir. Türküyü söyleyen kişi ya da grubun bitirdiği heceden diğer grup söylemeye başlar (Ankara -Kalecik, Alevi köyleri-) (Koçak, 2003).

Araştırmacı ve derlemeci Mehmet Özbek, “Türk Halk Musikisinin Dünü, Bugünü ve yarını” adlı panel konuşmasında şunları belirtmektedir:

9. yüzyılda kiliselerde erkeklerden oluşan disiplinli bir *koro* oluşuncaya kadar Batı’da “el ele tutuşup dans eden topluluklara” *koro* deniliyordu. Daha sonra “topluca tek sesli şarkılar söyleyen topluluklara” *koro* denmeye başlandı. Evet başlangıçta Batı’da olduğu gibi Türklerde de *koro* yoktu, ama kökü çok eskilere dayanan *toplu söyleme* geleneği vardı. Doğu Anadolu’da köylülerin oynarken söyledikleri *nanay* havaları ya da *yallı* havaları, Batı Anadolu’nun *güvende*’leri *solo koro* karışık okunan havalarıdır. Hatta *nanay* havalarının *deme-çevirme* biçiminde okunuşunda ilkel bir kanonla karşılaşırız. Fasil musikimiz, dinî musikimiz toplu okuyuşların sergilendiği müziklerdir (Özbek, 2015).

Kutay Öztürk’ün 2019 yılında yayınlanan “Şarkışla yöresi kadın ağızı türkü yakma ve söyleme gelenekleri” adlı yüksek lisans tezinde şunları belirtmektedir:

Düğün törenlerden çok önemli bir bölümü de kadınların kendi aralarında bir yerde toplanarak halay çekmeleridir. Erkekler yazın meydanlarda, kışın evlerin avlularında toplanarak davul zurna eşliğinde halay çekerken, kadınlar kendi müziklerini kendileri üretmek zorunda kalmışlardır. Çünkü kadınların halay çektikleri yerler evlerin kapalı bölümlerinde olurdu ve bu bölüme erkekler giremez. Deme-çevirme halaylar, bu nedenle ortaya çıkmışlardır. Halayı idare eden kadın, yörenin türkülerini ezgi ve söz olarak iyi bilenlerden biri olur. Bu arada, çalgı olmadığından dolayı bazen def ile bazen de bakır tepsilerle ritim tutularak halay çekenlere destek verenler bulunur. Ritim tutanlar aynı zamanda halayın sözlerine de eşlik ederler. Halayın diğer bireyleri, halayda söylenen türkülerin sözlerini bilmeseler bile kulakları hep halay başında olur. Halay başı bir mısra veya bir beyit söyler, halayın diğer bireyleri aynı sözleri halay başının ağzından alarak tekrar ederler. Burada

hem halay başı hem de halaydakiler türkü söylemedikleri bölümlerde dinlenmiş olurlar. Böylece halay çekerken türkü söylemeyi kolay hale getirmiş olurlardı. Burada ya halay başı söyler ya da halayın (10 kişilik bir ekip ve git gide artabilir) yarısı söyler bir beyiti, söyleyen taraf durur karşı taraf aynı beyiti tekrar eder ve böyle sürer (Öztürk, 2019).

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı internet sayfasında bulunan yazarı belli olmayan e-Kitap bölümünde Ahlat müzik kültürüne ilişkin şu bilgiler yer almaktadır:

Türküler, Ahlat'ta karşılıklı atışma biçimi olan ve çeşitli yörelerde farklı isimlerle bilinen (Karadeniz'de kız-erkek atışması; Van, Erzurum ve Kars'ta Deme-Çevirme gibi) ve bölgesel icra biçimine uygun okunmaktadır. Ahlat'ta, bu türden karşılıklı olarak atışmalı okuma icra biçimine “söylemeli, çevirmeli icra tarzı” denilmektedir. Bu tarz okuma biçimi, toplu söylemelerle de olabileceği gibi, genellikle iki kişi tarafından yapılmaktadır. Türkünün veya okunacak türkülerin bu tarz okuma biçiminde önce türkünün ilk mısrası bir kişi tarafından okunur. İlk mısranın okuma işlemi devam ederken mısranın sonlarına gelindiğinde türküyü okuyacak olan ikinci kişi, ilk mısranın en son cümlesini ilk okuyanın bitirmesine fırsat vermeden alır ve son cümle ile beraber türkünün ilk mısrasını kendisi tekrar okur. Türkünün birinci satırı üçüncü kez okunmamakla birlikte, en son satırı veya dörtlüğü beraberce okunur. Türkünün diğer mısraları da aynı icra biçimiyle okunur. Ve türkü böylece tekrarlarla sona erer. Yörede bu tarz okumanın dışında, ayrıca halay türü oyunların oynanması sırasında okunan türküler de vardır. Söylenen bu türküler Ahlat'ta “berite türküler” denilmektedir (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, t.y.).

Ercişli yazar Selahattin Koşar 2008 yılında yayınladığı “Dünden bugüne Erciş” adlı kitabında şunları belirtmektedir:

Erciş türkülerinin değişik kaynakları olmasına rağmen en önemli ve asıl kaynak Erciş'te oynanan düğün halaylarıdır. Eskiden düğünlerde davul-zurna ve benzeri çalgılar olmadığından bunların yerine düğünleri şenlendiren, düğünlere renk katan, halayların oluşmasını sağlayan sesleri güzel, irticalen türkü söyleme kabiliyeti olan ve yöre oyunlarını çok iyi bilen insanlar vardı. Bunlar o kadar ünlü idiler ki, muhakkak her düğüne davet edilirdi. Tabi bunlar da bunu bildiklerinden hiçbir daveti geri çevirmez, düğünden düğüne koşar, halaylarda türkülerini söyler dönerlerdi. Hatta bazıları davet bile beklemeden düğün olan her yere, köy, mahalle ayırt etmeden gider, düğünlere katılırlardı. Halkın “Toycular” dediği fakat “Yırcılar” olarak da adlandırılan bu insanlardan lakabı Erciş'te “Yırcı” olan insanlar bile vardı. 1940-1950 yıllarına kadar Erciş halaylarının en önemli özelliği çalgısız oynanmasıydı. Daha sonraları davul-zurna işin içine girince halaylar çalgılı ve çalgısız olmak üzere iki bölümde oynanmaya başladı. Son yıllarda ise çalgısız oyunlar tamamen yerini mahalli sanatçıların oluşturduğu gruplara ve kısmen de olsa davul-zurnaya bıraktı. Artık düğünlerde halayları çalgısız oynamak bir nostalji oldu. Çalgısız oynanan halayların en büyük özelliği “Demeli-Çevirmeli” olmasıdır. Demeli-çevirmeli oyunlarda müzik eşliği olmadığı için oyunlar yırcılar tarafından söylenen türküler eşliğinde oynanır, demeli-çevirmeli oyunda bir oyuncunun söylediği türküyü güvenktekilerden biri veya birkaçı tekrar eder. Halay da bu türküler eşliğinde devam eder. Halay tutulduğunda türküyü başlatan şahıs bir beyit ya da bir dörtlük söyledikten sonra susar ve başka biri veya birden çok kişi söylenen aynı dizeleri tekrar eder. Bu tekrardan sonra türküyü başlatan şahıs kaldığı yerden tekrar devam eder, arkadan gelen yine aynı dizeleri tekrarlar ve halay da bu ritme uygun olarak sürer. Oyun bu şekilde aynı dizelerin iki ya da daha çok kişi arasında tekrar edilmesiyle oynanır. Bu halaylarda bazen bir kişinin söylediği türküyü birden çok kişinin

tekrar ettiği de olur. Bu halaylarda bazen iki kıtalık veya iki beyitlik bir türkü sözü 6-8 kıtaya kadar çıkmaktadır (Koşar, 2008, s. 213).

Ercişli yazar Celal Gazioğlu 2007 yılında yayınladığı “Bütün yönleriyle tarih ve kültür hazinesi Erciş” adlı kitabında şunları belirtmektedir:

Dinletmek için söylenen türkülere “Yır”, düğünlerde (toylarda) söylenen ve demeli-çevirmeli halde devam ettirilen türkülere de “Toy yırı” denir. Düğünlerde yır üç ana temada söylenir. “Ağır-Tapkır-Serçe” iki veya ikişerli dört yırcının söylediği türkülerin ritmine göre figür yapılıdır. Türkülerimizde ilk iki ya da dört mısradan sonraki nakarat kısmı değişkendir. Söyleme anında akla gelen nakarat türküye uyarlanır. Erciş türküleri ekseri düğünlerde (toylarda) demeli-çevirmeli halde söylenir. Oyunların ritimlerine göre seslendirilir. Toy yırları herkes tarafından değil de özel “Yırcılar” tarafından söylenir. Yırcı türkünün ilk mısrasını söyler, ona eşlik edene de “Kaytarıcı” denir. Kaytarıcı da peşinden nakarat kısmını tekrarlar. Hatta hangi yıra kimin sesi uygun düşer diye yırcılar buna dahi dikkat ederler. Erciş’te toya davet edilen, isim yapmış yırcılar getirilir. Toyun ağırlığı/zenginliğine göre bir çok yırcı çağırılır (Gazioğlu, 2007, s. 283-284).

Genel Tanımların Değerlendirilmesi

Demeli-çevirmeli türkü söyleme biçimi hakkında yapılan genel tanımlama ve değerlendirmelerde ana hatlarıyla iki temel özellik ortaya konmaktadır:

1. Karşılıklı tekrarlarla türkü okuma: Genel müzik kaynaklarında demeli-çevirmeli söyleme biçimi, çok kaba hatlarıyla, soru-cevap şeklinde bir çeşit koroya koro, soloya koro ya da soloya solo yani ikili düet şeklinde tanımlanmaktadır (Duygulu, 2014; Koçak, 2003; Özbek, 2015; Anonim, 2020(a); Koşar, 2008; Gazioğlu, 2007; Öztürk, 2019). Özellikle Duygulu’nun (2014) “antifoni” terimine atıfta bulunması bu düşünceyi pekiştirmektedir. Yunanca *anti* (karşılık) ve *phone* (ses) kelimelerinden bileşik olup, eski Grek dilinde “şarkıya karşı şarkı” anlamına gelmektedir. İkiye bölünen koronun her iki bölümü veya rahiplerle koro arasında karşılıklı ve münavebe ile okunan dinsel eserlere *antifon* (karşılıklı ilahi okuma usulü) denmektedir (Çağıl, 2013).

2. Tekrarların son hecesinde birleşme: Genel müzik kaynaklarında demeli-çevirmeli söyleme biçiminin icrasında bazı kaynaklar türküyü söyleyen kişi ya da grubun bitirdiği heceden alıp diğer grup söylemeye başlaması (Koçak, 2003), bazı kaynaklar son sestem alıp (Duygulu, 2014), bazı kaynaklar ise son cümleden alıp (Anonim, 2020(a)) birleşme sonrası tekrarının okunması olarak belirtmektedir. Bazı kaynaklar ise birinci maddede belirtildiği gibi türkünün herhangi bir yerinde birleşme olmadan sadece sırayla karşılıklı söylemeyi (Öztürk, 2019) tarif etmektedir.

Bu tanımlamaların doğruluk payı olsa da bu icra biçimini tüm hatlarıyla ortaya koyma yönünden eksik ve yetersiz kalmaktadır. Elbette bir yönüyle karşılıklı söyleme özelliği vardır, diğer yandan son hecede ve seste birleşme özelliği de vardır ancak bu geleneğin ortaya çıkışı ve kültür olarak kullanılmasında bu açıklamalar oldukça yetersizdir. Çünkü bu tanımlar doğrultusunda dünyadaki tüm sözlü ezgiler demeli-çevirmeli icraya dönüştürülebilir. Ancak geleneğin çıkışı incelendiğinde bu icranın bu kadar basit olmadığı, kendine özgü kural ve özel uygulamalarının olduğu, demeli-çevirmeli olarak ortaya çıkmayan bir ezgiyi demeli çevirme olarak söylemenin teknik olarak aslında zorlama ile olabileceği görülmektedir. Genel tanımlamaların yetersiz kalmasın

nedeninin, giriş bölümünde kısaca bahsedilen Cumhuriyet ile başlayan Türk Halk Müziği derleme, araştırma ve formal tanımlamaları sonrasında ortaya konan genel kalıplar ile bu geleneği ölçme ve değerlendirmeye çalışılmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Böyle bir kanıya varılmasının nedeninin ise bu geleneğin yaşadığı ve yaşatıldığı zamanda ve coğrafyalarda sahada derinlemesine araştırma yapılmadığından kaynaklandığı düşünülmektedir. Bu durum ise demeli-çevirmeli türkülerin literatüre kazandırılması sürecinde bu türkülerin karakteristik özellikleri yönünden önemli hatalar yapılması sonucunu doğurmuştur.

Demeli-Çevirmeli Türkü Söyleme ile İlgili Özgün Değerlendirmeler

2013 yılında M. Murat Oto tarafından yayınlanan “Van Türküleri 1-Sözlü Kırık Havalar” adlı kitabın araştırma safhası 2003 yılında başlamıştır. Bu kitabın önsöz bölümünde araştırmanın nerelerde, nasıl, hangi yöntemlerle yapıldığı ayrıntılı olarak verilmiştir (Oto, 2013). Bu araştırmalara başlandığında önce Van merkezde kaynak kişi ya da türkü okuyucuları ile kamera kayıtlı görüşmeler yapılmıştır. Daha sonra türkü okuma konusunda isim yapmış mahalli kişiler yaşadıkları yerlerde bulunup görüşmeler yapılmıştır.

2007-2010 yılları arası ise defalarca Erciş ilçesine gidilip mahalli sanatçı, aşık, ozan ya da türkü konusunda araştırmaları olan kişilerle kamera kayıtlı görüşmeler yapılmıştır. Bu araştırmalar sırasında “demeli-çevirmeli” türkü okuma geleneği hakkında daha önceden yapılmış olan tanımlamalardan farklı durumların olduğu gözlenmiş olup saptamalar arşivde saklanmıştır. Özellikle demeli çevirmeli okuma partneri olan ve birçok türkü kaydedilen Mehmet Bülbül-Mustafa Dokumacı ikilisinin, çok bilinen türkülerde bile çevirme bölümü aynı kalmak koşuluyla deme bölümünde o anda doğaçlama değişiklikler yaptıkları gözlemlenmiştir. Bu konuda sorulan sorularla yaptıkları değişikliklerin nedeni ortaya konmuştur. Hatta Hüsamettin Ergöl adlı mahalli sanatçı bir kayıta “ben istersem aynı türküyü (halayı) dört saat de devam ettire bilirim” diye bir ifadesi çok dikkat çekmiş, bu ifadenin açılımına zorlanarak konu netleştirilmiştir. Ancak bu araştırmalar sırasında kaynak kişilerin Türk Halk Müziği türkü formunun klasik yapısına uydurma baskısı hissettikleri ve bu nedenle geleneğin orijinal biçiminin tam olarak yansıtamadıkları gözlemlenmiştir. Bu konunun makaleye çevrilip yazılmasına karar verildiği 2020 yılında hayatta olan kaynak kişilerle tekrar görüşmeler yapılmış, bazılarında makalenin özeti çıktı olarak verilirken okuyup itiraz ettikleri bir yer var mı diye de görüşleri alınmıştır. Sahada gözlemlenen geleneğin bu özelliği diğer birçok mahalli sanatçıdan yeniden teyit edilip yapılan saptamaların doğruluğundan emin olunduktan sonra “demeli-çevirmeli” türkü okuma geleneği hakkında yeni ve özgün tanımlara son şekli verilmiştir.

Demeli-çevirmeli söyleme ya da icra biçimi hakkında sahada yapılan ayrıntılı araştırmalarda, bu söyleme biçiminin kendi içinde çok özel kuralları olduğu, kendine özgü alt formları olduğu ve bu geleneğin bu işin uzmanları tarafından profesyonelce yapılan bir iş olduğu görülmektedir. Aşağıda sunacağımız saptamalar her ne kadar ağırlıklı olarak Van’ın Erciş ilçesi türkü repertuarı üzerinde yapılmış olsa da bu saptamaların tüm halay bölgeleri için geçerli olduğu düşünülmektedir. Ancak diğer bölgelerde sahada bu kültür araştırılmadığı için diğer bölgelere emin olunmayan noktalarda atıf yapılmamıştır. Ancak Erciş özelinde bu kültürün Van dahil diğer halay bölgelerinin hiçbirinde Erciş kadar baskın olmadığı ve günümüzde dahi oransal olarak yaşatılmadığı ya da terk edildiği düşünülmektedir. Bu genel değerlendirme bağlamında demeli-çevirmeli söyleme ile ilgili saptamalar şunlardır:

Kırsal bölgelerdeki Anadolu insanının yaratıcılığının bir unsuru olan demeli-çevirmeli türkü okuma, çalgıcıların az bulunduğu ya da bulunmadığı eski zamanlarda o günkü koşullardaki zorunluluklardan doğmuş bir icra biçimidir. Bu kültür özellikle 1950'lerden sonra çalgı kültürünün gelişmesi, çalgı çalanların sayısının artması ve elektronik ses cihazlarının kullanımının artması nedeni ile oldukça gerilemiş ve günümüzde ise orijinal biçimi beslediği kültür ortamlarının olmayışından dolayı artık yok olmuş durumdadır. Günümüzde ise bu gelenek genel halk müziği kalıpları içinde dörtlük-nakarat-dörtlük akışı içinde algılanıp sürdürülmekte ve bu yanlış algıdan dolayı orijinalinin değişime uğradığı düşünülmektedir.

Demeli-çevirmeli türkü söyleme, halay kültürü olan yerlere ait bir gelenektir. Basit ve ezberde kolay kalıcı ezgilerden oluşur. Çünkü çıkış amacı dikkate alındığında öncelikli amacın türkü yakmak/söylemek değil, halaya eşlik ve halayın sürekliliğini sağlamak olduğu görülmektedir.

Demeli-Çevirmeli Türkü Söyleme ile İlgili Özgün Tanımlar

1. Yırcı: Demeli-çevirmeli icra, bu işin ustası veya uzmanı olan bir anlamda mesleği bu iş olan "yırcı" olarak adlandırılan müzisyenler tarafından profesyonel bir iş olarak yapılmaktadır. Her yırcı aynı zamanda profesyonel bir türkü okuyucudur ancak profesyonel olsa dahi her türkü okuyucu yırcı değildir. Yırcılar, o bölgenin tüm oyunlarını iyi bilen, bu oyunların usul ve makamına hakim ve aşıklık geleneğindeki gibi doğaçlama ezgi ve söz üretme yeteneğinde olan kişilerdir. Yırcılar, Toylarda (düğünlerde), konuklara halay (gövenç, govend, güvenk vb.) oynayacak ve halay sürdüğü sürece halayı devam ettirebilecek donanıma ve birikime sahip kişilerdir. Yırcılar en az iki kişi olmak koşuluyla, bazen de ikişerli dört kişi olabilmektedir. Türkü sözlerinin deme kısmını daha usta olan, tekrarını ise daha acemi olan söylemektedir.

Tekrarı söyleyen yırcıya "kaytarıcı" denmektedir (Gazioğlu, 2007).

2. Deme: Demeli-çevirmeli gelenekte deme kısmı çoğunlukla dörtlüklerden nadiren de ikili beyitlerden oluşmaktadır. Deme yani dolgu bölümü çok değişkendir. Halay esnasında doğaçlama üretildiği gibi yörenin mani kültüründen alıntılarla da söylenebilir. Deme bölümü halayı devam ettirmek ve halay sürdüğü sürece müziği uzatabilmek için kullanılan yardımcı unsurdur.

3. Çevirme: Demeli-çevirmeli türkülerde türkünün ana teması ve asıl unsuru çevirme bölümüdür. Hatta türkü sadece çevirme bölümünden ibarettir demek yanlış olmayacaktır. Bu nedenle türkü adlandırmasında ana dörtlükler değil çevirme bölümünün ilk sözleri ile adlandırılmalıdır. Çevirme kısmı klasik nakarat değildir. Ancak asıl görevini terk etmeden yani çevirme görevine ek olarak bazen nakarat gibi de kullanılmaktadır. Çevirme kısmı bazen tek satır, bazen iki, üç, dört bazen de beş ya da altı satırdan oluşmaktadır. Bazen deme kısmındaki dörtlüğün ayrı ayrı her satırının sonuna tekrar tekrar eklendiği gibi bazen klasik nakarat gibi de kullanılmaktadır. Bunun dışında farklı kullanım formları da vardır.

4. Demeli-çevirmeli türkü: Demeli-çevirmeli türkü söyleme halay bölgelerinde, halay esnasında ve halay süresince profesyonel yırcılar önderliğinde söylenen, ana unsurunun çevirme bölümünün olduğu, birbirini tekrar edecek biçimde deme ve çevirme diye iki ayrı bölümden oluşan, karşılıklı söyleyenlerin bu bölümlerin her tekrarının son hecesinde birleştiği ve kendi içinde çok sayıda farklı formu bulunan, günümüzde ise orijinal biçimi unutulmuş ve terk edilmiş bir türkü söyleme biçimidir.

Demeli-Çevirmeli Türkü Söyleme ile İlgili Özgün Formlar

Ercişli müzik insanlarıyla yapılan sözlü görüşmeler doğrultusunda ve bu bağlamda Erciş türkü repertuarının yeniden değerlendirilmesi sonucunda, Demeli-çevirmeli türkü söyleme geleneği ile ilgili olarak dördü alt grup olmak üzere toplam dokuz form saptanmıştır. Saptanan formlar şunlardır:

FORM 1: Tek satır çevirmesi olan ezgiler

FORM 2: İki satır çevirmesi olan ezgiler

Form 2-A. İki satırlık çevirme her deme dörtlüğünün başında ve sonunda kullanılması.

Form 2-B. İki satırlık çevirme deme dörtlüğünün her satırından sonra kullanılması.

Form 2-C. Deme dörtlüğünün her satırından sonra iki satırlık çevirme satırları sırayla kullanılması

Form 2-D. Deme dörtlüğünün her iki satırdan sonra iki satırlık çevirme kullanılması

FORM 3: Üç satır çevirmesi olan ezgiler

FORM 4: Dört satır çevirmesi olan ezgiler

FORM 5: Beş satır çevirmesi olan ezgiler

FORM 6: Altı satır çevirmesi olan ezgiler:

Özgün bir çevirme bölümü olmayan sadece dörtlük ve nakaratın kendisi ya da satırlarının ikinci tekrarında son hecede birleşerek okunan bazı türküler de vardır. Kaynaklarda demeli-çevirmeli olduğu belirtilen bu türkülerin klasik türkü formunda olduğu yani dörtlük-nakarât döngüsü biçiminde olduğu görülmektedir. Belki de ilk söylendiğinde bu türkülerin çevirme bölümü vardı, bu nedenle kaynak kişilerin hafızasında böyle kaldı, çevirme bölümü klasik dörtlüğe dönüştü ve günümüze geldiğinde değişime uğrayıp dörtlük-nakarât döngülü klasik türkü biçime dönüştü olasılıklarının gerçekleşebileceği de düşünülebilir.

“Kar yağar bardan bardan”, “Ben horozam öterem” gibi türkülerin tekrarlarında son hecede birleşme olsa da demeli-çevirmeli bir türkü sayılıp sayılmayacağı, üzerinde tartışma gerektiren bir konudur. Çünkü bu türkülerin özgün bir çevirme bölümü yoktur. Özgün bir çevirme bölümü olup olmaması demeli-çevirmeli türkü sayılıp sayılmamasına bir ölçü müdür sorusu da tartışmaya açık bir konudur. Çünkü demeli-çevirmeli sayılsın ya da sayılmasın bu biçimdeki türkülerin Anadolu’da çok yerde örneği vardır. Diğer yörelerin halay bölgelerinden tek farkı tekrarın alındığı son hecede birleşmenin olmamasıdır. Bu bağlamda, bu çalışmada varılan kanaatlerden biri de çevirme bölümü olmayan türkülerin halay havası sayılsa da demeli-çevirmeli türkü sayılmaması gerektiği yönündedir. Aksi durumda bu gibi türkülerin tümü demeli-çevirmeli biçime dönüştürülebilir. Dönüştürülürse de demeli-çevirmeli geleneğe nostaljik bir atıf olarak bakılmalıdır. Bu değerlendirmelere rağmen eğer demeli-çevirmeli türkü sayılacaksa bu durumda da onuncu bir form olarak değerlendirmek en doğru yaklaşım olacaktır.

Diğer yandan sayılan bu formlardan farklı olan türkülere de rastlanmıştır. Ancak bu türkülerin bahsedilen formların bir ya da birkaçından kök aldığı ama zaman içinde değişime uğradığı ya da bu kültüre hakim olmayan icracılarca karıştırılması nedeniyle bozulmuş biçimler olduğu düşüncesine varılmıştır. Saptanan dokuz ya da on form kadar karakterize edilemediği için de ayrı form olarak değerlendirilmemiştir.

Örnek Türkülerle Demeli-Çevirmeli Türkü Formları ve Özellikleri

Gelenekteki Demeli-çevirmeli türküler halay esnasında çoğunlukla o anda profesyonel yırcılar tarafından bestelenen/yakılan/söylenen türkülerdir. Bu ortamlarda ortaya çıkan doğaçlama bestelerden sevilenler sonraki zamanlarda klasik türkü okuma biçimine dönüşüp dörtlük-nakarat ya da beyit-nakarat döngüsü içinde algılanmış ve bu şekilde notaya alınmış, icra edile gelmiştir. Bu nedenden dolayı da bu kültürden üretilme türkülerin sonraki dönemlerde klasik türkü formları gibi derlenmesi, notaya alınması ve okunması, demeli-çevirmeli türkünün orijinal trafiğini ve yapısını ortaya koyamamasından dolayı çoğunlukla hatalıdır. Bu durum aşağıda verilen örneklerle gösterilmeye çalışılmıştır.

FORM 1: Tek satır çevirmesi olan ezgiler: Demeli-çevirmeli türkü icrasının bu formunda, deme (dolgu) dörtlüğünün her satırından sonra tek satırlık bir çevirme bulunmaktadır. Her tekrarın son hecesinde birleşme olmakla beraber bu formdaki çevirmenin, çevirme özelliğini terk etmeden bir çeşit nakarat gibi kullanımı olduğu da görülmektedir.

Form 1: Örnek-1. “Mendi” Yöre: Erciş (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010a; TRT, t.y.a)

Çoğu iki satırlık çevirme olan türküler nota yazımında tek satırlık gibi yazılmıştır. “Mendi” adlı türkü tek satır “Mendi de mendi, mendili sevdi” biçiminde yazılmıştır. Bu yazımdan dolayı bu forma örnek gösterilmiştir. Aslında bu türkü Form 2-B. (İki satırlık çevirme deme dörtlüğünün her satırından sonra kullanılması) grubunda sayılmalıdır. Yani

Mendi de mendi (Çevirme 1’inci satır)

Mendili sevdi (Çevirme 2. Satır)

şeklinde olması gerekmektedir. Ancak yayınlanan notalarda tek satır olarak yazıldığı için bu forma örnek olarak kullanılmıştır. TRT notasında bu türkünün demeli-çevirmeli olduğuna dair hiçbir belirteç yoktur (TRT, t.y.a). Kültür bakanlığı notasında ise “demeli-çevirmeli halay havası” açıklaması (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010a) bulunmaktaysa da hem TRT hem de Kültür Bakanlığı notasında çevirme bölümü katma söz/terennüm gibi gösterilmiştir. Benzer durum örnek 2’de verilen “Mendi yoldum bahçadan” adlı türkü için de geçerlidir.

Araştırmalardan çıkan sonuçlara göre bu türkünün yazımı aşağıdaki gibi olmalıdır:

<u>Çevirme (asıl unsur)</u>		<u>Deme (dolgu dörtlüğü)</u>	
Mendi de mendi mendili sev	di		
	di	Mendilim garalı	dır
dır mendi de mendi mendili sev	di		
	di	Sevdiğim buralı	dır
dır mendi de mendi mendili sev	di		
	di	Geçme gapım önün	den
den mendi de mendi mendili sev	di		

di Üregim yaralı dır
 dır mendı de mendı mendili sev di
 di Mendi de mendı mendili sev di

Form 1-Örnek-2: “Mendi yoldum bahçadan”. Yöre: Erciş (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010b; TRT, t.y.b)

Cevirme (asıl unsur)

Deme (dolgu dörtlüğü)

Mendi de mendı men demem sen	di		
	di	Mendi yoldum bahça	dan
dan mendı de mendı men demem sen	di		
	di	Mendil aldım bohça	dan
dan mendı de mendı men demem sen	di		
	di	Nazlı yarin neçe ği	
ği mendı de mendı men demem sen	di		
	di	Sıralanmış akça	dan
dan mendı de mendı men demem sen	di		

FORM 2. İki satır çevirmesi olan ezgiler: En çok örneği olması yanında en çok hatalı notalanan ve hatalı icra edilen demeli-çevirmeli türküler bu form içinde bulunmaktadır. Bu formun dört alt grubu bulunmaktadır. Türkünün asıl unsuru olan iki satır çevirme, bazen her dörtlüğün başında ve sonunda, bazen her satırdan sonra, bazen dörtlüğün her iki satırından sonra, bazen de dörtlüğün her satırına iki satır çevirmenin satırları sırasıyla eklenmektedir. Hangi biçimde kullanılırsa kullanılsın bu görevine ek olarak nakarat gibi de kullanılmakta ve tekrarlamalarda son hecede birleşme özelliği devam etmektedir. Aşağıda bu formun hatalı ve doğru trafikleri dört alt grup başlığında örneklerle gösterilmiştir.

Form 2-A. İki satırlık çevirme her deme dörtlüğünün başında ve sonunda kullanılması.

Form 2-A. Örnek 1: “Ha bu dereden esen yel” Yöre: Erciş. (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010c; TRT, t.y.c)

TRT notasında bu türkünün demeli-çevirmeli olduğuna dair hiçbir belirteç yoktur. Çevirme bölümü klasik nakarat gibi gösterilmiştir (TRT, t.y.c). Kültür bakanlığı notasında ise “demeli-çevirmeli halay havası” açıklaması bulunmaktadır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010c).

Araştırmalardan çıkan sonuçlara göre bu türkünün yazımı aşağıdaki gibi olmalıdır:

Çevirme (asıl unsur) (ayrıca nakarat)**Deme (dolgu dörtlüğü) (katma söz)**

Ha bu dereden esen yel esen yel esen yel

Derdimi yara desem yel desem yel desem yel

yel Derenin kenarında esen yel esen yel

Oturdum yar yanında esen yel esen yel

Ben o yara kavuştum esen yel esen yel

Erdişin bağlarında esen yel esen yel

Çevirme (asıl unsur) (ayrıca nakarat)

yel Ha bu dereden esen yel esen yel esen yel

Derdimi yara/sırrımı yara desem yel desem yel desem yel

Form 2-A. Örnek2: “Gökten bir çift sona indi” Yöre: Erciş. (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010d; TRT, t.y.d)

Sözleri ve trafiği en karmaşık olan türkülerin başında bu türkü gelmektedir. Gerek yerel gerekse ulusal kaynakların hemen tümü farklı farklı sözler ve buna bağlı olarak da farklı türkü trafiği vermektedir. Ancak bu kaynakların en önemlilerinden olan TRT ve Kültür bakanlığı notaları bile gerek sözler gerekse trafik bakımından biri birini tutmamaktadır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010d; TRT, t.y.d).

Kültür bakanlığı notasındaki söz trafiği şu şekildedir:

Gökten bir çift sona endi sonalar sonalar

Gökten bir çift sona endi sonalar hey sonalar

Bendi mahi bend üstüne konalar konalar

Ehmet geldi bend üstüne sonalar sonalar

TRT notasındaki sözler ve trafiği şu şekildedir:

Göyden bir çüt sona yendi sonalar sonalar

Göyden bir çüt sona yendi sonalar hey sonalar

Bendi mahi bend üstüne konalar konalar

Ehmet geldi bend üstüne sonalar sonalar

Araştırmalardan çıkan sonuçlara göre bu türkünün yazımı aşağıdaki gibi olmalıdır:

Çevirme (asıl unsur) (ayrıca nakarat)**(katma söz)**

Bend-i Mahi bend üstüne

sunalar hey sunalar

Yarım gelir kend üstüne

sunalar hey suna lar

Deme (dolgu dörflüğü)

lar Gökten bir çift suna uçtu

sunalar hey sunalar

Uçtu da bizim göle düştü

sunalar hey sunalar

Yaz akşamın vakti geçti

sunalar hey sunalar

Bizim göle kona

lar

(Bülbül güle baktı geçti

sunalar hey suna lar)

Çevirme (asıl unsur) (ayrıca nakarat)

lar Bend-i Mahi bend üstüne

sunalar hey sunalar

Yarım gelir kend üstüne

sunalar hey sunalar

Form 2-A. Örnek3: “Hazalım yelli yelli”. Yöre: Erciş. (Oto, 2013, s. 140)**Çevirme (asıl unsur) (ayrıca nakarat)****Deme (dolgu dörflüğü)**

Hazalım yelli yelli hazalım yelli can

Hazalım yelli yelli hazalım can gur

ban

ban

Mendilim sende kalsın

Sakla koynunda kalsın

Ben murat almamışam

Mendilim murad al sını

sın Hazalım yelli yelli hazalım yelli can

Hazalım yelli yelli hazalım can gurban

Form 2-A. Örnek 4: “Hırlı hışırlı kızlar”. Yöre: Van. (Oto 2013, s. 143).**Çevirme (asıl unsur) (ayrıca nakarat)****Deme (dolgu dörflüğü)**

Hırlı hışırlı kızlar

Boynu muncuhlu kız

lar

lar

Aya bah nece gider

Dolanır gece gider

Çüt meme arasında

Bir yol var Şam’a gi der

der Hırlı hışırlı gızlar

Boynu muncuhlu gızlar

Form 2-B. İki satırlık çevirme deme dörtlüğünün her satırından sonra kullanılması.

Form 2-B. Örnek 1: “Bu dere buz bağlamış” Yöre: Erciş. (Oto, 2013, s. 39).

Bu türkü Kültür Bakanlığı HAGEM nota yayınında adı “Bu dere buz bağlamış” adıyla yayınlanmıştır (Anonim e). Demeli-çevirmeli türkülerin adı çevirme bölümünün ilk satırı olmalıdır. Ayrıca bu notada türkünü üç satırlı kıtalar şeklinde yanlış yazılmıştır. Bu notada türkü şu şekilde gösterilmiştir.

1.

Bu dere buz bağlamış

Bir Acem kızı gördüm bu nişanda

Güler aklımı alır konuşan

2.

Yanı yarpuz bağlamış

Bir Acem kızı gördüm bu nişanda

Güler aklımı alır konuşanda

3.

Yar beni bulamamış

Bir Acem kızı gördüm bu nişanda

Güler aklımı alır konuşanda

4.

Oturup da ağlamış

Bir Acem kızı gördüm bu nişanda

Güler aklımı alır konuşanda

Araştırmalardan çıkan sonuçlara göre bu türkünün yazımı aşağıdaki gibi olmalıdır:

Çevirme (asıl unsur)

Deme (dolgu dörtlüğü)

Bir Acem kızı gördüm bu nişanda

Güler aklımı alır konuşan

da

	da	Bu dere buz bağla	miş
miş Bir Acem kızı gördüm bu nişanda			
Güler aklımı alır konuşan	da		
	da	Yanı yarpuz bağla	miş
miş Bir Acem kızı gördüm bu nişanda			
Güler aklımı alır konuşan	da		
	da	Yar beni bulama	miş
miş Bir Acem kızı gördüm bu nişanda			
Güler aklımı alır konuşan	da		
	da	Oturup da ağla	miş
miş Bir Acem kızı gördüm bu nişanda			
Güler aklımı alır konuşan	da		

Form 2-B. Örnek 2: “Yürü yürü durnam kar geldi”. Yöre: Erciş. (Oto, 2013, s.279).

Bu türkünün 1976 yılında derlenmiş ve 1977 yılında TRT bu notayı yayınlamıştır (TRT, t.y.e). Kültür Bakanlığı da aynı notayı “demeli çevirmeli oyun havası” açıklamasıyla aynı biçimde yayınlamıştır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010f). Ancak 1967 yılında TRT 1. Folklor derlemesinde aynı ezgiyle ancak gerçek demeli-çevirmeli trafiği temsil eden biçimi Halil Kanter’den kayıt edilmiştir. Bu biçimin notası 2013 yılında yayınlanmıştır (Oto 2013, s. 279).

TRT ve Kültür Bakanlığı notaları klasik türkü formu gibi üç adet dörtlük biçimde göstermiş olup şu şekildedir:

1.

Yeri yeri durnam gar geldi

Dar sokaktan yar geldi

Sevdim murad almadım

O da bana zor geldi

2.

Yeri yeri durnam dönermi

Döner yere iner mi

Ellerinden su içsem

Yangın yürek söner mi

3.

Yeri yeri durnam uçar mı

Ganadın güç açar mı

Dünya güzele dönse

Yarım benden geçer mi

Araştırmalardan çıkan sonuçlara göre bu türkünün yazımı aşağıdaki gibi olmalıdır:

<u>Cevirme (asıl unsur) (ayrıca nakarat)</u>	<u>Deme (dolgu dörtlüğü)</u>
Yörü yörü durnam gar geldi gar geldi	
Dar sokakdan yar geldi yar gel	di
	di
lı Yörü yörü durnam gar geldi gar geldi	Dağdan hayladım mara lı
Dar sokakdan yar geldi yar gel	di
	di
lı Yörü yörü durnam gar geldi gar geldi	Sevdiceğim yüreğim yara lı
Dar sokakdan yar geldi yar gel	di
	di
da Yörü yörü durnam gar geldi gar geldi	Güzeller dizilip çimende çay da
Dar sokakdan yar geldi yar gel	di
	di
nı Yörü yörü durnam gar geldi gar geldi	Ah gözlerim kan dolanı dola nı
Dar sokakdan yar geldi yar gel	di

Form 2-B. Örnek 3: “Yoncalar hanım yoncalar”. Yöre: Erciş. (Oto 2013, s. 269).

Bu türkünün TRT'nin yayınlamış olduğu notasında Muzaffer Sarısözen tarafından 1953 yılında Bitlis'ten derlendiği, 1976 yılında 1832 repertuar numarası ile kayda geçirildiği belirtilmektedir (TRT, t.y.f). TRT notasında 2-C (Deme dörtlüğünün her satırından sonra iki satırlık çevirme satırları sırayla kullanılması) formu biçiminde olduğu anlaşılrsa da yazım biçimi bu özelliği ortaya koymaktan uzaktır.

Ancak Ankara Devlet Konservatuvarı adına Muzaffer Sarısözen'in 1950 yılında Van'da yaptığı derlemede bu türkünün iki ayrı varyantının ses kayıtları bulunmaktadır. Bu varyantlardan biri Van Erciş'te Sıddık Baş'tan da kayıt edilmiş ve Form 2-C formunda okunduğu görülmektedir. Van Erciş'te derlenen ikinci varyant ise Aşık Davut Telli'den derlenmiş olup bu varyant da Form 2-B. (İki satırlık çevirme deme dörtlüğünün her satırından sonra kullanılması) formundadır.

TRT notasında türkü şu şekilde verilmiştir:

Yoncalar hanım yoncalar
 Sallansın beli inceler
 Yavaş yürü, gelemem
 Yoncalar hanım yoncalar
 Potinim düğmelirem
 Sallansın beli inceler
 Aç goynunu yer eyle
 Yoncalar hanım yoncalar
 Soğuk vururu ölirem
 Sallansın beli inceler
 Yoncalar hanım yoncalar
 Sallansın beli inceler

Araştırmalardan çıkan sonuçlara göre bu türkülerin yazımı aşağıdaki gibi olmalıdır:

Varyant-1 (Form 2-C)

<u>Çevirme (asıl unsur) (ayrıca nakarat)</u>	<u>Deme (dolgu dördlüğü)</u>
Yoncalar hanım yoncalar	
Sallanır beli ince	ler
	ler
tü Yoncalar hanım yoncalar	Giderim Sivas üs tü
	ler
tü Sallanır beli ince	Mendilim suya düş tü
	ler
ya Yoncalar hanım yoncalar	Eğildim kaldırma ya
	ler
tü Sallanır beli ince	Sevdiğim aklıma düş tü
ler Yoncalar hanım yoncalar	
Sallanır beli inceler	

Varyant-2 (Form 2-B)

di Al papağ oğlan kende gel kende gel
 gel Seğirttim yalın a yak
 yak Men suya indim sen de gel sen de gel
 gel Al papağ oğlan kende gel kende gel
 Men suya indim sen de gel sen de gel

Form 2-C. Örnek 2: “Bal yeme bal yeme bal şirin olur” (Oto, 2013, s. 28).

TRT notası (TRT, t.y.g), ve Kültür Bakanlığı notası (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010h) incelendiğinde, demeli-çevirmeli türkü söylemenin özelliklerinin ne kadar yanlış ortaya konduğunun en karakteristik örneklerinden biri de bu türküdür.

TRT ve Kültür Bakanlığı notasında bu türkünün sözleri ve trafiği dört kıta şeklinde şu şekilde verilmiştir:

1.

Bal yeme bal yeme bal şirin olur

Anadan atadan yar şirin olur

Erdişin kızları altından direk

Bal yeme bal yeme bal şirin olur

Erdişin kızları altından direk

Anadan atadan yar şirin olur

2.

Bal yeme bal yeme bal şirin olur

Anadan atadan yar şirin olur

Bir oda yaptırdım yüceden yüce

Bal yeme bal yeme bal şirin olur

İçinde yatmadım üç gün üç gece

Anadan atadan yar şirin olur

Bağlantı

(üç ve dördüncü kıtalar benzer olduğu için yazılmaya gerek duyulmamıştır)

Araştırmalardan çıkan sonuçlara göre bu türkünün yazımı aşağıdaki gibi olmalıdır:

Cevirme (asıl unsur) (ayrıca nakarat) Deme (dolgu dörtlüğü)

Bal yeme bal yeme bal şirin olur

Anadan atadan yar şirin o	lur		
	lur	Bir çüt durnam gelir allı kara	lı
lı Bal yeme bal yeme bal şirin o	lur		
	lur	Avcı vurmuş kanatları yara	lı
lı Anadan atadan yar şirin o	lur		
	lur	Gönderdiğim mektup yâre vara	lı
lı Bal yeme bal yeme bal şirin o	lur		
	lur	Çıkarmış alları giymiş kara	lar
lı Anadan atadan yar şirin o	lur		
lur Bal yeme bal yeme bal şirin olur			
Anadan atadan yar şirin olur			

Form 2-C. Örnek 3: “Şık şık bilezik kolunda”. Yöre: Erciş. (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010; TRT, t.y.h).

Erciş türküleri içinde oldukça tanınmış bu türkünün de notaları ve icrası yanlışlıklar taşımaktadır. TRT ve Kültür Bakanlığı notalarında üç kıta olarak verilen türkünün çevirme kısmı da bağlantı olarak gösterilmiştir:

Bağlantı

Şık şık bilezik kolunda kolunda

Sallanır hamam yolunda yolunda

1.

Bizim bağın yolunda

Şık şık bilezik kolunda kolunda

Kız oğlanın kolunda

Sallanır hamam yolunda yolunda

2.

Bizim bağın başını

Şık şık bilezik kolunda kolunda

Şeçtim ufak taşını

Sallanır hamam yolunda yolunda

3.

Ele gönlüm arzular

Şık şık bilezik kolunda kolunda

Kaynımın kardaşını

Sallanır hamam yolunda yolunda

Araştırmalardan çıkan sonuçlara göre bu türkünün yazımı aşağıdaki gibi olmalıdır:

<u>Çevirme (asıl unsur) (ayrıca nakarat)</u>		<u>Deme (dolgu dörtlüğü)</u>	
	Şık şık bilezik kolunda kolunda		
	Sallanır hamam yolunda yolun	da	
		da	Bizim bağın başı nı
nı	Şık şık bilezik kolunda kolun	da	
		da	Seçtim ufak taşı nı
nı	Sallanır hamam yolunda yolun	da	
		da	Ele gönlüm arzu lar
lar	Şık şık bilezik kolunda kolun	da	
		da	Kaynımın kardaşı nı
nı	Sallanır hamam yolunda yolun	da	
da	Şık şık bilezik kolunda kolunda		
	Sallanır hamam yolunda yolun	da	

Form 2-C. Örnek 5: “Şirin nar ağacıyam”. (TRT, t.y.ı).

Yine Erciş ilçesinin en tanınmış türkülerinden olan bu türkünün gerek TRT gerekse kültür bakanlığı notaları nispeten doğru yazılmış nadir türkülerden biridir ((T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010i; TRT, t.y.ı). Ancak yine de türkünün demeli-çevirmeli karakterini ortaya koymaktan uzaktır. Çevirmenin ikinci tekrarında “ha şirin ha şirin ha şirin” şeklinde üçlemenin bir süsleme olduğu ya da katma söz gibi kullanıldığı dikkate alınmamıştır. Her iki kaynakta da verilen sözler ve trafiği şu şekilde gösterilmiştir:

TRT notasına göre

1.

Ha şirin nar ağacıyam (A)

Kesme de bar ağacıyam (B)

Ha şirin ha şirin nar ağacıyam

Kesme de bar ağacıyam

2.

Vur destiye gümlesin (A)

Arif olan dinlesin (B)

Sevdiğin almayan (A)

Hiç evlendim demesin (A)

Kültür Bakanlığı notasında ise doğruya daha yakın olmakla birlikte burada da türkünün aslını ortaya koymaktan uzaktır. Kültür bakanlığı notasındaki sözler ve trafik şu şekilde verilmiştir:

1.

Ha şirin nar ağacıyam (A)

Kesme de bar ağacıyam (B)

Ha şirin ha şirin ha şirin nar ağacıyam

Kesme de bar ağacıyam

2.

Vur destiye gümlesin

Ha şirin nar ağacıyam

Arif olan dinlesin

Kesme de bar ağacıyam

Sevdiğin almayan

Ha şirin nar ağacıyam

Hiç evlendim demesin

Kesme de bar ağacıyam

(üç ve dördüncü kıta benzer olduğu için verilmemiştir)

Araştırmalardan çıkan sonuçlara göre bu türkünün yazımı aşağıdaki gibi olmalıdır:

Çevirme (asıl unsur) (ayrıca nakarat)

Deme (dolgu dördlüğü)

Ha şirin nar ağacıyam

Kesme de bar ağacı yam

yam Vur destiye gümler sin

sin Ha şirin nar ağacı yam

yam Arif olan dinle sin

sin Kesme de bar ağacı yam

	yam	Sevdiğini alma	yan
yan	Ha şirin nar ağacı	yam	
	yam	Hiç evlendim deme	sin
sin	Kesme de bar ağacı	yam	
yam	Ha şirin nar ağacıyam		
	Kesme de bar ağacıyam		

Form 2-D. Deme dörtlüğünün her iki satırdan sonra iki satırlık çevirme kullanılması

Form 2-D. Örnek 1: “Yar güzel gül ezer”. Yöre: Van. (Oto 2013, s. 257).

	<u>Çevirme (asıl unsur)</u>		<u>Deme (dolgu dörtlüğünün ilk iki satırı)</u>
	Yar güzel gül ezer		
	Ah saridir sa	ri	
		ri	Van'da çıktım galaya
			Bahtım mavi derya
ya	Yar güzel gül ezer		ya
	Ah saridir sa	ri	<u>Deme (dolgu dörtlüğünün son iki satırı)</u>
		ri	Men nereden düşmüşem
			Böyle gara sevda
ya	Yar güzel gül ezer		ya
	Ah saridir sa	ri	

Form 2-D. Örnek 2: “Haydi pazara gidelim”. Yöre: Van-Gürpınar. (Oto 2013, s. 139).

	<u>Çevirme (asıl unsur)</u>		<u>Deme (iki satırlı dolgu)</u>
	Haydi pazara gidelim		
	Kızlara mendil ala	lım	
		lım	Parası senden mendili benden
			Haydi de gelin oyna
sın	Haydi pazara gidelim		sın
	Kızlara çorap ala	lım	
		lım	Parası senden çorabı benden

Haydi de gelin oyna
sın

sın Haydi pazara gidelim
Kızlara mendil alalım

FORM 3: Üç satır çevirmesi olan ezgiler: Bu forma en güzel örnek Kars repertuarında bulunan “üç kız bir ana” adlı türkü gösterilebilir.

Form 3. Örnek 1: “Gidersen uğur ola (lal mercanlar)” Yöre: Erciş. (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010j; TRT, t.y.i).

Bu türkünün gerek TRT gerekse Kültür Bakanlığı notasında türkünün trafiği açısından bir yanlışlık bulunmamaktadır. Ancak demeli-çevirmeli söylenişte bu formun karakteristik özelliklerini ortaya koyma yönünden eksiktir. Her iki notada da türkünün sözleri ve trafiği şu şekilde verilmiştir. (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010j; TRT, t.y.i):

Lal mercanlar mercanlar mercanlar
Gırmızı köynel ağcanlar mercanlar
Gurbandır sana canlar mercanlar
Gidersen uğur ola mercanlar
Gül çimen yolun ola mercanlar
Menden başka seversen mercanlar
İki gözün kör ola mercanlar
Lal mercanlar mercanlar mercanlar
Gırmızı köynel ağcanlar mercanlar
Gurbandır sana canlar mercanlar

Araştırmalardan çıkan sonuçlara göre bu türkünün yazımı aşağıdaki gibi olmalıdır:

Çevirme (asıl unsur) (ayrıca nakarat)

Deme (dolgu dördlüğü)

Lal mercanlar mercanlar mercanlar

Gırmızı köyneğ ağcanlar mercanlar

Gurbandır sana canlar mercan lar

lar Gidersen uğur ola mercanlar

Gül çimen yolun ola mercanlar

Menden başka seversen mercanlar

İki gözün kör ola mercan lar

Katma söz

lar Lal mercanlar mercanlar mercanlar
 Gırmızı köynek ağcanlar mercanlar
 Gurbandır sana canlar mercanlar

Form 3. Örnek 2. “Bir bölük ağca kızlar” Yöre: Erciş. (TRT, t.y.j).

Bu türkünün TRT notası (TRT, t.y.j) varken Kültür Bakanlığı notası bulunmamaktadır. Ancak Nail Tan ve Salih Turhan’ın hazırladığı Van Valiliğın yayını olan “Van Halk Müziğine Giriş” adlı kitapta notası bulunmaktadır (Tan ve Turhan 2001, s. 72). Her iki nota da gerek sözler gerekse türkünün trafiğı yönünden oldukça hatalıdır.

TRT notasında bu türkünün sözleri ve trafiğı şu şekilde verilmiştir:

1.

Bir bölük ağca kızlar harman kırağından gelir

Gonca gülün gohusı yarin yanağından gelir

2.

Göyde yıldız sayılmaz, harman kırağından gelir

Çiy yumurta soyulmaz, yarin yanağından gelir

Gonca gülün gohusı, yarin yanağından gelir

3.

Öyle bir yar sevmişem, harman kırağından gelir

Edasına doyulmaz, yarin yanağından gelir

Gonca gülün gohusı, yarin yanağından gelir

Van Valiliğın yayını olan “Van Halk Müziğine Giriş” adlı kitapta sözler ve trafiğı şu şekilde verilmiştir:

1.

Bir bölük ağca kızlar harman kırağından gelir

Gonca gülün gohusı yarin yanağından gelir

2.

Göyde yıldız sayılmaz, harman kırağından gelir

Çiy yumurta soyulmaz, yarin yanağından gelir

Bir bölük ağca kızlar, harman kırağından gelir

Gonca gülün gohusı, yarin yanağından gelir

3.

Öyle bir yar sevmişem, harman kırağından gelir

Edasına doyulmaz, yarin yanağından gelir

Bir bölük ağca kızlar, harman kırağından gelir

Gonca gülün gohusi, yarin yanağından gelir

Araştırmalardan çıkan sonuçlara göre bu türkünün yazımı aşağıdaki gibi olmalıdır:

Bir bölük ağca kızlar

Harman kırağından gelir

Gonca gülün gohusi

Yarin yanağından gelir

Çevirme (asıl unsur)

Deme (dolgu dörtlüğü)

lir Göyde yıldız sayıl maz

maz Harman kırağından gelir

Gonca gülün kohusi

Yarin yanağından ge lir

lir Çiğ yumurta soyul maz

maz Harman kırağından gelir

Gonca gülün kohusi

Yarin yanağından ge lir

lir Öyle bir yar sevmi şem

şem Harman kırağından gelir

Gonca gülün kohusi

Yarin yanağından ge lir

lir Şivesinden doyul maz

maz Harman kırağından gelir

Gonca gülün kohusi

Yarin yanağından ge lir

Burada türkünün çevirme ile başlamamasının nedeni hakkında iki tahmin yürütülebilir:

1. Ya bu türkünün ilk çıkışında çevirmeden sonra ilk deme dörtlüğü “Bir bölük ağca kızlar” olarak söylendi ve bu sözler akıllarda kaldı ancak zaman içinde bu satırın devamı olan üç satır bu formun uzun olmasından dolayı unutuldu ve başka mani dörtlüklerle okunmaya devam edildi.

2. Ya da bu türkünün çevirme kısmı Form 4 gibi dörtlükten oluşmakta olup deme dörtlüğünün her satırından sonra “Bir bölük ağca kızlar” sözleriyle başlayan dörtlük okunmaktaydı.

1950 ve 1967 yılındaki derlemelerde de her iki maddenin izlerin bulunmaktadır (Oto 2013: 40-41). Bu izlerden yola çıkarak hem 1950 hem 1967 yılı kayıtlarındaki sözler ve trafiğinin böyle olduğu düşünülmektedir.

FORM 4. Dört satır çevirmesi olan ezgiler: Önceki klasik tanımlamalara uygun olup her tekrarda son hecelerde birleşmeyle söylendiği türkülerdir. Dörtlük çevirme her deme dörtlüğünün başında ve sonunda söylenmektedir. Demeli-çevirmeli söylemenin dörtlük-nakarat döngülü olan türkülerle en çok karıştırılan formudur. Mesela Van repertuarında olan “bizim eller ne güzel eller” ya da “toycular yar can” adlı türkülerin nakarat kısmı ana dörtlüklerin başında ve sonunda tekrarlanarak söylenmektedir ancak son hecede birleşme yoktur. Eğer bu türkülerde son hecede birleşerek okunursa demeli-çevirmeli türkü olur mu sorusu burada önem kazanmaktadır. Nostaljik bir amaç taşıyorsa evet demeli-çevirmeli icra gibi okuna bilir ancak geleneksel demeli-çevirmeli kültürün çıkış özellikleri dikkate alındığında demeli-çevirmeli söylemenin orijinali içinde yer aldığı söylenemez.

Form 4. Örnek 1. “Boyakçının gelini” Yöre: Erciş. (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010k; TRT, t.y.k).

Bu türkünün gerek TRT (TRT, t.y.k), gerekse Kültür bakanlığı (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010k) notasında önemli bir hata yoktur. Ancak çevirme bölümü klasik nakarat gibi sunulmuştur. Sadece bu açıdan demeli-çevirmeli söyleme biçimini tam ortaya koyamamaktadır.

Çevirme (asıl unsur) (ayrıca nakarat)

Deme (dolgu dörtlüğü)

Boyakçının gelini

Boyar boyar elini

Zalım babanın gızı

Goymaz tutam eli ni

ni Su gelir taşa değer

Kırpikler gaşa değer

Ele bir yar sevmişem

Yedi gardaşa de ğer

ğer Boyakçının gelini

Boyar boyar elini

Zalım babanın gızı

Goymaz tutam elini

Form 4. Örnek 2. “Gel beri yar gel beri”. Yöre: Erciş. (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010; TRT, t.y.l).

Bu türkünün gerek TRT (TRT, t.y.l), gerekse Kültür bakanlığı (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010) notasında önemli bir hata yoktur. Ancak çevirme bölümü klasik nakarat gibi sunulmuştur. Sadece bu açıdan demeli-çevirmeli söyleme biçimini tam ortaya koyamamaktadır. Araştırmalardan çıkan sonuçlara göre bu türkünün yazımı aşağıdaki gibi olmalıdır:

Cevirme (asıl unsur) (ayrıca nakarat)

Gel beri yar gel beri

Gel gönlümün dilberi

Gerdandan akan teri lo

(yuku girmez gözüme oy)

Koy kadehe ver be ri

(seni sevdim seve li) **Deme (dolgu dörtlüğü)**

ri Gögercin havadadır

El yetmez yuvadadır

Bir elim yar koynunda

Bir elim duvada dır

dır Gel beri yar gel beri

Gel gönlümün dilberi

Gerdandan akan teri lo

(yuku girmez gözüme oy)

Koy kadehe ver beri

(seni sevdim seveli)

FORM 5: Beş satır çevirmesi olan ezgiler:

Form 5. Örnek 1: “Kars’a giderim Kars’a”. Yöre: Erciş (Oto 2013, s. 156).

Bu türkünün TRT notasında yöresi Kars Kağızman ilçesi olarak verilmiştir (TRT, t.y.m). Diğer yandan TRT 1. Folklor Derlemesi kayıtlarında da Van Erciş’den derlenmiştir (Oto 2013, s. 156). Ayrıca Van Halk Müziğine giriş adlı kitapta da Van Erciş olarak verilmiştir (Tan ve Turhan 2001, s. 133).

TRT ve Van Valiliği notalarında türkünün sözleri ve trafiği şu şekilde verilmiştir:

1.

Gars'a giderim Garsa (Bağlantı)

Ağam ey, çavuş ey, beri beri bak

Çavuşum dadaş ey dön beri bak

Kandili kandili kandili yar yar

Sallanma çavuş mendili yar

2.

Sözüm yare varırsa

(Bağlantı)

3.

Giderem böylesine

(Bağlantı)

4.

Kara kız mehlesine/Güzeller mehlesine

(Bağlantı)

Araştırmalardan çıkan sonuçlara göre bu türkünün yazımı aşağıdaki gibi olmalıdır: (Bir bölüm ağca kızlar türküsünde yapılan iki maddelik açıklama bu türkü için de geçerlidir)

Kars'a giderim Kar sa

sa Ağam ey, çavuş ey, beri beri bak

Çavuşum da dadaş ey dön beri bak

Feneri de söndür lambayı yak

Kandili kandili kandili yar

Sallanma çavuş dön geri bak

Cevirme (asıl unsur)

Deme (dolgu dörtlüğü)

Ağam ey, çavuş ey, beri beri bak

Çavuşum da dadaş ey dön beri bak

Feneri de söndür lambayı yak

Kandili kandili kandili yar

Sallanma çavuş dön geri bak
bak Bu dağlar olmasay dı
dı Ağam ey, çavuş ey, beri beri bak
Çavuşum da dadaş ey dön beri bak
Feneri de söndür lambayı yak
Kandili kandili kandili yar
Sallanma çavuş dön geri bak
bak Sararıp solmasay dı
dı Ağam ey, çavuş ey, beri beri bak
Çavuşum da dadaş ey dön beri bak
Feneri de söndür lambayı yak
Kandili kandili kandili yar
Sallanma çavuş dön geri bak
bak Ölüm Allah'ın em ri
dı Ağam ey, çavuş ey, beri beri bak
Çavuşum da dadaş ey dön beri bak
Feneri de söndür lambayı yak
Kandili kandili kandili yar
Sallanma çavuş dön geri bak
bak Ayrılık olmasay dı
dı Ağam ey, çavuş ey, beri beri bak
Çavuşum da dadaş ey dön beri bak
Feneri de söndür lambayı yak
Kandili kandili kandili yar
Sallanma çavuş dön geri bak

FORM 6: Altı satır çevirmesi olan ezgiler:

Form 6. Örnek 1: “Eze mezeden oğlan” Yöre: Erciş. (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010m; TRT, t.y.n).

Gerek TRT notasında (TRT, t.y.n), gerekse Kültür Bakanlığı notasında (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010m) sözler ve trafik açısından önemli bir hata yoktur. Ancak demeli-çevirmeli söylemenin karakteristik özelliğın ortaya koyma bakımından eksiktir.

Araştırmalardan çıkan sonuçlara göre bu türkünün yazımı aşağıdaki gibi olmalıdır:

Çevirme (asıl unsur) (ayrıca nakarat)

Ezem ezeden oğlan

Bıyık bezeden oğlan

İnenin deliğinden

Gıza göz eden oğlan

Babam sana gız vermez

Git para gazan oğ

lan **Deme (dolgu dörtlüğü)**

Bu derenin geveni

Geven sarmış geveni

Paşadan emir gelmiş

Seven alsın seve ni

ni Ezem ezeden oğlan

Bıyık bezeden oğlan

İnenin deliğinden

Gıza göz eden oğlan

Babam sana gız vermez

Git para gazan oğlan

Sonuç

Giriş bölümünde ayrıntılı olarak verildiği gibi Avrupa’da 19. yüzyılda başlayan halk bilimi derlem çalışmaları ve buna bağlı olan halk ezgilerinin derlenmesi ülkemizde Cumhuriyet döneminde başlayabilmiştir. Van özelinde ilk türkü derleme çalışması 1950 yılında Muzaffer Sarısözen ve Halil Bedii Yönetken tarafından Ankara Devlet Konservatuvarı adına yapılmıştır. Daha sonra 1961, 1967, 1978, 2001 ve 2013 yılında Van’da türkü derlemeleri yapılmıştır.

Genel kaynaklar demeli-çevirmeli türkülerini çok kaba hatlarıyla, karşılıklı tekrarlanarak ve tekrarların son hecesinde birleşerek söylenen bir türkü okuma biçimi olarak tanımlamış ve klasik türkülerdeki dörtlük-nakarat/beyit-nakarat döngüsünde değerlendirmişlerdir.

Van’ın Erciş ilçesinin yayınlanmış türkü repertuarı incelemeleri ve bu geleneği sürdürdüğü kabul edilen Ercişli müzik insanlarından edinilen bilgiler (sözlü görüşmeler) doğrultusunda bu geleneğin genel literatürde anlatıldığı tanımlamaların eksik ve yetersiz olduğu, çoğunluğunda çevirme bölümü dikkate alınmadığı için söz karmaşası ve anlamsız söz dizilimleri olduğu, buna bağlı olarak trafiğinin yanlış değerlendirildiği ve bu nedenlerle de gerek notasyon gerekse icra yönünden hatalar yapıldığı saptanmıştır.

Yapılan araştırmalar ve değerlendirmeler sonucunda demeli-çevirmeli türkü okumayla ilgili olarak yeni tanımlar ortaya konmuş ve şimdilik saptanabilen dokuz formunun olduğu örnek türkülerle gösterilmiştir. Bu saptamalar ve değerlendirmeler doğrultusunda demeli-çevirmeli türkülerin notalarının yeniden yazılması, bu geleneğin karakteristik özelliklerini ortaya koyan notalar doğrultusunda yeniden yorumlanması gerekmektedir.

Van ve Erciş müzik kültürü incelemeleriyle varılan sonuçların diğer halay bölgeleri türkü repertuarı incelendiğinde oralarda da aynı olduğu gösteren veriler bulunmaktadır. Ancak bu kültürün Van dahil diğer halay bölgelerinin hiçbirinde Erciş kadar baskın olmadığı, günümüzde dahi oransal olarak yaşatılmadığı, değişime uğradığı ya da terk edildiği düşünülmektedir.

Bu araştırma sonuçları dikkate alındığında “demeli-çevirmeli” türkü okuma geleneğinin bilinen yüzeysel açıklamalardan çok uzak olduğu, tarihsel ve kültürel derinliğinin olduğu ve Türk Halk Müziği formları içinde özel niteliklere sahip olan bir icra biçimi olduğu ortaya çıkmaktadır. Anadolu coğrafyasının zengin kültürünün bir unsuru olan bu geleneğin özgün biçimi yeniden yorumlandığı takdirde birkaç notadan oluşan basit bir halay türküsü olmadığı, halay geleneğinin bir yansıması olarak ciddi uzmanlık isteyen ve ustalikle ortaya konduğunda oldukça ayrıcalıklı bir kültür olduğu ortaya konmuş olacaktır.

Anadolu insanının yaratıcılığını müzikteki yansıması olan demeli-çevirmeli türkü söyleme kültürü geleneksel Türk Halk Müziği alanında önemli bir unsur ve önemli bir gelenek olup daha çok araştırmalara muhtaç bir konudur.

Kaynakça/References

- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı e-Kitap (2010a). *Mendi*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/belge/1/1-75762/van-sozlu-oyun-havaları.html>
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı e-Kitap(2010b). *Mendi yoldum bahçadan*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/belge/1/1-75762/van-sozlu-oyun-havaları.html>
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı e-Kitap (2010c). *Ha bu dereden esen yel*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/belge/1/1-75762/van-sozlu-oyun-havaları.html>
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı e-Kitap (2010d). *Gökten bir çift sona endi*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/belge/1/1-75762/van-sozlu-oyun-havaları.html>
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı e-Kitap (2010e). *Bu dere buz bağlamış*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/belge/1/1-75762/van-sozlu-oyun-havaları.html>
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı e-Kitap (2010f). *Yeri yeri durnam kar geldi*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/belge/1/1-75762/van-sozlu-oyun-havaları.html>
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı e-Kitap (2010g). *Al papağ oğlan*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/belge/1/1-75762/van-sozlu-oyun-havaları.html>
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı e-Kitap (2010h). *Bal yeme bal şirin olur*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/belge/1/1-75762/van-sozlu-oyun-havaları.html>
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı e-Kitap (2010ı). *Şık şık bilezik kolunda*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/belge/1/1-75762/van-sozlu-oyun-havaları.html>
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı e-Kitap (2010i). *Şirin nar ağacıyam*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/belge/1/1-75762/van-sozlu-oyun-havaları.html>
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı e-Kitap (2010j). *Gidersen uğur ola (lal mercanlar)*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/belge/1/1-75762/van-sozlu-oyun-havaları.html>
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı e-Kitap (2010k). *Boyakçının gelini* <https://ekitap.ktb.gov.tr/belge/1/1-75762/van-sozlu-oyun-havaları.html>
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı e-Kitap (2010l). *Gel beri yar gel beri*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/belge/1/1-75762/van-sozlu-oyun-havaları.html>
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı e-Kitap (2010m). *Eze mezeden oğlan*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/belge/1/1-75762/van-sozlu-oyun-havaları.html>
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı e-Kitap. (t.y.). <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-81059/halk-muzigi.html>
- Caferoğlu, A. (1951). Anadolu İlleri Ağızlarından Derlemeler (Van, Bitlis, Muş, Karaköse, Eskişehir, Bolu ve Zonguldak illeri ağızları). İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 487. İstanbul: Osman Yalçın Matbaası.

- Coşkun Elçi, A. (2008). Tarihsel gelişim bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları. Milli Folklor Uluslararası Kültür araştırmaları Dergisi. Sayı: 78.
- Çağıl, N. (2013). Kutsal Metinler ve Müzik. Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: 39. Erzurum.
- Duygulu, M. (2014). Türk Halk Müziği Sözlüğü. İstanbul: Pan Yayıncılık: 189. ISBN 978-605-4518-77-7.
- Gazioğlu, C. (2007). Bütün yönleriyle tarih ve kültür hazinesi Erciş. Sayfa: 283-284.
- Koçak, H. (2003). *Türk Halk Müziği Terminolojisi*. T.C. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. İzmir.
- Koşar, Selahattin. (2008). Dünden bugüne Erciş. Erciş ofset matbaacılık ve gazetecilik. Sayfa: 213. Van-Erciş.
- Okan, S. (2020). *Derlemeler (Kayıtlar-Yöresel Çalışmalar-Alan araştırmaları)*. Turkish Music Portal internet sitesi. <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-turleri/turk-halk-muzigi-derlemeler>. Erişim: 29.01.2020.
- Oto, M. Murat. (2013). Geçmişten Geleceğe Van Türküleri-1. ISBN: 978-975-978-605-85807. İstanbul: Soylu Matbaa Yayın Kırtasiye.
- Oto, M. M. (2016). Van’da Türk Halk Müziği Derlemeleri. Sayfa: 253-270. Van 2014 Kültür ve Turizm Envanteri III, Halk Kültürü-I (Dil ve Anlatım-Halk Edebiyatı-Müzik Kültürü). Editör: Yılmaz Önay, Davut Tathı. Van Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları. ISBN: 978-605-149-804-1. Van: Gündoğdu Ofset.
- Özbek, Mehmet. (2015). Türk Halk Musikisinin Dünü, Bugünü ve Yarını. Panel Konuşması. <https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/02/T%c3%9cRK-HALK-MUS%c4%b0K%c4%b0S%c4%b0N%c4%b0N-D%c3%9cN%c3%9c-BUG%c3%9cN%c3%9c-VE-YARINI-THE-PAST-PRESENT-AND-FUTURE-OF-TURKISH-FOLK-MUSIC-pdf>.
- Öztürk, K. (2019). Şarkıyla yöresi kadın ağzı türkü yakma ve söyleme gelenekleri. T.C. Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Tan, N. Ve Turhan, S. (2001). Van Halk Müziğine Giriş - Sözlü ve Sözsüz Ezgiler. Ankara: Van Valiliği Kültür Yayınları.
- Sarısözen, M. (1950). Maarif Vekilliği Devlet Konservatuarı Folklor Arşivi. Van Derleme Fişleri Tutanakları.
- TRT. (1967). Birinci Folklor Derlemesi Kayıtları ve Tutanakları.
- TRT (t.y.a). *Mendi*. <http://www.trtnotaarsivi.com/bak-thm.php>.
- TRT (t.y.b). *Mendi yoldum bahçadan*. <http://www.trtnotaarsivi.com/bak-thm.php>.
- TRT (t.y.c). *Ha bu dereden esen yel*. <http://www.trtnotaarsivi.com/bak-thm.php>.
- TRT (t.y.d). *Göyden bir çif sona yendi*. <http://www.trtnotaarsivi.com/bak-thm.php>.
- TRT (t.y.e). *Yeri yeri durnam*. <http://www.trtnotaarsivi.com/bak-thm.php>. Erişim tarihi
- TRT (t.y.f). *Yoncalar hanım yoncalar*. <http://www.trtnotaarsivi.com/bak-thm.php>.

TRT (t.y.g). *Bal yeme bal yeme bal şirin olur*. <http://www.trtnotaarsivi.com/bak-thm.php>.

TRT (t.y.h). *Şık şık bilezik kolunda*. <http://www.trtnotaarsivi.com/bak-thm.php>.

TRT (t.y.i). *Şirin nar ağacıyam*. <http://www.trtnotaarsivi.com/bak-thm.php>.

TRT (t.y.i). *Gidersen uğur ola (lal mercanlar)*. <http://www.trtnotaarsivi.com/bak-thm.php>.

TRT (t.y.j). *Bir bölük ağca kızlar*. <http://www.trtnotaarsivi.com/bak-thm.php>.

TRT (t.y.k). *Boyakçının gelini*. <http://www.trtnotaarsivi.com/bak-thm.php>.

TRT (t.y.l). *Gel beri yar gel beri*. <http://www.trtnotaarsivi.com/bak-thm.php>.

TRT (t.y.m). *Kars'a giderim Kars'a*. <http://www.trtnotaarsivi.com/bak-thm.php>.

TRT (t.y.n). *Eze mezeden oğlan*. <http://www.trtnotaarsivi.com/bak-thm.php>.

TÜRK MÜZİĞİNDE YEKTA, EZGİ VE AREL TEORİLERİNİN POZİTİVİST İNŞASI: KISA FAKAT ELEŞTİREL BİR TARİHÇE

The Positivist Construction of Yekta, Ezgi and Arel Theories in Turkish Music: A Brief but Critical History

Okan Murat ÖZTÜRK *

ÖZ

Günümüzde Türk müziği teorisi olarak tanınan teori, aslında, Şark/Osmanlı müziğine ilmi, asrî ve medenî bir teori kazandırmak maksadıyla başlatılan bir sürecin ürünüdür. Bu teorinin, üç mevlevî şeyhi ile üç müntesibin ortak çalışmalarıyla üretilmiş olduğuna dair Yılmaz Öztuna tarafından geliştirilmiş ve yaygın şekilde kabul gören kısa bir anlatı vardır. Bu makalede, Osmanlı müziğinde, teori alanını modernleştirmek için Rauf Yekta, Suphi Ezgi ve Sadeddin Arel tarafından yapılan müdahaleler, tarihsel belge, tanıklık ve anılara dayalı olarak ele alınmaktadır. Araştırmanın amacı geliştirilen teorilerle ilgili olayların ayrıntılı bir kronolojisini oluşturmak; bu teorilerin inşasında doğrudan veya dolaylı şekilde rol alanları belirlemek ve tüm bulguları prosopografik çerçevede değerlendirilmiştir. Kronolojide, sürecin bilinmeyen, ihmal edilmiş olan, az veya yanlış bilinen ayrıntılarına odaklanılmıştır. Veriler ışığında, teorinin modernleştirilmesi çalışmalarına katılanlar, Rauf Yekta ve Sadeddin Arel isimleri etrafında ele alınmıştır. Buna göre Rauf Yekta etrafında, mevlevî şeyhleri Ataullah ve Celeleddin, matematikçi Salih Zeki Bey ve dolaylı olarak da Mikail Meşakka isimleri yer almıştır. Arel'in etrafında ise, Suphi Ezgi ve Salih Murad Uzdilek doğrudan, Yılmaz Öztuna, sürecin tarihyazımı boyutunda dolaylı, teori çalışmalarına hiç katılmamış olan Mevlevî şeyhi Hüseyin Fahreddin ise tamamen Öztuna'nın bir hatasına bağlı olarak yer almıştır. Araştırmanın prosopografik boyutu, modernleştiricilerin, basın, yabancı elçilikler, yabancı okullar, sufi tarikatlar, bürokratlar, siyasi partiler, misyonerler, edebiyatçılar ve masonlar gibi çok çeşitli sosyal, siyasal ve entelektüel çevrelerle girift ilişkiler içinde olduklarını göstermiştir. Teoriyi modernleştirmek isteyenler, yaptıkları müdahaleleri bilim ve ilerleme fikri üzerinden meşrulaştırmaya çabalamışlar; Garpcılık ve Comte pozitivismini ise bir topyekün kurtuluş çaresi olarak görmüşlerdir. Ses sistemi ve teorik içerikle ilgili temel araştırmaların tümü, Rauf Yekta tarafından yapılmış olmasına rağmen, ölümünden sonra bu içerik, Arel tarafından, Batı armonik tonalitesine uygun olarak dönüştürülmüş ve bu son haliyle de, Türk müziği teorisi olarak bilinir olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Garpcılık, modernleşme, Comte pozitivismi, bilim, ilerleme, Osmanlı/Türk müziği teorisi.

ABSTRACT

The theory, which is known as Turkish music theory today, is actually a product of a process that initiated with the aim of providing a scientific, modern and civilized theory to Eastern/Ottoman music. There is a short and widely accepted narrative developed by Yılmaz Öztuna in relation to the fact that this theory was produced by the collaboration of three Mevlevî sheikhs and three followers. In this article, the interventions made by Rauf Yekta, Suphi Ezgi and Sadeddin Arel in order to modernize the field of theory in Ottoman music are handled based on historical documents, witnesses and memories. The aim of the research is to provide a detailed chronology of the events related to the development of the three theories; to identify those who play a role directly or indirectly in the construction of these theories and to evaluate all findings within the prosopographic framework. In chronology, special attention was paid to revealing the unknown, neglected, little or incorrectly known details of the process. In the light of the data, those who participated in the modernization of the theory are discussed around the names of Rauf Yekta and Sadeddin Arel. Accordingly, there are the names of Mevlevî sheikhs Ataullah and Celeleddin, mathematician Salih Zeki Bey and indirectly Mikhail Mishaqa around Rauf Yekta. Around Arel, Suphi Ezgi and Salih Murad Uzdilek directly; Yılmaz Öztuna, indirectly in the historiography dimension of the process; Mevlevî sheik Hüseyin Fahreddin, who has never participated in the theory studies, has been involved entirely due to a mistake of Öztuna. As a result, the prosopographic dimension of the study revealed that modernizers had intricate relationships with a wide range of social, political and intellectual circles, such as the press, foreign embassy officers, foreign schools, sufi orders, bureaucrats, political parties, missionaries, literary milieus and freemasons. Those who want to modernize the theory had tried to legitimize their interventions on the idea of science and progress; and they also saw Westernism and Comtean positivism as a remedy for total salvation. Although all the basic researches on the tone system and theoretical content were conducted by Rauf Yekta, after his death, this content was converted by Arel in accordance with Western harmonic tonality, and in this final form, it became known as Turkish music theory.

Keywords: Westernism, modernization, Comtean positivism, science, progress, Ottoman/Turkish music theory.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 05.04.2020 Kabul Tarihi/Accepted Date: 02.06.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi Müzikoloji Bölümü, mozturk@mgu.edu.tr ORCID ID: 0000-0003-1604-1715

Atf/Citation: Öztürk, O. M. (2020) Türk Müziğinde Yekta, Ezgi ve Arel Teorilerinin Pozitivist İnşası: Kısa Fakat Eleştirel Bir Tarihçe. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 171-215.

Extended Abstract

The theory, which is known as Turkish music theory today, is actually a product of a process that initiated with the aim of providing a scientific, modern and civilized theory to Eastern / Ottoman music. What is known about this process, which was started with the idea of exploring the scientific foundations of Eastern / Ottoman music and giving this music a new theoretical order in accordance with the needs of the time and the progress in civilization, is quite limited, brief, and disorganized. The actors and events in the field of music theory of this transformative process, which is vital for those who want to westernize, civilize and modernize the East they live in, have not been the subject of comprehensive research so far. Many significant details of the studies that started to develop with the pioneering initiatives of Rauf Yekta are either unknown or widely known incorrectly or incompletely. Regarding the development of the process, there are obvious differences, contradictory or suspicious issues between the information provided by Yekta (between 1897 and 1935), Ezgi (between 1933 and 1953) and a historian Yılmaz Öztuna, one of Arel's students (between 1953 and 1987). The popular and fictional 'narrative' developed by Öztuna, which is widely used by various writers as a main source of reference, is not only misleading and manipulating but also largely devoid of the historical facts of the issue. In this article, the interventions made in the field of theory to 'modernize' the Eastern / Ottoman / Turkish music are based on historical documents, witnesses and memories. The main purpose of this research is to create a detailed chronology about the events that developed during the process in line with the trends such as Westernism, Comtean positivism, materialism, social Darwinism and Orientalism. In the chronology created within this framework, particular emphasis was paid to revealing the unknown, neglected, little or incorrectly known details of the whole process. The prosopographic dimension of chronology has revealed that the people trying to modernize the music theory have intricate relationships with a wide range of social, political and intellectual circles such as the press, political associations and parties, bureaucrats, sufi orders, literary milieus, schools providing education in European languages (primarily in French), students attending or sent to European universities for higher education, foreign embassy officers, ambassadors, diplomats, freemasons and missionaries. For this reason, the biographical and prosopographic features of the names who took an active role in the process were focused on with a critical view and the data obtained were tabulated.

The studies carried out in the field of music theory gained momentum when Rauf Yekta started taking lessons from Ataullah Dede in 1887, and Yekta had become the most respected authority in the field until 1935 with his researches and publications. The first discovery of Yekta in terms of scientific research was related to the sound/tone system of Ottoman music. Yekta, who saw that there were 18 frets in the octave in the historical sources of theory, determined that 25 sounds were used in the octave in the current practice. In order to test this information, interval measurement experiments on sonometer were carried out first by Ataullah and then by him. Informing Celaleddin Dede, the other Mevlevi sheikh and respected tanbur player, from these works, Yekta also carried out studies with him on the subjects of old theory and actual tanbur frets. In 1906, Yekta, who has been publishing in various newspapers throughout the process, transferred his progress to his friends, Suphi Ezgi and Sadeddin Arel. This time, with his subsidiary, he created a separate tripartite and enabled the studies to be deepened comparatively. In the same year, inspired by the work of the Lebanese theorist Mikhail Mishaqa, Yekta accepted that it would be proper to use this approach in the nomenclature of the frets used in Ottoman music. During the First World War, Yekta left the joint study due to disagreement with Arel, then, the others (Arel and Ezgi) continued to work together. With their publications, first Suphi Ezgi (between 1933 and 1953) and then H. Sadeddin Arel (between

1948 and 1955) became the names that determined the direction of the process. In essence, there were significant differences between all three of the theories put forward by Yekta, Ezgi and Arel; although there was more partnership between Ezgi and Arel, it seems that both of them also disagree on various theoretical issues. Arel, who was the last involved in the process with his publishing and organizing skills, enabled his theory to be 'formalized' and spread throughout the country, while caused Yekta's leading role in the process to fall into the second plan.

In the 67th issue of the Music Magazine (1953) Öztuna made a direct quotation from S. Ezgi while giving information about the development of theoretical studies, but in this quote, he accidentally wrote 'Fahrüddin and Celaleddin' instead of 'Ataullah and Celaleddin'. In 1955, although he promised to fix this or similar errors in his future publications, he did not do this over the years. Moreover, instead of correcting this simple mistake, he went to build a purely fictional narrative, entirely based on his own assumption. All studies using Öztuna as the main reference source have caused this incomplete, erroneous and fictitious knowledge to become more widespread.

As a result, it has been determined that the interventions in the field of music theory have developed as a compulsory component of the Westernization process that passed from the Ottoman Empire to the Republic and the people who took part in this process understood positivism as progress. In addition, with this research, it was concretely revealed that the widespread fictional narrative, 'three sheikhs and three followers', was completely produced by Öztuna after 1953 and did not accurately reflect the historical facts of the process. This result shows clearly that the history of Westernization of Turkish music theory should be rewritten in the light of the data and findings presented in this article.

Giriş: Osmanlı Musikisinin Bilimsel Temellerinin Ortaya Çıkarılması Süreci

Osmanlı dünyasında, Avrupa medeniyetine hayranlık beslemeye başlama; o medeniyete imrenme ve giderek 'buradaki' idare ve hayatı 'orada olana benzetme' yönündeki olaylar dizisinin gelişiminde, Tanzimat Fermanı (1839) ile başlayan uygulamaların önemli bir dönüm noktası teşkil ettiği konusunda uzmanlar, görüş birliği içindedir.¹ Medeniyet, terakki, tekamül ve müspet ilim gibi terimlerin anahtar hale geldiği bu dönüşüm sürecine temel oluşturan Avrupacı/Garpçı yönelim, Şark/Osmanlı musikisine ilmî bir teorik muhteva kazandırılması girişimleri üzerinde de belirleyici olmuştur. Günümüzde, yaygın şekilde 'Arel teorisi'² olarak bilinen bu yeni teorinin gelişim süreci hakkında, Arel'in öğrencilerinden Öztuna'nın şekillendirdiği ve konuyla ilgili olarak pek çok araştırmacının öncelikle bakma eğiliminde olduğu 'ansiklopedik' klişe anlatı, esas itibarıyla, şu kısa özetten ibarettir: "Şeyh Celaleddin ve Şeyh Ataullah Efendiler mevzu ile XX. asrın ilk yıllarında uğraşmaya başlamışlar, fakat eser verememişler, onlar ve Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede, ancak Rauf Yekta, Suphi Ezgi ve Sadeddin Arel'i bu yola sevk etmiye muvaffak olmuşlardır. Sistem mükemmel şekilde Arel tarafından kaleme alınmıştır" (1974, s. 337).

Modern bir teori inşasının kronolojik boyutunu belgelemekten tümüyle uzak ve teoriye müdahale eden isimlerin temel rol ve işlevlerini, yanıltıcı şekilde, 'eş-zamanlı' ve 'eş-statülü' hale getiren bu kurmaca özetin literatürdeki yaygınlığı³ dikkate alındığında, sürecin, herşeyden önce, kendi gelişme seyrine tanıklık eden belge ve bilgiler üzerinden ayrıntılı şekilde araştırılması gerektiği açık bir şekilde görülmektedir. Bu nedenle Garpçı yönelimle oluşturulan bu yeni teorinin inşa edilme sürecindeki belli başlı kişiler ile rol aldıkları olayların kronolojik olarak aydınlatılması ve açıkça bir 'galat-ı meşhur' halini almış bulunan klişe özetin karanlıkta bıraktığı ve çarpıttığı muhtelif ayrıntıların açığa çıkarılması, süreç tarihçesinin teşkili açısından öncelikli bir problem durumundadır. İddia edilenlerden öte, sürecin seyrinde gerçek anlamda rol oynamış isimlerin kimler oldukları; bu kişilerin, teori üzerinde çalışırken ne gibi düşünce ve çevrelerden etkilendiklerine dair sorular, bu araştırmanın temel hareket noktalarını oluşturmaktadır.

Yöntem ve Bulgular

Osmanlı musikisinin bilimsel esas ve kaidelerinin keşfedilmesi düşüncesiyle Rauf Yekta tarafından başlatılan süreç, gelişimi itibarıyla çeşitli kişi ve anlayışların çeşitlilik arzettiği bir olaylar dizisi içermektedir. Bu nedenle öncelikle yapılması gereken, müzik teorisi alanında etkin şekilde rol alan isimlerin kimler oldukları ve ilgili olayların doğru bir kronolojisinin tespitidir. Bu bağlamda mevcut literatürde isimleri yaygın şekilde zikredilen altı isimden (Ataullah Dede, Celaleddin Dede, Fahreddin Dede, Rauf Yekta, Suphi Ezgi ve H. Sadeddin Arel)

¹ Aralarında önemli farklar bulunmasına rağmen temelde yenileşme, modernleşme, muasırlaşma/çağdaşlaşma, Avrupalılaşma ve Garplılaşma gibi isimler altında ele alınan bu sürecin idari, siyasi, tarihi, askeri, dini, ekonomik, kültürel, sanatsal, bilimsel ve eğitsel boyutlarını ele alan temel bazı çalışmalar için bkz. Belge ve İnel (2019), Bora ve Gültekingil (2004), Berkes (2008), Doğan (2013), Göçek (1996), Güler (2006), Hanioglu (1997), İnalçık ve Seyitdanlıoğlu (2011), Korlaelçi (2004), Lewis (1961), Mardin (2000), Shaw (1977), Tunaya (2010), Zürcher (2000).

² Bu teori için, muhtelif araştırmacılar arasında, 'Arel nazariyatı' (Akdoğan, 1993), 'Arel ekolü' (Behar, 1987), 'Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi' (Can M. C., 2002), 'Arel-Ezgi sistemi' (Özkan, 1987), 'Arel sistemi' (Tura, Türk müzikisinin meseleleri, 1988), 'modern Türk müziği kuramı' (Zeren, 1999) gibi muhtelif adlandırmalar kullanıldığı görülmekteyse de, sonuçta, Garplılaşma yönelimiyle şekillendirilmiş bu teorinin tanınmış aktörü olarak öne çıkarılan ismin H. S. Arel olduğu bir gerçektir.

³ Bu kaynaklardan bazıları için bkz. Akdoğan (1993), Aksoy (1985), Arel (1993), Ederer (2010), Ezgi (1933), O'Connell (2013), Özalp (2000), Öztuna (1974, 1986), Signell (1977).

başlanarak, bir yandan bu kişilerin üstlendikleri gerçek rollerin belirlenmesine, diğer yandan da gelişen olaylar dizisinin içinde buldukları sosyal ağlarla ilişkilendirilmiş ayrıntılı bir kronolojinin oluşturulmasına çalışılmıştır. İkinci adımda ise teori çalışmaları sürecine dolaylı yoldan etki etmiş isimler belirlenerek, onlar etrafında gelişen başlıca olaylar, esas kronolojiye dahil edilmiştir. Tüm bu verilerin prosopografik açıdan yorumlanabilmesine zemin sağlamak için de, gerek muhtelif biyografik ayrıntılar (Ek 1 Tablo 1), gerekse de müzik teorisini ilgilendiren başlıca olaylar, süreci şekillendiren sosyal, kültürel ve siyasi gelişmeler içinde konumlandırılmıştır (Ek 2 Tablo 2).⁴ Tüm bu veriler ışığında da Osmanlı musikisinin modern bir teoriye kavuşturulması yönündeki çalışmalar; (i.) Rauf Yekta etrafındaki kişi ve olaylar, (ii.) H. Sadeddin Arel etrafındaki kişi ve olaylar olmak üzere, iki alt başlık halinde ele alınmıştır.

Rauf Yekta Etrafındaki Kişi ve Olaylar

Rauf Yekta Bey (1871-1935)

Şark/Osmanlı musikisinin ilmi esaslarının tespiti; edvar tarihinin erişilebilen yazma eserlerinin araştırılıp incelenmesi; Avrupa müziği ve tarihi hakkında malumat edinilmesi ve nihayet Şark/Osmanlı musikisi için ‘ihtiyacat-ı medeniyye’ye uygun, ‘ilmî ve asrî’ nitelikte yeni bir teori inşa edilmesi girişiminin öncüsü Rauf Yekta Bey’dir.⁵ 1871 doğumlu olan Yekta, Osmanlı başkentinde, Batılı hayat tarzını benimsemiş bir aile ve muhit içinde, Avrupai bir eğitim alarak yetişmiş; Mevleviliğe intisab etmiş ve Lisan Mektebi’ni bitirmiştir.⁶ Eğitimi itibarıyla dönem siyasetine egemen olan ‘genç’ (*jeune*) ruhtan ve ‘Comte pozitivismi’nin⁷ bilim anlayışından derinlemesine etkilenmiş; Osmanlı dünyasındaki geleneksel hususiyetlere, Oryantalist değer yargıları üzerinden, bir yandan ‘küçümseyerek’, diğer yandan da akla ve bilime dayalı problem-çözme ve keşfetme amacıyla yaklaşmış;

⁴ Metin içinde atıf yapılmamış görünen bazı eserlerden, Tablo 2’de yer verilen kapsamlı kronolojinin oluşturulmasında yararlandığını, burada, hususiyetle belirtmek gerekir.

⁵ Akdoğu (1993), Aksoy (1985), [Arel] (1909), Batanay (1950), Baykara (1950), Doğrusöz (2018), Erev (1950a, 1950d), Ezgi (1933, 1950a), Ergin (1977), Erguner (2003), Gökçen (2007), İnal (1958), Mehmed Ziya (2005), Özalp (2000), (Tura, 2017), Yekta (1986).

⁶ Rauf Yekta Bey’in hayatı ve musiki alanındaki çalışmalarına dair ayrıntılı bilgiler için bkz. Bardakçı (1986), Erguner (2003), İnal (1958).

⁷ Comte (Kont) pozitivismi: Pozitif düşünce geleneğinin Auguste Comte tarafından yorumlanan ve bir metod, bilim, felsefe, politika ve nihayet din olarak nitelendirilen düşünce tarzı. Bu anlayışta bilim, pozitif düşüncenin asıl amacını oluşturan ‘insanlık dini’nin yayılmasının temel meşruiyet aracı olarak görülür. Buna göre bilim; deney, gözlem ve olgusal gerçeklikle temellendirilmiş olmakla birlikte, bilimin bizzat kendisi, ‘tek gerçek yol-gösterici’ kılınarak, temelde bir inanç haline getirilmiş durumdadır. Comte için bilimsel bilgi, tek geçerli bilgi türüdür ve gerçeklik de, bilimin araştırma nesnesidir. Comte pozitivisminin bilime yüklediği temel görev; toplum ve tüm insanlık için geçerli olacak genel yasa ve kurallar bulmasıdır. Bu nedenle Comte pozitivismi, bilimi, mutlak surette inanılacak bir tür emredici ‘din’ haline getirir. Pozitivismi bilim felsefesinin temeli ilan eden Comte (2015), sezgisel, teolojik ve metafizik bilgilerin tümünü geçersiz kılıp reddeder. Comte pozitivismine yönelik çeşitli eleştiri ve tartışmalar için bkz. Bora (2017), Işın (1985), Kabakçı (2008), Korlaelçi (2014), Narski (2013), Steele (2002), Ural (2012).

Garplılaşmayı, ‘medeniyetçe terakki etme’nin gereği olarak kavramıştır.⁸ Onun bu tutumunu, Zekai Dede ile tanışmasına dair hatırasında, ‘şarkılar’⁹ için kullandığı ifadelerde açık bir şekilde görmek mümkündür:

1303 (1885-86) senesi [...] Bahariye Mevlevihanesi’nde Zekai Dede Efendi’ye takdim olunmuştum. Üstad, mutadı olan beşâset-i vakuraneyle [ağırbaşlı güler yüzlülüğüyle] bu acize birçok iltifatlarda bulunmuştu. O zamanlar ‘şarkiyât’ unvanı altına giren parçalara zaten ehemmiyet vermediğim gibi, asar-ı nefise-i musikiyyeden de –yalan yanlış öğrenebildiğim bir iki murabba istisna edilirse– başka hiçbir şeye malik değildim. (2000, s. 36)

Yekta, 1897’den itibaren Resimli Gazete, İkdâm, Vakit, Şehbâl, Atı, Yeni Mecmua, Yeni Vakit, Millî Tettebbûlar Mecmuası, Revue Musicale gibi dönemlerinin oldukça popüler gazete ve dergilerinde, neredeyse kesintisiz bir şekilde makale ve denemeler yayınlamıştır. Bunların büyük bir kısmı, özgün araştırmalarını içeren yayınlar olup, gerek 1913’te Lavignac için kaleme aldığı makaleye, gerekse de 1924’te yayımladığı nazariyat kitabına zemin oluşturmuştur. Yekta, tüm yaşamı boyunca, matbuat çevreleriyle yoğun temas içinde olmuş; araştırmacılık ve yazarlık kariyerini, hayatının sonuna değin üretkenlikle sürdürmüştür.

1899’da İkdâm’da yayımlanan bir yazısında, ‘Osmanlı musikisinin ilmi kaidelerini ortaya çıkarma’ iddiasıyla başladığı çalışmalar hakkında ayrıntılı bilgiler verir. Ataullah Dede ile başladığı ve önceliği *Makasidülelhan*, *Camiülelhan* ve *Kitabüledvar*’ın teorik muhteva bakımından tetkikine dayanan araştırmaları ışığında Yekta, Osmanlı musikisinin nazariyatının o güne kadar ‘kimse tarafından bilinmediğini’ ve hatta böyle bir teorinin ‘mevcudiyetinden haberdar bile olunmadığını’; bundan ‘ilk kez söz edenin’ de kendisi olduğunu belirtir.¹⁰ Osmanlıların da dahil olduğu Şark kavimlerinin ‘medeniyetçe geri kalmış’ olduklarını kabul eden Yekta¹¹, terakki için, pozitivist ve rasyonalist anlamda akıl, deney ve bilime dayalı; ‘zamanın icabat ve ihtiyacı’na uygun bir zihni konumlanmış içinde olma gayretiyle, Osmanlı dünyasında kaleme alınmış edvarları, peşin hükümlerle, ‘hurafatla

⁸ Garplılaşma, özellikle Avrupalı eğitimle yetişen Osmanlı ‘gençler’i için sadece bir gereklilik değil, bundan daha derin bir hissediş olarak, bir ‘beka’ ve hatta ‘kurtuluş’ meselesi olarak algılanmıştır. Bu nedenle de akıl ve bilim konuları, Avrupa medeniyetinin aslı ve esasını oluşturan terakki fikriyle özdeş tutulmuş; özellikle pozitivistizm, ‘çağdaşlaşma’ ve bilimin temel yöntemi olarak, abartılı bir önem atfedilmiştir (Lewis, 2007). “[...] pozitivistizm [...] düşünce tarihimize yaptığı kalıcı bir etki vardır: Gerçeğin araştırılmasında bilimin önceliği. Bu temel önermesiyle pozitivistizm, [...] bir yöntem belirleyicisi olmuştur. [...] Yaygınlığını ve sürekliliğini de bu işlevsel özelliğine borçludur” (Işın E., 1985, s. 362).

⁹ Osmanlı dünyasında 19. yüzyıl sonlarından itibaren özellikle Fransızca üzerinden gelişen Avrupalı eğitime tabi olan kişilerin, dikkat çekici bir şekilde, yaşadıkları hayat ve medeniyete karşı Oryantalist bir bakış kazandıklarına dair bir başka önemli örnek, H. S. Arel’in, 1909’da sahibi olduğu Şehbal’de yazdığı ‘Musikimizin terakkisinden nevmid mi olacağız?’ başlıklı yazısında görülür. Küçümseyici ifadelerle kaleme aldığı bu yazısında Arel; Osmanlı dünyasındaki müziğin sadece şarkı ve kantolardan ibaret olduğunu belirtir ve ‘musikimizin terakkisi’ için Garp’a yönelmek gerektiğini savunur ([Arel] H. S., 1911, s. 211). Benzer düşüncelerini, yıllar sonra kaleme aldığı ‘Türk musikisi nasıl ilerler?’ başlıklı yazısında da dile getirmiştir (Arel H. S., 1948, s. 3-5).

¹⁰ “Eğer nazariyyât-ı müsikiyyemizin meydana konulması şimdiye kadar nasılsa muvaffak olunamamış bir hizmet olduğu teslim edilir ve bu hizmetten de sâhibine teveccüh edecek az çok bir şerefin mevcûdiyeti farz olunur ise –on senelik mesâil-i ciddiye semeresi olduğu için– meşru’ bir hakk-ı sarîhim demek olan şu şeref-i kanaatperverâneyi [...]” (Çergel M. A., 2007, s. 429).

¹¹ “[...] Şark akvamının medeniyetçe inkişafı Garb’a nispeten biraz teehhür etmiş olmasından dolayı bu latif ve ruhnevâz müsikinin eslaf tarafından tedvin edilen kavâid ve nazariyatı asrımızın ilmî usullerine tevfikân tedkik ve tespit edilmemiş ve binaenaleyh zamanın icabat ve ihtiyaçlarına göre terakki ve tealisi esbabının temini dâhil düşünülmemiştir” (Yekta, 1924, s. 47). Yektâ’nın 1898’de yayımladığı ‘Osmanlı müsikisi hakkında birkaç söz’ başlıklı yazısındaki ifadeleri de şöyledir: “Müsiki-i Osmânîmizin terakkisi filhakîka erbâb-ı ihtisâsı cidden meşgûl edecek bir meseledir. Çünkü şu asr-ı feyzâ-feyzde ulûm ve funûn-i sâirede sâhanümâ-yı husûl olan terakkîyât-ı azîme bizim için bâis-i iftihâr olacak dereceyi bulmuştur. Halbuki müsikî husûsunda pek geri bulunduğumuzu inkâr edemeyiz” (Çergel M. A., 2007, s. 454).

dolu' eserler olarak nitelemiştir.¹² Yekta'nın, modern ve Avrupalı olmakla özdeşleşen pozitivist yönelimi, onu, öncelikle ses fiziği alanında, o günün Fransızca kaynaklarından öğrendiği ve öncüllerini, Safiyüddin Abdülmümin ve Abdülkadir Meragî gibi Osmanlı-öncesi yazarlarda bulduğu, matematik temelli, deneysel ve ölçümsel araştırmalara itmiştir.¹³ Bu yönelimle, öncelikle Şark/Osmanlı musikisinde kullanılan seslerin nasıl bir sisteme sahip olduğu konusunda, sonometre (monochord) üzerinde ölçümler yapmış ve bunları, zamanın tanbur perdeleriyle karşılaştırarak, perde sistemini 'bilimselleştirme'ye çabalamıştır. 1893'den başlayarak, Osmanlı'da modern bilim ve matematiğe yönelişin müstesna ismi Salih Zeki Bey'den¹⁴ dersler almıştır.¹⁵ Perde ve aralıklar hakkında yaptığı ölçümlerle Yekta, Comte'un, teolojik ve metafizik bilgileri reddeden ve ilerlemenin sadece 'pozitif felsefe'ye dayalı deneysel bilimle mümkün olacağına dair görüşünü, tam anlamıyla içselleştirmiş görünür. Tekamül konusunu 'kanunlara tabi' olarak kavrayışında, pozitivistimin yanı sıra, sosyal darvinci eğilimler de bulmak mümkündür. Ona göre Osmanlı dünyasında yüzyıllar boyunca müziğin teorik boyutuna gereken önemin verilmemiş olması sebebiyle bu müzik, sadece geleneksel 'düm tek' yöntemiyle sürdürülen, 'semai' (kulaktan dolma) bir sanat mertebesine 'inmiş'; böylece de 'inhitat' (çöküş) ve yok olmanın eşliğine gelmiştir.¹⁶

Yekta, bilimselliği, herşeyden önce fizik ve matematik temelinde sayısallaştırılabilirlik ve ölçülebilirlik olarak anlamıştır. Onun bilim kavrayışının deney, gözlem ve olgusal gerçeklik temelinde Comte pozitivistimine yatkınlığı,

¹² Yekta'nın Osmanlı edvarlarıyla ilgili olarak 1898'de, Mehmet Zati Bey'e hitaben İkdâm'da yayınladığı yazıdaki görüşleri şöyledir:

[...] (Fârâbî), (İbni Sinâ), (Safiyüddin Abdülmü'min) gibi hükemâ-yı İslâmiyye bu nağmeleri fennen tedkik ve Şarklılar'ın isti'mâl ettikleri tam ve nîm ve çâryek sadâları –hikmet-i tabiiyye kavâidine göre– niseb-i adediyye ile ta'yin ve takdir ederek altı yüz bu kadar sene mukaddem Şark mûsikisinin nazariyyâtına esas vaz' etmişler ve o târihten i'tibâren gelen esâtize-i mûsikîyye dahî hep bu esâs metninin tekîd ve teşyîdine sarf-ı himmet eylemişlerdir. [...] sonraları bu kütüb-i fenniyye atf-ı nazar-ı ehemmiyet eden kalmamış ve yalnız (edvâr) nâmı altında mûsikînin cihet-i amelîyyesinden bâhis olmak üzere kısm-ı a'zamı –bu fennin burûc ve seyyârât-ı seba ile olan münâsebet-i mevhûmesinden bâhis– hurâfât ile memlû bir takım risâleler te'lîfîne hasr-ı iştiğâl edilmiş ve [...] hükemâ-yı meşhûrenin âsâr-ı kıymettârını anlayıp da mûsikîmize tatbîk edecek hemen de kimse kalmamıştır. Bu hâl yakın zamanlara kadar devam etmiş ve (Dede Efendi), (Dellâlzâde İsmâil Efendi) gibi en meşhûr üstâdlarımız bile nazariyyât-ı mûsikîyemizden gâfil olarak –esâsı (düm-tek) usûlüyle üstâd karşısında havaya düğüm bağlamak nevinden olan– tarîk-i amelîyyeden yetmişmiştir. (Çergel M. A., 2007, s. 388-389)

¹³ Yekta'nın 1924'te, Darülelhan'da ders kitabı olarak okutulmak amacıyla kaleme aldığı *Türk Musikisi Nazariyatı* başlıklı eserine bakıldığında, bunun bir teori kitabı olmaktan ziyade, müzikolojik bir araştırma mahiyetinde olduğu görülür. Yekta, 'bilimsel olmak' meselesine öylesine tutkuyla bağlıdır ki, Darülelhan talebelerine, Türk musikisi nazariyatı adı altında akustik, matematik, ahenk/ayar, saz akortları, sonometre ile ölçüm yapılması gibi konulara dair araştırmalarını –polemiğe fazlasıyla yatkın olan üslubuyla– aktarıyor olduğunu gözden kaçırmış gibidir. Kendisine model aldığı İbni Sina, Safiyüddin, Abdülkadir gibi yazarların teorik eserlerine ses fiziği ve matematik oranlar bahsiyle girmiş olmalarından esinlenerek Yekta da, günün Batılı ses fiziği ve matematik bilgilerini oldukça hacimli hale getirerek nazariyat amaçlı ders kitabında aktarmayı, 'bilimsellik' addetmiştir. Ayrıntılar için bkz. Yekta (1924).

¹⁴ Aşağıda ayrıca değinilecek olmakla birlikte Salih Zeki Bey, Comte pozitivistimine yakınlığı bakımından, R. Yekta'nın bilim kavrayışı üzerinde mutlak surette etkili olmuş görünmektedir (Yekta, 1986). Korlaelçi (2004), Salih Zeki Bey'i, 'ilk Türk pozitivistleri' arasında sayar.

¹⁵ "O devirde rasathane müdürü olan çok tanınmış Türk fizikçisi ve matematikçisi Salih Zeki Bey bu münakaşaya müdahaleye kendisini mecbur görerek bu gafil polemikçiyi, gereği gibi takdir etti. Zavallı şeytan [Nuri Şeyda], Salih Zeki Bey'in ezici ehliyeti karşısında cevap vermeye dahi teşebbüs edemeyerek sessizce çekildi" (Yekta, 1986, s. 55).

¹⁶ Yekta'nın bu tür görüşlerini serd ettiği yazılarının çoğu, başta İkdâm olmak üzere, dönem gazetelerinde yayımlanmıştır. Bu yazıların önemli bir kısmının derlenerek günümüz Türkçesine uyarlanması konusunda, Yard. Doç. Dr. Nuri Özcan danışmanlığında Çergel (2007), Öncel (2010) ve Özdemir (2010) tarafından yapılmış tezler mevcuttur. Yekta'nın bilim fikrine temel oluşturan medeniyet ve terakki kavramlarının genelde Osmanlı güzideleri üzerindeki etki ve yansımalarını ele alan kayda değer bazı araştırmalar için bkz. Akyüz (1989), Balcı (2008), Berkes (2008), Bora (2017), Can (2014), Çam (2013), Doğan (2013), Güler (2006), Korlaelçi (2014), Kurmuş (2007), Özlem (2002), Ülken (1992), Tunaya (2010).

kendisi tarafından sık sık kullanılan ‘ihtiyacat-ı hazır’a veya ‘terakkiyat-ı medeniyye’ gibi ifadelerinde de açık bir şekilde görülür. Ayrıca Yekta, Şark musikisi alanında 13. ve 14. yüzyıllarda kaleme alınmış eserlerde Aristocu bilim temelinde şekillendirilmiş teorik yaklaşım ve içeriği, yeni kazandığı pozitivist kavrayışa uygun bularak, asıl ve esas kabul etmiştir. Bu kabul edişle beraber Yekta, Osmanlı dünyasında 15. yüzyıldan itibaren gelişen ve ‘statik yapı’ ve ‘dizi’den ziyade ‘ezgi hareket tarzı’na odaklı; bu bağlamda da Pisagorculuktan ziyade Aristoksenoscü gelenekle¹⁷ daha fazla irtibata sahip, farklı bir teorik paradigmaya özgü eserleri, bariz şekilde dışlama eğilimi sergilemiştir.¹⁸ 19. yüzyıl sonlarında Osmanlı başkentinde musiki nazariyatının sadece iki kişi tarafından (Ataullah ve Celaleddin Dede’ler) biliniyor olduğuna dair iddiasında ise kendi pozitivist yönelimini temsil eden ‘hurafe’, ‘ilim’, ‘medeniyet’ ve ‘terakki’ kavramlarının belirleyiciliği açıkça görülür.¹⁹

Bu devir insanların Avrupa kültürüyle temaslarında öne çıkan ilk husus, onlara göre yeni ve en terakki etmiş durumdaki Avrupa bilimidir ki bu anlayış, aynı zamanda pozitivism, materyalizm, sosyal darvinizm, naturalizm ve rasyonalizm gibi bileşenleriyle birlikte, Jön ruhu taşıyan hemen tüm ideolojik gruplarda, başat bir hususiyet olarak temayüz eder (Hanioglu Ş. , 1985). Korlaelçi’ye göre; “[p]ozitivizmin memleketimize girişi doğrudan doğruya felsefi bir kanal ile olmayıp, edebiyat akımları, o devirdeki okullarımıza konan müsbet ilim dersleri, doğrudan Fransızca tedrisat yapan okullar, Avrupa’ya gönderilen bazı talebeler, eğitim müesseselerimize gelen yabancı uzmanlar, bazı dernekler, vs. ile olmuştur” (2014, s. 143). Comte’un ‘terakki’ için, Sadrazam Mustafa Reşit Paşa’ya yazdığı ‘pozitif din’e davet mektubundaki telkini²⁰ benimsemiş görünen Garpcı Jön Türkler, özellikle İslam ve pozitivism ilişkisini, kurmak istedikleri yeni düzen adına, amaca uygun bir zemin olarak değerlendirme yoluna gitmiştir. Bu tutumun ise Tanzimat’tan itibaren gelişen İslam ve terakki temalı yaklaşımların tümünde merkezi bir rol oynadığı bir gerçektir. Özellikle İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin (buradaki ‘terakki’nin, pozitivismin sloganı olan ‘nizam ve terakki’den geliyor oluşu, ayrıca, yeterince anlamlıdır) kurucularından Doktor Abdullah Cevdet’in –Comte’un telkinine uygun olarak– İslam’ı, pozitif dine geçiş için bir araç olarak kullanmayı tamamıyla benimsediği, savunduğu ve topluma propaganda ettiği görülür (Hanioglu M. Ş., 1997). Işın’a göre; “pozitivist ve materyalist görüşleri savunan Osmanlı aydınının çöküş aşamasındaki devleti kurtarmak için üzerinde birleştikleri en önemli nokta, değişimin akıl ve bilime dayalı olarak gerçekleştirilmesi” (1985, s. 352-362) olmuştur. 19. yüzyılın reform süreçleri karşısındaki tutumlarına bakıldığında, özellikle İstanbul Mevlevihanelerinin yenileşme yönündeki girişimlere ağıktan destek vermiş olmaları da, bu bağlamda, son derece

¹⁷ Doğu Akdeniz dünyasında müzik teorisinin tarihsel açıdan iki önemli geleneği hakkındaki bilgiler için bkz. Barker (2000, 2004, 2007), Crocker (1963), Gibson (2005), Godwin (1993), Tura (2017).

¹⁸ Yekta’nın ‘hurafat’ olarak nitelendirdiği ezoterik nitelikteki bu teorinin ilişkili olduğu fikri gelenekler hakkında bilgi için bkz. Godwin (1993), Öztürk (2014a), Shehadi (1995). Dizi-merkezlilik ve ezgi-merkezlilik kavramları için ayrıca bkz. Öztürk (2014b), Öztürk (2015), Öztürk (2018b).

¹⁹ Bu bağlamda *Türk Müsiki Nazariyatı* başlıklı kitabının kapağında yer verdiği ibareler de ‘müspet ilim’ kavrayışının ifadesi bakımından son derece anlamlıdır: “İlmin en son usullerine göre Türk Müsikişinin müstenîd olduğu nazari kâideleri tesbît ve bu kâidelerin, milli müsikimizin amelîyatına ne suretle tatbik edileceğini îzâh eder nazari ve ilmî bir eserdir” (Yekta, 1924)

²⁰ Comte’un, Tanzimat’ın mimarı sadrazam Mustafa Reşid Paşa’ya yazdığı mektupta, pozitif dine davetle ilgili telkini şöyledir:

[...] ilk şaşkınlıklarını üzerlerinden atan bu kişilerin, pozitif dini, temel kaygılarının umulmadık çözümü olarak göreceklere kuşum yok. Herhangi bir metafizik geçiş olmadan, doğrudan doğruya İslâm’dan pozitivism geçerek, kendilerini, insanlık sevgisini ve evrensel mutluluğu dizgeleştiren büyük peygamberlerinin şerefli takipçisi olarak hissedecekler. Böylece gereksiz bir siyasi birliği reddetmeye yönelerek ve Osmanlı İmparatorluğu’nun parçalanmasını, zamansal yönetimlerin yaşam alanını kısıtlayan toplum yasasının olağan bir uygulaması olarak kabul edip, bu kaçınılmaz çözülmeye üzülmekten vazgeçecekler (Demir, 2004, s. 293). Farklı bir çeviri için ayrıca bkz. (Comte, 2012, s. 28).

anlamlıdır.²¹ Başka bir ifadeyle İstanbul Mevlevihaneleri, Osmanlı yenileşmesinin siyasi, idari, eğitsel ve kültürel boyutlarına ağırlıkla destek vermiştir.

Tüm bu konumlanışlarda İstanbul'daki Mevlevî dedelerinin sergiledikleri temel tutumun yenileşme ve düzen değişikliğinden yana oluşu dikkat çekicidir. İstanbul dergâhlarının başındaki şeyh ailelerinin bu modernleşmeci konumlanışları, doğal olarak, Osmanlı dünyasındaki çeşitli muhalif odaklarla Mevlevîlerin yoğun bir irtibat içinde olmalarını sağlamış; böylece de Mevlevî dedeleri, muhiblerinin önemli bir çoğunluğuyla beraber, müceddid hareket ve süreçlerin yanında veya içinde yer almıştır. Tüm bu gelişmelerde, Yenikapı Mevlevîhânesi'nin ve özellikle de Celaleddin Dede'nin babası Osman Selahaddin Dede'nin siyaseten üstlendiği öncü ve merkezî rol ise tarihe mal olmuş durumdadır (Mehmet Ziya Bey, 2005). Bu nedenle bu dergâhın şeyh ailesinin bir gelenek halinde İstanbul'daki siyasi muhalefetle çok-yönlü irtibatı ve Galata mevlevihanesiyle akrabalık bağı bulunması, müzik teorisi alanındaki yenileşme girişimlerine de iştirak etmelerini sağlamıştır.

Bu çerçeveden bakıldığında Rauf Yekta ve Ataullah Dede'nin, Osmanlı müziğinde 'zamanın ihtiyaçlarına uygun ilerlemeler kaydetmek' ve onu 'çöküşten kurtarmak'la ilgili inanış ve girişimlerinin, pozitivist düşünceyle irtibatı belirginlik kazanmış oluyor. Her ikisinin de, içeriğinde sayısal oranlar barındıran bir 14. yüzyıl metnini 'ilmî' bulmalarında ve bir sonometre üzerinde Osmanlı musikisinde kullanılan aralıklara dair ölçümler yapmalarında, pozitivist eğilimin deneycilik bakımından tipik yansımalarını görmek mümkündür. Perde ve aralıkların ölçülmesi, ses sisteminin bilimsel temellerinin ortaya çıkarılması gibi konuların, pozitivist bilim anlayışı yoluyla en başta çözüme kavuşturulması gereken meseleler haline getirilmiş olmasının, bu kişiler nezdinde, 'heyecan verici' birer keşif olduğu ve rasyonaliteye güven bakımından bir farklılık temin ettiği açıkça görülmektedir.

Talep ve çabalarıyla müzik teorisi alanındaki çalışmaların gelişimine ön ayak olan R. Yekta, teori alanındaki ilk hocasının, Galata Mevlevîhânesi Şeyhi Mehmed Atâullah Dede (ö. 1910) olduğunu belirtir.²² 1889'da²³ Zekai Dede'nin meşklerine iştirak etmeye başlayan Yekta, o yıllarda musikinin teorik yönüne de ilgi duymuş ve bu konuda kendisine bilgi verebilecek başka bir hoca arayışına girmiş; bu arayış da, onu, Ataullah Dede'ye götürmüştür:

Meşhur bestekâr Zekâî Dede merhumdan meşkederken Farabi ve onun takipçileri gibi Türk nazariyecilerinin koydukları kaideleri, bana izah edecek bir hoca da arıyor idim. Nihayet aradığımı, Beyoğlu'ndaki Mevlevî tekkesinin şeyhi merhum Şeyh Ataullah Efendi'nin şahsında buldum. [...] Kendisi ilimde çok yüksek mertebesi olan bir zat idi; Fransızca ve İtalyanca bilirdi, fevkalade kanun ve ud çalardı. Eski Türk, Arap ve İran nazariyecilerinin eserlerini hülâsa olarak tetkik etmişti; fakat [...] nazari incelemelerini derinleştirmemişti. Ricam üzerine haftada bir günü bana hasredip, musiki nazariyesi dersleri vermeyi kabul etti. [...] Bir sene sonunda musiki nazariyesi konusunda hocam kadar kuvvetliydim [...] Daha sonra beni araştırmalarımızın neticelerini neşretmeye davet etti. (Yekta, 1986, s. 54)

Ataullah Dede'nin Şark musikisinin teorisiyle ilgili öncülüğü konusunda Yekta'nın diğer bir beyanı, Abdurrahman Câmî'nin musiki risalesinden bizzat yaptığı çevirinin ithafında yer alır: "Kule Kapusu Mevlevihanesi postnişini, üstad-ı kemalat-ı nihad merhum Şeyh Ataullah Efendi Hazretlerinin ruh-ı revanına,

²¹ Padişah III. Selim'in Nizam-ı Cedid girişimi karşısında, mevleviliğin merkezi Konya Asitanesi şeyhi Mehmed Said Çelebi muhalif bir tutum takınırken, Yenikapı Şeyhi Galib Dede tam bir destek içinde olmuştur. Aynı tekkede şeyhlik eden Osman Selahaddin Dede, II. Abdülhamid'e karşı yürütülen Jön Türk muhalefeti içinde etkin şekilde yer almış; bu tutumu nedeniyle de uzun bir süre, padişahın şimşeklerini üzerine çekmiştir. Konuya ilişkin ayrıntılı bilgiler için bkz. (Haksever, 2009, s. 28-29), (Küçük, 2003, s. 126), (Mehmet Ziya Bey, 2005, s. 146-153), (Ösen, 2015, s. 242-244).

²² Yekta'nın Mevlevîliğe intisabı 1886'da gerçekleşmiştir.

²³ Bardakçı, bu tarihi 1895 olarak vermektedir. Bkz. Yekta (1986: 9).

müşarün-ileyhden aldığı ilk nazariyat-ı musiki derslerinin hatıra-i şükr-i endarisi olarak, mütercim-i hakirin tuhfe-i tilmizanesidir” (Verdemir, 1998, s. 82).

Yekta'nın müzik teorisi alanındaki çalışmalarında öne çıkan başlıca konuları, şöylece sıralamak mümkündür: (i.) Safiyüddin Abdülmümin ve Abdülkadir Meragî gibi nazariyatçıların eserlerinin muhteva bakımından tetkiki; (ii.) İstanbul kütüphanelerinde bulunan elyazması nazari eserlerin araştırılıp bulunması, kopya edilmesi ve incelenmesi; (iii.) Ses fiziği konusunda Avrupa bilimindeki son gelişmelere dayalı bilgilerin edinilmesi; (iv.) Avrupa müzik tarihi ve teorisi hakkında çağdaş Fransızca kaynaklardan bilgi derlenmesi; (v.) Sonometre üzerinde yapılan ölçümlerin, zamanın tanbur perdeleriyle mukayese edilmesi; (vi.) Dönem matbuatında geniş yer tutan ve 'külli-kısmî' eksenli Garplılaşma tartışmalarına, Osmanlı musiki nazariyatının modernleştirilmesi yönündeki çalışmaların da dahil edilmesi. Yekta'nın, tüm bu konularda etkin bir rol üstlendiği ve esasen, Osmanlı musikisinin bilimsel temellerinin keşfedilmesinde ciddi bir çaba sergilediği bir gerçektir. Süreç boyunca Osmanlı musikisinin teori ve tarihiyle ilgili pek çok meseleye, geniş bir okur kitlesinin ilgisini çekmeyi başarmıştır. Ataullah Dede ile başladıkları Osmanlı-öncesi kaynakların tetkiki konusundaki çalışmaları Celeddin Dede'ye aktarmış ve onun da bu çalışmalara gerek kadim nazariyat ve gerekse de tanbur perdeleri ve ses sistemi konularında iştirakini sağlamıştır.

Mehmed Ataullah Dede (1842-1910)

Galata/Pera/Kulekapısı/Beyoğlu mevlevihanesinde doğmuştur. Çocukluğundan itibaren gördüğü Avrupai eğitim nedeniyle, sadece klasik Mevlevi terbiyesinden geçmiş diğer şeyhlere göre dikkate değer bazı farklılıklar kazanmıştır.²⁴ Klasik eğitimde öğrendiği Arapça ve Farsça ile beraber Fransızca, İtalyanca, Almanca ve İngilizce öğrenmiş olması; Avrupa'dan kitaplar getirip bunları büyük bir ilgiyle okuması; Galata ortamında, Avrupalılarla doğrudan temas etme imkanı bulması; geometri, felsefe, sosyoloji ve müzik teorisi gibi konulara ilgi göstermesi gibi vasıfları, onun –özellikle derviş muhiti içinde düşünüldüğünde– Garplılaşma anlamında 'zihniyet değişimi'ne uğramış müstesna bir entelektüel haline gelmesini sağlamıştır.

Kuruluş yılı olan 1491 itibarıyla İstanbul'da ilk olma özelliğini taşıyan Galata mevlevihanesi, Avrupalılarla kültürel etkileşim olanakları bakımından diğer tüm mevlevihaneler arasında ayrıcalıklı bir yer sahibi olmuştur. Bu ayrıcalıkta öne çıkan başat nitelik ise, Galata'nın, hemen tüm tarihi boyunca, son derece kozmopolit bir nüfus ve kültüre sahip olmasıdır (Ortaylı, 2020). Gençliğinden itibaren Avrupa kültürüyle içiçe yaşamış ve Garplı tarzda bir eğitim görmüş olan Ataullah Dede, özellikle Galata muhiti ve 'Frenk'lerle muhtelif irtibatlar kurabilmesi sayesinde, dönemin müspet ilim anlayışına büyük bir ilgi göstermiştir. Yekta (1986)'nın tanıklığında, Abdülkadir Meragî tarafından 15. yüzyıl başlarında yazılan *Makasidüelhan* adlı eserin teorik içeriğini bilimsel bulması ve bu içeriği, Osmanlı musikisinin 'aslî ve esası' olarak kabul etmesi, Ataullah Dede'nin benimsemiş olduğu pozitivist düşünce açısından önemli bir göstergedir. Rauf Yekta, 1899'daki bir yazısında, teori çalışmalarının nasıl başladığını ve bu meseleyle ilgili Ataullah Dede'nin öncü merak ve ilgisini açık bir şekilde ifade etmiştir. Buna göre 1889'da Ataullah Dede sahaf çarşısında *Makasidüelhan*'ı bulup satın almış ve içeriğini incelemeye başlamıştır. Tamamen kendi çabasıyla giriştiği bu süreçte karşısına bazı terminolojik sorunlar çıkmış ama Ataullah

²⁴ Mehmed Ataullah Dede'nin hayatı hakkında bilgiler veren bazı kaynaklar için bkz. Ambrosio (2010), Işın (2010, 2013), İnal (1958), Küçük (2003).

Dede, ısrarlı çalışmasıyla bunların üstesinden gelmiştir. Yekta'nın aşağıdaki ifadeleri, gerek Ataullah Dede'nin, gerekse de kendisinin sergiledikleri pozitivist yönelim için tipik bir örnek oluşturur:

[Ataullah Efendi] zâten fenn-i nefis-i mûsikîye mûntesib buldukları gibi makâmâtı ber-vech-i nisbet, üryân insan resimleri yaparak dirseğine isfahân, göğsüne zirgüle, kafasına rast makâmları esâmîsini işâret etmek gibi hurâfât ile memlû olan (ilm-i edvâr?!) risâlelerinin erbâbı fenn indinde ne derecelere kadar hâiz-i kıymet olacağını esâsen takdîr buyurdıkları cihetle her fenn gibi bu fenn-i bedî-i mûsikînin dahî elbet bir nazariyyesi olacağı mütâlaasıyla çoktan beri buna dâir eslâf-ı izâmın [eski üstadların] yazdığı kütüb-i kadîmenin [eski kitapların] taharriyyesiyle meşgûl de bulduklarından [...] hemen kitabın tettebbuuna başlarlar. Makasidü'l-Elhân'ın, mâhiyetleri yukarıda bir nebze teşrih edilen (edvâr!) risâleleri nevinden olmayıp ciddi bir fenn kitabı olduğu daha ilk satırlarının mütâlaasından anlaşılınca tedkîkına bir kat daha germî verirler. [...] (sonometre) üzerinde tedkîkat-ı mûsikîye icrâsıyla birinci defa olarak esvât-ı mûsikîyemiz arasındaki niseb-i adediyyeyi ta'yîn eden zât-ı âlîleri olduğundan bu husûsta cümleten Efendi-i müşârünileyh hazretlerine minnettâr bulunmaklığımız îcâb ettiğini söylemek lâzîme-i zimmet hakşinâsî [haktanırlık] ve bitarafîdir. Binâenaleyh nâm-ı âlîleri târih-i terakkîyât-ı mûsikîyemizin ilk sahîfelerini tezyîn edeceğine şüphe edilemez. (Çergel M. A., 2007, s. 423-424)

Buradaki ifadelerde özellikle dört hususun pozitivistliğe duyulan inanç bakımından dikkat çektiği görülüyor. Bunlardan ilk ikisi, fen/bilim anlayışıyla ilgilidir. Buna göre *Makasidü'lhan*; (i.) 'hurafelerle dolu edvar kitapları' gibi olmayıp, (ii.) 'ciddi bir fen kitabı'dır. Ataullah Dede'nin; (iii.) sonometre üzerinde yaptığı deneysel çalışmalar, 'müziğimizin ilerleme tarihi'nin ilk sayfalarını süsleyecektir ve (iv.) müzik teorisinin 'kaideler'i ortaya konulmuş olacaktır. Pozitivizmin insanlara telkin ettiği bilimle kurtuluş anlayışının tüm sınırlılıkları ve polarizasyonlarını içeren bu ifadelerin, öz olarak, bilimin temelinde matematiğin bulunduğu ve buna dayanmayan her tür bilginin 'hurafe' sayılması gerektiği, bilimin temel ödevinin kurallar ve yasalar bulmak ve 'ilerleme'nin de ancak böyle sağlanabileceğine dair peşin hükümleri açık bir şekilde yansıttığı ortadadır. Bu nedenle 19. yüzyıl son çeyreği içinde İstanbul'da, Osmanlı musikisinin bilimsel temellerini bulma iddiasıyla başlanan çalışmalarının temelinde, tamamen, dönemin okur-yazar ve Avrupalı eğitimine tabi olmuş çevrelerine hakim olan pozitivist düşünmeye dayalı olduğu, açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Ataullah Dede'nin müspet ilim anlayışında matematiğin çok önemli bir yeri olduğu, Safiyüddin Abdülmümin ve Abdülkadir Meragi'de bulunduğu matematik oranlar ve sayısal değerlere özel bir ilgi göstermesinden anlaşılıyor. Ayrıca ilgili kitaplarda temelde 'aklı' bir soruşturma, tanımlama ve sınıflandırma yönünde sergilenen bilimsel tutumun, Ataullah Dede'nin rasyonelleşme ve dünyevileşmeye dönük ilgisine ciddi şekilde hitap ettiği görülüyor. Bizzat kendi büyük dedeleri olan Nayi Osman (ö. 1729) ve Abdülbaki Nasır (ö. 1820) gibi yaşadıkları dönemin 'yenilikçi' nazariyatçılarına rağmen Ataullah Dede'nin, onların eserlerine değil de Osmanlı-öncesi kaynaklara yönelen bu ilgisinin temel sebeplerini, hiç kuşkusuz, onun, matematik, rasyonelasyon ve müspet ilim gibi konulara gösterdiği yoğun ilgide ve bu temelin, yaşanan tüm sorunlara mutlak çözüm getireceğine dair inancında aramak gerekmektedir. Bu bağlamda Comte pozitivistliğinin matematiğe dayanan 'bilme-ölçme-yönetme' ilkesinin, Ataullah Dede'nin dünyevileşmiş ve aklileşmiş derviş kimliği üzerinde bariz bir etki oluşturduğu ortaya çıkmış oluyor.

Ataullah Dede'nin biyografisi, irtibatlı olduğu sosyal ağ içinde ele alındığında, özellikle iki çevrenin dikkat çekici şekilde öne çıktığı görülür. Bu muhitlerden ilkinin İngiliz masonluğu, ikincisini de Amerikan misyonerliği oluşturmaktadır. Bu iki 'Garplı muhit' içinde yer alan iki isim ise, Ataullah Dede açısından, ayrıca özel bir önem taşımaktadır. Bu kişilerden ilki, İngiltere Büyükelçisi Lord Henry Bulwer, ikincisi de Amerikan konsolos ve çevirmeni John Porter Brown'dur. Aslında her ikisi de müstakil araştırmalara konu olmayı fazlasıyla hak eden bu iki ismin, Ataullah Dede'nin hayat ve düşünceleri üzerindeki etkilerini anlayabilmek için, kısaca da olsa, bazı ayrıntılara odaklanmak gerekmektedir.

Lord Henry Bulwer (1801-1872), İngiltere ve Osmanlı ilişkilerinde Kırım Savaşı'nın ardından imzalanan Paris antlaşmasıyla birlikte, oldukça kritik sayılabilecek bir dönemde, 1858-65 yılları arasında büyükelçilik yapmış; ayrıca İngiliz masonluğunun İstanbul'daki güç ve etkinliğini pekiştirmek adına, bizzat kendi adıyla kurduğu loca ile sofistike politikalar geliştirmeyi başarmış bir isimdir (Guymer, 2011). 1859'da Yassıada'yı satın almış olan Bulwer, burada iki adet şato yaptırmış ve önemli bir çok toplantıyı burada tertip etmiştir. Bulwer'in, Osmanlı dünyasında İngiliz menfaatlerini korumak, Protestan misyonerliğinin önündeki hukuki engelleri ortadan kaldırmak ve genel olarak İngiliz politikalarının diyalog içinde olduğu çevreler tarafından benimsenmesini sağlamak adına, sadece diplomatik değil, fakat aynı zamanda masonik ilişkilere de önem verdiği görülüyor. Nitekim Mehmed Atullah Dede'nin, 1868'de yirmi altı yaşındayken, Galata'da bulunan Bulwer Locası'nda masonluğa girmesini; 1870'de çırak ve sonraki yıllarda da sırasıyla kalfa ve üstad derecelerini almış olmasını, bu çerçevede görmek gerektiği açıktır. “Atullah Dede, [Bulwer] locasında, İstanbul'da yaşayan Rumlar, Ermeniler ve birçok Müslümanla yakınlaştı: Pera'nın Kadiri dervişi Arif Mehmed, Türk Amiralî Hobart Paşa [...] ve Hıdiv ailesi üyeleri, Prens Fazıl Paşa [...] ve Prens Halim Paşa [...]. Atullah Dede locada ayrıca [...] John Porter Brown'la da [...] tanıştı” (Zarcone, 2010, s. 64). Görüldüğü gibi Bulwer Locası'nın mensupları arasında prensler, paşalar, şeyhler ve tüccarlar gibi dönem siyaset, idare, diplomasi ve ticareti açısından etkili isimler yer almaktadır. Bu arada bu locanın, aynı zamanda, John Porter Brown açısından da ayrıca önem taşıdığını belirtmek gerekir.

Conn (2019), John Porter Brown'ı (1814-1872), Türk-Amerikan ilişkilerinin ‘babası’ olarak niteler. Brown'ı, Atullah ve babası Kudretullah Dede açısından asıl önemli kılan hususu ise, 1868'de yayımladığı *The Dervishes: or Oriental Spiritualism* (Dervişler veya Şark Ruhaniyeti) başlıklı çalışması oluşturur. Aralarında “Konstantinopolis Dervişlerinden saygın ve değerli birkaç kişi”nin de bulunduğu “Müslüman arkadaşlarının inançlarına dair bir değerlendirme ortaya koymak” adına, “öğrendiklerinin tümünü yazılı, sözlü veya basılı en aslı kaynaklara erişerek elde ettiği”ni belirten Brown (1868, s. 58), kitabının iç kapağında, ‘İstanbul Pera'nın Mevlevî Şeyhi’ ibaresiyle Kudretullah Dede'nin resmine yer vermiştir. Eserin basımından kısa bir süre sonra Londra'da yayınlanan *The Freemason's Monthly Magazine* dergisinin 4 Temmuz nüshasında, *The Dervishes and Masonry* (Dervişler ve Masonluk) başlıklı bir tanıtım yazısı yayımlanır. Bu yazıda Brown, okuyucuya, şu ifadelerle takdim edilir:

Amerika Birleşik Devletleri İstanbul Elçilik Sekreteri ve Tercümanı Muhterem John Porter Brown, seçkin bir Oryantalist ve aynı zamanda Türkiye Geçmiş Bölge Birinci Nazırlığı (Grand Warden) ile İstanbul Bulwer Locası Üstadlık makamlarını dolduran bir masondur. Uzun bir süredir, masonluk ile İslam arasında var olduğu iddia edilen bağlantıyı araştırmakla meşguldür ve buna dair bilgi edinme konusunda özel fırsatlar elde etmiştir. Görüşlerini daha da geliştirebilmek adına İstanbul Bulwer Locasında bir Dervişin inisiye edilmesine öncülük etmiştir. (2019, s. 12)

Brown'un, Bulwer Locasında masonluğa girmesine destek olduğu derviş, Atullah Dede'dir. Bu olayın, özellikle ‘dervişlik’ ve ‘Mevlevilik’ açısından taşıdığı istisnai önemi doğru değerlendirebilmek için, burada, bir hususa dikkat edilmesi gerekir. Osmanlı dünyasında ilk ortaya çıkışından itibaren masonluğun, Osmanlı yöneticileri ve toplum nazarında, temelde, olumsuz değer yargıları ve kuşkuyla yaklaşılacak bir imaja sahip olduğu²⁵

²⁵ J. P. Brown, 1871'de İstanbul'da yaptığı bir konuşmada, masonluk aleyhindeki yaygın olumsuz görüşleri teyit eden şu ifadelerle yer vermektedir: “Burada farmasonluk hakkında vehim ve son derece yanlış izlenimler var. Bazı kimseler bizim yeni bir din yerleştirmeye çalıştığımızı zannediyorlar; başkaları ise gizli ve tehlikeli niteliklere sahip bir siyasal cemiyet olduğumuzu sanıyorlar. Ve daha başkaları da, [...] hiçbir dini inancı bulunmayan ateistler sayıyorlar” (Koloğlu, tarihsiz, s. 85). Aynı konuda, Paris'te tıp eğitimi görüp masonluğa girmiş olan Rum doktor Alexandre Schinas'ın 1863'de hazırladığı bir raporda da şu ifadeler yer alır: “Bu memlekette masonluğun yalnız adı bile, dehşet, korku ve nefret uyandırıyor. Mason kelimesi, ate, ihtilalci, dinsiz manasına geliyordu. Masonları cehennemlik diye adlandırıyorlardı. Rumlar, Ermeniler, Katolikler,

dikkate alındığında, Ataullah Dede'nin, üstelik de bir 'derviş' olarak bu cemiyete katılmasının, hiç de olağan bir durum olmadığı anlaşılır.²⁶ Konuyla ilgili olarak Zarccone'un değerlendirmesi şöyledir: "Ataullah Dede'nin Masonluğu benimsemesi dikkate değer bir şey, çünkü bu bağlantı kendisine Galata Avrupalıları ve Osmanlı seçkin tabakası içinde geniş bir çevre sağladı, bu da onun Doğu'yla Batı arasındaki aracı rolünü pekiştirdi" (2010, s. 64).²⁷

Zarccone'un, Ataullah Dede için kullandığı 'Doğu'yla Batı arasındaki aracı rol' nitelemesinin önemli bir tespit olduğuna dikkat edilmelidir. Çünkü Ataullah Dede'nin, kendi kuşağında egemen bir kabul durumunda olan 'çöküş' psikolojisi ve 'geri kalmışlık' idrakinin bilimsel, teknolojik ve eğitsel boyutlarına vakıf bir entelektüel olduğu bir gerçektir. Yekta'nın ifade ettiği gibi, 'bilimler ve sanatlarda geniş bir kültüre sahip olan' bu 'aydınlanmış' dervişin, gününün sosyal ve siyasal gerçekliklerinden kopuk yaşadığını düşünmeye imkan yoktur. Çok çeşitli çevrelerle doğrudan diyalog içinde olması, davetler tertip etmesi ve toplantılara iştirak etmesi gibi sosyal ilişkileri nedeniyle Ataullah Dede'nin, medeniyet, terakki, tekamül, inkişaf, inhitat, Batı, bilim ve teknoloji gibi meselelerle yoğun bir entelektüel irtibat içinde olduğu açıktır. Osmanlı müziğinin bilimsel teorik esaslarının, içinde matematik ve ölçülebilirlik barındıran kaynaklarda olduğuna dair inancını da, bu eksendeki kişisel tetkik ve yorumlarına bağlamak ve bir sonometre imal edip bunun üzerinde aralık ölçümleri yapmasıyla ilgili tecrübelerini, tamamen, bu düşünce tarzının bir ifadesi olarak görmek gerekir.

Ambrosio (2012) ve Zarccone (2010)'un işaret etmiş oldukları gibi, Ataullah Dede'nin pozitif anlayışa temel oluşturan 'sosyal fizik' veya 'sosyoloji'ye yönelik ilgisi, Comte ve Durkheim kaynaklı olmuştur. Özellikle 'insanlık dini', 'kalbin hizmetindeki akıl' veya 'kalbe tabi olmuş akıl' gibi Comtecu yaklaşımların (Bischof, 2017), çökmekte olan bir İmparatorluğa mensup, umut arayışındaki ve yeniliklere ilgi gösteren bir derviş olarak Ataullah Dede'nin pozitif ilim ve dini benimsemesinde anahtar roller oynadığı söylenebilir. Ataullah Dede'nin katıldığı Mason biraderliği ile felsefi pozitivizm ve liberal cumhuriyetçilik arasında sıkı bağlar bulunduğu, ilgili alan-yazın içinde ayrıntılı olarak ortaya konulmuştur.²⁸ Bu çerçevede Ambrosio (2012)'nin Ataullah Dede'ye dair değerlendirmeleri şöyledir:

Museviler ve Türkler bütün masonları, dinsiz, imansız, uğursuz kimseler sayıyorlardı" (Umur, 1988, s. 11). Ataullah Dede'nin masonluğa girişi konusu bu olumsuz yargı iklimi içinde değerlendirildiğinde, konunun sahip olduğu olağandışı özellik daha iyi anlaşılacaktır.

²⁶ Bektaşilik ve Masonluk arasında kurduğu irtibat açısından J. P. Brown'ın şu ifadeleri dikkat çekicidir: "Bektaşî tarikatına bağlı Dervişlerin kendilerini tamamen Masonlar gibi addetmeleri ve onlarla arkadaşlık etmeye eğilimli olmaları oldukça gariptir. Türk dilinde Masonlara Fermason denir ve bu büyük bir ithamdır. Bu itham, en kınanan özellik olan dinsizliğe işaret eder ve benim için yeterince açık olmayan bir sebepten ötürü, diğer Müslümanlar, hatta öteki Derviş tarikatlerine mensup olanlar nezdinde itibarları az olan Bektaşîler için kullanılır. Konstantinopolisteki hiç kimse 'Fermason' veya 'Bektaşî' denildiğinde kendini iltifat edilmiş olarak görmez ki bu, bir Protestana, dindar bir Katolik tarafından Metodist veya sıradan bir Hristiyan tarafından Volterci denilmesinden daha farklı değildir." (Brown, 1868, s. 59-60)

²⁷ Ataullah Dede vesilesiyle Mevlevilik ve Masonluk konusuna yönelik ilginç bir eleştiriyi, İhtifalci Mehmed Ziya'nın Yenikapı Mevlevihanesi başlıklı eserinde bulmak mümkündür: "Şu günlerde, bilmem hangi insaniyete hizmet eden bir topluma katılma gayreti iştiliyor. Hatta tarikatimize mensup bazılarına bile teklifler vaki olduğunu duyduk. Hayret ettik. [...] Esas ve gerçek itibarile pek yüksek ve daima ileri gidip yükselmeyi emreden, velhasıl maddi ve manevi bütün yükselişler onun irfan ve kemalinde olan islamiyete nasıl olur da bir de Masonluk ekleriz?" (s. 232-33). Özellikle bu eleştiri açısından yaklaşıldığında, Rauf Yekta'nın, 1924'teki yayını itibarıyla, ilk hocalık mevkiine Celaleddin Dede'yi yerleştirmiş olmasının ilgi çekici olduğunu belirtmek gerekir.

²⁸ Bu tür bağlantılara dair önemli bazı çalışmalar için bkz. Lomas (2003), Nord (1991), Pickering (2019), Steele (2002, 2019), Turnaoğlu (2017). Masonluk ve 'pozitif düşünme'yi doğrudan özdeş kılan kayda değer bir çalışma için ayrıca bkz. Akin (2019).

Ataullah sayesinde Mevlevi Tarikatı farklı sosyal ve politik durumlara adapte olma kapasitesini prova etmiş ve diğer ruhsal ve ezoterik kültürler ve tecrübelerle açık olduğunu göstermiştir. [...] Avrupa kültürüne ve felsefesine özel bir merak beslemektedir. Fransızca ve Almanca bilmesi, dönemin önemli felsefi ve sosyolojik eserlerini okuyabilmesini sağlar. Comte ve Durkheim gibi yazarların eserlerini okur. Finansal bir kriz nedeni ile parça parça satılmış olan özel kütüphanesi (belki de Mason kardeşlerine duyduğu aşırı ilgi yüzünden) büyüklüğü ile bu adamın engin kültürünü [...] yansıtır. Ataullah, 19. yüzyılın sonlarına doğru [...] İngiliz Masonluğuna yaklaşmıştır. İstanbul'da 1861 ila 1895 yılları arasında aktif olan Birleşik İngiltere Büyük Locası'na dâhil olmuştur. Bu loca, [...] Tanrı'ya inandığını ifade ederdi. [...] (s. 80-82)

Bir mevlevi şeyhi olarak Ataullah Dede'nin aynı zamanda bir mason olması, dönemin siyasi, eğitsel ve kültürel gelişmelerinin farklı açılardan değerlendirilmesine olanak sağlar. Avrupalı ve Amerikalı dostları için Mevlevihanede sık sık davetler tertip eden Ataullah Dede'nin dünyevileşmiş eğilimleri sonucunda Galata mevlevihanesi, ciddi bir ekonomik kriz içine sürüklenmiştir.²⁹ Sürecin önemli tanıklarından biri olan İ. M. K. İnal, *Hoş Sada* adlı eserinde, Ataullah Dede'nin uğradığı hüsrani etkileyici şekilde dile getirir:

Dergâhın yeterince varlığı olmasına rağmen yöneticilerin ihmal ve kötü yönetimleriyle kayba uğramış, Şeyh [Ataullah] Efendi ve diğer dervişler harap olmuştu. Durumu bilenler, kabahatin, locanın müdürüne ait olduğunu ama kabahatin birazının da o namussuzu -her nedense- def edemeyen Şeyh Efendiden kaynaklandığını söylerlerdi. (1958, s. 86)

Ataullah Dede, Rauf Yekta'nın 'modern' ve 'pozitif' ufkunun gelişimine harç koyarken, açıkça bellidir ki bizzat kendisi de pozitivist eğilimin umut vaad eden telkinlerinin güçlü etkisi altında kalmıştır. Ayrıca masonik kardeşlik ağına dâhil oluşu da, onun, bir Mevlevi olmaktan öte, Comte'un pozitif felsefe anlayışının esasını oluşturan 'insanlık dini' inancını benimsediğinin düşünülmesine imkân tanır.

Mehmed Celeleddin Dede (1849-1908)

Teori alanındaki çalışmalara önemli katkılar sağlayan Celeleddin Dede, Rauf Yekta'nın alandaki ikinci hocası olmuştur. Yekta, 18 Nisan 1909'da Yenikapı Mevlevihanesi kitabının yazarı Mehmed Ziya'ya yazdığı mektupta, şu bilgileri vermektedir:

Celeleddin efendi [...] musiki bilimindeki ilmi ve tatbiki kudreti itibarile de kendinden evvelkilerden ileridir. [...] Musiki nazariyatında da benim ikinci hocam idi. Musikimizde şimdiye kadar meçhul kalmış olan birçok nazari meseleler onun gayretile keşfedilmiştir. [...] Musiki ilminin nazariyatındaki üstünlüğü tamamen kendi gayreti ve okuması sonucu idi. (Mehmet Ziya Bey, 2005, s. 189, 206, 209)

Yekta'nın bu beyanını teyid eden ikinci bir ifadesini de, Celeleddin Dede'nin torunu Gavsî Baykara, 1930'lu yıllar için aktarır: "Biz musiki ilmini büyük pederiniz Celâleddin Efendi merhumdan emanet olarak aldık. Hafidlerine vermekle emaneti sahibine iade etmiş ve bu suretle de vazifemizi yapmış olacağız" (1950, s. 22).

Rauf Yekta Bey, 1899'da *İkdam Gazetesi*'ndeki bir makalesinde, 'fazilet sahibi iki kişi' olarak nitelediği Ataullah ve Celeleddin efendiler dışında Osmanlı mûsikîşinâsları içinde mûsikî nazariyatını bilen hiç kimse bulunmadığını iddia etmiştir.³⁰ Bu ifadesini sonraki bazı beyanlarında da dile getirmiş olan Yekta'yı, Suphi Ezgi de tasdik eder: "[...] Rauf Yekta Bey ve [...] Ataullah ve [...] Celeleddin efendi. merhumlar ilk defa olarak büyük

²⁹ Seyyid Ahmed'in 'dervişlik' için yaptığı şu değerlendirme, Ataullah Dede'nin sergilediği 'dünyevileşme' tutumu açısından dikkat çekici görünmektedir: "Dervişin manası Allah [...] aşkı için fakirlik ve zilleti seçendir yani yoksul manasındadır. [...] Sözde dervişin dervişliği yalnız dilindedir. Gönülleri dünya sevgisine bağlıdır [...] ömürlerini geçici dünya isteklerine harcadıkları için hüsrân ve ziyandadırlar" (İsmail, 2014, s. 76-77)

³⁰ Yekta, 'iki' mevlevi dervişinin teori alanındaki çalışmalarıyla ilgili beyanına, 1913'de *Encyclopedie de la musique et dictionnaire de conservatoire* için kaleme aldığı makalede de yer verir: "İstanbul'da Türk musikisinin nazariyesini bilen yalnız iki kişi vardır; biri Beyoğlu Mevlevihanesi şeyhi Ataullah Efendi, diğeri Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Celâleddin Efendi'dir" (1986: 56). Müzik teorisi alanındaki çalışmalara belgesel nitelikte tanıklık içeren bu iki önemli metnin, Hüseyin Fahreddin Dede ismini içermediğine özellikle dikkat edilmelidir. Her iki beyanda Yekta, kendi ismi etrafında gelişen olaylar dizisini, tarihler vererek anlatmaktadır. İlgili ayrıntılar için şu kaynaklara bakılmalıdır: Yekta (1986); [Arel] (1909), Ezgi (1933).

Türk tanburlarımızın saplarında bağlı bir sekizlide [...] yirmi beş perdenin mevcudiyetini ve onların eserlerimizde kullanıldığını eski kitaplardaki aralık bilgisinin yardımıyla [...] tayin ettiler [...]" (Ezgi M. S., 1940, s. 277).

Celeleddin Dede, Tanzimat döneminden itibaren gelişen yenileşmeci politikalar içinde etkin şekilde yer almış bulunan Osman Selahaddin Dede (ö. 1887)'nin oğludur.³¹ Özellikle babasının şeyhliği döneminde Yenikapı Mevlevihanesi, dönemin politik muhalefetinin başta gelen buluşma merkezlerinden biri haline gelmiş ve aktif siyasetle içiçe geçmiştir (Haksever, 2009). Bu yüzden Celeleddin Dede, babasının siyasi ve sosyal çevresiyle ilişkileri sürdürmeye devam etmiş; buna ek olarak, Şazeliyye, Çiştîyye ve Kadiriyye tarikatleriyle de hilafet alıp-verme şeklinde bağlantılar kurmuştur. Döneminde kendisine yöneltilen dikkat çekici eleştirilerden biri, Mevleviliği, Nakşibendiliğin Halidi koluna çevirmiş olmasıyla ilgilidir (Mehmet Ziya, t. y.).

Galata ve Yenikapı mevlevihanelerinin şeyh aileleri arasında köklü bir akrabalık bulunmaktadır.³² Celeleddin Dede ile Atullah Dede, amca çocuklarıdır. Bunlardan Galata Mevlevihanesi, özellikle Avrupa kültürüyle temas ve batılılaşmanın ön saflarında yer alırken, Yenikapı da Jön Türk siyasi muhalefetinin en önemli merkezlerinden biri olmuştur (Küçük, 2003). Işın (2010)'a göre:

Özellikle İstanbul merkezli Tanzimat sonrası Mevleviliği, aşamalı bir şekilde Osmanlı Anayasacı akımların siyasi çizgisini izlemekte, mensupları doğrudan bu hareketlerin içinde yer almakta, İttihad ve Terakki ile kurulan yakın ilişki sonucunda, başta Türkçülük ideolojisi olmak üzere Batıcı düşünce ekolleri Mevlevilik bünyesinde taraftar bulmaktadır. Bu ideolojik dönüşümün, tarikatın üst tabakasında, Cumhuriyet idealini benimsemiş bir eliti ön plana çıkarttığını söylemek mümkündür. (s. 38-40)

Atullah Dede ile Celeleddin Dede'nin her ikisinin de musiki nazariyatı alanındaki yenilikçi çalışmalara verdikleri desteğin sadece bir merak konusu olmayıp, aksine, temelde muhalif ve modernleştirici vasıflarıyla da irtibatlı olduğu gayet açıktır.³³ Her ikisi de Osmanlı dünyasında kaleme alınmış 'edvar'ları dışlayıp, Osmanlı-öncesi kaynaklara yönelmeyi, bilimsel yenileşme ve ilerleme adına gerekli görmüştür.

Yekta ve Celeleddin Dede'nin çalışmalarının, sadece eski teori kitaplarının okunup yorumlanmasından ibaret olmadığı, muhtelif kaynaklardaki ifadelerden anlaşılmaktadır. Torunu Gavsi Baykara'ya göre:

[...] Rauf Yekta Bey merhum Kulekapısı mevlevihanesindeki nazariyat incelemeleri keyfiyetinden Şeyh Celeleddin Efendiyi haberdar etledi. O zaman Celeleddin Efendi, hususi kütüphanesinden bir kitap alarak Rauf Yekta Bey'e gösterdi ve : - Ben de epey bir müddetten beri kendi kendime nazariyat ile uğraşmaktayım. Arzu edersen badema beraber çalışalım, dedi. [...] o günden sonra da; Celeleddin Efendi – Atullah Efendi – Rauf Yekta Bey üçgeni meydana gelerek yalnız amelî kısımda değil ilmi sahada da çalışarak bir çok esaslar tesbit etmeğe muvaffak oldular ki [...] doktor Suphi Ezgi de musiki nazariyatını bu esaslar üzerine bilahere Rauf Yekta Bey merhumdan öğrenmişlerdir. (Baykara G. , 1950, s. 2-3)

Bu çalışmaların önemli bir kısmını, Abdülmümin ve Abdülkadir'in kitaplarında açıklanan aralıklar yardımıyla tanbur perdelerinin dayandığı sistem hakkındaki araştırma, deney ve ölçümler oluşturmuştur. Bu noktada, ilgili eserlerdeki 18-perdeli sistemi esas almayıp, o günkü pratikte kullanılan perdeleri de dikkate alarak, 25-perdeli 'yeni' ve 'ilmi' bir sistemin keşif ve inşasına büyük ilgi gösterdikleri bir gerçektir.

³¹ Osmanlı yenileşme hareketleri içinde Yenikapı Mevlevihanesi ve özellikle de Osman Selahaddin Dede'nin yeri konusundaki bilgiler için bkz. Kaya (2019), Mehmet Ziya (t. y.).

³² Bu iki mevlevihane'nin şeyh aileleri hakkında ayrıntılı bilgiler için bkz. Küçük (2003), Mehmed Ziya (2005).

³³ V. Murad'ın masonluğu konusuna değindiği bölümde Eldem, 19. yüzyıl Osmanlı siyaseti açısından şu değerlendirmeye yer verir: "[...] 19. yüzyılın ikinci yarısında masonluğun Osmanlı topraklarında yetersizliği ve eksikliği hissedilen siyaset ve muhalefet alanını genişleten ama aynı anda Avrupa'daki bazı siyasi aktörlerle etkileşimi mümkün kılan önemli bir rol oynamış olduğudur" (Eldem, 2019, s. 19). Bu bağlamda Osmanlı'daki yenileşme ve siyasi muhalefet içinde tekkelerin oynadığı roller konusunda bkz. Gündüz (1983), Haksever (2009), Işın (2010), Küçük (2003).

Döneminin önde gelen tanbur çalıcılarından biri olması nedeniyle ‘Rabü’t-tanbur’ olarak anılan Celaleddin Dede’nin ses sistemi konusundaki görüş ve değerlendirmeleri, Yekta’ya kılavuzluk etmiştir. Yekta, sonometre üzerinde bizzat yaptığı deneysel ölçümlerin eski teori kitaplarındaki bilgiler ve güncel tanbur pratiği ile mukayesesinin, bilimsel teorinin esaslarının belirlenmesi açısından en güvenilir yöntem olduğuna inanmaktadır. Bu sebeple Celaleddin Dede’nin ölçümler ve mukayeseler bakımından onaylayıcı nitelikteki desteği, araştırmaların istikamet kazanmasında etkili olmuştur. Öyle ki Yekta, 1924’te yayımladığı teori kitabının ithafında, Celaleddin Dede’yi, açıkça, kendisine ilk fikirleri veren kişi olarak anar: “[...] milli mûsikîmizin müstenid olduğu nazârî kâideler hakkında müellif-i âcize ilk fikirleri vermiş olan hoca-i idrak ve irfanım, sâbika (Yenikapu) Mevlevihanesi Şeyhi Merhum (Celâleddin) Efendi’nin mukaddes hatirasını lisan-ı hürmetle ta’ziz ve tebcih etmeyi vicdânî bir vazife addeylerim” (s. 3). Ataulah Dede açısından düşünüldüğünde, Yekta gibi öncelikler ve hak teslimi konularına özel bir önem veren bir yazarın, ‘ilk hocalık’ konumuna Celaleddin Dede’yi yerleştirmiş olmasında, üzerinde düşünülmesi gereken hususlar bulunduğu açıktır ki bunun ayrı bir araştırmaya konu edilmesi gerekir.

Salih Zeki Bey (1864-1921)

Darüşşafaka’dan mezun olup Paris’te elektrik mühendisliği tahsili yapan Salih Zeki Bey, Osmanlı’nın ilk pozitivistleri arasında yer alır (Saraç, 2001). “Auguste Comte ve felsefe-i müsbete” başlıklı makaleyi, 1909’da, eşi Halide Edip’le birlikte kalem almış ve II. Meşrutiyet’in önde gelen pozitivist yayın organlarından Ulum-ı İktisadiye ve İctimaiye Mecmuası’nda yayımlamıştır. 1892’den itibaren başta Resimli Gazete, Journal Asiatique ve Tanin olmak üzere, yerli ve yabancı pek çok gazete ve dergide çeşitli makalelere imza atan Salih Zeki Bey, ayrıca bilim tarihi, matematik, fizik ve mantık alanlarında çok sayıda telif veya çeviri eser yayımlamıştır. Galatasaray Mekteb-i Sultani müdürlüğü, Rasathane-i Amire idarecilliği ve Daülfünun rektörlüğü gibi görevlerinin yanında, muhtelif okul ve bakanlıklarda hocalık ve idarecilikler de yapmıştır. İttihatçı çevrelerle yakın ilişkileri olan Salih Zeki Bey, geniş bir bilim, siyaset ve kültür çevresiyle de diyalog içindedir (Etiker Ş. , 2005), (Kadıoğlu, 2005). Onun teori çalışmalarına ses fiziği boyutuyla dahil olması, Rauf Yekta aracılığıyla gerçekleşmiştir. Yekta, ses fiziği ve sonometre konularında Salih Zeki’den dersler almış ve ayrıca onun, gerek dönem basınında cereyan eden kimi tartışmalara iştirak etmesine gerekse de ses fiziği konusuyla ilgili müstakil bir kitap meydana getirmesine vesile olmuştur (Yekta, 1986).

Korlaelçi’ye göre Salih Zeki, müspet ilimlerin yayılması konusunda büyük çaba göstermiş ve Comte’un bilim sınıflamasını olduğu gibi kabul etmiştir (2004, s. 219). Comte felsefesi ve ilimleri konusunda Osmanlı dünyasındaki ilk yayınları yapmış olan Salih Zeki, 1897’de Resimli Gazetenin yöneticiliğine getirildiğinde, Yekta’yı, burada, müzik hakkında yazılar yazması konusunda teşvik etmiştir. Nitekim aynı yıl, Yekta’nın ‘Lisan-ı Elhan’ başlıklı yazı dizisinin bu gazetede yayımlanmaya başladığı görülür (Özdemir, 2010).

Salih Zeki Bey’in Osmanlı mûsikisinin bilimsel esaslarının araştırılması meselesine yönelik ilgi ve katkılarıyla ilgili olarak Yekta, şu değerlendirmeyi yapar:

Osmanlı Maarif Nezareti tarafından mektepler için kabul edilmiş olan fizik kitabında Salih Zeki Bey akustikle ilgili bahsi Batı müelliflerine göre yazmıştı. Ve bunu yazarken Doğu musikisinde kullanılan sesler arasında mevcut olan nisbetleri tanımak merakını da ortaya koymuştu. Bu münakaşa kendisine benimle münasebet kurmak fırsatını vermişti. Kendi imal ettiğim bir sonometre üzerinde araştırmalarımın sonuçlarını meşhur fizikçiye anlattım; bunları doğru buldu ve makalelerinin birçoğunda benim çalışmalarımı zikretmek nezaketini göstermekle beraber o zamana kadar tamamen hayali bir ilim şeklinde ele alınmış olan Doğu musikisinin nazariyesinin fizik temellerini ilk defa izah etmiş olduğundan dolayı beni alenen tebrik etti. (1986, s. 56)

Görüldüğü gibi Salih Zeki Bey, bir bilim insanı sıfatıyla Yekta'nın araştırmalarına ilgi göstermekle kalmamış, aynı zamanda, konuyla ilgili, Batıdaki 'çağdaş' bilgiyi Osmanlı dünyasına aktaran ilk fizikçi olmuştur. 1910 yılında, Darülfünun ders kitapları arasında ses fiziğiyle ilgili olarak kaleme aldığı *Hikmet-i Tabiiyye-i Umümiyyeden Mebhas-ı Savt* başlıklı eser, Osmanlı dünyasında, modern akustikle ilgili ilk yayın olmuştur. Bu noktada Öztuna'nın ansiklopedisinde verdiği şu bilginin de eksik ve yanıltıcı olduğunu belirtmek gerekir: "[...] Arel, Uzdilek'in de yardımını gördü ki kendisinden önce çalışan iki arkadaşı böyle bir fen adamının yardımından mahrumdular. Fizik ve matematik ordinaryüs profesörü olan Salih Murad Uzdilek, Arel'in teşvikiyle Türk musikisi seslerini fizik bakımından laboratuvar incelemesine aldı ve 1944'te Türk musikisi sistemini fizik olarak açıklayan mühim eserini yazdı" (1986, s. 89-90). Oysa Öztuna, aynı eserinde, bu satırlarıyla tamamen çelişir nitelikteki şu bilgiye de yer vermiştir: "Rauf Yekta, musikinin fizik ve akustik bahislerini büyük matematik bilgini Salih Zeki Bey'den [...] öğrendi" (1974, s. 170).³⁴ Tam bu noktada, konuya, kayda değer bir katkı sağlayacak bir başka önemli ayrıntıya ise, Şeref Etker'in makalesinde rastlanmaktadır:

Salih Murat Efendi'ye yol gösteren ve onu yüreklendiren Salih Zeki Bey olmuştur. O tarihte Darülfünun Müdürü (Rektör) olan Salih Zeki Bey, Salih Murat Efendi'yi kabul edip bilgilendirmiş ve logaritma kongresinde sunum yapmasını sağlayacak özgüveni kazandırmıştır. Salih Murat Uzdilek'in, bu buluşmayla, önce okur, sonra amatör bir bilim yazarı olarak ilgi duyduğu matematik ve fizik tarihini ömür boyu sürdüreceği ikincil bir meslek olarak benimsediği söylenebilir. (2007, s. 70)

Mikail Meşakka (1800-1888)

Yekta, 31 Mayıs 1907'de İkdam'da, 'Tanburda nagamatın mevaki-i fenniyyesi' başlığıyla yayınladığı makalesinde, o dönem için bir problem olarak gördüğü perde adlandırması konusunda, Arapça, *Risâletü's-Şehâbiyye fi's-Sinâti'l-Mûsikîyye* başlıklı eserde karşılaştığı yaklaşımdan yararlanılabileceğini düşünür:

[...] Beyrut'ta tab' edilen (Risâletü's-Şehâbiyye fi's-Sinâti'l-Mûsikîyye) nâmında Arapça bir eserde gördüğümüz esâmî-i nağamât ezberlenmesi daha kolay bir tarzda tertib edilmiş idi. Müellifin usûl-i basîti her iki nağme-i tabiiyye arasında yalnız 'bir' isim kabul etmekten ve meselâ (rast-dügâh) beyninde herkesin bildiği (zengüle) nâmını birinci diyez için (nim zengüle), ikinci için yalnızca (zengüle), üçüncü için de (dik zengüle) şeklinde kullanılmaktan ibârettir. Bu usûlün suhûlet ve muhsinâtı kabûl-i inkâr değildir. Binâenaleyh tanbûrdaki nağamâtın mevâkiini göstermek üzere âtîde derc edeceğimiz cedvele (Risâletü's-Şihâbiyye) müellifinin vaz' ettiği esâmî tahrîr edilmiş ve bâdemâ müsâbahât-ı mûsikîyyemizde nağamâtın bu isimlerle yâd ve tezkârı mukarrar bulunmuştur. (Çergel M. A., 2007, s. 260-261)

Yekta'nın başlığını zikredip müellifini belirtmediği bu eser, Korfu kökenli bir Rum aileye mensup Mikail Meşakka³⁵ tarafından kaleme alınmıştır. Meşakka, 1800'de Darü'l-Kamer'de doğmuş ve 1820'de, hocası Şeyh Muhammed el-Attar (1764-1828) ile tanıştığı Şam'a yerleşmiştir. Burada el-Attar'dan astronomi, matematik, coğrafya ve müzik dersleri almış; bu dersler esnasında yegah-neva aralığının yirmi dört eşit aralığa bölündüğü sistemi de öğrenmiştir.³⁶ Arap müziğinde kullanılan aralıklarla ilgili olarak Meşakka'nın gerçekleştirdiği ilginç bir araştırma, iki tanbur üzerinde, iki farklı bölünüşün mukayesesine dayanır. Bu tanburlardan ilkinin, Arapların 24-çeyrek tonlu³⁷, ikincisini ise Yunanlılara [Bizanslılara] atfettiği, 68-aralıklı (*moria, minute*) bölünmeye göre ayarlayarak aralarındaki entonasyon farklarını araştırmıştır (Ronzevalle, 1913, s. 14). Bu noktada Meşakka'nın da,

³⁴ Öztuna, ansiklopedisindeki 'Salih Zeki Bey' maddesinde, sadece şu bilgiyi vermektedir: "Türk müzisyeni. Şu Büzürg Curcuna Şarkı onundur: Dil sana ey meh, bendedir (muhammes)" (1974, s. 203).

³⁵ Muhtelif kaynaklarda Mishaqa, Mashaka, Mashakah, Mashka, Meshaka şekillerinde yazıldığı görülen bu kelimenin, Meşakka'nın dedesinin mesleği olan ipekçilikle ilgili olduğu ifade edilmiştir (<https://ottomanhistorians.uchicago.edu/en/historian/mihail-mishaqa>).

³⁶ Marcus (2019)'a göre bu sistem, o yıllarda, Suriyeli müzisyenler arasında bilinmekte ve kullanılmaktadır.

³⁷ Müzik teori tarihinde 24-aralıklı ses sistemi konusundaki muhtelif araştırmalar hakkında bilgi için bkz. Barker (2000), Barker (2004), Barker (2007), (Gibson, 2005), Hagel (2010), Mathiesen (1999), Öztürk (2009).

oktavın eşit olmayan 68 kısma bölünmesine dair bilgiyi, Bizans müzik teorisinin reformcuları arasında yer alan Chrysanthos Madytos (Ereğlili Hrisantos)'dan aldığı ortaya çıkmaktadır.³⁸ Meşakka'nın değerlendirmesine göre Araplar, teoride, oktavı 24-aralığa bölen çeyrek-tonlu bir sistemin mevcudiyetine inanıyorlarken, pratikte, sabit çeyrek-tonlu bir sistemi kullanmıyor veya bununla yetinmiyorlardı (Maalouf, 2003, s. 840). Araştırmanın bu yanının aslında çok dikkat çekici bir özellik taşıdığı bir gerçektir. Çünkü Yekta'nın, 24-eşit-olmayan-aralıklı ses sistemini Osmanlı/Şark musikisi için 'bilimsel' addedip standartlaştırmaya çabalamasından çok önce, Meşakka, pratikte 24'ten daha fazla sayıda perde kullanılmakta olduğuna dair araştırma ve yayın yapmış durumdadır. Dolayısıyla Yekta'nın sergilediği –eşit olsun veya olmasın– 24-aralıklı bir ses sisteminin, Şark musikisinin 'bilimsel temeli' olduğuyula ilgili tek-boyutlu yönelimin, en azından Meşakka'da mevcut olmaması kayda değerdir.

Meşakka'nın bu yönelimi ve hareket tarzının kaynakları sorgulandığında; tıp, matematik, tarih, siyaset, din, çevirmenlik, müzik teorisi ve tanburilik gibi hususların öne çıktığı görülmektedir. Ayrıca Meşakka, Şam İngiliz ve Amerikan konsolosluklarında tercüman olarak çalışmış ve büyük dedesinin Ortodoksluktan Katolikliğe geçmesine benzer şekilde, o da, Protestanlığa geçmiştir (Keskinçilic & Ceylan, 2015). Burada ayrıca dikkat çeken bir diğer husus da *Şehabiyye risalesi* için sonraki yıllarda yapılan İngilizce ve Fransızca çevirilerdir. Bu risale, Arapça olarak ilk kez 1840'ta yayımlanmış (Maalouf, 2003); 1847'de, Amerikalı misyoner Eli Smith tarafından, Protestan ibadetlerinde Arap müziğinin kullanılmasına dönük bilgi ihtiyacına cevap vermek adına kısaltılarak İngilizceye çevrilmiştir (Smith, 1847). Arapça metin 1899'da, Beyrut'ta, aslında Edirne doğumlu Sebastian Ronzevalle'in oğlu olan P. Louis Ronzevalle'in editörlüğündeki *Al-Mashriq* mecmuasında dizi-yazı olarak yayımlanmış ve 1913'te de Fransızca çevirisi, yine Ronzevalle tarafından, Beyrut Saint-Joseph Üniversitesi'nin yayın organı olan *Melanges de Faculte Orientale* dergisinde yayımlanmıştır (Ronzevalle, 1913). Yekta'nın Beyrut'ta basıldığını söylediği *Şehabiyye*'nin, 1899 tarihli baskı olması gerekir.

Meşakka'nın Yekta açısından önemi, özellikle nim perdelerin adlandırmasında tek bir perde adını kullanıp, bunun pest ve dik konumları için ayrıca başka isimler kullanmaması ve 1907 itibarıyla 24-aralıklı sistemi standartlaştırmasında model almasındadır. Yekta bu yöntemi oldukça pratik ve faydalı bulmuş ve Osmanlı musikisine uyarlamıştır (Tura, 2017, s. 318). 2001'de yayımladığı 'Müzik sistemimizi bu Lübnanlı'dan öğrendik' başlıklı yazısında Bardakçı (2019), çerçeveyi oldukça geniş tutmuş; gerçekte, Meşakka'nın Yekta üzerindeki etkisi, perde adlandırmasında takip ettiği yöntem ve oktavdaki perde sayısından ibaret olmuştur. 1899'da, oktavda 22, çift-sekizlide 45 perde bulunduran bir sistem üzerinde duran Yekta, 1907'de, Meşakka'nın çalışmasını gördükten sonra, oktavda 24-gayrimüsavi aralık bulunduran sistemin, Osmanlı mûsikisinin 'bilimsel ses sistemi' olduğunu kabul ve iddia etmiştir (Tura, 2017, s. 386). Yekta'nın 'ilmî' olduğuna inandığı 24-aralıklı sistem, özünde, Pisagorcun *limma* (bakiye) ve *apotome* (mücenneb-i sagîr) aralıklarına dayalı ve gayrimüsavi nitelikte iken, Meşakka'nınki tamamen 'çeyrek/rub' ('irha') aralıklara dayalı ve müsavi niteliktedir. Bu vesileyle bir kez daha

³⁸ Bizans kilise müziğinin önde gelen 'Üç Usta'sı, Grigoriyos, Hrisantos ve Hurmuziyos, eski öğretim sistemini teorik ve eğitsel açılarından reforma tabi tutmuşlar ve bu kapsamda da özellikle notalama ve aralıklar konusunda yeni düzenlemelere gitmişlerdir. Bunlardan özellikle Ereğlili Hrisantos, Avrupa'da eğitim görmüş ve geliştirdiği yeni düzenlemelerde Avrupa müzik teorisinden çeşitli uyarlamalar yapmıştır. Hrisantos'un *Theoritikon Mega tis Mousikis* (Müzik Üzerine Büyük Teori Kitabı) başlıklı eseri, 1832'de, Trieste'de basılmıştır (Pappas, 2019). Hrisantos bu çalışmada oktav aralığını, her birine *moria* dediği 68 kısma ayırmış; ancak, 1881'deki yeni düzenlemelerle oktavın 72 aralığa bölündüğü şimdiki sistem, Bizans kilise müziği için resmen kabul edilmiştir. Dolayısıyla Meşakka'nın 68 aralıklı bölünüş için yararlandığı bilginin kaynağında Hrisantos'un bulunduğu açıktır.

belirtmek gerekir ki Yekta'dan itibaren gelişen perde adlandırma yönteminin kaynağında, kesin surette, Mikail Meşakka ve dolayısıyla onun hocası olan Muhammad el-Attar yer almaktadır.

H. Sadeddin Arel Etrafındaki Kişi ve Olaylar

Sadeddin Arel, Suphi Ezgi'yle birlikte, gerçekte, Yekta'nın etrafında yer alan isimler olarak sürece dahil olmalarına rağmen, kronolojinin teşkili sürecinde elde edilen bulgular nedeniyle onların, burada, ayrı bir başlık altında ele alınmasının doğru ve tutarlı olduğu görülmüştür. Bu iki isim arasında Arel'in merkezi bir konum üstlenmesi, çeşitli konularda Ezgi'nin, ona bağımlı şekilde hareket etmesine yol açmıştır. Bu nedenle bu başlık altında özellikle Arel, Yekta'nın vefatı sonrasında, Türk müziği alanındaki teori, tarih, notalama ve terminoloji çalışmalarının yönünü tayin eden kişi haline gelmiştir. Arel'in, aynı zamanda yayıncılık ve örgütçülük alanlarındaki geniş birikim ve nüfuzu, süreç içinde, 'Arelciler'³⁹ olarak bilinen bir gurubun gelişip kökleşmesini sağlamıştır. Başlangıçta Yekta'nın aktardığı bilgiler üzerinden birlikte çalışmaya başlayan Arel ve Ezgi'nin, zaman içinde, Yekta'ya karşı, bir tür husumet geliştirdikleri, ona karşı kullandıkları ifadelerden açık bir şekilde görülür. Mesela 1909'da, Şehbâl'deki bir yazısında Yekta için; 'muktedir musikişinas', 'muhibb-i mükerrem', 'genç üstad' gibi ifadeler kullanan Arel'in, 1927'de verdiği bir konferansta, onu, 'fasıl musikişinası' (1957, s. 300) ifadesiyle küçümsediğine tanık olunur. Benzer olarak Ezgi'nin de, bir çok vesileyle, Yekta'nın hatalarından (1940) ve ihtiyarlığında 'hırs piri'nin kendisini istila etmiş olduğundan bahsettiği görülür (1950d, s. 23). Somut olan durum ise, Arel ve Ezgi'nin, Yekta'dan ayrı bir yol takip ettikleridir.

Hüseyin Sadeddin Arel (1880-1955)

Saygın bir hukukçu ve yayıncı olan Arel'in müzik teorisiyle ilgilenmeye başlaması, Rauf Yekta ile tanışmasından sonra olmuştur. Başka bir ifadeyle Arel, –Öztuna anlatısının aksine– herhangi bir Mevlevi şeyhinin telkiniyle müzik teorisine ilgi göstermiş değildir. Yekta ile tanışmalarının ardından, gerek yayıncılığı⁴⁰, gerekse de müziğe yönelik entelektüel merakıyla teori alanındaki çalışmalara ilgi duymuş ve belli aşamalarda, etkin biçimde iştirak de etmiştir. Bugün hala 'Arel teorisi' olarak biliniyor olmasına rağmen onun tarafından geliştirilen teorinin günümüzdeki içeriğinin, aslında, Şefik Gürmeriç, Fikret Kutluğ ve İsmail H. Özkan gibi Arelciliğe mensup kişiler eliyle yapılan muhtelif gözden geçirme ve ilavelerin ürünü olduğunu burada hatırlatmak gerekir (Aksoy, 1997). Günümüzde Türk müziği eğitimi veren konservatuarlarda temel ders kitabı olarak takip edilen Özkan (1987)'in eserinin, teorik içeriği bakımından, Arel teorisinin muhtelif gözden geçirmelerinin somut bir örneğini oluşturduğu bir gerçektir.

³⁹ "Bizim ekolde yani 'Arel'cilikte (unutmak, yorulmak, üşenmek) yoktur. Biliyorum çok yoruluyorsunuz ama Derneği ve Mecmuayı ihmal etmeyin. Her ikisiyle memleket neler kazanıyor istikbalde anlaşılacaktır. [...] Bu ikisine de musiki-severler yardımcı olmalıydılar (Süreşan, 1955, s. 507). Arel'in sadık takipçisi Öztuna da, Arelcilik için şunları söyler: "Arel'e göre tek sesli musiki, her zaman dinlenecek, çalınacaktı. Çağdaş musiki, çoksesli olmalı, fakat Türk musikisi sistemi, aralıkları, perdeleri, makamları, usulleri, icap eden formları ve icap eden çalgıları, mutlaka kullanılmalı idi. Nihai hedefi bu idi ve bu hedef ancak hem Türk, hem batı musikilerinin öğretildiği bir konservatuarla gerçekleştirilebilirdi. 'Arelcilik' denen musiki anlayışı budur. 'Arelcilik' demek lüzumsuzdur. Zira Arel'in ifade edip savunduğu, zaten gerçek musikidir" (1986, s. 71). Diğer bir yayınında da Öztuna, 'Arel Ekolü'nün; "Türk Musikisi'nin bundan sonra çoksesli bestelenmesi, orkestra ile çalınması, Batı Musikisi ilimlerinin de tedrisi gibi prensipleri savunan" bir akım olduğunu belirtir (1987, s. 109). Arelciliğin en kısa tarifile 'ilericilik' olduğunu söyleyen Üngör'e göre ise; "Türk musikisinin geleceği için çok çalışan herkes Arelci'dir. İşte bu günden güne artan Arelciler Türk musikisini kurtaracaklardır" (1966, s. 230).

⁴⁰ Arel yayıncılık kariyeri boyunca başta Şehbâl (1909-1914) olmak üzere, Türklük (1939-1940) ve Musiki Mecmuası (1948-1955)'ni çıkarmıştır. Özellikle Şehbâl'in basın tarihi içindeki etkin rolüyle ilgili iki önemli araştırma için bkz. Ahmetoğlu (2010), Ataman ve Pekman (2014).

Teoriye odaklanan çalışmalarda, Yekta ile Arel arasında, karşılıklı olarak, entelektüel bir motivasyon ve yardımlaşmanın geliştiği anlaşılıyor.⁴¹ 1913'te kaleme aldığı metnin 154 no.lu dipnotunda Yekta, makamları teşkil eden unsurlarla ilgili araştırmalarında, Arel'in 'alimane görüşlerinden' yararlandığını açıklıkla belirtir (1986, s. 67). Yekta; Ezgi ve Arel'in teori çalışmalarına iştirak etmelerini ve çeşitli problemler üzerinde birlikte görüş alış-verişinde bulunmalarını sağlayan kişi olmuştur (Süreksan, 1965). Ancak Birinci Dünya Savaşı yıllarında, Yekta ve Arel arasında ciddi görüş ayrılıkları ortaya çıkmış ve Yekta, ortak çalışmadan ayrılmıştır (Ezgi S. , 1950d, s. 23).⁴² Bu ayrılış sonrasında Arel ve Ezgi'nin, giderek birbirinden ayrılan tercihlerle şekillendirdikleri farklı bir teori geliştirmeye yöneldikleri görülür. Bu süreçte üzerinde durmaya devam ettikleri tek konu, Yekta'dan öğrendikleri '24 gayrimüsavi aralıklı ses sistemi' olmuş; bunun dışında, ses değiştiricileri, notalama, dörtlü ve beşliler, ana dizi, makam, seyir ve usul sınıflamaları gibi teorik içerikte yer alan pek çok konuyu Garp müziği teorisine uygun hale getirmişlerdir (Tura, 2017). Bu değişimde 'armonik tonalite'ye temel teşkil eden Do majör dizisinin alınıp Çargâh adıyla Türk müziğinin ana dizisi haline getirilmesi (Wright O. , 1990) ve tüm makamların 'dizi+seyir' şeklinde formüle edilmesinde, özellikle Arel'in 'külli Garplılaşmacı'⁴³ tutumunun belirleyici olduğu açıktır.⁴⁴ Arel'in alim yönüne saygı gösteren ve temelde de ona bağımlı tarzda hareket eden Ezgi, ortak çalışmada, gelenek adına Yekta'nın alternatifi olmak ve bu alandan bilgi takviyesinde bulunmak gibi bir rol üstlenmiş görünür. Kaldı ki Arel, zamanla, Ezgi'den önemli oranda farklılaşan bir yol tutmuş; bu yolu da, Musiki Mecmuası'nda yayınladığı *Türk Musikisi Nariyat Dersleri* (1948) ile somutlaştırıp yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Arel, klasik eserlerin meşki konusunda özel bir referansa sahip olmadığı gibi, geleneksel nazariyat alanında da kendisine öncülük edecek isimlerden mahrum yetiştirilmiştir. Arel'in yetişmesindeki en önemli fark, aynı zamanda onun topyekün Garplılaşmacı ve pozitivist yönelimine altyapı oluşturan, Batı müziği ve besteciliğine dönük ilgisi olmuştur. Uzdilek'in, Arel'in çalışma tarzına dair tespiti şöyledir: "[...] bu muhterem adam gerçi yetiştirme tarzı itibarile pozitif ilme mensup değil idise de umumi kültürünün bir insan kafasına ancak sığabilecek derecede büyük oluşu yüzü[n]den bir müsbet ilim adamı gibi düşünürdü" (1956, s. 133). Bu güçlü kültürüyle Arel, geleneksel

⁴¹ "Üstad [Arel] ilk gençliğinde Garp musikisine akımtı. Rauf Yekta'nın teşviki ile Türk musikisini ilim bakımından tetkike başladı" (Süreksan, 1955, s. 503).

⁴² Bu nedenle Öztuna (1986)'nın şu ifadesinin de gerçeklerle bağdaşmadığı anlaşılıyor: "1913'ten 1920'ye kadar 7 yıl birlikte çalışarak bütün edvârları ve ellerinde ebced, hamparsum, batı notaları ile yazılmış eserleri, Fransızca müzikoloji kitaplarını (Arel'den başka diğer ikisi Fransızca dışında batı dili bilmiyorlardı) incelediler. 1920'de Dr. Ezgi, Millî Mücadele'ye katılmak üzere Ankara'ya gidince 1923'e kadar Rauf Yekta ile Arel başbaşa çalıştılar. 1923'te Arel de İzmir'e gidince müşterek çalışma sona erdi" (s. 88-89).

⁴³ Arel'in sahibi olduğu Şehbâl mecmuası, Osmanlı toplumunun Garplı hayat tarzını tanıması ve benimsemesi sürecinde en yoğun propagandayı gerçekleştiren ve en kitlesel popüleriteye sahip yayın olmayı başarmış bir dergidir. Pozitivizm başta olmak üzere sosyal darvinizm, materyalizm, siyaset ve sosyoloji, dergi yayım politikasının ana eksenlerini oluşturmuştur. Bu bağlamda yayımlandığı dönemin en popüler dergisi olmasının yanında, yazarlarıyla da, Osmanlı Garplılaşmasının tüm lider kadrosunu içeren bir profil sunar. Konuya dair Ahmetoğlu'nun değerlendirmesi şöyledir: "[...] Şehbal dergisi [...] II. Meşrutiyet ilkeleri ve İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin amaçları doğrultusunda Osmanlı toplumunun sosyal değişim ve gelişimini sağlamak için yayınlar yapmıştır" (2010, s. 46). Arel'in külli Garplılaşmaya dönük eğilimini mükemmel şekilde yansıtan müzikte yapılması gerekenlere dair görüşleri için bkz. Arel (1964).

⁴⁴ Arel ile Yekta'nın Garpçılıkları arasında, 'terakki' kavramı açısından önemli bir fark bulunmaktadır. Arel, terakkiyi külliye Garplılaşmada görüp, Osmanlı musikisini onun bir bestecilik materyali haline getirmek olarak anlarken, Yekta, Osmanlı musikisinin kendi kaynakları bakımından araştırılıp yayınlanması suretiyle 'ihya edilmesi', 'modernleştirilmesi' ve terakki için sadece Avrupayı örnek alan bir yol izlenmemesi taraftarıdır ki bu tutum, açıkça, 'kısmi Garplılaşma'ya işaret eder. Dolayısıyla Yekta ve Arel'in terakki açısından ortaya koydukları tercihleri 'aynı' eksene oturtmak kesinlikle yanlış olur. Yekta'nın ortak çalışma zemininden ayrılmasında bu görüş ayrılığının önemli bir rolü olduğu kabul edilebilir görünmektedir. Külli ve kısmi Garplılaşma arasındaki temel ayrımlar ve dönem tartışmaları için bkz. Tunaya (2010).

repertuar ve meşk alanlarındaki eksiklerini, Ezgi ile kurduğu bağlantı üzerinden telafi etmeye çalışmıştır.⁴⁵ Buna karşılık, Yekta'nın sadece Fransızca kaynaklar üzerinden edindiği Avrupa müziğiyle ilgili geniş kültürü Arel, Almanca ve İngilizce kaynaklarla da takviye ve mukayese ederek genişletme imkanı bulmuştur. E. Manas ile kompozisyon ve armoni çalışmış olması da onun Batı müziği konusunda daha farklı bir yönelim içinde olmasına ve özellikle de besteciliğe öncelikli bir yer vermesine yol açmıştır. Bu yüzden, Yekta ve Ezgi'de klasik repertuar, üslup, meşk silsilesine sadakat ve geleneğe bağlılık gibi konularda görülen muhtelif endişelere Arel'de pek rastlanmadığının altını çizmek gerekir.

İçerik, üslup ve yaklaşım açısından bakıldığında Arel'in kaleme aldığı teori, bilim tarihinde 'Occam'ın usturası'⁴⁶ olarak anılan 'basitlik ilkesi' yaklaşımıyla oluşturulmuş görünür. Burada öne çıkan husus, belli bir konu veya olguyu açıklama amacındaki rakip teoriler arasından daha basit olanın tercih edilmesi gerekliliğiyle ilgilidir (Ural, 2011). Arel teorisi, Yekta ve Ezgi'nin tüm pozitivist eğilimlerini içerdiği gibi, muhteva itibarıyla daha basit, Batı müziği teorisine en yakın ve fizik profesörü Uzdilek'in otoritesiyle takviye edilmişliği bakımından da görünüşte en bilimsel olanıdır. Arel, gerek matbuat alanında üstlendiği yayıncı kariyeri, gerek hukuk alanındaki mesleki otoritesi, gerek geniş ilişkiler ağına sahip aile çevresi⁴⁷ ve gerekse de örgütçülük açısından sivil toplum liderliği gibi rolleriyle, herşeyden önce olağanüstü bir idarecilik ve organizasyon vasfına sahiptir. Bu yönüyle de teori alanına yönelik Garpçı müdahalelerinde, temelde şahsen zayıf olduğu yanlarından geleneksel repertuarı Ezgi'nin, bilimselliği ise Uzdilek'in bilgi ve tecrübeleriyle takviye etme yoluna gitmiştir. Ayrıca kurucusu olduğu İleri Türk Musikisi Konservatuvarı ve bunun yayın organı olan Musiki Mecmuası aracılığıyla da Arel, kendi tercihleriyle kaleme aldığı teorinin 'herkese ulaşması'nı ve 'herkes tarafından anlaşılır olması'nı; bu yolla da her anlamda kökleşip yaygınlaşmasını temin etmek adına yoğun bir propaganda gerçekleştirmiş ve bunu da büyük oranda başarmıştır. Öztuna'ya göre Arel teorisi, diğerleri arasında mükemmelliğe ulaşmış tek teoridir:

Önce Rauf Yekta Bey eserlerini yayınladı. Batı metodolojisi ile Türk müzikolojisinin ilk gerçek eserleridir. Fakat dağınıktır ve ilk olmanın kusur ve hatalarını da taşır. Sonra Dr. Subhi Ezgi, 5 ciltlik muazzam eserini yayınladı ki Rauf Yekta'ya göre yaptığı hamle bu eserde açıkça görülür. Ancak Arel'deki mantık ve metodolojiden mahrum ve dağınıktır. Arel'in Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, iki arkadaşının hatalarını düzeltecek bir zaman parçasından sonra da yayımlandığı için, mükemmeldir. (1986, s. 89)⁴⁸

Arel, Türk müziğinin 'hayatta kalması'ndan ziyade, Avrupa bestecilik normları içinde polifonik bir Oryantalist tarz –bir tür Neo-Alla Turca– geliştirme amacındadır. Arel'in önceliği, daima, Batı müziği bilgisiyle donanmış besteciler yetişmesini teşvik etmek; teoriyi de, bestecilik açısından altyapı sağlayıcı, basite indirgenmiş bir bilgi

⁴⁵ "Türk klasiklerini aslı kaynaklardan öğrenmiş olması, bu bakımdan zayıf olan Arel'e yardımcı oldu" (Öztuna, 1969, s. 207).

⁴⁶ 'Ockham'ın/Occam'ın usturası' (Ockham's/Occam's razor): 14. yüzyıl filozofu Ockhamlı William tarafından geliştirilen ve 'bütün şartlar eşit olduğunda, doğruya en yatkın açıklama en basit olandır' şeklinde ifade edilen epistemolojik ve metodolojik anlayıştır. Aristo'nun 'daha az işlem gerektiren, daha mükemmeldir' şeklindeki ilkesine benzeyen bu anlayış, özellikle rekabet halindeki teoriler arasında 'tercih edilirlilik' bakımından önemli bir ölçüt teşkil eder. Yekta, Ezgi ve Arel açısından bakıldığında Arel'in teorisinin, özellikle propaganda edilme başarısı açısından 'basitlik ilkesi' gözetilerek inşa edilmiş olduğu bir gerçektir. Yekta'nın teorik çalışmaları, özellikle makam ve usul sınıflaması bakımından tamamlanmış mahiyette değildir. Ezgi'nin beş ciltlik kitabının gerek yazılış tarzı, gerek içeriğindeki dağınıklık ve tekrarlar nedeniyle, Arel'in gayet yalın ve neticede genel okur seviyesinde bir mecmua muhitinin seviyesi gözetilerek oluşturulmuş Nazariyat Dersleri'yle mukayese edildiğinde, basitlik ilkesinin nasıl esas alınmış olduğu görülür. Benzer olarak Töre-Karadeniz teorisine karşılaştırıldığında da Arel'in teorisini, yaygınlaşma ve benimsenme açısından rakipsiz hale gelmiştir.

⁴⁷ Arel'in güçlü ilişkilere sahip ailesi ve sosyal çevresi konusundaki bazı çalışmalar için bkz. Er (2009), Günay (2005), Öztuna (1986), Yıldıztaş (2012).

⁴⁸ Burada, kurmaca niteliğine özellikle dikkat çekilen anlatımın, bizzat Öztuna tarafından kaleme alınmış muhtelif versiyonları için bkz. (1953, s. 197), (1969, s. 53, 82, 122-123, 206-207, 212); (1974, s. 170, 358).

alanı olarak değerlendirmek yönündedir. Bu nedenle temel tercihlerinin, geleneğe ait ayrıntılara odaklanmaktan ziyade, besteciliğin pratik amaçlarına hizmet edecek ve fayda sağlayacak olandan yana olduğu bir gerçektir. Özellikle makamları tonalite fikri içinde ele almaya dönük eğiliminde, makam ve usul ‘malzeme’sini Batıya mal etme çabası belirgin şekilde öne çıkmaktadır. Bu bağlamda Arel’in, Batı medeniyetine eklenme çabasında, külli Garpcılık ile ütopyacılık vasıflarının iz ve etkilerini açık bir şekilde görmek mümkündür (Öztürk, 2018).

Suphi Zühdü Ezgi (1869-1962)

Askeri tıp doktoru olan Suphi Ezgi, teori çalışmaları içinde, ‘Arel teorisi’nin gelişimine katkı sağlamış bir hanende, kemanî ve tanburî olarak yer alır. Yekta ile on yedi yaşında tanışmış ve süreç boyunca da Yekta’nın birikimlerinden faydalanmıştır (Baykara G. , 1950). Konuya ilgisi ve sürece iştirakine dair şahsi beyanı şöyledir:

Musiki refikim Rauf Yekta bey, çok eski zamanlardan beri musikimizde kullanılmakta olduğunu tahmin ettiğim bir sekizli aralığın gayri müsavi yirmi dört buude taksiminden oluşan yirmi beş nağmenin aralık nisbetlerini [...] bize tevdi etmiş idi. Safiyüddin’in Kitabüledvar ve Şerefiyesinden ve Abdülkadirin Camiüelhanından mehuz malumatla hesap edilmiş bu nisbetleri biz de kabul etmiştik. (Ezgi S. , 1933, s. 6)

Ezgi, 1933-53 yılları arasında, birkaç yıllık aralarla, beş cilt halinde, *Nazari ve Ameli Türk Musikisi* (NATM) başlıklı eserini yayımlar. Temelde dağınık, tekrarlar içeren ve içerdiği polemikler nedeniyle bilimsellik niteliği sık sık gölgelenen bu eserin ilk cildinde Ezgi; Atullah Dede, Celaleddin Dede ve Rauf Yekta’yı, “eşit-olmayan 24-aralıklı sistemin oran ve seslerini son zamanlarda ilk önce irdeleyenler” olarak anar (1933, s. 6). Yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi Yekta, edindiği bilgileri, 1906’da Ezgi ve Arel’e aktarmış ve böylece bu üçlü, Yekta’nın liderliğinde, birlikte çalışmaya başlamıştır. Ancak Birinci Dünya Savaşı yıllarında Yekta, Arel’le ters düştüğü için ortak çalışmadan ayrılmış ve böylece, teori çalışmalarında, 24-aralıklı ses sistemi dışındaki hemen tüm konularda (notalama, makamlar, usuller) iki ayrı izlek ortaya çıkmıştır. Bu izleklerden ilkinin Yekta temsil ederken, ikincisini de Arel ve Ezgi oluşturmuştur. Özellikle Ezgi’nin, gerek eserinin 4. Cildindeki ‘Rauf Yekta’yı tahtie’ başlıklı bölümünde, gerekse de 1950’de, *Türk Musikisi Dergisi*’nde –Muhittin Erev’e karşı kaleme aldığı bir dizi cevabi yazıda–⁴⁹ Yekta’yı, muhtelif tercih ve tutumları nedeniyle açıkça itham eden ve yaptığı hataları sayıp döken bir tutum içinde olduğuna tanık olunur.⁵⁰

Ezgi, Arel’le beraber yaptıkları çalışmalarda, teori, notalama, sınıflandırma ve adlandırma gibi alanlarda, bilimsellik adına daha mükemmel yaklaşım ve tercihler ortaya koyduklarına inanır. Ezgi’nin gerek Yekta’ya, gerekse de ‘kadîm nazariyatçılar’a karşı geliştirdiği olumsuz tutumda, almış olduğu askeri terbiyenin yansımalarını içeren ve pozitivist açıdan da ‘kesin doğru’ya sadece kendisi tarafından ulaşılmış olduğuna dair, son derece kuvvetli bir inanç vardır. Özlem (2002)’in dile getirdiği dogmatik hareket tarzının Ezgi’deki tipik bazı tezahürleri için şu ifadeleri örnek olarak gösterilebilir:

[...] bu müellifler bizim bu günkü rast dizimizi gerdaniye namile avazeler arasında yazmışlardır; mülayım ve müstakil olan bu diziyi on iki makamları sırasında söylemeyüpte avazeler arasında bahsedişlerinden onların indinde makam ile avazenin hususiyetleri olmadığı anlaşılıyor; ve kendileri de istilah meselesinde münakaşa olmaz diye bu meseleyi hal ettik fikrindedirler! [...] Bu tesmiyelerde eski müelliflerin ilmi ve mantıki bir nizam ve kaide

⁴⁹ 1950’de Muhittin Erev, *Türk Musikisi Dergisi*’nin 28. sayısında, S. Ezgi’yi, R. Yekta’nın alandaki hakkını teslim etmektan sakınan tutumu nedeniyle eleştirir. Böylece Ezgi ile Erev arasında, aynı dergide beş sayı boyunca devam eden bir tartışma başlar. Soru-cevap ve itham-müdafaalardan oluşan bu tartışma boyunca Ezgi, teorik çalışmaların gelişimine dair belgesel nitelikte bilgiler aktarır. Ayrıntılar için bkz. Erev (1950a, 1950b, 1950c, 1950d), Ezgi (1950a, 1950b, 1950c, 1950d, 1950e, 1950f).

⁵⁰ Tura (2017), bu tutum için; “[...] sağlığında ağızlarını açıp karşı çıkmaya cesaret edemedikleri Rauf Yektâ ölünce, meydanı boş bulup onu acımasızca eleştirmekten (aslında özellikle Dr. Subhi Ezgi’nin eleştirilerinde haklı olduğu noktalar da yok değil) [...]” değerlendirmesini yapmaktadır (s. 320).

gözetmemiş ve makam, avaze, şu'be, terkinin mahiyetlerini bir birlerine karıştırmış oldukları şu sözlerimizden anlaşılmaktadır; eski müelliflerce bu dört nevi dizilerin isimlerinde dahi ihtilaf vardır; Bu dört nevi isim kullandıklarının sebebi bizim dizilerde istiklal meselesini onların bilmediklerindedir. (1940, s. 189)

[...] eski müelliflerin on iki adet makamlarından yedisinin lahni mahiyetleri anlaşılabilir? Bu da onların o makamlardaki sesleri sahil olarak takdir edememiş ve bu sebeple de bir sekizlide on sekiz nağmeden başka ses kullanılmasının icab edip etmediğini bilmemiş olduklarıdır. (1940, s. 191)

Bu zat [Prens Kantemir] musikimizi nazari yoldan mütalaa etmemiş yalnız ameli malumatla şimdi söylediğimiz edvarını yazmıştır ve kitabında bir sekizli dahilinde 15 nağme kullanmış olduğu için seslerin ilmi kıymetlerini ve miktarlarını hakkile takdir edemediği aşikardır; ve kulakla da çarigah dizisinde tiz seghahın tiz puselik olacağını anlayamamıştır. (1940, s. 199)

Sabalı çargahın mevcudiyetini kabul etmiş olan 200 ila 250 sene evvelki musikiciler bu kabul ve hükümlerinde hata etmişlerdir. Çünkü çargahta tam karar vermek mümkün değildir. (1940, s. 200)

Bu zatlar bu gün bizim (umumiyet üzere makam) hakkındaki bilgiye vakıf değildirler; çünkü olsalardı makamlarda birinci derece mühim olan durağı ikinci derecede önemli olan güçlüyü kitaplarında bildirmeleri gerek idi; [...] o zatlar on iki makamlarile avaze, şube terkinleri biri birinden ayırd edecek malumatı veremiyerek onları birbirlerine karıştırmışlardır. (1940, s. 227)

Bu açık ifadeler ek olarak şu hususa dikkat çekilmesinde fayda vardır. Ezgi'nin beş ciltlik eserinin yayını henüz devam etmekte iken Arel, şahsi tercihlerine dayanan ve daha basitleştirilmiş 'üçüncü bir teori'yi yayımlamaya başlamıştır bile. Bu adımıyla da süreç içinde, 'modern Türk müziği teorisi'nin yegane kurucusu ve en büyük alimi haline getirilmesine zemin sağlamıştır. Arel'in süreçte son ve yegane belirleyici olması hakkında Akdoğu'nun değerlendirmesi şöyledir:

1948 yılında Musiki Mecmuası'nı çıkarmağa başladı. Bu mecmuada [...] nazariyatla ilgili düşüncelerini de 'Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri' adı altında [...] yayınladı. Abone sistemi içinde dağıtım yapılan mecmuanın, hem fiyatının düşük olması, hem de insanların ayağına kadar posta aracılığıyla gönderilmesi, bu mecmuayı bir anda Türkiye'nin en önemli müzik yayını yapıverdi. [...] Bu açıdan bakıldığında, 20. yy'ın ikinci yarısından itibaren müzik toplumu bilgilendiren ilk kişi Arel olmuş oldu. (1993, s. xiv)

Hüseyin Fahreddin Dede (1854-1911)

Beşiktaş Mevlevihanesi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede'nin teori çalışmalarında ne gibi bir rol oynadığı hususunda tarihsel açıdan somut belge ve bilgiler olmamasına rağmen Öztuna (1986), kurmaca anlatısında, onun isminin de, diğer iki öncü şeyhe 'eklenmesi gerektiği'ni söyler. Böylece de Fahreddin Dede'ye, Ataullah ve Celaleddin efendilerle eşit statüde öncü bir rol vermiş olur. Oysa sürecin asıl aktörü durumunda olan Yekta'nın, yıllar süren yazarlığı boyunca, teori çalışmalarında Hüseyin Fahreddin Dede'nin de etkin şekilde yer almış olduğuna dair herhangi bir ibareye rastlanmamaktadır.

Suphi Ezgi, bazı dini eserler konusunda Fahreddin Dede'den istifade ettiğini bildirmesine rağmen teori çalışmalarına iştirak edip etmediği hususunda herhangi bir bilgi vermez. Bu bağlamda sürecin doğrudan aktörleri olarak Yekta ve Ezgi'nin, Fahreddin Dede'nin katılımından bahsetmemiş olmalarını özellikle dikkate almak gerekir. Yekta, bir yerde, o da Hüseyin Fahreddin Dede'nin müzik icrasındaki ustalığı ve besteciliği hakkında olmak üzere, şeyh için övgü dolu ifadeler kullanmıştır (2000, s. 35).⁵¹ Neyzenliği ile 'ulum ve fünun'daki geniş kültürü konusunda Ergun (1943) ve İnal (1958)'da yer verilen bilgiler arasında, Hüseyin Dede'nin teori çalışmalarına iştirak ettiğine dair herhangi bir ifade yine mevcut değildir. Burada özellikle yayınların tarihlerine dikkat edilmesi gerekmektedir. Verilen referanslardan İnal'ın 1958'de yayımlanmış olduğu dikkate alınırsa, bu tarihe değin basılmış olan kaynaklarda, Fahreddin Dede'nin teorisyenliği veya teori çalışmalarına iştiraki konusunda herhangi bir malumatın yer almadığı açık bir şekilde görülmektedir.

⁵¹ Fahreddin Dede'nin neyzenliği ve Avrupa müziğine aşinalığı konusundaki bilgi ve hatıralar için bkz. Ergun (1943, s. 510-511), İnal (1958, s. 192-194).

Tura (2017) tarafından da dikkat çekildiği gibi, Hüseyin Dede'yi 'dostu ve üstadı' olarak niteleyen Suphi Ezgi'nin şu beyanı da, yorum ve kuşkuyla meydan vermeyecek bir açıklıktadır: “[...] mükemmel Türk ses sistemini ikinci defa olarak Şeyh Ataullah, Şeyh Celaleddin Rauf Yekta bey merhumlarla Sadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgiden ibaret beş muktedir musikicimizin keşfleri olduğunu bildiririm” (1940, s. 278). Ezgi'nin bu açık beyanı ortadayken Öztuna (1953, s. 197), *Musiki Mecmuası*'nın 67. sayısında, yanlış sayfa numarasıyla doğrudan atıf yaptığı bu satırlardan alıntı yaparken, şu bariz hatayı yapmıştır: “Dr. Suphi Ezgi, [...] Şeyh Hüseyin Fahr ud-Dîn ve Şeyh Ahmed Celâ ud-Dîn Dede efendiler tarafından nazariyat meselelerine dair nasıl mesai sarfolunduğunu, sonra bunlara Rauf Yektâ Beyin katıldığını, nihayet kendisi ve H. Sadettin Arel tarafından sistemin ne şekilde tedvin etmiş olduğunu anlattığından [...] (krş. C. IV, s. 277)”. Burada açık bir şekilde isimlerin birbirine karıştırıldığı veya yanlışlıkla, Ataullah Dede'nin yerine Fahreddin Dede'nin yazılmış olduğu ortadadır. Tarihi nitelikteki bu 'müellif hatası'nın, sonradan düzeltilmek ve telafi edilmek yerine, neden 'üç Mevlevi şeyhi' haline getirildiğinin izahının, hiç kuşkusuz, sadece Öztuna tarafından verilebileceği ortadadır. Ancak görünen odur ki Öztuna, 'sehven' yapılmış bu hatayı, özellikle 'ansiklopedi'nin sonraki baskılarında açık bir şekilde düzeltmek yerine, teori çalışmalarını 'üç Mevlevi şeyhinin' başlatmış olduklarına dair, tamamen kendi muhayyilesinin ürünü olan bir kurgu geliştirmeyi tercih etmiştir. Bu tercihi nedeniyle de Öztuna'nın, ilgili madde bakımından, 'ansiklopedi'ye müracaat eden herkesin yanlış bilgilene ve yönlendirilmelerine sebep olduğu bir gerçektir.

Salih Murad Uzdilek (1891-1967)

Uzdilek, Türkiye'de fizik, matematik ve maden mühendisliği alanlarında öncü ve kurucu roller üstlenmiş saygın bir bilim insanı ve akademisyendir. Türk Matematik Derneği (1948) ile Türk Fizik Derneğinin (1950) kurucuları arasında yer alan Uzdilek, Sebat Locası mensuplarından olup, Robert Kolej'de fizik ve matematik dersleri vermiş; İstanbul Teknik Üniversitesi'nden, ordinaryüs profesör olarak emekli olmuştur. Uzdilek, Arel'le '930'lu yılların ortalarında tanışmış ve bu tanışmayla birlikte de, kısa süre içinde, Arel'in yakın dostları arasına girmiştir. Arel teorisinin dayandırıldığı ses sisteminin 'bilimselliği' meselesine, matematikçi ve fizikçi kariyeriyle ilgi gösteren Uzdilek, bir 'müspet ilim otoritesi' olarak, konuya katkı sunmaya çalışmıştır.⁵² *İlim ve Musiki ve Türk Musikisi Üzerinde Tetkikler* başlıklı eserini 1944'te yayımlamış ve bu eserinde, esas itibarıyla, Arel teorisini fiziksel açıdan incelemeye tabi tutmuştur. Arel'le olan yakın irtibatı sayesinde Arel ve Ezgi'nin 'ilmî araştırmaları', Uzdilek'in bilim insanı kariyeriyle perçinlenmiş ve böylece Arel teorisi, aynı zamanda, 'Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi' olarak anılır olmuştur (Tura, 2017).

Arel, Uzdilek'in Türk müziği ses sistemi konusundaki çalışmalarına öncülük etmiş olduğundan, aslında, Uzdilek'in bu konuya dair fizik ve matematik temelli araştırmalarını, bir anlamda, yönlendiren kişi olmuştur. Nitekim, Uzdilek'in, *İlim ve Musiki* başlıklı kitabına yazdığı önsözdeki şu ifadeleri, bunun açık bir kanıtıdır:

Sevgili profesörün dördüncü mühim bir keşfi daha var ki, o da musikimizde sekizlinin gayri müsavi 24 parçaya bölünmesi hususunun gelişigüzel bir taksim olmadığını ve kaba çargah perdesinden itibaren birbiri ardınca on bir tane tam beşli, on iki tane tam dördü alınmak suretiyle 24 sesin adeta tabiatın istihsal edildiğini ispat eden buluştur. [...] Suphi Ezgi, beş altı sene evvel bu son hakikati keşfetmiş ve bana da bildirmişti. [...] Uzdilek'in de şimdi aynı

⁵² 24-aralıklı ses sisteminin tüm öncü çalışmaları Rauf Yekta tarafından yapılmış olmasına rağmen, Arel'in, Uzdilek'in katkılarına da sağlayarak, meseleyi kendi buluşu haline getirdiği, burada açıkça görülmektedir. Nitekim Tura (2017), şu cümleleriyle, meselenin bu yönüne dikkat çekmektedir: “[...] ‘Arel-Ezgi’ bazan da ‘Arel-Ezgi-Uzdilek’ sistemi adlarıyla anılan ve ısrarla ‘Türk Musikisi Ses Sistemi’ diye tanıtılan sistemin oluşmasında, ortaya çıkmasında Arel'in, Dr. Subhi Ezgi'nin ve Prof. Salih Murad Uzdilek'in en ufak bir katkısı yok” (2017, s. 320).

neticeye varışı, doktorun keşfinden hiç haberdar bulunmaması itibarıyla, yeni addedilebilir. (Uzdilek S. M., 1977, s. 9)

Meselenin bu boyutu, Uzdilek'in ses sistemine dair incelemelerinin –'940'ların sonlarında Ekrem Karadeniz'in de eleştirdiği üzere–, temelde, Arel'in çalışmalarına bilimsel dayanak bulma yönelimiyle şekillendiğini göstermektedir. Nitekim Uzdilek, 1943 yılında, Arel'in, 'ilim ve musiki' konusunda bir konferans vermesi teklifine dair hatırasını aktarırken, şu ifadelere yer verir:

[...] konferans hazırlarken Türk musikisinin dizisi üzerinde çalışmanın yerinde olacağını düşündüm. Gerek o muhterem zatın [Arel] ve gerekse Doktor Suphi Beyin yardımıyla işe başladım. [...] Türk musikisi dizisinin tamamıyla bir ilim esasına dayanan bir dizi olduğu meydana çıkmış oldu. Bu buluş onu pek sevindirmişti. Bu dünyaya sanki bir mesih gibi Türk musikisinin çok sesliliğini meydana getirmek vazifesile gelmiş gibi olan bu büyük adam ilim prensiplerinin musikimize tatbikine ehemmiyet verirdi. [...] Arel ve okulunun musikimize hizmeti tam ve mantikî bir dizinin meydana getirilmiş olmasıdır. Bu hususta benim de küçük bir hizmetim dokunmuş ise ilham kaynağımın o olduğu muhakkaktır. (1956, s. 133-134)

Öztuna, geniş bir genel kültür ve görgüye sahip olduğunu söylediği Uzdilek'in müzisyen olmadığını ve bu noktada, çalışmalarını, Arel'in kendisine verdiği 'donne'ler üzerinde gerçekleştirdiğini belirtirken, tam da bu yönlendirici etkiyi dile getirmiş olur (1974, s. 358). Uzdilek, 1948'de Ekrem Karadeniz'in bu yöndeki eleştirilerine verdiği cevapta, durumu kendisi de teyit eder: "Birgün Türk musikisi dizisine ait doneler elime geçti, bu doneleri bir ilim adamı sıfatıyla formüle ettim. Buyurduğunuz gibi bu done belki yanlıştır, fakat bana mülayim, makul gelmiş; ben de üzerinde çalışmış oldum. [...] Kaldı ki bana verilen donelerde de hata yoktur" (1948, s. 2). Bu bağlamda Uzdilek'in, teori çalışmaları içindeki yegane rolünün, Arel teorisinin dayandırıldığı 24-aralıklı ses sisteme bir bilim otoritesinin onay vermesinden ibaret olduğu görülmektedir. Bunun dışında Uzdilek'in adının, bir müzik teorisyeni vasfıyla Arel ve Ezgi adlarının yanına eklenmesini gerektiren bir durum olmadığı açıktır.

Yılmaz Öztuna (1930-2012)

Öztuna, tarihçi, siyasetçi, mecmua yöneticisi ve Türk musikisi lügat ve ansiklopedisinin yazarıdır.⁵³ Oluşturduğu lügat ve ansiklopedi nedeniyle Türk müziği konusunda yerli ve yabancı pek çok okuyucu ve araştırmacının öncelikli kaynaklarından birini meydana getirmiş olan Öztuna'nın, akademik ve müzikolojik açıdan, oldukça sorunlu özellikler sergilediği bir gerçektir.⁵⁴ Günümüze değin aralarında Bülent Aksoy, Murat Bardakçı, Cem Behar, Ekrem Karadeniz, Gültekin Oransay, Cınuçen Tanrıkorur, Yalçın Tura ve E. Ruhi Üngör gibi isimlerin yer aldığı araştırmacı, müzikolog ve sanatçılar tarafından, özellikle bilimsellikten uzak ve polemikçiliğe yakın üslubu; akademik bilgi ve araştırma eksiklikleri; muhtelif maddeler açısından yetersiz, objektiflikten uzak veya yanlış yönlendirici nitelikteki yazıları bakımından, radikal eleştirilere tabi tutulmuştur. Buna rağmen, özellikle ansiklopedi, bugün bile, okurlar ve araştırmacılar için temel bir başvuru kaynağı olma vasfını korumaya devam eder vaziyettedir.

⁵³ Milli Hareket dergisinin 1966 yılında yayımlanan ilk sayısında, Mehmet Arar tarafından, 'Türk musikisini sömüren masonlar' başlığıyla yayımlanan yazıda ismen zikredilenler arasında Yılmaz Öztuna'ya da yer verilmiş; Öztuna buna karşı resmi olarak bir tezkip yayımlanmamıştır. Konuyla ilgili olarak bkz. Üngör (1967, s. 26-30).

⁵⁴ Öztuna, kendisini, 'hocası ve dostu' Arel'in Türk müziği anlayışını sürdüren bir 'müzikolog' olarak kabul etmektedir: "[...] Arel'in müzikoloji çalışmalarını benim devam ettireceğimi biliyorlardı, Arel yakınlarına söylemişti. Arel'deki bugüne kadar edinemediğim bazı kitaplar elimin altında olsa idi, eserlerimin daha kusursuz olacağını ve bundan onun ruhunun şâd olacağını düşünmüşümdür" (1986, s. 81-82). Ancak özellikle lügat ve ansiklopedisinin, müzikolojik bakımdan büyük problemler taşıdığı ve içerik bakımından da daha çok mecmua okuyucusuna dönük, popülerlik gözetilerek oluşturulmuş metinlerden oluştuğu bir gerçektir. Özellikle tarihsel müzikolojiyi ilgilendiren 'unutulmuş makamlar' yaklaşımıyla Öztuna'nın, makamların tarihsel değişim ve dönüşümlerine ilişkin yazdıklarının çoğu kez asılsız iddialar içerdiği ve özgün araştırmalara dayanmadığı somut olarak ortaya konulmuştur. Ayrıntılar için bkz. Öztürk (2008, s. 91-105), Öztürk (2014b, s. 231-256).

Burada ele alınan konu bakımından Öztuna, yukarıda da çeşitli vesilelerle atf yapıldığı gibi, Türk müziği nazariyatının gelişimi hakkında, kurmaca niteliği tarihsel gerçekliklerin önüne geçen yanlış, eksik ve yönlendirici bir klişe oluşturmuştur. Onun geliştirdiği ve zaman içinde yaygın hale gelmiş olan kurmaca anlatının eksiklik ve tarafgirliklerine, yukarıdaki başlıklar dahilinde, önemli ölçüde açıklık getirilmiştir.

Öztuna'nın meseleyle ilgili olarak geliştirdiği aşağıdaki ifadeler, ima yollu da olsa, bir 'düzeltme' çabası görünümündedir:

Osmanlı kültürünün bu derecede inhitâtına ilk dikkat edenler, iki Mevlevî şeyhi oldu. [...] Bu büyük misyonu yapanlardan biri, Şeyh Mehmed Celâleddin Dede, diğeri Şeyh Mehmed Atâullah Dede'dir. [...] Arel'in hocası Eyüb Bahâriye dergâhı şeyhi Hüseyin Dedeyi de bu isimlere eklemek gerekir. Bu 3 şeyh, öğrencileri Arel, Dr. Subhi Ezgi, Raûf Yektâ Bey, Ahmed Avni Konuk'a musikimizin ilimsiz kaldığını, biraz da ilmiyle uğraşmalarını, Do ğu dillerinde yazılmış edvârları okuyup bilgi edinmelerini ve bu bilgilerin zamanımız musikisine uygulanması gerektiğini telkin ettiler. (1986, s. 87-88)

Konuyu anlatım tarzı bakımından kendi geliştirdiği kurmaca anlatıyı bir nebze de olsa tashih etmek amacını taşıdığı açıkça belli olan bu versiyonda Öztuna, tarihsel gerçeklere uygun olarak, mevlevî şeyhleri olarak Ataullah ve Celaleddin Dede'nin öncülüğünü teslim etmekte ve Fahreddin Dede'yi de bu isimlere 'eklemek gerektiği'ne dair bir varsayımda bulunmaktadır. Burada, Fahreddin Dede adının, diğer şeyhler arasına, 'ihtimalen' ilave edildiği açıktır. Nitekim Öztuna'dan sonra alanyazın içinde yer almaya başlayan yayınların hemen hepsinde, bu 'ansiklopedik' bilginin sürekli tekrar edildiği veya yeni versiyonlarının oluşturulduğu görülür. Nihayetinde tüm bu yayınların temel referansının Öztuna'nın ansiklopedisi olduğu bir gerçektir.

Yukarıda değinildiği üzere Öztuna, dizi-yazı halinde tefrika edilmekte olan Türk Musikisi Lügati adlı çalışmasının Musiki Mecmuası'nın 67. sayısında (1953) yayımlanan 'Türk Musikisi Nazariyatı' maddesinde, sürecin gelişimi hakkındaki bilgiyi Ezgi'ye atıfla aktarmıştır. Ancak bu noktada, –atıf yaptığı eserin doğru no.suyla 278. sayfasında– Ezgi'nin, açıkça, 'Ataullah ve Celaleddin' isimlerini yazmasına rağmen Öztuna'nın, 'sehven', Ataullah yerine 'Fahrüddin' yazmış olduğu, bu araştırma ile somut olarak tespit edilmiş olmaktadır. Burada Öztuna açısından asıl belirtilmesi gereken husus, onun, lügat ve ansiklopedi için mevcut olan hataları –1955'te ilkesel olarak vaad etmiş olmasına rağmen– aradan geçen yıllar içinde düzeltmemiş olmasıdır. Üstelik Öztuna, günümüze değin çeşitli baskıları yapılan lügat ve ansiklopedi için bu imkana muhtelif vesilelerle sahip olmasına rağmen, düzeltme yoluna gitmemiştir. Bu bağlamda lügat ve ansiklopedinin içerdiği hatalı maddeler nedeniyle, meselenin bu yönü üzerinde akademik açıdan hassasiyetle durulması gerektiği ayrıca ortaya çıkmaktadır. İlgili madde açısından ortada geniş bir okuyucu ve araştırmacı kitlesi için açıkça tahrif edilmiş bir bilgi vardır ve bu kaynaklara atıfta bulunan her yeni yayınlı birlikte de bu yanlış bilgi, 'galat-ı meşhur' olma vasfını pekiştirerek, bir salgın halinde yayılmaya devam etmektedir.

Kurmaca anlatının ortaya çıkışı bakımından irdelendiğinde Öztuna'nın, 1955'de, dikkat çeken bir açıklamasıyla karşılaşılmaktadır. Öztuna'ya göre Türk musikisi lüğatinin Musiki Mecmuası'ndaki ilk yayını boyunca en önemli problem, oluşturduğu maddelerin yazım ve basımında ortaya çıkan bazı hataları tashih etme imkanından yoksun olmasıdır. Çünkü Öztuna, 1950-57 arasında, eğitim amacıyla gittiği Paris'te bulunmaktadır ve yanında, notlarını teyid için kısıtlı sayıda kaynak mevcuttur:

Kitabın en büyük kısmını Paris'de yazı-makinesine geçirip tedricen İstanbul'a postayla yolladığım için, iki sebebdan dolayı LÜGAT mutazarrır oldu [zarar gördü]: evvelâ, bâ'zı tevsi' etmek [genişletmek] istediğim mâddeleri, ârzü edilen şekle sokmak için, yanımda mahdûd müsvedde ve notlarımdan başka bir şey yokdu; kütübhanem İstanbul'da olduğu için, birçok mâddelerde mes'eleyi kâfi derecede tâ'mig [derinleştirme, iyice inceleme] kabil olmadı. Bundan çok daha mühim mahzûr ise, provaları benim tashih etmem imkânından fi'len mahrûm bulunuşum olmuşdur. (1955, s. 570)

Bu ‘meşrû mazeret’in, Musiki Mecmuası’ndaki ilk yayınının bitim yılı olan 1955’te verildiği ve ‘lûgatteki yanlışların, tedkikat ilerledikçe tashih edileceği’ vaat edilmiş olmasına rağmen yapılmadığı ve tashih etmek yerine, ihtimale dayalı bir kurmaca anlatıya yönelindiği açıkça görülüyor.⁵⁵ Bir yanlış yazıyla başlayıp, kurmaca bir anlatıya evrildiği görülen bu tutumuyla Öztuna’nın, ‘Arel ve Ezgi’nin eser meşkettileri Fahreddin Dede’nin de diğer iki şeyhe dahil edilmesi ‘gerektiği’ kanaatine varıp, ‘üç Mevlevi şeyhi’ anlatısını temellendirme yoluna gittiği anlaşılıyor. Bu anlatının içerdiği ve empoze ettiği yanlışlardan ilki, üç mevlevi şeyhinin, ‘önce’ kendi aralarında –adeta bir kurul gibi– teorik çalışmalara giriştikleri; ikincisi de Yekta, Ezgi ve Arel’i bu çalışmalardan, yine eş-zamanlı şekilde haberdar edip, daha ileri araştırmalar yapmaları konusunda teşvik etmiş olduklarıdır ki bunların her ikisinin de tarihsel gerçeklerle hiçbir ilgisi bulunmadığı, burada, somut olarak gösterilmiştir. Ayrıca önemle hatırlatmak gerekir ki Öztuna’nın, akademik literatürde halen kullanılmakta olan ansiklopedisinde, Türk müziği teorisinin gelişimiyle ilgili maddelerin tümü, içerikleri bakımından hala hatalıdır ve kendisine başvuran herkesi yanıltmaya da devam etmektedir. Neticede, Yekta sonrasında, özellikle Öztuna (1953, 1969, 1974) aracılığıyla alana egemen kılınan ve teori çalışmalarına ‘üç Mevlevi şeyhi’nin, adeta ‘komisyon halinde’ başlamış olduklarına dair anlatının, gerçeklerle bağdaşan hiçbir yanının olmadığı ve bu yüzden de asılsız olduğu açıkça ortaya çıkmıştır.

Tartışma

Bu çalışmada irdelenen kişi ve olaylara dair ayrıntıların, ilgili siyasi ve sosyal gelişmeler içinde konumlandırılmasıyla elde edilen kronoloji, sürecin gelişimine dair önemli bazı hususları ortaya çıkarmaktadır. Atallah Dede’nin babası Kudretullah Dede’nin doğumuyla başlatılan süreç boyunca meydana gelen toplumsal, kültürel ve siyasi olaylar dizisini (kuşkusuz amaca göre çok daha farklı ayrıntıların ilave edilebileceği yaklaşımına açık olarak), müzik teorisi alanındaki gelişmeleri şekillendirenlerin biyografik ve prosopografik özelliklerini sergileyecek şekilde ihtiva eden bu kronolojide, olayların birçoğu arasında, muhtelif bağlantılar kurmanın mümkün olduğu görülmektedir. Tüm bu süreçte, siyasi, idari, ekonomik ve kültürel Batılılaşmayla birlikte, özellikle düşüncede rasyonalleşmenin, bilimselliği salt pozitivist çerçevede anlamanın, bilimin kendisine bir kurtarıcı olarak bakmanın, yabancı misyonlara bağlı özel okul ve cemiyetlere (özellikle masonluğa) mensubiyetteki yaygınlaşmanın ve siyasi alanda Osmanlı İmparatorluğunun çöküş sürecini temsil eden savaşlar-anlaşmalar-yenilgilerin rolü, fikri ve kültürel zemini oluşturması bakımından öne çıkmaktadır.⁵⁶ Dolayısıyla tartışmanın başlangıç noktasını, burada oluşturulan kronolojinin muhtelif ayrıntıları oluşturmaktadır.

Kronolojiden açık bir şekilde görüldüğü gibi, aralarında çoklu-bağlantılar bulunan kişi ve olayların büyük bir kısmı, Osmanlı Hanedanı, Jön Türklük, İttihatçılık, masonluk, misyonerlik ile Batılı tarzda eğitim veren okullar (Darüşşafaka, Galatasaray Sultanisi, Lisan mektebi, vb.) ve muhtelif tarikatlar (Mevlevi, Melami, vb.) etrafında

⁵⁵ Yılmaz Öztuna’nın, araştırma ve yayıncılıkta ‘üretken olma’yı ‘hata yapmama’ya tercih etmiş bir yazar olduğuna dair dikkat çekici bir anekdotu Seyfeddin Sağlam, Türk Yurdu dergisinin 2012’deki 298. sayısında yayımlanan ‘Yılmaz Öztuna Üzerine’ başlıklı yazısında, şu satırlarla dile getirir: “Rahmetli Öztuna, Ekrem Üçyiğit’e: ‘Ben yazarım, hatalarım olur. Bunu başkaları düzeltsin. Çevre, hata yapmayayım diyerek hiçbir şey yazmayan, bilgilerini kendisiyle birlikte toprağa götüren dehalarla doludur’ demişti” (Sağlam, 2019). Saygın ve titiz bir araştırmacı veya bilim insanının böyle bir tutum içinde olmasının kesinlikle kabul edilemez olduğunu, burada belirtmeye gerek bile yoktur. Böylesi bir tutumun bilimsel etik ve sorumlulukla asla bağdaşmayacağı ise son derece açıktır.

⁵⁶ Sürecin eğitim ve kültür alanlarına olan etkileri bakımından siyasi ve fikri temellerine dair bilgiler için bkz. Berkes (2008), Mardin (1999), Mardin (2008), Tunaya (2010), Uyanık E. (2009), Uyanık S. (2011).

toplanmaktadır.⁵⁷ Dolayısıyla Türk modernleşmesinin ana aktörleri durumunda olan tüm bu unsurların, muhtelif yansıma ve etkileri bakımından müzik teorisi alanındaki çalışmalarda da karşılık buldukları görülmektedir. Bu tespit, Osmanlı'da başlayan Garplılaşma cereyanının, içerdiği kültürel dönüşüm bakımından müzik teorisine yönelik müdahaleleri de kapsayacak şekilde geliştiğini somut olarak göstermektedir. Tüm bu sürecin, toplumsal, siyasal ve kültürel dönüşüm açısından Comte pozitivistliğiyle olan irtibatını ise, başta Fransızca olmak üzere, diğer Avrupa dilleri üzerinden gelişen 'Batılı tarzdaki' eğitim yanında, bilim ve teknoloji aktarımında görmek gerekmektedir.

Süreçte öne çıkan Comte pozitivistliğinin Osmanlı dünyasına girişi ve siyasal bakımdan dönemin okumuş çevreleri, bürokratları ve siyasal kadroları üzerindeki 'pratik' etkileri dikkate alınmadan (özellikle, 'herhangi bir metafizik geçiş olmadan, doğrudan doğruya İslâm'dan pozitivistliğe geçme' vaadi bakımından), Şark/Osmanlı musikisine ilmî bir teori kazandırma iddiasındaki çalışmaları doğru bir şekilde değerlendirebilmek mümkün görünmemektedir. Burada süreçte doğrudan rol almış kişilerin bireysel yaşamları ve sosyal ilişkileri göz önüne alındığında, 'muasırlaşma' için kestirme bir yol olarak anlaşıldığı açık olan Comte pozitivistliğinin bu kişiler üzerindeki yansımaları, Ek 2 Tablo 2'de verilen ayrıntılarda açık bir şekilde görülebilmektedir. Eğitimleri ve sosyal ağları bakımından Tanzimat sonrası süreçteki siyasal ve kültürel gelişmeler içinde şekillenmiş olan tüm bu kişiler, Avrupa medeniyetinin bilimsel ve teknolojik yönünü, insanlığın en büyük başarısı olarak gördükleri gibi, doğrudan 'ilerleme' olarak anlama eğiliminde oldukları Comte pozitivistliğini de, açıkça, tüm sorunlarının yegane çözüm aracı ve hatta bir 'kurtuluş ideolojisi' olarak benimsemişlerdir.

[...] Osmanlı toplumunun temel sorunlarına, Tanzimat'tan bu yana 'Batılılaşma' penceresinden bakılmıştır. [...] 'Batılılaşma penceresi', dönemsel olarak, Avrupa burjuvazisinin 'devrimci barutunu tükettiği' bir dönemin kapanmış ufuklarına bakıyordu ve buradan ithal edilen düşünceler, genellikle artık Avrupa'da gericiliği temsil eden akımlardan ibaretti. Pozitivistlik, Avrupa burjuvazisinin gericileşme döneminin tipik özelliklerini taşımaktadır. [...] Avrupa'ya daima büyük bir hayranlıkla bakan Osmanlı Tanzimat aydını, kendi sorunlarının çözümünü Avrupa'ya taklit etmekte görmüştür. (Çubukçu, 2013, s. 21-22)

Comte'un yaklaşımında pozitivistliğin, 'geri kalmışlık', 'terakki etmemişlik' düşüncesinde olanlar için somut bazı umutlar vaad etmekte olduğu bir gerçektir. Bunlardan ilki, 'sosyal fizik' dediği 'sosyoloji'nin, tıpkı doğa fiziği gibi toplumların dayandığı 'evrensel yasaları' bulacağı iddiasıdır. Dolayısıyla toplumlar arasında, bilime gösterilmesi gereken sarsılmaz inanç gereği herhangi bir çatışma kalmayacak; ortaya çıkması halinde ise bunlar, yine, akıl ve bilim tarafından çözüme kavuşturulacaktır. Bu bağlamda pozitivistlik, 'tüm insanlık' adına bir vaad içermektedir. Burada 'firka'lara yer yoktur. Bu temel özellikleriyle Comte pozitivistliği, bir tür evrenselcilik ile 'bilim'in din haline getirildiği –bu yüzden de dogmatikleşmeye son derece yakın– bir 'bilimcilik' anlayışına dayanmaktadır (Gündüz M. , 2008). Osmanlı idarecileri, pozitivistliği, oluşturmak istedikleri ve özünde Avrupa'ya imrenme ve öykünme ile çerçevelendirdikleri sınırlar içinde, son derece pratik siyasal amaçlar için benimsemiş görünmektedir (Korlaelçi, 2004). Dinin karşısına bilimi, saltanatın karşısına cumhuriyeti, istibdadın karşısına hürriyeti, monarşinin karşısına demokrasiyi, Şark'ın karşısına Garp'ı, manevi olanın karşısına maddiyi çıkararak bu eğilimin, Jön Türklük ve İttihatçılık gibi Türk modernleşmesi olarak anılan sürecin asıl siyasal aktörleri açısından, her anlamda kullanışlı olduğu anlaşılıyor.

Timur'a göre:

⁵⁷ Belirtilen unsurlar arasındaki çok-boyutlu ve girift irtibatları ele alan veya bunlara değinen önemli bazı araştırmalar için bkz. Baer (2011, s. 271-353), Dumont (2007), Hanioglu (1989), Iacovella (2005), Koloğlu (tarihsiz, 2012), Mazower (2004), Özcan (2019), Sommer (2016), Soysal (1988), Şişman (2018), (Yalçın, 2006).

Genç Osmanlılarla başlayan ve Jön Türkler – İkinci Meşrutiyet – İttihat ve Terakki çizgisini takibeden bu süreç içinde, bir Batılı ideoloji özellikle önem kazandı: Pozitivizm. [...] Osmanlı bürokratları ve aydınları Batının ‘üstünlüğünü’ açıklayacak ve bize aktarılacak bir ‘sihirli değnek’ aramakla meşguldüler. Oysa pozitivizm ve dayandığı ilim anlayışı, hem Batı’nın üstünlüğünü açıklamak hem de Hıristiyanlığa bulaşmamış olmak erdemlerine sahipti. Toplumsal ahenk fikri ile de, sınıfsal açıdan her türlü uzlaşmaya elverişli olan küçük burjuva özlere cevap veriyordu. Bu yüzden Jön Türklerden itibaren etki alanı genişledi ve A. Comte’un programı, İttihat (*ordre*) ve Terakki (*progrès*) Fırkası’nın adı olarak benimsendi. A. Comte’tan sonra ikinci ve çok önemli bir pozitivist sosyolog olan Durkheim’in da Türkiye’de çok tanınmış olması anlamlıdır. [...] Durkheim ‘toplumsal ahenk’in ve ‘milli ruh’un (hars) büyük savunucularındandır. (2013, s. 112-113)

Batı medeniyetine geçiş sürecinde etkili olan kişi, grup veya çevrelerin, pozitivizmi, topluma, bilim ve ilerleme olarak empoze etme eğiliminde oldukları bir gerçektir. Bu bağlamda 1908’den itibaren siyasi iktidarı ele geçiren partinin adında ‘terakki’ ibaresine yer vermesi, yeterince açık ve anlamlı bir göstergedir.⁵⁸ Siyasi, sosyal ve kültürel açıdan bakıldığında Comte pozitivizminin; II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet evrelerinde ‘medeniyet değişikliği’ne yönelik transformasyon açısından, tümüyle bir ‘toplum mühendisliği’ aracı olarak kullanılmış olduğu da bir gerçektir. “Tanzimat’tan bu yana Batı’dan ithal edilen pozitivist yönelimli ‘modernleşme’, ‘Batılılaşma’ projesinin mimarları”nın “asker ve sivil aydınlar” olduğuna dikkat çeken Özlem (2002), eğilimleri bakımından ‘dogmatik’ olarak nitelediği bu kimselerin, “pozitivizme özgü ilke ve şiarları, birer dogma halinde” benimsemiş olduklarını belirtir: “Tüm dogmatikler [...] gibi pozitivistler de, ‘doğru’nun kendilerinde olduğunu [...] düşünürler. Kendi ‘doğru’larından o kadar emindirler ki, bunu başkalarına bildirmenin ve topluma bu ‘doğru’ doğrultusunda müdahale etmenin bir ödev olduğuna da inanırlar” (s. 462-463).

Burada ortaya konulan kronoloji ve biyografiler dahilinde ele alınan isimlerin hepsinin, bu siyasi, toplumsal ve kültürel transformasyonun ürünü oldukları bir gerçektir. Aldıkları Avrupai eğitime duydukları aşırı güvenle, müzik teorisi alanındaki yenileşmeye öncülük etmeyi istemiş ve döneme hakim olan ‘Jön’ ruhun bir gereği olarak güçlenen dönüştürücü bilinçle alana müdahale etmeyi gerekli görmüşlerdir. Burada eski ile yeninin ne olduğuna dair kavrayışlarının yansımalarına bakıldığında, bilimsel olduğunu iddia ettikleri tüm yaklaşımlarının, aslında, bir tür ‘körleşme’ye dayanan birer pozitivist dogmadan ibaret olduğu açıkça görülmektedir. Yekta, Ezgi ve Arel’in bilimsellik iddialarının, pozitivist ‘umut ve vaad’e dayalı olduğu; bunun yanında açık bir ‘mühendislik’ içerdiği bir gerçektir. Özellikle Ezgi’de tipik Jakobenleşmeyle temsil olunan pozitivist otoriteriyenliğe dair somut ifadelerini; terakki, tekamül, inkişaf, medeniyet, ilim, Garp, Şark, tarih, edvar, eski üstadlar ve ‘düm-tekçiler’ ile ilgili söylemlerinde açık bir şekilde görmek mümkündür. Bu nedenle, Yekta’dan itibaren yapılanların, Langevin’in pozitivism hakkındaki şu değerlendirmesine tam olarak uygunluk taşıdığı belirtilebilir:

Pozitivist tutum, kavramları veya teorileri safdışı bırakmaya, problemlerin ve anlamı boş iddiaların geçersizliğini ilan etmeye olanak sağlar; fakat yeni kavram veya teorilerin oluşturulması için bilgileri formüle etme olanağı sağlamaz. [...] Pozitivizm [...] bir doktrinin içeriğini inceleyebilir; fakat [...] bu doktrin içerisinde gerçek sentezler geliştirme, oluşturma, gerçekleştirme aracına sahip değildir. (2013, s. 24)

Sürecin gelişiminde iki ayrı merkezi isim yer aldığı ve bunlar arasındaki farklılıkların, temelde bir ‘modernleşme’ tercihi olarak ortaya çıktığını da burada ifade etmek gerekir. Buna göre Rauf Yekta-Ataullah Dede-Celeddin Dede etrafında gelişen modernleştirici müdahalenin, tüm pozitivist yönelimine rağmen, Tunaya (2010)’nın ifade ettiği anlamda ‘kısmi’ bir Garplılılaşmaya dayalı ve ‘evrim’e yatkın olduğu görülmektedir. Buna karşılık, Sadeddin Arel ve Suphi Ezgi’nin temsil ettiği modernleşmenin, doğrudan ‘külli Garplılılaşma’ya tekabül

⁵⁸ Üstad-ı Muhterem Celil Layiktez’in ‘Mason Devlet’ başlığı altında yer verdiği bilgilere göre tüm bu süreç, şu anlamlı tespitle özetlenebilmektedir: “Abdülhamid’in hal’inden sonra İttihatçılar devlete egemen olunca, dünyada ilk defa Masonlar bir ülkede iktidarı paylaştılar” (1999, s. 113). Bu bağlamda Osmanlı ve İslam dünyasındaki mason faaliyetleri konusunda kapsamlı bilgi için bkz. Layiktez (1999), Koloğlu (2012), Soysal (1988), Zarcone (2014).

ettiği; Salih Murad Uzdilek'in buradaki rolünün ise, tamamen Arel'in yönlendiriciliğine tabiyet taşıdığı bir gerçektir. Nitekim Tura (2017), özellikle ses sisteminin şekillendirilmesi sürecinde Ezgi, Arel ve Uzdilek'in esasen hiçbir rolleri olmadığını somut olarak ifade etmektedir (s. 315-321). Ayrıca Uzdilek'in rolünün, temel yaklaşım tarzı bakımından, Salih Zeki Bey'in konuya gösterdiği ilgi ve destekten farklı olmadığı da bir gerçektir.

İmparatorluk ve Cumhuriyet açısından çöküş ve kuruluş yıllarına yayılan süreç boyunca Yekta, Ezgi ve Arel, öz olarak, müzik alanında, her biri bilimsel olma iddiası taşıyan, üç 'ayrı' teori ortaya çıkarmıştır. Her üç teorisinin de, neticede, öznel bilgi ve görüş farklılıkları içeren, üç ayrı fikir ve tercihin ürünleri olmak dışında bir vasıfları yoktur⁵⁹. Herşeyden önce 24-gayrimüsavi aralıklı sistemin Türk müziği ses sistemi olarak kabul edilmesi gibi bir mecburiyet söz konusu değildir. Daha önemlisi, bu teorilerden hiçbirisinin, tek başına, 'Türk müziğinin teorisi' olmak gibi bir yeterlik ve yetkinliği de yoktur. Bu çerçevede her üç teori arasında Arel'e ait olanın, basitliği ve propaganda edilmesi özellikleriyle Türk müziği teorisi haline getirilmiş olduğunun, burada altını çizmek gerekmektedir. Nihayetinde Türk müziğinin resmi konservatuar ve korolara kavuşması sürecine Arelcilerin üstlendiği hakim rol dikkate alındığında, bu yaygınlaşmanın sebepleri de daha anlaşılır olmaktadır. Tam bu noktada, W. Atcherson'un, müzikte teori konusuyla ilgili şu değerlendirmesi üzerinde de, ayrıca titizlikle düşünülmesi gerektiği vurgulanmalıdır: "müzik teorileri gelir ve giderler ve genellikle kullanışlılıklarını kaybetmiş veya daha doğru bir ifadeyle işe yaramaz hale gelmiş olsalar bile varlıklarını sürdürme eğilimini hep taşırlar" (Atcherson, 1970, s. 326).

Sonuç

Osmanlı musikisinin bilimsel temellerinin bulunması iddiasıyla Rauf Yekta tarafından başlatılan teori çalışmaları, temelde, Osmanlı devletinin Garphlaştırılması sürecinin bileşenlerinden biri olarak gelişme göstermiştir. Bu süreçte Osmanlı okumuşları, Avrupalı bir eğitimle yetişmeye başlamışlar, Fransızca öğrenmişler, Avrupa medeniyetinin üstünlüğünü kabul etme çerçevesinde pozitivizm, materyalizm, rasyonalizm ve sosyal darvinizm gibi düşünce ve siyaset akımlarının etkisinde kalmışlardır. Dolayısıyla herşeyden önce düşünce tarzları itibarıyla bizzat içinde yaşadıkları dünyayı, ağır bir geri kalmışlık ve gecikme psikolojisiyle anlar hale gelmişlerdir. İçinde buldukları geri kalmışlıktan bir an evvel kurtulma arzusundaki bu insanlar, Comte pozitivizminin teolojik ve metafizik evreleri reddeden yaklaşımını olağanüstü hızlı, mükemmel ve pratik bir çözüm olarak görmüşler; Comte'un vaadini realize etmek için, Avrupa bilimine, adeta yeni bir 'din' duygusuyla sarılmışlardır.

Müzik teorisi alanında yürütülen çalışmalar, 1887'de Rauf Yekta'nın Atullah Dede'den ders almaya başlamasıyla ivme kazanmış ve 1935'e kadarki süreçte de Yekta, araştırma ve yayınlarıyla, alandaki tek otorite olma vasfını korumuştur. Geliştirdiği teorisinin 1948-53 arasındaki çabalarıyla yaygınlaşmasını sağlayan H. Sadeddin Arel, sürecin yönünü belirleyen isim haline gelmiştir. Öz olarak bakıldığında Yekta, Ezgi ve Arel tarafından ortaya konulan teorilerin her üçü arasında da anlamlı farkların mevcut olduğu; Ezgi ile Arel arasında görünüşte daha fazla ortaklık olmasına rağmen, neticede, her ikisinin de muhtelif konularda görüş ayrılığı içinde buldukları görülmektedir. Yayın ve örgütçülüğüyle süreçte hakim konuma gelen Arel, kendi geliştirdiği teorisinin 'resmiyet' kazanması ve ülke çapında yaygınlaşmasını sağlarken, Yekta'nın öncü rolünün de geri planda kalmasına yol açmıştır.

⁵⁹ Müzikte teorisinin niteliği ve teorisyenlerin nitelik ve faaliyetlerine dair bazı değerlendirmeler için bkz. Palisca ve Bent (2001), Öztürk (2018a).

Burada gösterildiği gibi modernleştirilmeye çalışılan müzik teorisinin gelişim sürecinde doğrudan veya dolaylı şekilde rol alan iştirakçilerden önemli bir kısmı, Öztuna'nın kurmaca anlatısına dahil edilmemiş; sürecin ne tür bir düşünce iklimi içinde şekillendiğine dair de herhangi bir değerlendirme ortaya konulmamıştır. Fahreddin Dede'nin teori çalışmalarında yer almadığı; Salih Zeki Bey'in, ses fiziği alanındaki araştırmalara öncü katkılar sağladığı; Yekta'nın, perde adlandırması konusunda Meşakka'yı örnek aldığı; Ezgi'nin, Yekta'ya alternatif merkezi bir rol üstlenerek Arel'le ortak çalıştığı, ama buna rağmen Arel'den farklı, şahsi kararlarına dayanan bir yayın gerçekleştirdiği; Arel'in, özellikle yaygınlaşmasını arzu ettiği teori açısından basitlik ilkesine dayalı indirgenmiş bir içeriği, Ezgi'ye alternatif bir teori olarak ortaya çıkardığı; Uzdilek'in, Arel'e bağımlı olarak ve eleştirel bir bakıştan yoksun şekilde, 24-aralıklı ses sistemini fizik bakımından incelemiş olduğu, araştırmanın temel tespitleri arasında yer almıştır. Tüm bu olayların, neticede Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş süreci ile Cumhuriyet'in çok-partili hayata geçiş yılları arasında yaşandığı ve muhtelif Garphlaşmacı çevrelerle ilişki ve etkilenmeler dahilinde şekillendiği bir gerçektir. Teoriyi modernleştirmek isteyenlerin, 15. yüzyıldan 19. yüzyıl sonlarına dek Osmanlı dünyasında kaleme alınmış müzik teorisi eserlerini hurafeler yığını olarak görmelerinin kaynağında, pozitivism ve rasyonalizm meselelerini bir tür körleşme içinde kavrama eğilimleri yer almıştır. Türk müziğine teori düzleminde modernleştirme amacıyla yapılan müdahalelerin öncü kişi ve olaylarına odaklanan bu araştırma açıkça göstermiştir ki mevcut haliyle sürece dair bilinenlerin tarihsel gerçeklerle irtibatı oldukça sınırlı, yüzeysel ve çoğu zaman da belirsizlikler içindedir. Burada konunun kronolojik, biyografik ve prosopografik boyutlarına eleştirel bir çerçeveden bakılmış ve ortaya konulan hususlar ışığında sürecin bir çok ayrıntısı üzerinde kapsamlı araştırmalara ihtiyaç olduğuna dikat çekilmiştir.

Kaynakça/References

- [Arel], H. S. (1909, Mart 14). Bir musikinüvis-i muasır hakkında. *Şehbal*, s. 7.
- [Arel], H. S. (1911). Mûsikîmizin terakkisinden nevmid mi olacağız? *Şehbâl* 35, s. 211.
- Ahmetoğlu, S. (2010). *İttihatçı aktüaliteden kitlesel popüleriteye: Şehbal mecmuası (1909-1914)*. İstanbul: Libra.
- Akdoğu, O. (1993). Türk müziği nazariyatı tarihine genel bir bakış. H. S. Arel içinde, *Türk Musikisi nazariyatı dersleri* (ed. O. Akdoğu) (s. xi-xvi). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Akin, A. (2019). *Masonluk ve/veya pozitif düşünmenin soyağacı*. Ankara: Hür ve Kabul Edilmiş Masonlar Büyük Locası Derneği İktisadi İşletmesi.
- Aksoy, B. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e mûsikîde batılılaşma. M. Belge, & F. Aral içinde, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5 (s. 1212–1236). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksoy, B. (1997). Towards the definition of the makam. *The structure and idea of maqam: historical approaches, 3rd Conference of the ICTM Maqam Study Group, 1995* (s. 7-25). Tampere: University of Tampere.
- Akyüz, Y. (1989). *Türk eğitim tarihi (Başlangıçtan 1988'e)*. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Ambrosio, A. F. (2010). Being a Sheikh in the Mevlevîhâne of Galata. E. Işın içinde, *The Dervishes of Sovereignty The Sovereignty of Dervishes: The Mevlevi Order in Istanbul (Second Print)* (s. 42-57). İstanbul: İstanbul Research Institute.
- Ambrosio, A. F. (2012). *Dervişler: Tarihi, antropolojisi, mistik yönü*. İstanbul : Kbalcı .
- Arel, H. S. (1948). Türk musikisi nasıl ilerler? *Musiki Mecmuası*, 1, s. 3-5.
- Arel, H. S. (1957, Aralık 1). Tarihe mal olan konferans. *Musiki Mecmuası*, 118, s. 300-301.
- Arel, H. S. (1964). *Türk musikisi üzerine iki konferans*. (Ed. M. K. Özergin). İstanbul: İleri Türk Musikisi Konservatuvarı.
- Arel, H. S. (1993). *Türk mûsikîsi nazariyatı dersleri*. (Ed. Onur Akdoğu). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Ataman, B., & Pekman, C. (2014). A champion of printing quality in the Ottoman Turkish press of the Second Constitutional Period: Şehbal Journal. *Historical aspects of printing and publishing in languages of the Middle East* (s. 231–243). içinde Leiden: Brill.
- Atcherson, W. T. (1970). Theory accommodates practice: 'Confinalis' theory in Renaissance music treatises. *Journal of American Musicological Society*, 23 (2), 326-330.
- Baer, M. D. (2011). *Selanikli dönmeler: Yahudilikten dönenler, Müslüman devrimciler ve seküler Türkler (Çev. Sevinç Kayır)*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Balcı, S. (2008). Osmanlı Devleti'nde modernleşme girişimlerine bir örnek: Lisan Mektebi. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 44, 77-98.
- Bardakçı, M. (1986). Rauf Yekta Bey'in hayatı ve eserleri. R. Yekta içinde, *Türk musikisi* (s. 8-15). İstanbul: Pan.
- Bardakçı, M. (2019, 03 25). *Müzik sistemimizi bu Lübnanlı'dan öğrendik (06.12.2001)*. Hürriyet Gazetesi: <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/muzik-sistemimizi-bu-lubnanli-dan-ogrendik-38286430> adresinden alındı
- Barker, A. (2000). *Scientific method in Ptolemy's harmonics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barker, A. (2004). *Greek musical writings II: Harmonic and acoustic theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barker, A. (2007). *The science of harmonics in classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Batanay, K. (1950, Ocak 1). Rauf Yekta Bey. *Türk Musikisi Dergisi*, 27, s. 2-3.
- Baykara, G. (1950, Nisan 1). Celalettin Efendi. *Türk Musikisi Dergisi*, 30, s. 2-3, 19.
- Baykara, G. (1950, Ocak 1). Ruhü şâd olsun. *Mûsikî Mecmuası*, 27, s. 22.
- Behar, C. (1987). *Klasik Türk musikisi üzerine denemeler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Belge, M., & İnsel, A. (2019). *Modern Türkiye'de siyasi düşünce C. 2: Kemalizm (9. baskı)*. İstanbul: İletişim.
- Berkes, N. (2008). *Türkiye'de çağdaşlaşma (12. baskı)*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Bischof, G. (2017). *Auguste Comte and positivism: The essential writings*. Abington: Routledge.
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar: Türkiye'de siyasi ideolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T., & Gültekingil, M. (2002). *Modern Türkiye'de siyasi düşünce C. 3: Modernleşme ve batıcılık (2. baskı)*. İstanbul: İletişim.
- Bora, T., & Gültekingil, M. (2004). *Modern Türkiye'de siyasi düşünce C. 1: Tanzimat ve Meşrutiyet'in birikimi (6. baskı)*. İstanbul: İletişim.
- Brown, J. P. (1868). *The dervishes or oriental spiritualism*. London: Trubner.
- Can, M. C. (2002). Geleneksel Türk sanat müziğinde Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi ve uygulamada kullanılmayan bazı perdeler. *G. Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi* 22, 1, 175-181.
- Can, M. Ş. (2014). Tanzimat sonrası Türk düşüncesinde terakki algısı. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Comte, A. (2012). *İslamiyet ve pozitivizm (Çev. Özkan Gözel)*. İstanbul: Dergah.
- Comte, A. (2015). *Pozitif felsefe dersleri ve pozitif anlayış üzerine konuşma (Çev. Erkan Ataçay)*. Ankara: BigeSu.

- Conn, C. (2019, Ekim 28). *John Porter Brown, father of Turkish-American relations, an Ohioan at the sublime porte, 1832-1872 (1973)*. Ohio University Electronic Thesis or Dissertation: <https://etd.ohiolink.edu> adresinden alındı
- Crocker, R. L. (1963). Pythagorean mathematics and music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 22, 2, 189-198.
- Çam, İ. D. (2013). II. Meşrutiyet dönemi garpcılık fikrinin Cumhuriyet'in düşünsel temellerine ve eğitime etkileri. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Çergel, M. A. (2007). Rauf Yekta Bey'in İkdam Gazetesi'nde neşredilen Türk musikisi konulu makaleleri. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi. adresinden alındı
- Çubukçu, A. (2013). Türkiye'de rejim ve pozitivism. *Evrensel içinde, Pozitivism (2. Baskı)* (s. 13-22). İstanbul: Evrensel.
- Demir, N. (2004). Auguste Comte'un Mustafa Reşid Paşa'ya mektubu ve Türkçe tercümesi. *Düşünen Siyaset*, 19, 287-293.
- Doğan, N. (2013). İlerleme ve medeniyet kavramlarının Türk düşüncesinde etkileşimi. S. Güder, & Y. Çolak içinde, *Medeniyet Tartışmaları* (s. 247-267). İstanbul: Üsküdar Belediyesi.
- Doğrusöz, N. (2018). *Rauf Yekta Bey'in musiki antikalari*. İstanbul: Atatürk KMB.
- Dumont, P. (2007). *Osmanlılık, ulusçu akımlar ve masonluk (2. Baskı) (Çev. Ali Berktaş)*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Ederer, E. B. (2010). *The theory and praxis of makam in classical Turkish music 1910-2010*. Santa Barbara: University of California.
- Eldem, E. (2019). *5. Murad'ın oğlu Selahaddin Efendi'nin evrak ve yazıları C. 1: V. Murad ve Cleanthi Scalieri*. İstanbul: İşbank Kültür.
- Er, T. (2009). *Yalıdakiler*. İstanbul: Destek.
- Erev, M. (1950a, Şubat 1). Özlü bir musiki hasreti. *Türk Musikisi Dergisi*, 28, s. 1, 23.
- Erev, M. (1950b, Mart 1). Özlü ve olgun bir musikiye hasret çekerken. *Türk Musikisi Dergisi*, 29, s. 9, 22.
- Erev, M. (1950c, Nisan 1). Üstad Dr. Suphi Ezgi'ye. *Türk Musikisi Dergisi*, 30, s. 9, 18.
- Erev, M. (1950d, Mayıs-Haziran 1). Nazari ve ameli Türk musikisi adlı eser üzerine bazı mülahazalar. *Türk Musikisi Dergisi*, 31, s. 6-7, 20-21.
- Ergin, O. N. (1977). *Türkiye maarif tarihi C. 1-2*. İstanbul: Eser Kültür.
- Ergun, S. N. (1943). *Türk musikisi antolojisi C. II*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Erguner, S. (2003). *Rauf Yekta Bey: Neyzen - müzikolog - bestekâr*. İstanbul: Kitabevi.
- Etiker, Ş. (2005). Salih Zeki Bey: Üç boyutlu bir biyografi için. *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 7 (1), 137-154 .
- Etiker, Ş. (2007). Salih Murat Uzdilek ve 'Logaritmanın Türkiye'ye girişi'. *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 8 (2), 55-76.
- Ezgi, M. S. (1940). *Nazarî ameli Türk mûsikisi C. IV*. İstanbul: İstanbul Belediye Konservatuarı.
- Ezgi, S. (1933). *Nazarî ameli Türk mûsikisi C. I*. İstanbul: Hüsnitabiat Matbaası.
- Ezgi, S. (1950a, Mart 1). Özlü bir musiki hasreti başlıklı yazıya cevap. *Türk Musikisi Dergisi*, 29, s. 4-5.
- Ezgi, S. (1950b, Temmuz 1). Bay M. Erev'in birinci ve ikinci mektuplarına cevap. *Türk Musikisi Dergisi*, 32, s. 4-5, 20.
- Ezgi, S. (1950c, Ağustos 1). Bay M. Erev'e ikinci cevabım. *Türk Musikisi Dergisi*, 33, s. 4, 20-21.
- Ezgi, S. (1950d, Eylül-Ekim 1). M. Erev'in yazısına üçüncü cevap. *Türk Musikisi Dergisi*, 34, s. 4-5, 22-23.
- Ezgi, S. (1950e, Kasım 1). Bay M. Erev'e cevap. *Türk Musikisi Dergisi*, 35, s. 4-5, 23.
- Ezgi, S. (1950f, Aralık 1). Bay Muhittin Erev'e cevap. *Türk Musikisi Dergisi*, 36, s. 4-5, 21-24.
- Ezgi, S. (1964, Mayıs). Dr. Suphi Ezgi anlatıyor. *Musiki Mecmuası* 195, s. 70.
- Feldman, W. Z. (1996). *Music of the Ottoman court*. Berlin: VWB.
- Gibson, S. (2005). *Aristoxenus of Tarentum and the birth of musicology*. New York: Routledge.
- Godwin, J. (1993). *The harmony of the spheres: A sourcebook of the Pythagorean tradition in music*. Vermont: Inner Traditions.
- Göçek, F. M. (1996). *Rise of the bourgeoisie, demise of the empire: Ottoman westernization and social change*. New York: Oxford University.
- Gökçen, İ. (2007). *Rauf Yekta'nın Fransızca musiki yazıları*. Ankara: Ürün.
- Guymer, L. (2011). *Curing the Sick Man: Sir Henry Bulwer and the Ottoman Empire, 1858-1865*. Illinois: Republic of Letters.
- Güler, R. (2006). *Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e 'medeniyet' anlayışının evrimi. (Doktora Tezi)*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Günay, H. M. (2005). Son devir Osmanlı hukukçusu Küçük Ali Haydar Efendi (1853-1935): Hayatı, ilmi faaliyetleri ve eserleri. *İslam Hukuku Araştırmaları Dergisi*, 6, 179-188.
- Gündüz, İ. (1983). *Osmanlılarda devlet-tekke münasebetleri*. Ankara: Seha.
- Gündüz, M. (2008). II. Meşrutiyet ideolojilerinde sosyoloji ve geleceğin toplum tasavvuru. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 45, 149-170.
- Hagel, S. (2010). *Ancient Greek music: A new technical history*. Cambridge: Cambridge University.

- Haksever, A. C. (2009). *Modernleşme sürecinde Mevleviler ve Jön Türkler*. İstanbul: H.
- Hanioğlu, M. Ş. (1989). Notes on the Young Turks and the Freemasons, 1875-1908. *Middle Eastern Studies*, 25 (2), 186-197.
- Hanioğlu, M. Ş. (1997). Garbcılar: Their attitudes toward religion and their impact on the official ideology of the Turkish Republic. *Studia Islamica*, 86, 33-158.
- Hanioğlu, Ş. (1985). Bilim ve Osmanlı düşüncesi. M. Belge, & F. Aral içinde, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye ansiklopedisi C. 2* (s. 346-347). İstanbul: İletişim.
- Iacovella, A. (2005). *Gönye ve hilal: İttihad-Terakki ve masonluk (2. Baskı)* (Çev. Tülin Altınova). İstanbul: Tarih Vakfı.
- İnal, İ. M. (1958). *Hoş sadâ: Son asır Türk musikişinasları*. İstanbul: İşbank Kültür.
- İnalçık, H., & Seyitdanlıoğlu, M. (2011). *Tanzimat: Değişim sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*. İstanbul: İşbank Kültür.
- İsmail, S. A. (2014). *Tarikat sırları: Dervişlik esasları - Mir'at'-ül-mekasid* (Çev. Tahir G. Seratlı). İstanbul: Kardelen.
- Işın, E. (1985). Osmanlı modernleşmesi ve pozitivizm. M. Belge içinde, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi* (s. 352-362). İstanbul: İletişim.
- Işın, E. (2010). The Mevlevî Order in Istanbul. Socio-historic notes on an imperial Sufi order. E. Işın içinde, *The dervishes of sovereignty, the sovereignty of rervishes: The Mevlevi order in Istanbul (Second Print)* (s. 12-41). İstanbul: İstanbul Research Institute.
- Işın, E. (2013). *İstanbul'da gündelik hayat (5. Baskı)*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Kabakcı, E. (2008). Pozitivizmin Türkiye'ye girişi ve Türk sosyolojisine etkisi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 6 (11), 41-60.
- Kadioğlu, S. (2005). Salih Zeki ve çevresi. *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 7 (1), 155-168 .
- Kaya, B. A. (2019, 12 3). *Osman Selâhaddin Dede*. TDV İslâm Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/osman-selahaddin-dede> adresinden alındı
- Keskinlikç, E., & Ceylan, E. (2015). Her Majesty's protected subjects: The Mishqa family in Ottoman Damascus. *Middle Eastern Studies*, 51:2 , 175-194.
- Koloğlu, O. (2012). *İslâm âleminde masonluk*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Koloğlu, O. (tarihsiz). *Abdülhamit ve masonlar (5. Baskı)*. İstanbul: Pozitif.
- Korlaelçi, M. (2004). Pozitivist düşüncenin ithali. T. Bora, & M. Gültekingil içinde, *Modern Türkiye'de siyasi düşünce C. 1: Tanzimat ve Meşruiyet'in birikimi* (s. 214-222). İstanbul: İletişim.
- Korlaelçi, M. (2014). *Pozitivizmin Türkiye'ye girişi (3. Baskı)*. Ankara: Kadim.
- Kurmuş, O. (2007). *Emperyalizmin Türkiye'ye girişi*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Küçük, S. (2003). *Mevleviliğin son yüzyılı*. İstanbul: Simurg.
- Langevin, P. (2013). Pozitivizm üzerine. Evrensel içinde, *Pozitivizm (2. Baskı)* (s. 23-24). İstanbul: Evrensel.
- Layiktez, C. (1999). *Türkiye'de masonluk tarihi C. 1: Başlangıç 1721-1956*. İstanbul: Yenilik Basımevi.
- Lewis, B. (1961). *The emergence of modern Turkey*. New York: Oxford University.
- Lewis, B. (2007). *Modern Türkiye'nin doğuşu (10. Baskı)*. (Çev. M. Kiratlı). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Lomas, R. (2003). *Freemasonry and the birth of modern science*. Beverly: Fair Winds.
- Maalouf, S. (2003). Mikhâ'ıl Mishâqâ: Virtual founder of the twenty-four equal quartertone scale. *Journal of the American Oriental Society*, 123, 4, 835-840.
- Marcus, S. (2019, 03 25). *Arab music theory in the modern period (Ph.D. diss., Univ. of California, Los Angeles, 1989)*. ProQuest Dissertations & Theses: <https://www.proquest.com/> adresinden alındı
- Mardin, Ş. (1999). *Türk modernleşmesi*. İstanbul: İletişim.
- Mardin, Ş. (2000). *The genesis of Young Ottoman thought*. Princeton: Princeton University.
- Mardin, Ş. (2008). *Jön Türklerin siyasi fikirleri, 1895-1908*. İstanbul: İletişim.
- Mathiesen, T. J. (1999). *Apollo's lyre: Greek music and music theory in antiquity and the middle ages*. Lincoln and London: University of Nebraska.
- Mazower, M. (2004). *Salonica city of ghosts: Christians, Muslims and Jews 1430-1950*. London: Harper Collins.
- Mehmet Ziya Bey. (2005). *Yenikapı Mevlevihanesi (Ed. M. A. Karavelioğlu)*. İstanbul: Ataç.
- Mehmet Ziya. (t. y.). *Yenikapı Mevlevihânesi [1913]. (Ed. Y. Senemoğlu)*. İstanbul: Tercüman.
- Narski, I. S. (2013). Pozitivizmin ortaya çıkışı ve gelişimi. Evrensel içinde, *Pozitivizm (2. Baskı)* (s. 25-118). İstanbul: Evrensel.
- Nord, P. (1991). Republicanism and Utopian Vision: French Freemasonry in the 1860s and 1870s. *The Journal of Modern History* 63, 2 , 213-229.
- O'Connell, J. M. (2013). *Alaturka: Style in Turkish music (1923-1938)*. Surrey: Ashgate.
- Ortaylı, İ. (2020, 3 5). *Galata*. TDV İslâm Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/galata#1> adresinden alındı

- Öncel, M. (2010, Nisan 26). *Rauf Yektâ Bey'in Âti, Yeni mecmûa, Resimli kitap ve Şehbâl adlı mecmûalarda mûsikî ile ilgili makalelerinin incelenmesi (Yüksek Lisans Tezi)*. Ulusal Tez Merkezi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> adresinden alındı
- Ösen, S. (2015). *Osmanlı devlet ve toplum hayatında Mevlevilik*. İstanbul: Kitap.
- Özalp, N. (2000). *Türk musikisi tarihi C. 2*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Özcan, A. (2019, 12 3). *Masonluk*. TDV İslâm Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/masonluk> adresinden alındı
- Özdemir, H. (2010). *Rauf Yektâ Bey'in Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit gazetelerinde mûsikî ile ilgili makalelerinin incelenmesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Özkan, İ. H. (1987). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usulleri kudüm velveleleri*. İstanbul: Ötüken.
- Özlem, D. (2002). Türkiye'de pozitivism ve siyaset. T. Bora, & M. Gültekinil içinde, *Modern Türkiye'de siyasi düşünce: Modernleşme ve batıcılık (2. Baskı)* (s. 452-464). İstanbul: İletişim.
- Öztuna, Y. (1953, Eylül 01). Türk musikisi nazariyatı. *Musiki Mecmuası*, 67, s. 197.
- Öztuna, Y. (1955, Eylül 1). Türk musikisi lûgati: Bitirirken. *Musiki Mecmuası*, 91, s. 563-571.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk musikisi ansiklopedisi C. I*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Öztuna, Y. (1974). *Türk musikisi ansiklopedisi C. II*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Öztuna, Y. (1986). *Hüseyin Sadeddin Arel*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Öztuna, Y. (1987). *Türk musikisi: Teknik ve tarih*. İstanbul: Türk Petrol Vakfı.
- Öztürk, O. M. (2008). Büzürg makamı: Geleneksel müzikte bütüncül kuram ihtiyacı için analitik bir model. L. Berköz, & G. Ay içinde, *Türk müziğinde kuram-uygulama sorunları ve çözüm önerileri uluslararası çağrılı kongre bildiriler kitabı* (s. 89-137). İstanbul: İBB Kültür A.Ş.
- Öztürk, O. M. (2009). Onyediden yirmidörde: Bağlama ailesi çalgılar ve geleneksel perde sistemi. *Folklor/Edebiyat*, 15 (58), 63-88.
- Öztürk, O. M. (2014a). Makam, âvâze, şûbe ve terkiib: Osmanlı musiki nazariyatında Pisagorcu 'kürelerin uyumu/musikisi' anlayışının temsili. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2 (1), 1-49.
- Öztürk, O. M. (2014b). Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: Perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri (Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi. YÖK Ulusal Tez Arşivi: <https://tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Öztürk, O. M. (2015). Halk musikisi repertuar incelemelerinin makam nazariyesi araştırmalarına yapabileceği katkılar. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 7, 1-28.
- Öztürk, O. M. (2018a). How was the traditional makam theory westernized for the sake of modernization? *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6 (1), 1769-1787.
- Öztürk, O. M. (2018b). The concept of makam-based melody and its problematic in musical analysis. R. Sultanova, & M. Rancier içinde, *Turkic Soundscapes: From Shamanic Voices to Hip-Hop* (s. 19-40). Oxon: Routledge.
- Öztürk, O. M. (2018c). H. S. Arel'in Türk mûsikisine bakışında ütopyacılık, Garpcılık ve Türkçülüğün yeri. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6 (2), 1853-1873.
- Palisca, C. V., & Bent, I. (2001, 01 20). *Theory, theorists*. Grove music online: <https://0-doi-org.divit.library.itu.edu.tr/10.1093/gmo/9781561592630.article.44944> adresinden alındı
- Pappas, M. (2019, 11 17). *Apostolos Konstans'ın nazariyat kitabı (2007)*. Ulusal Tez Merkezi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden alındı
- Pickering, M. (2019). Positivism in European intellectual, political, and religious life. W. Breckman, & P. Gordon içinde, *The Cambridge history of modern European thought* (s. 151-171). Cambridge: Cambridge University.
- Ronzevalle, P. L. (1913). Un traite de musique arabe moderne: Preface, traduction française, texte et notes. *Melanges de la Faculte Orientale*, 6, 1-120.
- Sağlam, S. (2019, 12 08). *Yılmaz Öztuna üzerine (2012)*. Türk Yurdu: <https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=1171> adresinden alındı
- Saraç, C. (2001). *Salih Zeki Bey: Hayatı ve eserleri*. İstanbul: Kızılelma.
- Shaw, S. (1977). *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey V. II*. Cambridge: Cambridge University.
- Shehadi, F. (1995). *Philosophies of music in medieval Islam*. Leiden: Brill.
- Signell, K. (1977). *Makam: Modal practice in Turkish art music*. Seattle: Asian Music .
- Smith, E. (1847). A Treatise on Arab Music, Chiefly from a Work by Mikhail Meshakah, of Damascus. *Journal of the American Oriental Society*, 1 (3), 171+173-217.
- Sommer, D. (2016). *Freemasonry in the Ottoman Empire: A history of the fraternity and its influence in Syria and the Levant*. İstanbul: Tauris.
- Soysal, İ. (1988). *Dünyada ve Türkiye'de Masonluk ve Masonlar*. İstanbul: Der.
- Steele, T. (2002). The role of scientific positivism in European popular educational movements: the case of France. *International Journal of Lifelong Education*, 21 (5), 399-413.

- Steele, T. (2019, 11 12). *French radical freemasonry, scientific positivism and the rise of the universités populaires*. Education-line: <http://www.leeds.ac.uk/educol/documents/000000157.htm> adresinden alındı
- Süreksan, İ. B. (1955, Temmuz 1). Semâ pâye üstad Sadettin Arel. *Musiki Mecmuası*, 89, s. 499.
- Süreksan, İ. B. (1965, Ocak 1). Rauf Yektâ (1871-1935). *Musiki Mecmuası*, 203, s. 328-329.
- Şişman, C. (2018). *Soru ve cevaplarla Sabatay Sevi ve Sabataycılar*. İstanbul: Kopernik.
- The Freemasons' Monthly Magazine. (2019, December 6). *The Freemasons' Monthly Magazine: 1868-07-04, Page 12*. Masonic Periodicals Online, Library and Museum of Freemasonry: masonicperiodicals.org/periodicals/mmr/issues/mmr_04071868/page/12/ adresinden alındı
- Timur, T. (2013). *Türk devrimi ve sonrası (7. Baskı)*. Ankara: İmge.
- Tunaya, T. Z. (2010). *Türkiye'nin siyasî hayatında batılılaşma hareketleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Tura, Y. (1988). *Türk müzikisinin meseleleri*. İstanbul: Pan.
- Tura, Y. (2017). *Türk musikisinin mes'eleleri (3. baskı)*. İstanbul: İz.
- Turnaoğlu, B. (2017). *The formation of Turkish republicanism*. Oxfordshire: Princeton University.
- Umur, S. (1988, Aralık 01). Meşrutiyetten önce Türkiye'de masonluk IV. *Şakul Gibi*, 9, s. 11-13.
- Ural, Ş. (2011). *Basilik ilkesi*. İstanbul: Kabcacı.
- Ural, Ş. (2012). *Pozitivist felsefe*. İstanbul: Alfa.
- Uyanık, E. (2009). II. Meşrutiyet Dönemi'nde toplumsal mühendislik aracı olarak eğitim. *Amme İdaresi Dergisi*, 42, 2, 67-88.
- Uyanık, S. (2011). Osmanlı-Türk anlatılarında bilime yönelişin mantığı ve gelecek tasarıları (19. yüzyıl sonu ve erken 20. yüzyıl). *Doktora Tezi*. Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi.
- Uzdilek, S. M. (1948, Nisan 1). Türk musikisi dizisi hakkında. *Türk Musikisi Dergisi*, 6, s. 2.
- Uzdilek, S. M. (1956, Mayıs 1). Arel ihtifalindeki konuşma. *Musiki Mecmuası*, 99, s. 133-134.
- Uzdilek, S. M. (1977). *İlim ve musiki: Türk musikisi üzerinde incelemeler*. İstanbul: Kültür Bakanlığı.
- Ülken, H. Z. (1992). *Türkiye'de çağdaş düşünce tarihi (3. Baskı)*. İstanbul: Ülken.
- Üngör, E. (1966, Ekim 01). Ayın yazısı. *Musiki Mecmuası*, 223, s. 230.
- Üngör, E. R. (1967, Temmuz 1). Bir takım tekzip yazıları hakkında. *Musiki Mecmuası*, 224, s. 26-30.
- Verdemir, K. (1998). *Cami'ye ait Risale-i Musiki'nin Rauf Yekta Bey tarafından çevirisi (Yüksek Lisans Tezi)*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Wright, O. (1990). Çargâh in Turkish classical music: History versus theory. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies (SOAS)*, 53(no. 2), 224-244.
- Yalçın, S. (2006). *Beyaz müslümanların büyük sırrı: Efendi 2*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Yekta, R. (1924). *Türk musikisi nazariyatı*. İstanbul: Mahmud Bey Matbaası.
- Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi (1922)*. (Çev. O. Nasuhioğlu). İstanbul: Pan.
- Yekta, R. (2000). *Esatiz-i elhan*. İstanbul: Pan.
- Yıldıztaş, M. (2012). *Osmanlı arşiv kayıtlarında Gürcistan ve Gürcüler*. İstanbul: Gürcistan Dostluk Derneği.
- Zarcone, T. (2010). Şeyh Mehmed Ataullah Dede (1842-1910) ve Galata Mevlevihânesi: Doğu-Batı arasında entelektüel ve tinsel bir köprü. E. Işın içinde, *Saltanatın dervişleri, dervişlerin saltanatı: İstanbul'da Mevlevilik* (s. 58-75). İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.
- Zarcone, T. (2014). Freemasonry and islam. H. Bogdan, & J. A. Snoek içinde, *Handbook of Freemasonry* (s. 233-257). Leiden: Brill.
- Zeren, A. (1999). Modern Türk müziği kuramı. G. Eken içinde, *Osmanlı C. 10* (s. 553-562). Ankara: Yeni Türkiye.
- Zürcher, E. J. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin tarihi (Çev. Yasemin S. Gönen)*. İstanbul: İletişim.

Ek 1

Tablo 1. Teori çalışmalarına doğrudan veya dolaylı olarak katılmış isimlere ait prosopografik veriler.

Kişi	Eğitim	Lisan	İlişkili Olduğu Başlıca Çevreler	Hocaları	Nitelikleri	Özel İlgi ve Çalışmaları
Mehmed Rauf Yekta 1871-1935 bürokrat	Simkeşhâne İbtidâî Mektebi Mahmûdiyye Rüşdiyyesi Lisan Mekteb-i Âlisi	Fransızca Arapça Farsça	Mevlevîyye Dîvân-ı Hümâyûn İstîlâhât-ı İlmiyye Encümeni Dârülelhân Medresetü'l-Eimme ve'l-Hutabâ İstanbul Belediye Konservatuarı Resimli Gazete İkdâm Şehbâl Âtî Vakit	Zekai Dede Zekaizade Ahmed Bolahenk Nuri Bey Başmüezzîn Osman Efendi Ataullah Dede Celaleddin Dede Salih Zeki Bey Nasuhî Efendi Sabri Dede Hacı Ali Dede Cemal Dede	nazariyatçı müzikolog bestekâr neyzen hattat	müsikî nazariyatı 24 gayrimüsavi aralıklı ses sistemi müzikoloji notalama sonometre ses fiziği müzik terminolojisi müzik tarihi bestekârlık Batı müziği hat
Mehmed Atâullah Dede 1842-1910 derviş, şeyh	(İbtidâî) (Rüşdiye) Özel dersler	Arapça Farsça Almanca Fransızca İtalyanca	Mevlevîyye Saray Melâmiyye-Hamzavîyye Masonlar (Bulwer Locası) Misyonerler Avrupalı gezgin ve ziyaretçiler Galata Mekteb-i Sultanîsi	Haham Abraham Mandil Kıbrıslı zade İsmail Hakkı Efendi Sâmî Efendi	mutasavvıf alim geometrici hattat kanunî udî lûgat yazarı nazariyatçı	tasavvuf felsefe sosyoloji geometri hat müsikî nazariyatı sonometre 24 gayrimüsavi aralıklı ses sistemi Türkçe lûgat
Mehmed Celâleddin Dede 1849-1908 derviş, şeyh	Dâvud Paşa Rüşdiyyesi Mesnevî Fütûhâtü'l- Mekkiyye Fusûsü'l-hikem Sahîh-i Buhârî Menâkıb-ı Sipehsâlâr	Arapça Farsça	Mevlevîyye Saray Meclis-i Meşayih İttihat ve Terakki Melâmiyye-Hamzavîyye Şâzeliyye Çeştiyye Kâdiriyye	Osman Selahaddin Efendi Hâfız Galib Efendi Mustafa Efendi Filibeli Mahmud Efendi Tunuslu Mustafa Efendi Hasan Hüsnü Dede Mehmed Atâullah Dede İsmet Ağa Nikoğos Ağa Büyük Osman Bey Küçük Osman Bey Tanbûrî Ali Bey	mesnevîhan naathan ayinhan mutasavvıf şair icracı bestekâr nazariyatçı	tasavvuf İbn-i Arabî vahdet-i vücûd siyaset bestekârlık müsikî nazariyatı 24 gayrimüsavi aralıklı ses sistemi şiir

Kişi	Eğitim	Lisan	İlişkili Olduğu Başlıca Çevreler	Hocaları	Nitelikleri	Özel İlgi ve Çalışmaları
Mehmed Suphi Zühdî Ezgi 1869-1962 askerî tabib	(İbtidâî) (Rüştiye) Askerî Tıbbiye	Fransızca Arapça Farsça	Askerî tabib çevresi Ankara Merkez Hastahanesi İstanbul Belediye Konservatuarı İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği Musiki Mecmuası	Kolağası Tahsin Bey Kanuni Hacı Arif Bey Zekai Dede Rauf Yekta Bey Medenî Aziz Efendi Tanbûrî Halim Efendi H. Fahreddin Dede Udî Ahmet Efendi Edgar Manas	bestekâr kemanî hanende tanburî nazariyatçı müzikolog	bestekârlık notalama mûsikî nazariyatı 24 gayrimûsavî aralıklı ses sistemi müzik tarihi müzikoloji
Hüseyin Sadeddin Arel 1880-1911 hukukçu	Taş Mektep Şemsü'l-Maarif Numune-i Terakki İzmir Mekteb-i İdadisi Mekteb-i Hukuk-ı Şâhâne	Fransızca Almanca İngilizce Arapça Farsça	Aydın Vilâyeti Mektûbî Kalemî Adliye Nezâreti Şûrâ-yı Devlet Adliye Vekâleti Maarif Vekâleti İzmir Darülmusiki Mektebi Dârüttalîm-i Mûsikî İstanbul Belediye Konservatuarı Türk Hukukçular Derneği Filarmoni Derneği İleri Türk Mûsikisi Konservatuarı Derneği Şehbâl Türklük Mecmuası Musiki Mecmuası	Şeyh Cemal Efendi Udî Şekerci Cemil Bey Edgar Manas H. Fahreddin Dede	besteci bestekâr nazariyatçı müzikolog udî piyanist	Batı müziği kompozisyon bestekârlık notalama nota koleksiyonerliği müzik terminolojisi mûsikî nazariyatı 24 gayrimûsavî aralıklı ses sistemi müzik tarihi müzikoloji organoloji spiritüalizm hukuk
Salih Zeki [Sayar] 1864-1921	Dârüşşafaka Ecole Supérieure de Télégraphie Ecole des Ponts et Chaussées ile Collège de France	Fransızca	Posta ve Telgraf Nezâreti Maarif Nezâreti Meclis-i Maârif Galatasaray Mekteb-i Sultânîsi Dârüşşafaka Dârülfünun Mekteb-i Mülkiyye Rasathâne-i Âmire Resimli Gazete Tanîn Ulum-ı İktisadiye ve İctimaiye Mecmuası	Mehmed Nadir Bey Emile Lacoine Vidinli Tevfik Paşa Zekai Dede	matematikçi fizikçi bestekâr	astronomi matematik fizik mantık bilim tarihi mûsikî nazariyatı sonometre ses fiziği müzik tarihi bestekârlık

Kişi	Eğitim	Lisan	İlişkili Olduğu Başlıca Çevreler	Hocaları	Nitelikleri	Özel İlgi ve Çalışmaları
Mikail Meşakka 1800-1888 tabib, tarihçi, tercüman	İlköğretim bakımından resmi bir eğitimi yok M. Muhtar'dan özel dersler Mısır'da tıp tahsili	Rumca Arapça İngilizce	İpek işçiliği ve ticareti Lübnan'da Emir Beşir II çevresi Lübnan ve Şam'daki ayan ve tacir çevreleri Protestan misyonerler Çeşitli Batılı diplomat ve temsilciler Şam Belediyesi Şam İngiliz Konsolosluğu Şam Amerikan Konsolosluğu Suriye İlim ve Fenleri Öğrenme Cemiyeti Suriye İlim Cemiyeti	Allame Muhammed Muhtar	ipekçi musikişinas hekim tercüman tarihçi nazariyatçı tanbûrî	Rum Ortodoks müziği Arap müziği müzik teorisi 24-eşit aralıklı ses sistemi notalama tıp ipekçilik tercümanlık
Salih Murad Uzdilek 1891-1967	Deniz Harp Okulu Londra Üniversitesi Elektrik ve Telsiz Telgraf Mühendisliği	İngilizce Almanca Fransızca Rumca	Heybeli Deniz Harb Okulu Robert Kolej İTÜ Yüksek Mühendis Mektebi İTÜ Maden Fakültesi Türk Matematik Derneği Türk Fizik Derneği İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği	Salih Zeki H. Sadeddin Arel Suphi Ezgi	matematikçi fizikçi	fizik matematik mekanik ses fiziği 24 gayrimüsavi aralıklı ses sistemi müzikoloji
Abdullah Tahsin Yılmaz Öztuna 1930-2012	Ecole des Sciences Politiques de Paris Sorbonne Civilisation Française Alliance Française	Fransızca Almanca İngilizce Farsça	Hayat Tarih Mecmuası Adalet Partisi TRT Kültür Bakanlığı İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Devlet Klasik Türk Musikisi Korosu MEB Türk Ansiklopedisi Yay-Kur Milliyetçi Demokrasi Partisi Faisal Finans Türk Parlamenterler Birliği İstanbul Gazeteciler Cemiyeti Ankara Aydınlar Ocağı	H. Sadeddin Arel Suphi Ezgi Sadettin Nüzhet Ergun Ziya Şükun Ömer Ferid Kam Laika Karabey Kemal Gürses	sözlük yazarı ansiklopedist tarihçi gazeteci yayıncı siyasetçi bürokrat müzikolog	tarih müzik sözlüğü türk musikisi ansiklopedisi 24 gayrimüsavi aralıklı ses sistemi müzikoloji bestekârlık

Ek 2

Tablo 2. Müzik teorisi ile toplum, kültür ve siyaset alanlarındaki gelişmelerin mukayeseli kronolojisi

Yıl	Müzik teorisi alanını ilgilendiren gelişmeler	Toplum, kültür ve siyaset alanlarındaki gelişmeler
1816	Ataullah Dede'nin babası Kudretullah Dede'nin, Halet Efendi desteğiyle Galata Mevlevihanesi'ne şeyh olması	
1820	Mehmed Celeleddin Dede'nin babası Osman Selahaddin Dede'nin doğumu	Lord Stratford Canning'in İngiltere Büyükelçisi olarak İstanbul'a birinci gelişi (1828'e değin) <i>The American Board of Commissioners for Foreign Missions</i> (ABCFM) adına Pliny Fisk ve Levi Parsons'un Osmanlı Devleti'nde misyonerlik çalışmalarına başlamaları
1821		Yunan İsyanı'nın başlaması Babiâli Tercüme Odası'nın kurulması
1822		Padişah II. Mahmud'un gözde devlet adamlarından ve Galata Mevlevihanesi müntesiplerinden Mehmed Said Halet Efendi'nin, Yunan İsyanı'nda rol oynadığı gerekçesiyle Konya sürgünü esnasında başı kesilerek idam edilmesi
1824	Mehmed Zekai Dede'nin doğumu	ABCFM Suriye Protestan Koleji'nin kurulması
1826	Musika-yı Hümayun'un kurulması	Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması ve Yeniçerilerin katledilmesi Bektaşî tekelerinin kapatılması
1829		Keçecizade Fuat Paşa'nın babası ve Halet Efendi'nin yakın dostu İzzet Molla'nın Sivas'ta sürgünde ölümü
1831	Celeleddin Dede'nin babası Osman Selâhaddin Dede'nin Yenikapı Mevlevihanesi'ne şeyh olması	İstanbul'da ilk ABCFM misyon okullarının kurulması
1832		Mısır'da Kavalalı Mehmed Ali Paşa isyanı
1833		Mısır İsyanı nedeniyle Osmanlılar ile Ruslar arasında Hünkâr İskelesi Antlaşması'nın imzalanması Mehmed Emin Ali Paşa'nın Tercüme Odası'na girişi
1834		Mustafa Reşid Paşa'nın Paris'e elçi olarak gönderilmesi ABCFM tarafından Pera Erkek Okulu'nun kurulması
1836		Hariciye Nezareti'nin kurulması Mustafa Reşid Paşa'nın Londra'ya elçi olarak gönderilmesi ve masonluğa girişi
1837		Mustafa Reşid Paşa'nın Hariciye Nazırı olması
1838		İngilizlere ticari imtiyazlar tanıyan Balta Limanı Ticaret Antlaşması'nın imzalanması
1839		Abdülmecid'in padişah olması Mustafa Reşid Paşa'nın sadrazamlığı Tanzimat'ın ilanı
1840	Mihail Meşakka'nın (Rauf Yekta tarafından daha sonra yararlanılacak olan) 24-eşit aralıklı perde sistemini açıkladığı Arapça <i>Risâletü'ş-Şehâbiyye fi's-Sinâati'l-Müsikiyye</i> başlıklı müzik teorisi eserini yazması	Cyrus Hamlin tarafından Bebek İlahiyat Okulu'nun kurulması
1841		Lord Stratford Canning'in İngiltere büyükelçisi olarak ikinci kez İstanbul'da görev alması (1858'e değin) Mehmed Emin Ali Paşa'nın Londra büyükelçiliği
1842	Mehmed Ataullah Dede'nin doğumu	
1845	Zekai Dede'nin Mustafa Fazıl Paşa himayesinde Kahire'ye gitmesi	Osmanlı Devleti'nin, Kudüs'te bir Protestan Kilisesi'nin kurulmasına izin vermesi ABCFM Pera Kız Yatılı Okulu'nun kurulması
1846		Mustafa Reşid Paşa'nın ikinci kez sadrazam olması Mehmed Emin Ali Paşa'nın Hariciye Nazırlığına getirilmesi Pera'da ilk Evangelist Kilise'nin kurulması
1848		Lord Stratford Canning'in büyükelçi olarak İstanbul'a ikinci kez gelişi
1849	Mehmed Celeleddin Dede'nin doğumu	
1850		İngiliz büyükelçisi Stratford Canning'in desteğiyle, Osmanlı Protestan cemaatinin, millet statüsüne kavuşması
1851	Meşakka'nın eserinin İngilizce özetininin, Eli Smith tarafından, <i>A treatise on Arab music chiefly from a work by Mihail Meshakah of Damascus</i> başlığıyla <i>Journal of American Oriental Society</i> 'de yayımlanması	Encümen-i Daniş'in kurulması

- 1852 Haşim Bey'in *Mecmûa-i kârâhâ ve nakşhâ ve şarkıyyât* başlıklı Mehmed Emin Ali Paşa'nın sadrazamlığa atanması ve azli eserinin yayımlanması
- 1853 Hüseyin Fahreddin Dede'nin doğumu A. Comte'un, mason Mustafa Reşit Paşa'ya, İslam'ı, pozitif din ve siyasete davet eden mektubu yollaması
Kırım Savaşı
- 1855 Mehmed Emin Ali Paşa'nın ikinci kez sadrazam olması
Keçecizade Fuad Paşa'nın Hariciye nazırlığı
- 1856 Mehmed Emin Ali Paşa'nın ikinci kez sadrazamlıktan azli
Mustafa Reşid Paşa'nın sadrazamlığı
Islahat Fermanı'nın ilanı
- 1857 Fransızca eğitim veren Mekteb-i Osmanî'nin Paris'te açılması
Mehmed Emin Ali Paşa'nın Hariciye Nazırı olması
Moralı Abdurrahman Sami Paşa'nın Maarif Nazırlığı
- 1858 Mehmed Emin Ali Paşa'nın üçüncü kez sadrazam olması ve azli
- 1860 Suriye Olayları
- 1861 Kavalalı Abdülhalim Paşa'nın öncülüğünde, Fransız Yüksek Şûrasının yardımıyla İstanbul'da, Eski ve Kabul Edilmiş İskoç Riti Şûra-yı Âli-i Osmanî'nin kurulması
İngiliz Elçisi Sir Henry Bulwer tarafından, İstanbul-Büyükdere'de, İngiltere Birleşik Büyük Locasına bağlı –kendi adı ile anılan– Bulwer locasının kurulması
İlk bilim derneği olan Cem'iyet-i İlmîyye-i Osmaniye'nin kurulması
Abdülmeccid'in ölümü
Abdülaziz'in padişah olması
Keçecizade Fuad Paşa'nın sadrazamlığı, azli ve yeniden sadrazam oluşu
Mehmed Emin Ali Paşa'nın altıncı kez Hariciye Nazırlığı, dördüncü kez sadrazamlığı ve azli, yedinci kez Hariciye Nazırlığı
- 1862 Babası Nazif Dede'nin vefatı üzerine Hüseyin Fahreddin Şinasi tarafından Tasvir-i Efkâr gazetesinin yayımlanmaya Dede'nin, sekiz yaşında, Beşiktaş Mevlevihanesi Şeyhliğine başlaması getirilmesi
- 1863 Haşim Bey'in eserinin genişletilmiş ikinci baskısının Sultan Abdülaziz'in, şehzadeler Murad ve Abdülhamid'le beraber Mısır'ı ziyareti
Cyrus Hamlin tarafından İstanbul'da, İngilizce eğitim veren Amerikan misyoner okulu Robert Kolej'in kurulması
- 1864 Salih Zeki Bey'in doğumu Cem'iyet-i Tedsîsiyye-i İslâmiyye (Darüşşafaka)'nin kurulması
Bab-ı Ali tarafından tüm Protestan misyonerlik faaliyetlerinin yasaklanması
- 1865 Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin kurulması
Kahire Bulwer Locası'nın kurulması
- 1866 Fransızca eğitim veren Elsine Mektebi'nin birinci açılışı
Meclis-i Meşâyih'in kurulması ve başkanlığına Osman Selahaddin Dede'nin getirilmesi
Suriye Protestan Koleji'nin kurulması
- 1867 Sultan Abdülaziz'in İngiltere'yi ziyareti
Mehmed Emin Ali Paşa'nın beşinci kez sadrazam olması Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin, mason Kavalalı Mustafa Fazıl Paşa himayesinde Paris'te teşkili
Moralı Abdurrahman Sami Paşa'nın oğlu Abdüllatif Suphi Paşa'nın Maarif Nazırı olması
Kavalalı Abdülhalim Paşa'nın, Kahire Bulwer Locası'nda tekris edilmesi
Ali Suavi tarafından Muhbir gazetesinin yayımlanmaya başlaması
- 1868 Zekai Dede'nin Osman Selahaddin Dede'ye intisabı Fransızca eğitim veren Galatasaray Mekteb-i Sultanisi'nin kurulması
Ataullah Dede'nin, yirmi altı yaşında, Bulwer Locası'nda masonluğa girmesi
ABD İstanbul Elçiliği Gn. Sekreteri ve Dragomanı John Porter Brown'ın *The Dervishes: or oriental spiritualism* başlıklı eserinin yayımlanması
Bu eser hakkında, *The Freemasons' Monthly Magazine* dergisinde, *Dervishes and Masonry* başlıklı, ayrıntılı bir habere yer verilmesi (4 Temmuz)

- 1869 Suphi Zühdi Ezgi'nin doğumu Keçecizade Fuad Paşa'nın ölümü
Sir H. Bulwer'in Londra'ya çağırılması üzerine Amerikalı J. P. Brown'ın Bulwer Locası Üstad-ı Muhteremi olması
Yabancı okulların açılmasına imkân veren ve Fransız eğitimi model alınarak hazırlanan Maarif-i Umumiye Nizamnamesi'nin kabulü
- 1871 Rauf Yekta'nın doğumu Kudretullah Dede'nin ölümü üzerine Ataullah Dede'nin, Galata Mevlevihanesi şeyhliğine getirilmesi Mehmed Emin Ali Paşa'nın ölümü
- 1872 Şehzade Murad'ın, *I Prodoos* Locası'nda masonluğa girişi
John Porter Brown'ın ölümü
- 1874 Salih Zeki Bey'in Darüşşafaka'ya girişi
- 1876 Sultan Abdülaziz'in öldürülmesi
Mason Şehzade V. Murad'ın üç ay süren padişahlığı
II. Abdülhamit'in padişah olması
Kanun-ı Esasi'nin kabulü (I. Meşrutiyet)
Mason Midhat Paşa'nın sadrazamlığı
ABCFM Antep Protestan Okulu ile Üsküdar Kız Koleji'nin açılması
- 1877 Osmanlı-Rus Harbi
- 1878 Berlin Konferansı'nda Kıbrıs'ın yönetiminin İngilizlere bırakılması
Ahmet Mithat efendi'nin Tercüman-ı Hakikat gazetesini yayımlamaya başlaması
- 1879 Elisine [Lisan] Mektebi'nin ikinci açılışı
- 1880 Hüseyin Sadeddin Arel'in doğumu
- 1882 Lisan Mektebi'nin üçüncü kez açılması
Mısır'ın İngilizler tarafından işgali
- 1884 Celaleddin Dede'nin Meclis-i Meşayih başkanlığına atanması
- 1885 Yekta'nın, Zekai Dede'den meşk almaya başlaması
- 1886 Ezgi'nin, Zekai Dede'nin meşklerine katılması ve Yekta ile tanışmaları
- 1887 Osman Selahaddin Dede'nin vefatı üzerine Celaleddin Dede'nin Yenikapı Mevlevihanesi Şeyhliğine getirilmesi
- 1888 Yekta'nın, Ataullah Dede'ye intisabı ve Divan- Hümayun Kalemi'ndeki görevi yanında Lisan Mektebi'nde eğitime başlaması
- 1889 Ataullah Dede'nin, sahaflar çarşısında, Abdülkadir Meragî'ye İttihad ve Terakki Cemiyeti'nin kurulması
ait *Makasidü'l-elhan* adlı eseri görüp satın alması ve bir sonometre üzerinde deneyler yapmaya başlaması
Yekta ile bu eser üzerinden nazariyat çalışmalarına başlamaları
Yekta'nın İstanbul kütüphanelerindeki nazariyat eserlerini intinsah etmeye başlaması (1892'ye kadar)
- 1892 Yekta'nın Lisan Mektebinden mezun olması (?) Lisan Mektebinin kapatılması
Ataullah Dede ve Yekta'nın, istinsah edilen nazariyat kitapları üzerinde ayrıntılı incelemeler yapmaya başlamaları
Yekta'nın Avrupa müziği hakkında ayrıntılı bilgiler edinmek amacıyla Fransa'dan kitaplar getirtmesi
Ezgi'nin, Mekteb-i Tıbbiye-i Askeriye-i Şahane'ye girmesi
- 1893 Yekta'nın, fizikçi Salih Zeki Bey'le çalışmaları ışığında, Ataullah Dede'den sonra ikinci bir sonometre yaptırması ve bu sonometreyle -aralarında Celaleddin Dede'nin de bulunduğu çeşitli ilgililere- aralık ölçümleri konusunda deneyler yapıp görüşlerini alması
Yekta'nın, Celaleddin Dede ile, ayrıca nazariyat ve tanbur perdeleri üzerinde çalışmaya başlaması
Arel'in, İzmir'de, Şeyh Cemal Efendi'den ud ve müzik tahsiline başlaması
- 1894 Yekta'nın, resmi görevle Halep'e gönderilmesi Ahmet Cevdet tarafından İkdâm Gazetesi'nin yayımlanmaya başlaması
Ataullah Dede'nin Mekteb-i Sultani'de okumakta olan oğlunun ve eşinin ölümü
- 1895 Yekta'nın İstanbul'a dönmesi ve Ataullah Dede ile nazariyat İstanbul Bulwer Locasının kapanışı
çalışmalarına devamı Meşveret gazetesinin ilk Osmanlı pozitivistlerinden Ahmet Rıza tarafından Paris'te, Fransızca ve Türkçe olarak yayımlanmaya başlaması

- 1896 Arel'in İzmir'den İstanbul'a dönmesi ve Udî Şekerci Cemil'den ud dersleri almaya başlaması
Salih Zeki Bey'in Rasathane-i Amire müdürü olması (1909'a kadar)
- 1897 Salih Zeki Bey'in Resimli Gazete yöneticisi olması
Yekta'nın, Resimli Gazete'de, *Lisan-ı elhan* başlığıyla, müzik teorisi hakkında dizi makaleler yayımlamaya başlaması
Zekai Dede'nin ölümü
- 1898 Yekta'nın müzik ve teori konularında İkdam'da makaleler yayımlamaya başlaması
- 1899 Yekta, Ahmet Mithat Efendi ve Salih Zeki Bey'in iştirakiyle, 'Pisagor gamı' üzerine yürütülen tartışmalar
R. Yekta'nın, Ahmet Mithat Efendi'ye hitaben, *Fisagoras [Pisagor] gamı 2* başlığıyla İkdam'da yayımladığı makalesinde, nazariyat çalışmalarının başlangıcı ve seyri hakkında ayrıntılı bilgilere yer vermesi
M. Meşakka'nın eserinin *al-Maşrık Mecmuası*'nın 3. Sayısında, ek halinde yayımlanması
A. Avni Konuk'un *Hanende Şarkı Mecmuası*'nın yayımı
- 1901 Arel'in İstanbul'a dönüşü
Ezgi ve Arel'in tanışmaları
- 1903 Tanburi Cemil Bey'in *Rehber-i Musiki*'sinin yayımlanması
- 1904 İctihad gazetesinin Abdullah Cevdet tarafından yayımlanmaya başlaması
- 1906 Yekta'nın, 25-perdeli sistem hakkındaki çalışmalarını Ezgi ve Arel'e aktarması ve bu sistemin, onlarca da kabulü
Ezgi ve Arel'in ortak yürüttükleri çalışmada, Yekta'dan farklı olarak, Batı Do Majör dizisini Çargâh adıyla teorilerine temel almaları
Arel'in Hukuk Fakültesi'nden birincilikle mezuniyeti
- 1907 Yekta'nın, 31 Mayıs'ta İkdam'da yayımladığı *Tanburda nagamatın mevaki-i fenniyyesi* başlıklı makalesinde, Türk müziğindeki perdelerin adlandırılmasında, M. Meşakka'nın yaklaşımını uygun bulduğunu belirtmesi
Paris'te yayımlanan *La Revue Musicale* dergisine gönderdiği çeşitli makalelerinin yayımlanmaya başlaması
Celaleddin Dede'nin ölümü
Arel'in, E. Manas'dan armoni, kontrpuan ve fûg dersleri almaya başlaması
- 1908 II. Meşrutiyet'in ilanı
İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin iktidarı ve V. Mehmet'in padişahlığı
- 1909 Yekta'nın, Celaleddin Dede hakkındaki görüşlerini, Mehmet Ziya'ya yazdığı mektupta dile getirmesi
Arel'in, Şehbâl'in 14 Mart tarihli birinci sayısında, *Bir musikinüvis-i muasır hakkında* başlığıyla, Yekta ve Arel'in, İttihat ve Terakki'ye yakınlıklarıyla tanınan yazarları çalışmalarından övgüyle söz etmesi
28 Mart tarihli beşinci sayıda ise *Tanınmamış bir üstad-ı musiki* başlıklı yazısında, Subhî Zühdi [Ezgi]'nin müzik alanındaki çalışmalarını tanıtmaları
Salih Zeki Bey'in eşi Halide Edip'le beraber kaleme aldıkları *Auguste Comte ve felsefe-i müsbete* başlıklı makalelerinin *Ulûm-i İktisadiyye ve İçtimaiyye Mecmuası*'nda yayımlanması
- 1910 Atauallah Dede'nin ölümü
Salih Zeki Bey'in *Hikmet-i Tabiiyye-i Umûmiyyeden Mebhas-ı Savt* başlıklı eserini yayımlaması
- 1911 H. Fahreddin Dede'nin ölümü
Celaleddin Dede müntesiplerinden Mehmed Ziya'nın, *Yenikapı Mevlevihanesi* başlıklı kitabının yayımlanması
Trablusgarp Savaşı
- 1912 R. Yekta'nın, A. Cami'nin musiki risalesinden yaptığı çeviriyi, Birinci Balkan Savaşı
Atauallah Dede'ye ithaf ederek yayımlaması
Arel'in babası Mehmed Emin Bey'in ölümü
- 1913 *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*'in Turquie bölümünün R. Yekta tarafından kaleme alınması (yayımlanması 1922)
Meşakka'nın eserinin, Edirne doğumlu Sebastien J. Ronzevalle oğlu Louis Ronzevalle tarafından yapılan Fransızca çevirisinin, *Melange de la Faculte Orientale* mecmuasının 6. sayısında yayımlanması
İkinci Balkan Savaşı

- 1914 R. Yekta'nın Arel ve Ezgi'den ayrılması (?) Birinci Dünya Savaşı
Darülbeydi'nin kurulma çalışmaları Osmanlı Devleti'nin savaşa girmesi
- 1917 Darülelhan'ın kurulması ve R. Yekta'nın, burada, Türk müziği teorisi ve tarihi muallimi olarak dersler vermesi
- 1918 Osmanlı Devleti'nin Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkması
İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin faaliyetlerine son vermesi
Âtî gazetesinin Celâl Nuri İleri tarafından yayımlanmaya başlaması
- 1919 Muallim İsmail Hakkı Bey'in *Usulat, Solfej, Makamat ve İlaveli Nota Dersleri*'nin yayımı
- 1921 Salih Zeki Bey'in ölümü
- 1922 Osmanlı Devleti'nin yıkılması
TBMM Hükümeti kararıyla saltanatın kaldırılması
- 1923 Arel'in İzmir'e yerleşip, burada bir hukuk bürosu açması Lozan Antlaşması
Ezgi'nin, Arel'in girişimiyle, Hilâl-i Ahmet Tabibi olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması
İzmir'e gelmesi
Arel ve Ezgi'nin, ortak çalışmalarını İzmir'de sürdürmeleri
Muallim Kazım Uz'un *Musiki Nazariyatı*'nin yayımı
- 1924 Yekta'nın *Türk Musikisi Nazariyatı (Gavsîyye)* isimli eserini TBMM kararıyla hilafetin kaldırılması
yayımlaması
Kemal Emin Bara'nın, İzmir'de, Türk musikisi aleyhinde bir konferans vermesi
Mildan Niyazi Ayomak tarafından, İzmir'de, Darülmusiki adlı mektebin kurulması ve Arel'in burada dersler vermeye başlaması
- 1925 Tekkelerin kapatılması
Şapka Kanunu
- 1926 Sanayi-i Nefise Encümeni kararıyla Darülelhan adının İstanbul Medeni Kanun
Belediyesi Konservatuarı'na dönüştürülmesi ve Türk müziği eğitimine son verilmesi
R. Yekta'nın, bu okul bünyesinde, Tarihi Türk Müsikisi Eserlerini Tesbit ve Tasnif Heyeti adıyla oluşturulan kurulun başkanlığına getirilmesi
- 1927 Arel'in, Türk müziği hakkında, İzmir Türk Ocağı'nda iki konferans vermesi ve bu konferans metninin Vakıf Gazetesi'nde tefrika edilmesi
- 1928 Arel'in İstanbul'a dönüşü Latin alfabesinin kabulü
- 1929 Ezgi'nin, Arel'in desteğiyle, İstanbul Belediye Konservatuarı Tasnif Heyeti'ne üye olarak atanması
Arel ve Ezgi'nin teori alanındaki çalışmalarını burada sürdürmeleri
- 1930 Yılmaz Öztuna'nın doğumu
- 1932 Yekta'nın, Kahire'de düzenlenen Arap Müziği Kongresi'ne Mesud Cemil'le beraber katılması ve burada, Makamlar, Usuller ve Besteleme Komitesi'ne başkanlık etmesi
- 1933 Ezgi'nin, *Nazari Ameli Türk Musikisi* başlıklı eserinin birinci cildini yayımlaması
- 1934 Ataürk'ün TBMM açılış konuşmasında Türk musikisi aleyhindeki görüşlerini açıklaması
İçişleri Bakanlığı kararıyla, Türkiye radyolarında, Türk müziği yayımlarına son verilmesi
Soyadı Kanunu
Kadınlara oy hakkının tanınması
- 1935 Yekta'nın ölümü Mason localarının kapatılması
Nazari Ameli Türk Musikisi'nin ikinci cildinin yayımlanması
- 193? *Nazari Ameli Türk Musikisi*'nin üçüncü cildinin yayımlanması
Radyolarda Türk musikisi yayınlarının yeniden başlaması
- 1939 İkinci Dünya Savaşı (1945'e değin)
Arel'in Türklük Mecmuası'nı yayımlamaya başlaması
- 1940 *Nazari Ameli Türk Musikisi*'nin dördüncü cildinin yayımlanması
- 1943 Arel'in, İstanbul Belediye Konservatuarı müdürlüğüne atanması

- 1944 Arel'in yakın dostu fizikçi S. M. Uzdilek'in, *İlim ve Musiki: Türk Musikisi Üzerinde Etütler* başlıklı eserinin, İstanbul Belediyesi Konservatuarı neşriyatı olarak yayımlanması
- 1948 Arel tarafından İstanbul'da, İleri Türk Musikisi Konservatuarı Mason localarının yeniden açılması ve Türk Mason Derneği'nin kurulması ve demerin yayın organı durumundaki Derneği'nin kurulması
Musiki Mecmuası'nda, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri* başlıklı yazı dizisinin yayımlanmaya başlaması
- 1949 Öztuna'nın *Türk Musikisi Lügati*'nin, Musiki Mecmuası'nda tefrika edilmeye başlanması (1955'e değin)
- 1950 Ezgi'nin, Türk Musikisi Dergisi'nde, M. Erev'e verdiği bir dizi Demokrat Parti iktidarı cevabta, Yekta'yı itham eden ve hatalı olduğunu belirten Türkiye'nin Kore'ye asker göndermesi ifadelerine yer verip, Yekta'nın, Birinci Dünya Savaşı yıllarında, Arel'e darılması sebebiyle ortak çalışmalarından ayrıldığını beyan etmesi
- 1951 Türkiye'nin NATO'ya girmesi
- 1953 *Nazari Ameli Türk Musikisi* başlıklı eserin beşinci cildinin yayımlanması
Öztuna'nın, Musiki Mecmuası'nda Türk Musikisi Nazariyatı maddesinde 'Ataullah ve Celaleddin' yerine, yanlışlıkla 'Fahrüddin ve Celaleddin' yazması
- 1955 Arel'in ölümü
- 1960 27 Mayıs Askeri Darbesi
- 1962 Ezgi'nin ölümü
- 1964 Arel'in *Türk Musikisi Üzerine İki Konferans*'ının İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği tarafından yayımlanması
- 1967 Uzdilek'in ölümü
- 1968 Arel'in *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*'nin İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği tarafından yayımlanması
- 1969 Arel'in öğrencisi Y. Öztuna'nın *Türk Musikisi Ansiklopedisi* adlı eserinin yayımlanması
- 1971 Robert Kolej'in Boğaziçi Üniversitesi haline getirilmesi
12 Mart Askeri Muhtırası
- 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı
- 1975 Arelciler'in girişimiyle İstanbul'da –Arel Konservatuarı olarak da anılan– Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın kurulması
- 1979 Ahmet Selim Teymur'un, Arel teorisine dayanan Türk Musikisi başlıklı eserini, üç cilt halinde yayımlaması
- 1980 12 Eylül Askeri Darbesi
- 1984 Arel teorisini temel alan İ. H. Özkan'ın *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velvelleri* isimli kitabının yayımlanması
- 1986 Yekta'nın *Lavignac Ansiklopedisi* için yazdığı bölümün, Orhan Nasuhioğlu çevirisiyle kitap olarak yayımlanması
Öztuna'nın kaleme aldığı *Sadeddin Arel* kitabının yayımlanması
- 1987 Öztuna'nın *Türk Musikisi: Teknik ve Tarih* başlıklı kitabının yayımlanması
- 1991 Arel'in *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri* başlıklı yazı dizisinin Onur Akdoğan editörlüğünde kitap olarak yayımlanması

20. YÜZYILIN İLK YARISINDA İZMİRDE DİNİ MUSİKİ BESTECİLERİ

Religious Music Composers in the First Half of 20th Century in Izmir

Bariş DOĞAN*

ÖZ

Toplumların ritüellerinde musikinin önemli bir rolü vardır. Her toplumun ve kültürün kendilerine özgü ritüelleri ve buna bağlı olarak kendilerine özgü musikileri vardır. Müsiki, tarih boyunca sanatın neredeyse her dalında kullanılması yanında sıra askeri, ilmi, tıbbi ve dini birçok alanda da kullanılmıştır. Dini duyguların ifadesi için ibadetlerde ve dini ritüellerde kullanılan dini müsiki, “Cami Musikisi” ve “Tekke Musikisi” olarak ikiye ayrılmıştır. 20. yüzyıl, birçok alanda olduğu gibi, müsiki alanında da gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Matbaanın icadı ve nota yazmalarının çoğaltılabilmesi ile birlikte, hafızalarda tutulan birçok eser kağıda dökülmeye başlamıştır. Meşk sisteminin önemli olduğu ve tüm verilerin bu yolla öğretildiği dönemlerden çıkılarak, tüm bilgilerin kağıtlara basılması ve gelecek nesillere iletilmesinin kolaylaştığı bu dönemde, unutulmuş birçok eserin olduğu ortaya çıkmaktadır. Literatür taraması sonucunda, İzmir ilinde uzun ya da kısa vadede etki etmiş bestecilere ait dini müsiki eserlerinin, farklı kaynaklarda yer aldığı tespit edilmiş, bahsi geçen döneme ait bestecileri ve dini müsiki eserlerini kapsayan bir toplu çalışmanın olmadığı görülmüştür. 50 yıllık süreç içerisinde İzmir ili ve çevresinde yaşamış dini müsiki bestecilerini, bu bestecilerin müsiki hayatlarını, eserlerini ve bu dönem içerisinde kullandıkları öğreticilik yöntemlerini ortaya koyma amacı ile yazılan bu makalede, literatür taramasında sonucunda 46 besteciye ulaşılmıştır. Kaynak tarama yöntemi ile elde edilen bestecilerin hayat hikayeleri tek tek araştırılmıştır. Ayrıca, “İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti” projesi kapsamında, Devlet Korosu’nun nota arşivine ek olarak Cüneyt Kosal, Turhan Taşan ve Lütfü Ortakale’nin nota arşivlerini halka arz ettiği ve Devlet Korosu’nun internet sayfası üzerinden (www.devletkorosu.com) yayınladığı nota arşivi temel alınmıştır. Elde edilen bulgular neticesinde 46 besteciye ait 289 dini müsiki türünde bestelenmiş eser ortaya çıkarılmıştır. Araştırmanın sonucunda en çok kullanılan makamın Hicaz makamı olduğu, en çok kullanılan dini müsiki türünün İlahi türü olduğu ve bu alanda en çok eser besteleyen kişinin Hüseyin Sadettin Arel olduğu ortaya çıkmaktadır. Elde edilen bulgular “Kullanılan Başlıca Dini Müsiki Türleri”, “Dini Müsiki Alanında Tespit Edilen Türlerin Makam ve Usûl Özellikleri”, “20. Yüzyılın İlk Yarısında İzmir’de Dini Müsikiye Yön Veren Kurumlar” ve “20. Yüzyılın İlk Yarısında İzmir’de Dini Müsikinin Aktarımı” alt başlıkları aracılığı ile sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: 20. yüzyıl, Müsiki, Dini Müsiki, İzmir, Besteci.

ABSTRACT

Music has an important role in the rituals of the societies. Each community has its own rituals music practices accordingly. In the course of history music was not only used in every branch of art but also in military, scientific, medical, and religious fields. Religious music used in religious rituals and worship in order to express the religious feelings was categorized under two titles “Mosque Music” and “Tekke (Dervish Lounge) Music”. 20th century is an era during which many improvements in the field of music took place. Thanks to the invention of the press, the musical scores could be copied and many works could be put down on paper. It turns out there are many works forgotten in the current times when all materials can be transferred on paper and transmission to the next generations became easier compared to the era when meşk system was only used for transmission. As the result of the literature review it is seen that the religious music works belonging to the composers who had been active in İzmir in long or short terms are found in different sources and there isn’t a collective study on the aforementioned composers and works. 46 composers were found as the result of the literature review performed for this article aiming at revealing the religious music composers who lived in İzmir and its periphery for the last 50 years, their musical lives, works and teaching methods. The biographies of the composers were searched for. Also, the musical archives of the State Chorus presented within the context of the Project “İstanbul 2010 Europe Culture Capital” was based on in addition to the archives of Cüneyt Kosal, Turhan Taşan and Lütfü Ortakale. 289 religious music works were revealed at the end of the research. The data obtained was presented under the titles “The Main Religious Music Genres”, “The Makam and Usûl Qualities of the Works Revealed in the Field of Religious Music”, “The Institutions That Led Religious Music in İzmir During the First Half of 20th Century” and “The Transmission of Religious music in İzmir During the First Half of 20th Century”.

Keywords: 20th Century, music, religious music, İzmir, composer.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 19.05.2020 Kabul Tarihi/Accepted Date: 15.06.2020

Bu makale “20. YÜZYILIN İLK YARISINDA İZMİR’DE DİNİ MUSİKİ BESTECİLİĞİNİN TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNE KATKILARI” adı altında yazılmış doktora tezinden türetilmiştir.

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü,

baris.dogan_eu@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-0713-1076

Atıf/Citation: Doğan, B. (2020) 20. Yüzyılın İlk Yarısında İzmirde Dini Müsiki Bestecileri. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 216-230.

Extended Abstract

Music has an important role in the rituals of the societies. Each community has its own rituals music practices accordingly. In the course of history music was not only used in every branch of art but also in military, scientific, medical, and religious fields. Religious music used in religious rituals and worship in order to express the religious feelings was categorized under two titles “Mosque Music” and “Tekke (Dervish Lounge) Music”

20th century is an era during which many improvements in the field of music took place. Thanks to the invention of the press, the musical scores could be copied and many works could be put down on paper. It turns out there are many works forgotten in the current times when all materials can be transferred on paper and transmission to the next generations became easier compared to the era when meşk system was only used for transmission. As the result of the literature review it is seen that the religious music works belonging to the composers who had been active in İzmir in long or short terms are found in different sources and there isn't a collective study on the aforementioned composers and works. 46 composers were found as the result of the literature review performed for this article aiming at revealing the religious music composers who lived in İzmir and its periphery for the last 50 years, their musical lives, works and teaching methods. The biographies of the composers were searched for. Also, the musical archives of the State Chorus presented within the context of the Project “İstanbul 2010 Europe Culture Capital” was based on in addition to the archives of Cüneyt Kosal, Turhan Taşan and Lütfü Ortakale. 289 religious music works were revealed at the end of the research. The data obtained was presented under the titles “The Main Religious Music Genres”, “The Makam and Usûl Qualities of the Works Revealed in the Field of Religious Music”, “The Institutions That Led Religious Music in İzmir During the First Half of 20th Century” and “The Transmission of Religious music in İzmir During the First Half of 20th Century”.

Hüseyin Saadettin Arel is the composer who produced the most works with his 135 compositions. The second is Lütfi Filiz with 49 works and Bekir Sıtkı Sezgin is the third with 30 works.

İlahi is the most common genre with 147 samples. 103 works were produced in Durak genre composed in the usûl durak evferi. 17 works exist in the genre ayin-i şerif. 11 tevşih, 6 nefes, 4 şuguls and one istiğfar and tevhid were composed.

It is seen that 72 makams were used for 289 works. The makam Hicaz is the most common one with 32 works. There are 19 Uşşak, 14 Rast, 13 Hüzzam and Segah and 11 Bestenigar works.

The most common usûl is durak evferi with 103 works. Sofyan was preferred in 61 works and düyek was used in 39 works.

Mevlevihanes (Mevlevi lodges) had an immense importance in sustaining the religious music. İzmir Mevlevihanesi had a leading role amongst the institutions training many students. Many poets and musicians were trained in the institution established in 1850 and closed in 1925.

Şeyh Nureddin Efendi, Udi Cemal Efendi and Rakım Elkutlu taught many students in this institutions. Ahmed Yardım, Alim Efendi, İsmail Baha Sürelsan, Neyzen Hilmi Dede, Neyzen Tefik, Selanikli Ahmed Efendi and Suphi Ezgi are the main composers who were trained and produced religious works in this institution.

Music societies are amongst the other leading institutions for musical life in İzmir. İzmir Musiki Cemiyeti (İzmir Music Society), and İzmir Türk Musikisi Derneği (İzmir Turkish Music Society) founded in 1946 and led

by Rakım Elkutlu are the institutions that played an important role for İzmir's cultural improvement. Recep Hayri Yenigün, Ahmed Aksoy, Arif Sami Toker and Rakım Elkutlu were some of the masters in this institution.

Many of the aforementioned composers trained students using the meşk system. Ahmed Mithat Efendi, Lemi Atlı, Selanikli Udi Ahmed Efendi, Udi Cemal Efendi, İsmail Baha Sürelsan and Hüseyin Sadettin Arel trained many students in the gatherings which they performed in their houses.

There are some other issues attracting attention. There are some composers who didn't compose any religious works even though they were trained in the mevlevihanes or even taught there. In addition to this there are composers who produced more than 200 non-religious works although they were trained in the mevlevihanes. This can be explained by their lack of interest for religious music composition or their works couldn't have survived up today.

Musiki, tarihi süreç içerisinde tıbbi, ilmi, askeri ve dini birçok alanda kullanılmıştır. İnsanlığın var olduğu dönemlerden bu yana birçok ritüelde musikiye rastlanmaktadır. Birçok alanda olduğu gibi musiki alanında da gelişmelerin yaşandığı 20. yüzyılda, matbaanın gelişimi ile birçok eserin kağıda döküldüğü görülmektedir. Yapılan araştırmada, 20. yüzyılın ilk yarısında İzmir’de bulunmuş bestecilerin ve bu bestecilere ait dini eserlerinin birçok kitapta yer aldığı fakat hepsinin bir araya getirildiği bir toplu çalışmanın olmadığı görülmüştür. 1900-1950 yılları arasında İzmir odaklı bu çalışmanın amacı 50 yıllık süreç içerisinde İzmir ilinde yaşamış dini musiki bestecilerini, bu bestecilerin musiki hayatlarını, eserlerini ve bu dönem içerisinde kullandıkları öğreticilik yöntemlerini ortaya koymaktır. Makale kapsamında gerçekleştirilen literatür taramasında toplam 46 besteciye ulaşılmıştır. Elde edilen bestecilerin hayat hikayeleri tek tek araştırılmıştır (Özalp, 2000; Öztuna, 1969; Rona, 1960; Rona, 1970; İnal, 1958; Ergun, 1943; Huyugüzel, 2000). 46 besteciye ait notalar, Devlet Korusu nota arşivi temel alınarak değerlendirilmiştir.

Musiki (müzik), kelime kökü olarak Latince “musica”ya dayandığı düşünülmektedir. kökü müz (muse) olan kelimenin eski Yunanca’daki mousikéden (mousa) geldiği kabul edilir. “Yunan mitolojisinde Tanrı Jüpiter’in Tanrıça Mnemosyre’den doğan dokuz kızının adı olan “müz”lerin her biri ayrı bir ilim ve güzel sanatın ilahesi sayılmaktaydı”. Antikçağ’ın son dönemlerine doğru “mus” ya da “musiké” dendiğinde bugünkü musiki kavramı anlaşılmağa başlamıştır (Özcan, 2006, s. 257).

Musikiyi Fransız düşünür J.J. Rousseau “Sesleri kulağa hoş gelecek şekilde tertip etmek” (Ateş, 2015, s. 23) olarak tanımlarken Abdülkadir Meragi “*İka denilen usulattan herhangi biri ile tertib olunmuş ve kulağa mülayim gelen nağmelerin cem edilmiş hali*” olarak açıklamaktadır (Kaplan, 1991, s. 11).

İnsanlık tarihinin her alanında musikinin yeri önem taşımıştır. Türklerin İslam Dini’ni kabul ettikleri dönemden itibaren duyguların ifadesi anlamında musiki önem kazanmıştır. Dini duyguların aktarılması amacı ile camiler ve tekkelerde dini musikiye yer verilmiştir. Hazreti Muhammed’in Kur’an’ın güzel ses ile okunması konusunda söylediği pek çok hadis, musikiye olan ilginin artmasına ve Müslümanlar arasında Kur’an’ı en güzel şekilde okunması hususunda gayret göstermelerine sebep olmuştur.

Dini Musikinin insanlığın ortaya çıktığı süreç boyunca kullanıldığı bilinmektedir. İlkel dinlerde ve topluluklarda dahi musikinin eğlencenin yanı sıra dini amaçlı olarak ta kullanıldığı görülmektedir. “Eski Türk dini çerçevesinde, belli zamanlarda bazı dini törenler yapıldığı, toylarda (meclis), yahut ölenin ardından tertiplenen yuğlarda (cenaze merasimi) dini mahiyette musikiye yer verildiği bilinmekte; ayrıca Çin kaynaklarında, Hunların dini yaşantıları anlatılırken, Türklerin davula benzer müzik aletleriyle savaşlarda süvarilerini çatışmaya teşvik ettikleri aktarılmaktadır” (Akdoğan, 2003, s. 245).

“Hunlar ve daha sonra Gök-Türkler zamanında dini törenleri, Kam, Baksı, Şaman, Ozan veya Oyun adını verdikleri şair-sihirbaz-hekim-müzisyen ruhanilerin yönettikleri söylenmektedir. Bunlar "Yada" denilen bir taşla yağmur yağdırırlar; cinler ve ruhlarla irtibat kurarlar; ölüleri anma, tanrılara kurban verme törenlerini idare ederler; düzenledikleri şiir ve manzum parçaları "pıpa" ve "kopuz" gibi aletlerle musikili olarak irticalen terennüm ederlerdi. Zamanla, toplumun din anlayışı değiştiğçe, ozanların da görevleri değişmiştir. Önceleri dini mahiyette olan şiir, musiki ve raks, toplumun daha gelişmiş dinlere yönelmesiyle bu hüviyetini kaybetmekle birlikte, sanat tarafı ağır basmaya başlamıştır” (Akdoğan, 2003, s. 246-247).

20. Yüzyılın İlk Yarısında Dini Musiki

19. yüzyılın musiki alanındaki en önemli faaliyetlerden biri de tarihi değeri büyük olan dini ve din dışı eserlerin tespit edilmesi olmuştur. Konuya dair bazı önemli çalışmalar mevcuttur. Örneğin Piyanist Mimar Esat Efendi, cami ve tekke müziğinden pek çoğunun notalarını büyük bir mesai sonucunda elde ederek mükemmel bir koleksiyon oluşturmuştur. Abdülkadir Töre, Ali Rıza Şengel, Hüseyin Saadettin Arel, İsmail Hakkı, İsmail Uz bu ismi takip eden diğer müzik adamlarıdır. Adı geçen kişiler müzik alanındaki eserleri çoğaltmak konusunda önemli çalışmalar ortaya koymuşlardır. Bu çalışmaların bir kurum çatısı altında daha derli toplu hale gelmesi İstanbul Konservatuvarı bünyesinde gerçekleşmiştir (Ergun, 1943, s. 629-634).

1923'te kurulan okul, birçok Mevlevi ayinlerini, tevşihleri, ilahileri ve Bektaşî nefeslerini neşretmiştir. Çalışmaların sonucunda 3 ciltlik bir ilahi külliyatı yayımlanmıştır. İstanbul Konservatuvarı Tasnif Heyeti reisi Rauf Yekta'nın bu 3 ciltlik eserinde ve ayrıca 1933 yılında basılan kısımlarında toplam 94 ilahi notası mevcuttur. İlk cilt ile birlikte hesaplanırsa bugüne kadar (1943) İstanbul Konservatuvarı tarafından neşredilen ilahilerin toplam sayısı 121'i bulmuştur. Rauf Yekta, bu ilahiler ile ilgili "notalarını neşrettiğimiz tevşihleri en mevsuk ve itimada şayan menbalardan aldık" sözleriyle açıklarken, neşrettikleri ilahileri kimlere okutarak tespit ettiklerini belirtmemiştir. Bu ilk adımlarla başlayan dini Türk musikisinin tespit çalışmaları, Türk musiki tarihi açısından hem büyük bir kazanç hem de büyük bir dönüm noktasıdır (Ergun, 1943, s. 631-634).

20. yüzyılın ilk yarısında Mevlevi musikisinin gelişimine bakıldığında 19. yüzyıla nazaran bir duraksama görülmektedir. 20. yüzyıldaki Mevlevi Musikisi temsilcilerinden Ahmed Avni 3, Zekaizade Ahmed Irsoy 2, Rauf Yekta, Kazım Uz, İzmirli Rakım Elkutlu birer ayin olmak üzere toplam 8 ayin bestelenmiştir. Diğer dallarda olduğu gibi, Mevlevi musikisinde de en büyük emek, ayinlerin notaya alınması noktasında verilmiştir. Notaya alınan ayinler İstanbul Konservatuvarı tarafından yayımlanmıştır. İstanbul Konservatuvarı tarafından yayımlanan ayinlerde Konservatuvarın mensuplarından Rauf Yekta ve Ahmet Irsoy'un emeği büyüktür. Bektaşî Musikisi içerisinde, Konservatuvar tarafından yayımlanan 87 nefesten sadece 3'ünün bestekarı tespit edilmiştir. Bunlardan ikisinin güfte ve bestesi Sami Rıfat'a, diğer nefes ise Günci Baba isminde bir Bektaşî tarafından yazılmış manzumenin Nuri Halil tarafından bestelenmiş bestesidir (Ergun, 1943, s. 635-640).

Birçok alanda gelişmelerin yaşandığı 20. yüzyılda, büyükşehirlerin gösterdiği gelişim çabası tüm ülkenin kalkınmasını sağlamıştır. Bir liman kenti olan İzmir, deniz ticaretinin sağlandığı bir şehir olarak birçok yabancı ülke insanlarını misafir etmiş, bu anlamda gelen kişilerden öğrenilen yenilikler, birçok alanda olduğu gibi kültürel ve sanatsal alanda da kalkınmanın ve gelişmenin örneklerini teşkil etmiştir. İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın yaptığı araştırmalar, bu alanda elde edilen bulguların daha çok kişiye ulaşmasını sağlamıştır. İzmir kenti de dini musikinin gelişim sürecinde önemli bir şehir olarak karşımıza çıkmaktadır.

20. Yüzyılın İlk Yarısında İzmir

Kuruluşu M.Ö. 3000'li yıllara kadar giden İzmir, Anadolu'da Türk hâkimiyetinin başlamasının ardından kurulan Türk devletlerinde önemli bir liman şehri olarak yer almıştır.

Doğal kaynaklar açısından birçok zenginliğe sahip bir liman olması ve uzak ülkelerden başlayan kervan yollarını denizle yoluyla bütünleştiren coğrafi açıdan konumu sayesinde, dış ilişkilerin giderek yoğunlaştığı İzmir'i, İstanbul'dan sonra gelen en önemli ekonomi merkezi haline getirmiştir (Martal, 1993, s. 14).

Bu niteliğiyle İzmir, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gittikçe önem kazanan bir hal alıyordu. Bu noktadan yola çıkarak İzmir'in 1850'lerden sonra gerek siyasi gerek sosyal anlamda Osmanlı Devleti'nin en önemli şehirlerinden biri olduğu söylenebilir.

İlk kez 1081 yılında Türk hakimiyetine giren İzmir'deki esas Türk egemenliği 1300'lü yıllarda bu toprakları da içine alan bir Aydınöğlü Beyliği kurulması ile gerçekleşir. Aydınöğulları ile başlayan bu süreç Osmanlı Devleti'nin bölgeye hakim olması ile daha da gelişecektir (Okurer, 1970, s. 49).

Siyasi anlamda Türk hakimiyeti olsa da nüfus açısından bünyesinde birçok kesimden insanı barındıran İzmir ile ilgili ilk bilgileri seyahatnamelerden elde ediyoruz. Bu seyahatnamelerin en önemlilerinden biri hiç şüphesiz Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesidir. Evliya Çelebi "İzmir Osman oğullarına geçtikten sonra günden güne mamur olmadadır" sözleri ile anlattığı İzmir'in sosyal-kültürel hayatı ile ilgili de önemli bilgiler sunmaktadır.

İzmir'in havadar, bağ ve bahçeli sarayları ve camileri vardır. Bu şehrin on Müslüman, on kefare sınıırı (?), on Frenk ve Yahudi, iki Ermeni ve bir Kıpti mahallesi vardır. Bu sayılan mahallelerde toplam on bin üç yüz "mükellef, mükemmel, mamur ve müzeyyen" kagir bina, güzel saraylar ve diğer süslenmiş evleriyle kırmızı kiremitli lale bahçesi misali parlak bir şehirdir. Baştanbaşa kâgir taş duvarlı evleri, cami, mescit, medrese ve zaviyeleriyle, Kuran ve hadis okunan yerler, sıbyan mektepleri ve ehl-i irfan tekkesi ile tezyin edilmiş bir eski şehirdir. (...) Şehrin bütün dükkanlarının sayısı üç bin altmış adettir. Ama bu dükkanlardan Mısır çarşısı mamur dükkanlardır. Kırk kahvehane, yetmiş sabunhane, iki yüz meyhane, yirmi bozahane, yirmi boyahane, bir çarşı saraçhane, bir mumhane ve bir gümrükhane vardır (Baykara, 2001, s. 42).

Evliya Çelebi'nin 1670'li yıllarda bu sözlerle anlattığı İzmir gün geçtikçe gelişmiş, artan nüfus ile birlikte şehrin yaşam şartlarında da önemli gelişmeler olmuştur. Daha çok tüccarın gelmesi ile birlikte zenginleşen şehrin çehresi de, eğlence merkezleri de artan ekonomik faaliyetlerle paralellik göstermiştir. Osmanlı Salnamelerinden edinilen bilgilere göre, İzmir'de sosyal hayat 1870'lere geldiğinde ciddi anlamda gelişmeler göstermiştir.

İzmir'de kurulan Mevlevihane, dönemin sanat alanında büyük bir yer tutmuştur. Yazar Mehmet Demirci'nin Yeniasır Gazetesi'nde yazdığı köşe yazısında belirttiği üzere Kadifekale eteklerinde Süvari Caddesinde Patlıcan Yokuşu'nun sağ tarafında kurulan Mevlevihane, 1850 yıllarında Şeyh Halil Akif Dede tarafından kurulmuştur. Şeyhin ölümü ile posta oğlu Nureddin Efendi küçük yaşta oturmuştur. 32 yıl görevde kalan Şeyh Nureddin vefat ettiği sırada 13-14 yaşında olan oğlu Mehmet Celaleddin posta geçmiştir. Bu süreç içerisinde Rakım Elkutlu, Mehmet Celaleddin'e yardım etmiştir. Birçok şaire, besteciye ve meraklı öğrenciye ev sahipliği yapan Mevlevihane, musiki açısından İzmir'e önemli bir katkıda bulunmuştur. 1925 yılında tekkelerin kapatılması ile bir döneme damgasını vuran İzmir Mevlevihanesi de kapatılmıştır (Demirci, 2013).

İzmir’de cemiyet hayatı İstanbul’dakinden farksız olduğu için, İzmir şehri musikisi, İstanbul’un küçük çapta bir benzeridir. Klasik Türk musikisinin bazı bestekarları İzmir’den yetiştikleri gibi, bir kısmı da uzun müddet bu şehirde kalarak klasik musiki hayatını takviye etmişlerdir. Birinciler arasında Tanburi Ali Efendi’yi (1836-1902), ikinciler arasında da H. Sadeddin Arel (1880-1955) ile Dr. Subhi Ezgi’yi (1869-1962) zikretmek kafidir. İstanbul’da olduğu gibi halk, klasik musiki ile tatmin olduğundan; halk türküleri nadiren teşekkül etmiştir. Şehirden çıkılınca Aydın ve Manisa gibi tarihi büyük kültür merkezlerine doğru, zengin Ege bölgesi halk musikisi görülür (Hayat Tarih Mecmuası, 1968, Sayı. 7).

20.Yy.’ın İlk Yarısında Dini Musiki Bestecilerine Genel Bakış

20. yüzyılda yetişen dini musiki alanında Türk musikisine hizmet eden pek çok isim karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar çalışmalarıyla dini musikiye katkıları olmuş olsa da bu devirde ortaya çıkan eserler devrin şartları gereğinde çok fazla tanınma şansı bulamamıştır. Buna rağmen eserleri ile günümüze kadar ismini duyuran değerli bestekarlar da vardır. Türkiye genelinde bu yüzyıl içerisinde dini musikiye eser kazandırmış bestekarlarımızdan bahsettikten sonra konuyu İzmir örneğinde ele almak uygun olacaktır.

Din dışı musiki alanında pek çok eserler meydana getiren Rauf Yekta, İsmail Hakkı, Kazım Uz, İzmirli Mehmed Rakım, Abdülkadir Töre, Ali Rıza Şengel, Nuri Halil Poyraz gibi isimler, bu çağda dini eserler de bestelemişlerdir. Bu dönemde dini eserleriyle ismi en çok duyulan kişilerden biri Zekaizade Ahmed Irsoy’dur. Irsoy’un peşi sıra 19. yüzyılın ikinci yarısında ve 20. yüzyılın ilk yarısında karşımıza çıkan en önemli bestekarlardan biri Şeyh Mesud Efendi’dir. Kendisi de Nakşibendi şeyhi olan Şeyh Mesud Efendi, Behlül Efendi’den pek çok eser meşk etmiş, bir takım ilahi ve şarkılar da bestelemiştir. Dini musiki sahasında Kutbi Efendi, Yeniköylü Hadi Bey, Hüseyin Halid Bey gibi isimler önemli başarılar göstermişlerdir 1873 İstanbul doğumlu olan Ahmed Avni Konuk 20. yüzyılda karşımıza çıkan bir diğer önemli bestekardır. Ahmed Avni, meşhur Esad Dede’den okuduğu Tasavvuf, mesnevi ve Farsça ile musiki sahasında etkilendiği Zekai Dede’den oldukça faydalanmıştır. Hanende ismindeki büyük beste mecmuası ile alanda adını farklı bir noktaya yazdırmıştır. Tüm bu çalışmalarıyla Ahmed Avni Bey “*Tasavvuf vadisinde büyük bir iktidara sahip*” olmuştur (Ergun, 1943, s. 643-647).

Ahmed Avni Bey’den sonra son devirdeki dini musiki sahasında ismi duyulan bir diğer isim Said Özok’tur. Safveti Efendi Dergahı Şeyhliği görevine getirilen Özok, ahlaki fazileti ile tanınmış, Durak ve ilahi seslendirişindeki eşsiz zerafet ile isminden söz ettirmiştir. Tüm bu isimler içerisinde son yüzyılda en çok eser bırakan Zekaizade Ahmed Irsoy olmuştur. Irsoy, ezberindeki eserlerin çokluğu ile klasik Türk Musikisi’ne olan hakimiyeti ile ön plana çıkmış, bestekarlıkta ve kıraat alanında da tanınırlığını arttırmıştır (Ergun, 1943, s. 648-651).

20. Yüzyılın İlk Yarısında İzmir’de Dini Musiki Bestecileri

Konuyu İzmir çerçevesine çektiğimizde, ele aldığımız dönem içerisinde İzmir’de yaşamış, dini ve din dışı musiki açısından alana katkıları olan isimleri şöyle sıralayabiliriz:

1. Ahmet Aksoy
2. Ahmed Mithat Efendi

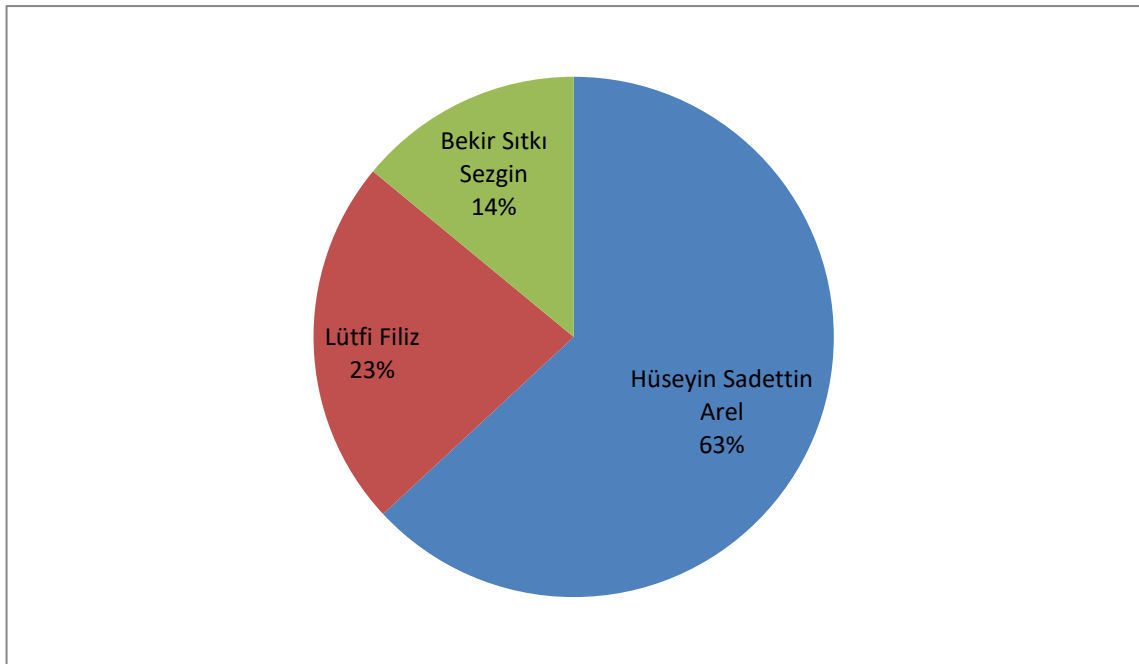
3. Ahmet Esat Uğurlu
4. Ahmet Şahin
5. Ahmet Yardım
6. Akın Özkan
7. Ali Rıza Avni Tınaz
8. Manisalı (Ahmed) Alim Efendi
9. Arif Sami Toker
10. Avni Anıl
11. Bedri Noyan
12. Bekir Sıtkı Sezgin
13. Ekrem Güyer
14. Giriftzen Asım Bey
15. Hafız Aziz Efendi
16. Halid Lemi Atlı
17. Haydar Tatlıyay
18. Hüseyin Sadettin Arel
19. İsmail Baha Süreلسan
20. Kaya Bekat
21. Kemal Emin Bara
22. Leyla Saz
23. Lütfi Filiz
24. Mildan Niyazi Ayomak
25. Necdet Varol
26. Neyzen Hilmi Dede
27. Neyzen Tefvik Kolaylı
28. Rakım Elkutlu
29. Recep Hayri Yenigün
30. Rıfat Ayaydın
31. Rüştü Şardağ
32. Sadi Işılay
33. Sadi Hoşses
34. Selanikli Udi Ahmed Efendi
35. Suphi Zühdü Ezgi
36. Şükrü Şenozan
37. Şükrü Tunar
38. Teoman Öncaldı
39. Turan Yalçın
40. Turhan Toper
41. Udi Neyzen Cemal Efendi
42. Veli Faik Kanık

43. Yılmaz Karakoyunlu
44. Yılmaz Yüksel
45. Yusuf Nalkesen
46. Zeki Duygulu

“20 Yüzyılın İlk Yarısında İzmir’de Dini Musiki Bestecileri” adı ile başlanılan çalışma neticesinde kaynak tarama yöntemi ile toplam 46 besteciye ulaşılmıştır. Elde edilen bestecilerin hayat hikayeleri tek tek araştırılmıştır. “İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti” projesi kapsamında, Devlet Korosu’nun nota arşivine ek olarak Cüneyt Kosal, Turhan Taşan ve Lütfü Ortakale’nin nota arşivlerini halka arz ettiği ve Devlet Korosu’nun internet sayfası üzerinden yayınladığı nota arşivi baz alınmıştır. Meşk yöntemi ile aktarılan eserlerin birçoğu günümüze ulaşamamıştır. Yazılı kaynaklarda var oldukları söylendiği halde, Devlet Korosu nota arşivi taranması ile elde edilen bulgular neticesinde karşımıza çıkan birçok besteye ulaşamaması ise bu dönemde yaşamış bestecilerin duyduğu ya da bestelediği eserleri notaya alma alışkanlıklarının olmamasından kaynaklıdır.

Matbaanın yeni yeni gelişme gösterdiği 20. yüzyılın ilk yarısı, birçok alanda olduğu gibi müzik alanında da ortaya konulan eserlerin günümüze gelmesi açısından büyük önem arz etmektedir. Meşk yöntemi ile usta-çırak ilişkisi bazında öğretilen birçok eser, ne yazık ki günümüze ulaşamamış ve tarihin gizemli yolculuğunda kaybolmuşlardır. Bu süreç içerisinde, nota konusunda birçok çalışmaya yer vermiş ve bu konuda önemli adımlar atmış olan Hüseyin Sadettin Arel’in kendi notalarını yazması, bu dönem içerisinde elde edebildiğimiz dini musiki alanındaki en yüksek sayıya ulaşmamızı sağlamıştır. Toplamda 458 esere sahip bestecinin 135 dini musiki eserine ulaşılmıştır. 49 dini musiki türünde eserle ikinci olarak Lütfü Filiz ile karşılaşmıştır. 100’e yakın eserinin yanı sıra 30 dini musiki eseri ile Bekir Sıtkı Sezgin, en çok eser besteleyen üçüncü besteci olmuştur.

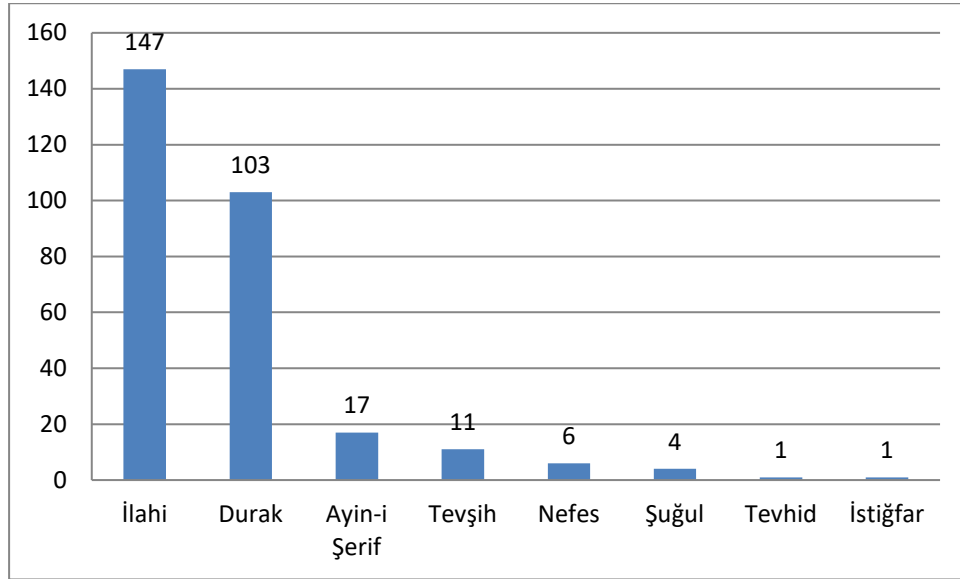
Tablo 1. Dini Musiki Alanında En Çok Eser Besteleyen İzmir’li Bestekarlar



20. Yüzyılın İlk Yarısında İzmir’de Kullanılan Başlıca Dini Musiki Türleri

Devlet Korosu nota arşivine kayıtlı 289 eser içerisinde kullanılan başlıca dini musiki türleri arasında İlahi türü 147 eserle en çok kullanılan türdür. Durak Evferi usulü ile bestelenen Durak türünde ise 103 eser bestelenmiştir. 4 selamdan oluşan Ayin-i Şerif türünde bu döneme ait 17 eser mevcuttur. Tevşih türünde 11, Nefes türünde 6, Şuğul türünde 4 eser bestelenen bu dönemde, İstiğfar ve Tevhid türlerinde birer eser bestelenmiştir.

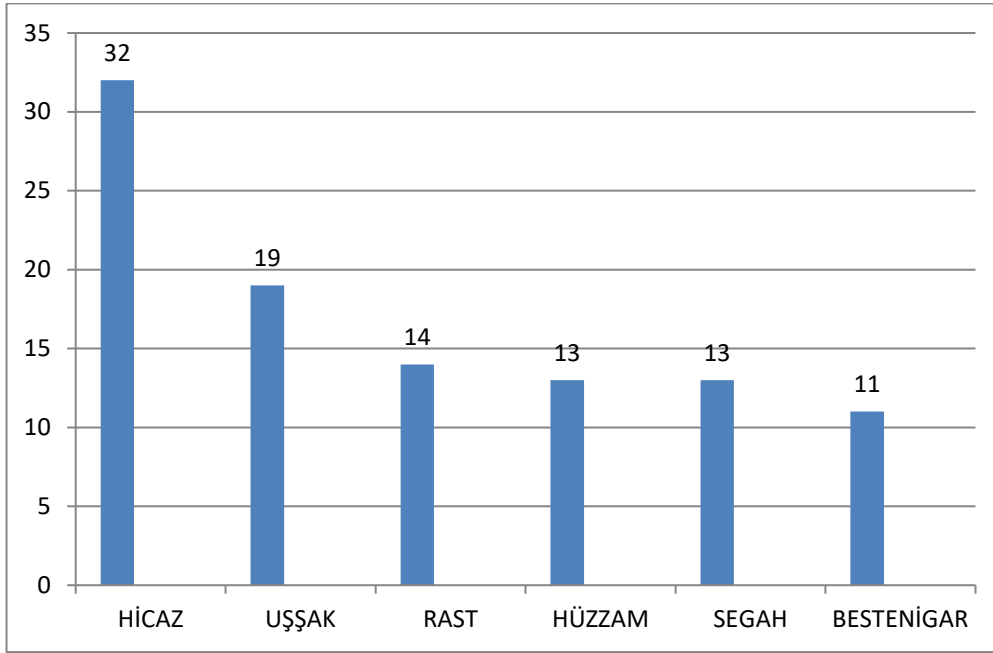
Tablo 2. 20. Yüzyılın İlk Yarısında İzmir’deki Bestekarların Dini Musiki Alanında Kullandıkları Başlıca Türler



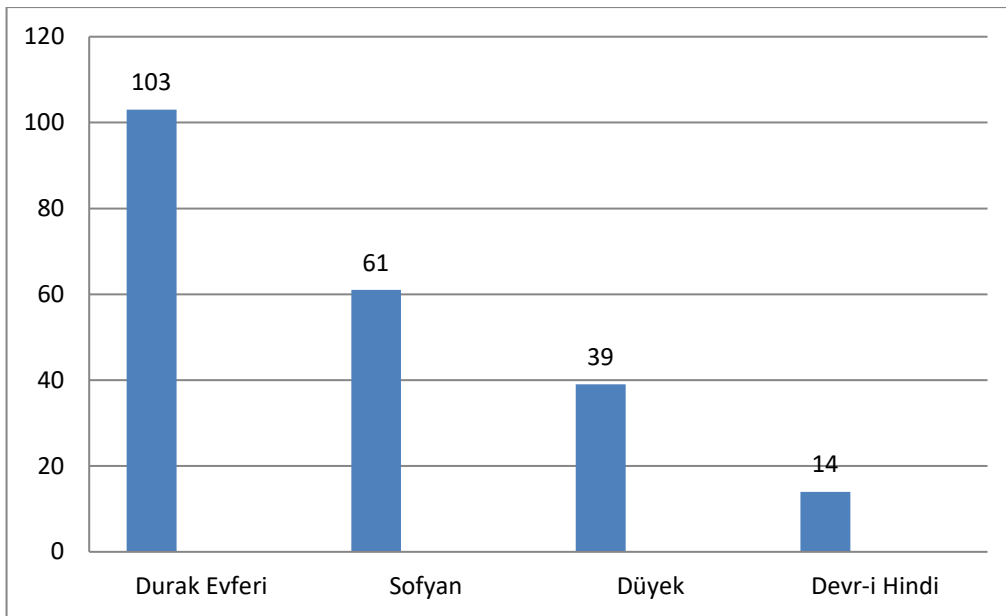
20. Yüzyılın İlk Yarısında İzmir’deki Bestekarların Dini Musiki Alanında Besteledikleri Eserlerin Makam Ve Usul Özellikleri

Tür gözetmeksizin 289 eser içerisinde toplam 72 makam kullanıldığı göze çarpmaktadır. Neredeyse her makamdan örneklerin bulunduğu eserler içerisinde en çok kullanılan makam 32 eserle Hicaz makamıdır. Ardından 19 eserde Uşşak, 14 eserde Rast, 13 eserde Hüzzam ve Segâh, 11 eserde Bestenigar makamları kullanılmıştır. Lalegül, Rahatfeza, Rahat-ül Ervah, Reng-i Dil, Revaknüma, Şivenüma vb. az kullanılan makamların da birer eser ile dini musiki türünde bestelenmiş olduğu ortaya çıkmaktadır.

Tablo 3. 20. Yüzyılın İlk Yarısında İzmir'deki Bestekarların Dini Musiki Alanında Kullandıkları Başlıca Makamlar



Araştırmanın neticesinde elde edilen eserlerde tercih edilen usuller şu şekilde sıralanabilir: Durak türünün türü belirleyen baş özelliği, kullanılan usulün Durak Evferi olma zorunluluğu olduğu için, 103 adet Durak Evferi usulü kullanılmıştır. 4 zamanlı bir usul olan Sofyan usulü 61 eserde tercih edilmiş, 8 zamanlı Düyek usulü de 39 eserde kullanılmıştır. Devr-i Hindi usulündeki eser sayısı 14, Müsemmen usulündeki eser sayısı ise 9'dur. Yürük Semai ve Nim Sofyan usullerinde 8'er eser bestelenirken Evsat usulünde 7 esere yer verilmiştir. Raksan, Fahte, Devr-i Revan, Tek Vuruş, Aksak Semai, Aksak ve Devr-i Kebir gibi usuller de bu dönem içerisinde bestelenmiş dini musiki türündeki eserlerde kullanılan diğer usullerdir.



Tablo 4. 20. Yüzyılın İlk Yarısında İzmir'deki Bestekarların Dini Musiki Alanında Kullandıkları Başlıca Usuller

20. Yüzyılın İlk Yarısında İzmir’de Dini Musikiye Yön Veren Kurumlar

Dini musikinin yaşatılmasında Mevlevihanelerin büyük bir önemi vardır. İzmir Mevlevihanesi bu konuda birçok öğrenci yetiştiren kurumların başında gelmektedir. 1850 yılında kurulan ve 1925 yılında çıkarılan karar ile kapatılan kurumda birçok şair ve müzisyen yer almıştır. Şeyh Nureddin Efendi ve Udi Cemal Efendi, bu kurumda birçok kişiye musiki alanında dersler vermişlerdir. Rakım Elkutlu da kurumun öğretmenleri arasında yer almaktadır. Ahmed Yardım, Alim Efendi, İsmail Baha Sürelsan, Neyzen Hilmi Dede, Neyzen Tevfik, Selanikli Ahmed Efendi ve Suphi Ezgi, bu kuruma devam eden ve dini musiki alanında eserler besteleyen başlıca bestekarlardır.

Bu hususta birkaç nokta dikkatimizi çekmiştir. Örneğin birçok kişiye ud dersi veren, mevlevihanenin müdavimlerinden birisi olan Selanikli Ahmed Efendi’nin, 290 eser bestelemesine karşın sadece 2 İlahi ve 1 Tevşih bestelemiş olması, dedesi bir Mevlevi tarikatı üyesi olan ve 5 yaşında ilahicibaşı olan Suphi Ezgi’nin 52 eser bestelemesine karşın sadece 1 Durak bestelemiş olması dikkat çekicidir.

İzmir kentinin dini musiki hayatına ışık tutan bu kurumda eğitim almalarına rağmen, birçok beste çalışması olan ve hiç dini eser bestelememiş bestekarlar da vardır. Örneğin birçok kişiye ney ve ud hocalığı yapan, mevlevihanenin başöğretmenlerinden biri olan Cemal Efendi’nin hiç dini eserine rastlanmamıştır. Aynı şekilde 13 yaşında mevlevihanede Na’t okumuş, ayinlerde Ney ile taksim yapmış ve 30 şarkı-10 saz eseri bestelemiş Giriftzen Asım Bey’in hiç dini eseri bulunmamaktadır. Mevlevihanede eğitim gören ve semazen olarak görev yapan Rıfat Ayaydın da, 14 şarkı bestelemesine rağmen dini musiki türünde bir eser bestelememiştir. Zekai Dede’den ders alan, mevlevihaneye sıklıkla giden, Rakım Elkutlu ve Udi Cemal Efendi’nin talebelerinden olan ve İzmir’de 17 yıl doktorluk yapan Dr. Şükrü Şenozan da, 13 şarkı ve 1 marş bestelemesine karşın hiç dini musiki alanında beste yapmamıştır. Bu durum, bestecilerin mevlevihaneye gitmelerine rağmen bu alanda ilgilerinin olmamasına ya da bestelediği eserlerin günümüze ulaşmamasına bağlı olabilir.

İzmir kentinde musiki alanında hayata yön veren diğer kurumların başında dernek ve cemiyetler bulunmaktadır. İzmir Musiki Cemiyeti bunların en önemlilerindedir. 1923 yılında Sanayi ve Mesai Müdürü olarak İzmir’e atanan Recep Hayri Yenigün, Rakım Elkutlu ile tanıştıktan sonra bu kurumda görev almıştır. 52 şarkısı bulunan Yenigün’ün dini musiki alanında bir eserine rastlanmamıştır. Birçok şarkı, operet ve saz eseri besteleyen ve hiç dini musiki eseri bulunmayan Ahmed Aksoy da bu kurumun öğretmenlerindedir. Şükrü Tunar, ilk musiki bilgilerini bu dernekte öğrenmiştir.

1946 yılında Rakım Elkutlu’nun başkanlığını yaptığı İzmir Türk Musikisi Derneği de İzmir’in kültürel alanda gelişmesine katkı sağlayan bir diğer kurumdur. 116 eseri arasında 8 ilahi, 3 Tevşih ve 1 Ayin besteleyen Elkutlu, bu kurumda birçok öğrenci yetiştirmiştir. 120 eserinin içerisinde 3 İlahisi de bulunan Arif Sami Tokar de İzmir’e tayin olduğu zamanlarda derneğin başkanlığına getirilmiştir. Dini ve din dışı birçok alanda öğrenciler yetiştirmiştir.

Udi Cemal Efendi’den ney dersleri alan Ahmed Yardım, İzmir Eşrefpaşa’da bir dernek kurarak, İzmir musiki hayatına katkıda bulunmuştur. TRT İzmir Radyosu’nda ney sanatçılığı yapan ve 2 Şarkı ile 2 İlahi besteleyen Yardım, bu süreç içerisinde birçok öğrenci yetiştirmiştir.

İzmir'e yerleştiği 1925 yılından İstanbul'a tekrar geri döndüğü 1933 yılına kadar İzmir'de 3 musiki okulu açan Mildan Niyazi Ayomak, 40 Şarkı ve 8 Saz Eseri bestelemesine rağmen hiç dini musiki alanında beste yapmamıştır. Birçok öğrenciye musiki alanında hizmet etmiştir. Makam ve perde isimlerini kendi çapında değiştirmeye çalışmış, Türk musikisi ses sistemi için olumsuz birçok görüşleri sürmüştür. Musikimiz hakkında kötü yazılarından dolayı hiç öğrencisi kalmayan Ayomak, okullarını kapatmak zorunda kalmıştır.

Matbaanın gelişmesi ile başlayan ve birçok uzak yere haber iletilmesini sağlayan yazılı basım, kültürün ilerletilmesi aşamasında da büyük rol oynamıştır. 280 eser besteleyen ve dini musiki alanında 3 eser veren Selanikli Udi Ahmed Efendi, 1922 yılının Ocak ayından başlamak suretiyle "Dilhayat Nota Mecmuası" adı altında bir dergi çıkartmaya başlamıştır. 15 günde bir yayınlanan bu "Fasıl Dergisi", İzmir'de basılmış ilk ve tek fasıl dergisidir. İzmir kendine birçok sanat etkinliği katan, 158 şarkısının yanı sıra ilahi de besteleyen Avni Anıl da "Musiki ve Nota" adı altında bir dergi yayımlayarak, kültürümüzün ilerlemesi ve gelecek kuşaklara aktarılması için çalışmalarda bulunmuştur.

63 şarkı besteleyen ve hiç dini musiki eseri bulunmayan Rüştü Şardağ, çeşitli dergilerde sanat ve edebiyat alanında birçok yazı paylaşmıştır. 52 şarkısı ve 1 saz eseri bulunan Recep Hayri Yenigün de, "Yeni Asır", "Dünya Gazetesi", "Musiki Mecmuası", "Türk Musikisi Dergisi" gibi yazılı basında, musikimiz adına birçok yazı yazarak, kültürümüzün gelecek kuşaklara ilerletilmesi aşamasında katkı sağlamıştır.

20. Yüzyılın İlk Yarısında İzmir'de Dini Musikinın Aktarımı

Türk Dil Kurumu sözlüğünde "Yazı veya müzikte alışmak ve öğrenmek için yapılan çalışma, el alıştırması" (tdk.gov.tr, 19.05.2020) olarak aktarılan meşk, notanın olmadığı zamanlarda tekrar ve hafıza esasına dayanarak Usta-Çırak ilişkisi ile yüzlerce eser ve üslubun gelecek nesillere taşınmasını sağlayan bir sistemdir. Üslup, eserin icrası esnasında ustadan duyulduğu gibi icra edilerek, bestecinin duygularını bir nevi taklit etme yöntemi ile elde edilen bir duygudur. Dönemimizi kapsayan zaman içinde elde edilen 48 bestecimizin bir kısmı, meşk sistemini kullanarak birçok öğrenci yetiştirmiştir. 100'e yakın eser besteleyen Ahmed Mithat Efendi, babası gibi kendi evinde de musiki toplantıları düzenlemiştir. Eniştesi tarafından büyütülen Lemi Atlı da, 15 günde bir evinde Küme Faslı düzenleyerek musikimizin öğrencileri arasına girmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısında birçok öğrenci yetiştiren Selanikli Udi Ahmed Efendi, 10 yıl süre ile evinde özel dersler vermiştir. Araştırmamızın neticesinde Udi Cemal Efendi'nin de evlere ders vermeye gittiğini öğrenmekteyiz. İsmail Baha Sürelsan İzmir'de yaşadığı süre boyunca ve Ankara'ya taşınca da her cumartesi akşamı evinde musiki toplantıları düzenlemiştir. Birçok müzisyene örnek olan ve bu anlamda iyi bir öğretici olan Hüseyin Sadettin Arel de iki haftada bir evinde akademik musiki toplantıları düzenleyerek, musikimize merakı olan kişilere kültürümüzü öğretmiş ve kültürün devamlılığını sağlamıştır.

Elde edilen 46 besteci arasında, çeşitli okullarda öğretmenlik yapan bestekarlar da vardır. İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda öğretmenlik yapan, 68 şarkı besteleyen Sadi Işılay, 1922-1926 yılları arasında İzmir'de çeşitli okullarda musiki öğretmenliği yapmıştır. Aynı şekilde Udi Neyzen Cemal Efendi de İzmir Ravza-i İrfan Kız Okulu'nda ve Manisa Kız Lisesi'nde öğretmenlik yaparak, musikimizin genç kuşaklara öğretilmesi açısından yardımcı olmuşlardır.

SONUÇ

20. yüzyılın ilk yarısında İzmir’de kısa ya da uzun süre etki bırakmış bestecilerin dini musiki alanındaki bestelerini ortaya koymak amacı ile yazılan bu çalışma sonucunda 46 besteciye ulaşılmıştır. Devlet Korusu nota arşivi baz alınarak yapılan çalışmada 289 dini musiki türünde eser ortaya çıkarılmıştır. En çok kullanılan tür 147 adet tespit edilen İlahi türüdür. 289 eser içerisinde en çok Hicaz makamı kullanılmıştır. Bu dönemde en çok dini musiki türünde eser besteleyen bestekar 135 eserle Hüseyin Sadettin Arel’dir.

Araştırma sırasında dikkati çeken bazı hususlar da olmuştur. 46 besteci arasında, Mevlevihane eğitim görmeleri ve hatta Mevlevihanelerde eğitmen olmalarına rağmen hiç dini eser bestelememiş, günümüzde sadece 1-2 la-dini eseri ulaştırmış bestecilerle karşılaşmıştır. Bunun yanı sıra, mevlevihane yetişmelerine rağmen, günümüze 200’ün üstünde la-dini eseri ulaşan bestecilerle de vardır. Bu durum, bestecilerin mevlevihaneye gitmelerine rağmen bu alanda ilgilerinin olmamasına ya da meşk yöntemi ile öğretilen dini eserlerin günümüze ulaşamadığını düşündürmektedir.

İzmir örneğinde 1900-1950 yılları arasına ait bilgilerin, bestecilerin ve elde edilen dini musiki eserlerinin ortaya konduğu bu çalışma, 20 yüzyılın ilk yarısına ışık tutması açısından gelecek dönemlerde yapılacak çalışmalar için kaynak niteliğindedir. Taranan kaynakların yazarları tarafından bazı bestecilerin dini eserlerinin olduğu yazmasına karşın, günümüzde bu eserlerin notalarına ulaşamamış olunması, ileriki dönemlerde yapılacak çalışmalar için bir araştırma önerisidir.

Kaynakça/References

- Ateş, E. (2015). *Türk Din Musikisi*, Y.y.y: Rağbet Yay.
- Akdoğan, B. (2003). *Türk Din Musikisinin Anadolu'da Doğulu ve Tarihi Seyri Hakkında Bazı Mülahazalar*. Ankara: AÜİFD.
- Baykara, T. (2001). *İzmir Şehri ve Tarihi*. İzmir: Akademi Kitabevi.
- Ergun, S. N. (1943). *Türk Musikisi Antolojisi*. Cilt II. İstanbul: Rıza Koşkun Matbaası.
- Demirci, M. (2013). *İzmir Mevlevihanesinin Yeri*. Yeni Asır Gazetesi. Erişim Tarihi: (22.03.2018) <https://www.yeniasir.com.tr/yazarlar/mehmet.demirci/2013/12/16/izmir-mevlevihanesinin-yeri>
- Hayat Tarih Mecmuası*. Yıl:4, Cilt: 2, Sayı: 7, İstanbul, 1 Ağustos 1968
- Huyugüzel, Ö. F. (2000). *İzmir Fikir ve Sanat Adamları*. Ankara: T.C. Kültür Yayınları.
- İnal, İ. M. K. (1958). *Hoş Sada Son Asır Türk Musikişinastları*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Kaplan, Z. (1991). *Dini Musikisi Dersleri*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Martal, A. (1993). XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında İzmir'in Sosyo-Ekonomik Yapısında Gerçekleşen Değişimler. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Cilt:3, Sayı:3. İzmir: DEÜAİİTE.
- Meşk* (t.y.). Erişim Tarihi: 19.05.2020. <http://tdk.gov.tr/?s=me%C5%9Fk>
- Okurer, M. (1970). *İzmir Kuruluştan Kurtuluşa*. İzmir: Ticaret Matbaacılık.
- Özalp, N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi*. Cilt II. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Özcan, N. (t.y.) *Musiki*. Erişim Tarihi 03.06.2020. <https://islamansiklopedisi.org.tr/musiki#1>
- Öztuna, Y. (1969). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*. Cilt I. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Rona, M. (1960). *50 Yıllık Türk Musikisi*. İstanbul: Türkiye Basımevi.
- Rona, M. (1970). *20. Yüzyıl Türk Musikisi*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.

GOMIDAS: HAYATINA, DERLEMELERİNE VE DERLEMELERİNDEKİ DANS EZGİLERİNE BİR BAKIŞ

Gomidas: A View to His Life, His Compilations and the Dance Tunes within these Compilations

Duygu GÜVENER*

Cenk GÜRAY**

ÖZ

Türkiye’de derleme çalışmaları, Osmanlı Devleti’nin son döneminde Gomidas ile başlamıştır. Ermeni ulusal müziğinin kurucusu olarak bilinen Gomidas Vartabed, 19. Yüzyılın sonlarında Anadolu’yu dolaşarak halk ezgilerini derleyen ilk etnomüzikolog olmuştur. Besteci, şarkıcı, koro şefi ve rahip Gomidas, kayıt olanaklarının yeterli olmadığı bir dönemde müzik tarihimize çok önemli eserler bırakmış, kendisinden sonra yapılacak çalışmalara önderlik etmiştir. Yaklaşık yüzyıllık bir geçmişe dayanan halk şarkılarının derlenmesi, on dokuzuncu asırda Osmanlı toplumunda ve Avrupa’da ortaya çıkan “Ulusalcılık” ve “Aydınlanmacılık” ile yakından ilgilidir. Gomidas’ın bu dönemde sadece Ermeni müziğini değil, Anadolu’da yaşayan pek çok halkın ulusal kültür mirasını ortaya çıkarmak için çok çaba harcamış olduğu yaptığı çalışmalardan anlaşılabilir. Bu yüzden, Gomidas’ı Anadolu müzik tarihi içinde “etnomüzikoloji” disiplini açısından bir öncü ve “alan araştırmasını” da içeren derleme çalışmaları bakımından da “titiz” bir folklor araştırmacısı olarak da görmek mümkündür. Bu çalışmanın amacı, yüz sene önceki Anadolu müziğine dair somut bilgileri toplumsal hafızaya tekrar kazandırabilecek bu en eski yazılı derleme çalışmasının, Anadolu müzik tarihinin aydınlatılması yönüyle değerlendirmeye almak ve bu manada Gomidas’ın derlediği dans ezgilerinin biçimsel, makamsal ve ritimsel özellikleri açısından incelenmesinin yollarını aramaktır. Bu anlamda Anadolu’nun kültür hafızasından “silinmiş”, “belirginliği azalmış” ya da “unutulmaya yüz tutmuş” bilgi, ses ve kişilerin tekrar toplumsal hafızaya kazandırılması da hedeflenmiştir.

Anahtar kelimeler: Gomidas, etnomüzikoloji, dans ezgileri, derleme, müzik analizi, makam, Anadolu müziği

ABSTRACT

Gomidas could be assessed as a leading personality who had initiated the folk-music compilation studies in Turkey towards the end of the Ottoman Period. He was the first ethnomusicologist who compiled many folk songs from different regions of Anatolia. Gomidas, who is a composer, choir-conductor, singer and a priest can be identified as a frontier of folk-music studies who had produced an extensive music material through his compilations in a period when the recording facilities were limited. The increase in the number of compilation activities regarding folk-songs has a close relationship with the extensive effects of “nationalism” and the “enlightenment period” towards the Ottoman and the Europe during the XIX. Century. Based on the studies of Gomidas, it can be observed that he was not only concentrated on researching Armenian Music, but also he had put great effort in conceiving the common roots of the cultural heritages in Anatolia. It would be logical to identify Gomidas as a pioneer “ethnomusicologist” and as a “folklorist” who performed many rigorous field works. The aim of this article is to examine the life and evaluate the compilation works of Gomidas to create a possibility for a “collective memory refreshment” to enlighten the Anatolian Music History by searching for new methods to examine the dance tunes compiled by Gomidas regarding their form, melody and rhythm characteristics. We hope this study will help to re-transfer the forgotten knowledge, people and sounds to the cultural memory of Anatolian people.

Keywords: Gomidas, ethnomusicology, dance tunes, compilation, musical analysis, makam, Anatolian music

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 15.05.2020, Kabul Tarihi/Accepted Date: 25.06.2020

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author** Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Bilimleri Bölümü Müzikoloji Anabilim Dalı Lisans Öğrencisi, duyguguvener@gmail.com, ORCID ID : 0000-0001-6673-5614

** Doç. Dr. Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Bilimleri Bölümü Müzik Teorileri Anabilim Dalı, cenk.guray@gmail.com ORCID ID: 0000-0002-9410-725X

Atf/Citation: Güvener, D., Güray, C. (2020) Gomidas: Hayatına, Derlemelerine ve Derlemelerindeki Dans Ezgilerine Bir Bakış. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 231-252.

Extended Abstract

Gomidas could be assessed as a leading personality who had initiated the folk-music compilation studies in Turkey towards the end of the Ottoman Period. He was the first ethnomusicologist who compiled many folk songs from different regions of Anatolia. Gomidas, who is a composer, choir-conductor, singer and a priest can be identified as a frontier of folk-music studies who had produced an extensive music material through his compilations in a period when the recording facilities were limited.

The increase in the number of compilation activities regarding folk-songs has a close relationship with the extensive effects of “nationalism” and the “enlightenment period” towards the Ottoman and the Europe during the XIX. Century. Based on the studies of Gomidas, it can be observed that he was not only concentrated on researching Armenian Music, but also he had put great effort in conceiving the common roots of the cultural heritages in Anatolia. It would be logical to identify Gomidas as a pioneer “ethnomusicologist” and as a “folklorist” who performed many rigorous field works.

The works carried out by Gomidas as a musician and musicologist had an intensive effect on the nationalistic movements that had been accelerated not only among the Armenian community, but also within a vast majority of the Ottoman world during the last quarter of 19th century. In that sense, Gomidas led the “folkloric movement” of Armenian community by putting an extraordinary effort for the compilation of folk music materials, as he was considering these folk music examples both as the indications of the cultural identity and as the ways to merge the “national spirit” with the “western culture”. But his deep insight in musicology didn’t allow him to place his compilation works solely on a “national” basis, instead he had chosen to compile folk songs from different parts of Eastern Anatolia putting the folkloric values of these materials in front of their nationalistic symbolism. This approach puts Gomidas in the role of a frontier folklorist and compiler regarding the Anatolian music history. He encouraged his students’ travelling to their homelands during holidays for making compilation studies. He had both used these folk songs to make compositions and polyphonic arrangements and to write papers of ethnomusicology on a scientific basis. It is even possible to concentrate on the resemblances between the approaches of Gomidas and the consequent composers (1881-1945) in using folk songs as a composition material to serve for the combination of the “national” with the “western-modern”. This route of modernization was stressed by Gomidas in defining the requirement of a “culturally acceptable composition” through its power of representing the “stylistic characteristics” of folk songs. Similar approaches had also been experienced by the Balkan and Eurasian countries including “Ottoman State” and “Turkey enabling to define a common cultural background for the “modernization processes” for these countries.

Dance tunes can be defined as having “short cultural lives” before a possible transformation. Unlike the “lyrical songs” that relate to specific ceremonies or universal themes, they can easily be transformed during the daily life. The melodies in these tunes are not repeated, they have specific rhythmic organizations unlike the other genres of folk songs. If the conditions allow, dance tunes can be performed instantly without worrying about the limitations of time and place. These natural characteristics of dance tunes make them carry the most critical constructive musical ideas in their structures. All these details had urged Gomidas both to locate the dance tunes as a primary mean to understand the “Armenian music traditions” and “Anatolian Music” in general and to classify these tunes as a basic building block of his compositional style. The “plain” melodies forming the “dance tunes” also were considered as a method for understanding the “modular” tetrachords that were considered to build the bases of the

“Armenian traditional musical structures” by Gomidas, not resembling the “major and minor scales” of Western Music. Therefore; it can be argued that, the modal, melodic, harmonic and rhythmic approaches inspired through the analysis of these dance tunes form an important element of the creative musical identity of Gomidas.

This study aims to examine the life and evaluate the compilation works of Gomidas to create a possibility for a “collective memory refreshment” to enlighten the Anatolian Music History by searching for new methods to examine the dance tunes compiled by Gomidas regarding their form, melody and rhythm characteristics. We hope this study will help to re-transfer the forgotten knowledge, people and sounds to the cultural memory of Anatolian people.

Gomidas Vartabed (1869-1935)'in Yaşam Öyküsü ve Derleme Çalışmaları

Kütahya’da doğan Gomidas, doğduğu Anadolu toprağında yeterince tanınmadı. Kütahya’da başlayıp yirmi yıl süren bir sessizlikle, tek bir nota yazmadan, Paris’te bir klinikte son bulan ömrü, gurbete gidenin memleket hasretiyle yandığı, turna kuşundan haber sorduğu şarkıdaki gibiydi: “Turnam nereden gelirsin, sesine köle olayım”

Gomidas Vartabed, On dokuzuncu yüzyılın sonunda Anadolu’yu dolaşarak halk müziğinin köklerini araştıran, halk şarkılarını kaynağında dinleyen, asırlar önce kaybolmuş notalara ses vermiş ilk müzik araştırmacısıdır. Koro şefi, şarkıcı, besteci, etnomüzikolog Gomidas, öğrencilerine “kertenkeleler” diye hitap eden, sevgi dolu, neşeli, coşkulu bir öğretmen, kadınlara ilk kez kilise korosunda yer vermiş bir besteci, iyi bir şair, usta bir komedyen, cesur bir dansçı, aşk şarkıları da söyleyen bir rahiptir.

Gomidas, Ermeni halk müziğinin yanı sıra Anadolu’da yaşayan pek çok halkın ulusal kültür mirasını ortaya çıkarmak için derlemeler yaptı. Binlerce şarkıyı notaya aldı. Bunun yanında kilise müziği eğitiminden gelen bestecilik yeteneğini dönemin müzik teknikleriyle de birleştirerek çalışmalarını dini müzik alanının dışına da taşıyabildi. Yaratıcı besteleri ve araştırmaları, Doğu’nun kültürel mirasının Batı’ya tanıtılmasında etkili bir rol oynadı.

Yaşamı, derlediği “Evsiz” isimli bir anduniyi (gurbet şarkısı) hatırlatır.

“My heart resembles destructed homes

Where the beams and columns have all moved around

And the wild birds will make their nests.

Let me go into the wild, soaring rivers

And become food for the fishes “ (Christofakis, 2015, s. 14).

Kalbim o yıkılmış evlere benzer

Mertekleri kırılmış, sütunları yerinden oynamış

Ve yaban kuşlarının yuva yaptığı

Bırakın çağlayan nehlere gireyim

Ve balıklara yem olayım

Gomidas Vartabed'in Yaşamı

Gomidas Vartabed, çoğu kişiye göre çağdaş Ermeni klasik müziğinin öncüsü olarak kabul edilir. Yaratıcı besteleri ve müzik alanındaki araştırmaları, Doğu kültürlerinin müzik mirasının Batı'ya aktarılmasında önemli bir rol oynadı. Müzikolog Robert Atayan'a göre Gomidas'ın çalışmaları, erken Ermeni bestecilerin çabalarının ve özelemlerinin en yüksek ifadesiydi. Ermenistan'da sanat müziği standartlarını, uluslararası ilgi yaratacak bir düzeye getirdi. Aynı zamanda, Ermeni motiflerini çağdaş Batılı tekniklerle birleştirerek besteler oluşturabildi. Gomidas'ın eserleri, büyük bir Ermeni imgeler galerisi ve ulusal yaşamın müzikal bir destanıdır (Atayan, 1980, s. 167).

Gomidas, 26 Eylül 1869'da Kütahya'da doğdu. 3 gün sonra Soğomon Soğomonyan adıyla vaftiz edildi. Gomidas Vartabed ismini yıllar sonra Ermeni Ruhban sınıfına katılınca aldı. Annesi ve babası şiirler yazan ve beste çalışmalarında bulunan insanlardı. Babası Kevork bir ayakkabıcıydı. Kevork ve kardeşi Harutyun, Kütahya'daki Surp Toros Kilisesi'nde şarkı söyler, genellikle Kafkas halk ozanları 'kusan'ların telli halk çalgılarını çalarlardı. Gomidas, ilk günlerinden itibaren, ileride hayatının tutkusu haline gelecek olan geleneksel müzik formlarının içine daldı. Annesi Takuhi aslen Bursa'yıydı. Gomidas henüz altı aylıkken, dünyaya veda etmişti. Yani Soğomon annesini hiç tanıyamamıştı (Kuyumjian, 2010, s. 24-26).

Gomidas'ın daha sonra en yakın arkadaşı olan Margaret Babayan'a göre kişiliğinin iki farklı yüzü- neşeli ve hüzünlü yönleri- anne ve babasının zıt mizaçlarının mirasıydı. Kevork, Kütahya'daki en güler yüzlü insan olarak biliniyor, Takuhi derin melankoli nöbetleri geçiriyordu (Kuyumjian, 2010, s. 29).

Annesinin vefatı üzerine babası Kevork'un isteğiyle 1876 senesinde akrabalarının yanına, Bursa'ya, babaannesi Maryam Hovhannesyanyan'ın yanına gönderilmiştir (Yolyan, 1969, s. 14). Fakat aldığı bakımın yeterliliği kuşku uyandırmaktadır. Erivan Çarents Sanat ve Edebiyat Müzesinde korunan Gomidas Arşivlerinin 71-72 nolu defterde yer alan verilerine göre, çocukluk arkadaşlarından biri, onu şöyle hatırlıyor:

Zayıf, yetersiz beslenen, ciddi ve kibar bir çocuktur. Fakir giyimliydi ve fırtınalı kış mevsiminde okula soğuktan morarmış gelirdi. Ellerini nefesiyle ısıtırdı... Oturduğumuz yerlerde minderlerimiz vardı, fakat Soğomon, çıplak tahta zemin üzerinde bacaklarını altına alıp otururdu. Okurken titrerdi. Genellikle aç olurdu ve ben de kahvaltımı onunla paylaşırdım (Gomidas Arşivleri, t.y., aktaran Kuyumjian, 2010, s. 26).

Babası, Soğomon henüz on bir yaşındayken hayatını kaybetti. Bunun üzerine Kütahya'ya geri gönderildi ve amcası Harutyun tarafından evlat edinildi.

Çocukluk arkadaşı N. Mildonyan'ın hatırladığına göre: "Babasının ölümünden sonra hayatı daha acıklı bir hal aldı. Çocuk, gerçek anlamda bir evsizdi. Ona genellikle sokaklarda aç ve ağlarken rastlardım. Onu zorla evine bıraktırdım. Tanıdıklar, onu çamaşırhanenin soğuk taşlarında uyurken bulurlardı ve uyandırıp evine bırakırlardı (Gomidas Arşivleri, t.y., aktaran Kuyumjian, 2010, s. 28-29)".

1881 senesinde, Ermeni kilisesinin başında bulunan Katolikos IV. Kevork, Episkoposluk derecesi almak üzere Ermeni Kilise merkezi olan Ecmiadzin'e gidecek olan Bursa dini lideri Kevork Tertsagyan'dan, yeni açılacak Kevorkyan Ruhban okulunda eğitim görmek üzere güzel sesli, kimsesi olmayan bir çocuk getirmesini talep etti. Belirlenen on aday arasından Soğomon seçilmiş ve eğitim ortamının oldukça laik ve öğrencilerinin demokratik ilkelere bağlı olduğu Kevorkyan Ruhban Okuluna (Ecmiadzin) gönderilmişti (Kuyumjian, 2010, s.33).

Öğrencilik yılları boyunca Gomidas, olağanüstü sesini ve müzik yeteneğini geliştirmeye teşvik edildi. Ecmiadzin’de öğrenim gördüğü yıllarda “Hamartzum Limonciyan nota yazım yöntemini” ustalıklı kullanmaya başlamıştı. Üretken olduğu yıllar boyunca duyduğu halk şarkılarını Limonciyan yöntemini kullanarak kayıt altına aldı (Poladian, 1972, s. 82-84).

Müzik eğitimi.

1892 yılında Gara-Murza, Kevorkyan Ruhban Okulu’na öğretmen olarak geldi. Gara-Murza, Gomidas’ın hem dini, hem de dini olmayan müzikteki ilerlemesinde önemli rol oynadı. Gomidas, halkın müzik mirası hakkında onları eğitmenin önemini ve sonraki müzikal başarılarını üzerine inşa ettiği yenilikçi çok sesli koro yapılarını Gara-Murza’dan öğrendi. Gara-Murza, Ecmiadzin’de bir yıl öğretmenlik yaptı. Geleneksel ilahileri çok sesli çalmasını rahatsız edici bulan Ecmiadzin’in ruhban sınıfına mensup muhafazakâr üyelerinin uyguladığı baskılar sonucu Kevorkyan Ruhban Okulu’ndan kovulması öğrenciler arasında protestolara sebep oldu. On yedi yıl sonra Gomidas’ın Ruhban Okulu’ndaki müzik öğretmenliği de benzer bir şekilde son buldu (Kuyumjian, 2010, s.40).

Ruhban okulundaki eğitimini tamamladıktan sonra 1895 senesinde Magar Yegmalyan’dan (1856-1905) müzik dersleri almak üzere Tiflis’e gitti ve altı ay boyunca kendisi ile armoni, kontrpuan ve kompozisyon teknikleri üzerine çalışmalarında bulundu. Tiflis’deki bu kısa süreli Batı klasik müziği eğitiminin ardından Alexander Mantaşyan’ın desteği ile Berlin’e giderek Berlin Kraliyet Üniversitesinde (Kaiser Friedrich Wilhelm Üniversitesi) üç yıl boyunca Oscar Gleischer, Henrich Bellermem ve Max Friedlander ile müzikoloji çalıştı, bununla beraber Prof. Richard Schmidt’in özel öğrencisi olarak piyano, kompozisyon, armoni, orkestrasyon ve şan eğitimi gördü (Poladian, 1972, s. 82).

1896-1899 yılları arasında Berlin’de kalan Gomidas Vartabed, 1899 senesinde International Musical Society’in (Uluslararası Müzik Topluluğu) üyesi oldu. Berlin’deki eğitimini tamamlayarak Ecmiadzin’e döndükten sonra halk müziği derlemelerindeki çalışmalarını yoğunlaştırdı. Ortaçağ Ermeni Müziği üzerine araştırmalar yaptı. Kevorkyan Ruhban okulunda müzik dersleri vererek kilise korosunu çalıştırdı (Poladian, 1972, s. 72). 1905 ve 1908 yılları içerisinde Tiflis, Bakü, Cenevre ve Paris’e giderek çalıştırdığı korolar ile konserler gerçekleştirdi. Bern, Lausanne ve Venedik’te Ermeni Halk Müziği ve Ermeni Kilise Müziği üzerine konferanslar verdi (Kuyumjian, 2010, s. 65-67). Bu dönem aynı zamanda Gomidas için derleme çalışmalarının başladığı ve bu derlemelere dayalı konserleri ile Avrupa’da ‘Ermeni Müzik Kültürü’ne” dair bir ilgiyi ortaya çıkarmaya başladığı yıllardır (Asatryan, 2019, s. 153).

İstanbul yılları.

Gomidas Vartabed 1910 yılında Galata Surp Krikor Lusavoriç Kilisesi’nin muganni heyetinin teklifini kabul ederek araştırmalarının merkezini Ecmiadzin’den İstanbul’a taşıdı (Poladian, 1972, s. 83).

Surp Badarak’ın (Kutsal Kurban Ayini) bestelenme/çok seslendirilmesi üzerine çalışması için Galata Kilisesi’nin yanındaki binada bir yazıhane tahsis edildi.

Bu dönem içerisinde zamanın edebiyat ve müzik çevreleri ile yakın dostluklar kurdu. Halide Edip Adıvar (1884-1964), Mehmet Emin Yurdakul (1869-1944), Hamdullah Suphi Tanrıöver (1885-1966) gibi aydınlarla birlikte İstanbul'un entelektüel çevresine dâhil oldu. Halide Edip'in rahip Gomidas'dan söz ettiği satırlar bunun bir göstergesidir: "İnsan ve sanatçı olarak çok nadir karşılaşabileceğiniz bir değerdir... Gomidas benim evime de gelir, saatlerce çalar, söylerdi (Çalışlar, 2010, s. 130)".

Ermeni halk ozanlarının anısına *Kusan* adını verdiği üç yüz kişilik büyük ve karma bir koro oluşturdu. Koronun kadın şarkıcılarını yerel bir kız okulu olan Yeseyan Kolejinden, erkek şarkıcılarını ise Galata kilisesinden seçti. *Kusan* sahneye çıkmaya başladığında Gomidas'a ve çalışmalarına olan ilgi arttı. Konser repertuvarındaki dini müzik ve halk müziğine dair öğeleri sentezlemesi, ruhban sınıfının güçlü ve muhafazakâr üyelerinin itirazlarına neden oldu. Dini müziğin halka açık tiyatrolarda veya müzik salonlarında icra edilmesinin kilisenin geleneksel inanç ve uygulamalarına aykırı olduğu konusunda uyarı aldı. İstanbul'da *Kusan* korosuyla (Resim 1) "Petit-Champ" sahnesinde verdiği konser, gerçekleştirdiği en önemli çalışmalardan biri oldu (Kuyumjian, 2010, s. 78-79).



Resim 1. Gomidas Kusan Korosu ile, 1911-1915, İstanbul
Kurken Kasbaryan Arşivi, 2009

İstanbul yıllarında Getronagan Okulu'nda müzik dersi verdi. İstanbul'un çeşitli Ermeni okullarında öğretmenlerle, Ermeni müziğini ve dansını çocuklara öğretme yöntemleri ile ilgili çalışmalarda bulundu. Öğrencileri Parseğ Ganaçyan, Mihran Tumacan, Vağarşag Sırvantzyants, Hayg Semerciyan ve Vartan Sarkisyan'la bestecilik, müzikoloji ve müzik pedagojisi çalışmaları yürüttü. Pangaltı semtinde ressam Panos Terlemezyan'la yaşadığı ev (Resim 2), kısa zamanda dönemin aydın ve sanatçılarının uğrak yeri oldu (Bilal & Yıldız, 2019, s. 11).



*Resim 2. Gomidas'ın Şişli-Pangaltı'daki evi
Kurken Kasparyan Arşivi, 2009*

Gomidas 1911-1913 yılları süresince İstanbul, Fransa, Almanya, Mısır ve İngiltere'de konferanslar ve konserler gerçekleştirdi. Bu konferansların konuları çoğunlukla Ermeni Müziğinin geçmişi, sorunları ve genel içeriğidir. Bir sene sonra Paris'e giderek Uluslararası Müzik Cemiyeti'nin toplantısına katıldı. Ayrıca Paris'de bulunduğu süre içerisinde, yirmi halk şarkısından oluşan ve kendisinin de seslendiricilerinden biri olduğu bir kayıt gerçekleşti (Kuyumjian, 2010, s. 94-107).

Tehcir - Kaybolan yıllar.

24 Nisan 1915 tutuklamaları dâhilinde Çankırı'ya sürgün edilenler arasında Gomidas Vartabed de bulunuyordu. Çankırı'ya vardıklarında gelen bir telgrafta, Gomidas'ın da içinde olduğu 8 kişiye dönüş izni verildiğini yazıyordu: Dr.Vahram Tarkomyan, Agop Nargileciyan, Karabet Keropeyan, Zare Bardizbanyan, Püzant Keçyan, Pervant Tolayan, Rafael Karagözyan ve Gomidas Vartabed (Lokmagözyan, 2010, s. 39). Gomidas'ın dönüş izninin nasıl çıktığı konusunda kesin bir bilgi olmasa da kendisini defalarca saraya davet etmiş olan şehzade Abdülmecid Efendi'nin bu kararda rol oynamış olma olasılığı yüksektir (Andonyan, 2012, s.75). Bunun yanında dönemin ABD'nin Osmanlı İmparatorluğu büyükelçisi Henry Morgenthau'nun girişimiyle geri gönderildiği de iddialar arasındadır (Kuyumjian, 2010, s.127).

Gomidas bu telgraf sayesinde 15 Mayıs'ta İstanbul'a döndü. Fakat bu birkaç haftalık süre onun psikolojik istikrarını kalıcı bir şekilde etkiledi. İlk önce Şişli'de La Paix hastanesinde tedavi gördü. 1919'da daha iyi bir tedavi göreceği umuduyla Paris'e gönderildi. Hiçbir zaman tam olarak iyileşmedi ve 22 Ekim 1935'te Paris'te hayata veda etti (Poladian, 1972, s.83). 1936 yılının Mayıs ayında, Gomidas'ın mumyalanan naaşı Ermenistan'a nakledildi ve Erivan'daki Ermeni Panteonu'na konuldu (Kuyumjian, 2010, s.185).

Eserleri.

Gomidas Vartabed 1890-1913 tarihleri arasında şarkı söyleyen köylüleri dinleyerek yaklaşık 4000 adet Ermenice, Kürtçe ve Türkçe halk ezgisi derledi (Poladian, 1972, s. 84).

Gomidas Vartabed, çoğunlukla bugünkü Ermenistan Cumhuriyeti ve Türkiye'nin Doğu Anadolu bölgesinin sınırları içinde kalan köyleri gezip Ermenice ve Kürtçe şarkılar derledi. Ayrıca Kütahya, İstanbul ve Ecmiadzin'de dinlediği Türkçe şarkıları notaya aldı. Derlemelerinin önemli bir bölümünü oluşturan Doğu Anadolu şarkı ve dans repertuarı ise buralardan göç etmiş olan Ermenilerden dinleyip kağıda aktardığı ya da Dikran Çituni, Hovsep Canigyan, Sahag Amaduni gibi derlemecilerin kendisinden notaya almasını istedikleri şarkılardan oluşur. Gomidas'ın Sarkis Hayguni'nin Ermeni-Kürt destanları derlemesinden bazı parçaların transkripsiyonlarını yazdığı kitapçık ilk defa 1903'te Moskova'da *Krtagan Yeğanager (Kürt Ezgileri)* adıyla yayınlandı. Gomidas'ın bu transkripsiyonları, notaya aktarılan ilk Kürtçe derlemeler olarak tanımlanır (Bilal & Yıldız, 2019, s. 10).

Gomidas hakkında en kapsamlı araştırmayı yapan Robert A. Atayan'ın Gomidas'ın derlemeleriyle ilgili bulgularının özeti şöyledir:

1) 1891'de Gomidas tarafından yazılmış, çoğu aşk şarkısı olan 37 halk şarkısı ve danslar: Bu çalışmalar 1950'de yayınlanmıştır.

2) Aknay Ergeri Sar (Akn'den şarkı serisi, Eğin türküleri):

Bu derlemeler üç bölümde incelenir:

a-Düğün şarkıları, göçmenlerin dansları, ağıt, ninniler ve çeşitli dini şarkılar

b-Belirli bir bölgeye ait ezgiler

c-Ermeni Ortaçağ halk müziğinin kalbi olarak ün kazanmış bir şehir olan Akn (Agn, Eğin) şarkıları. Bunların bazıları, Ermeni Ortaçağ müziği türünün özelliklerine, Kusan (trubadur) ezgilerine dair ipucu verir.

3) 1 Kasım 1901'de çeşitli türlerde derlenmiş el yazması koleksiyonu: Gomidas'ın Ermeni halk şarkıları türlerini kariyerinin başında ortaya çıkardığını gösteriyor. Köy yaşamı, tarım, aşk şarkıları, hacıların şarkıları, kutsal tapınaklar, ağıtlar gibi pek çok konu başlığı, değişik tür ya da konulara göre ayrı ayrı dosyalanmıştır. Robert Atayan bu dosyaların bir çoğunu boş bulmuş, bütün dosyaların koleksiyondan kaybolmuş olabileceği kanısına varmıştır. Atayan bu dosyaların arasından iki dosyaya dikkat çekiyor. Biri "halk şarkılarının birleşimi" diğeri "Halk şarkılarını değişime uğraması".

Bu kısmen korunan koleksiyonda Ağrı dağı eteklerinden derlenen kırsal müzik dilini ve Ermeni müziğinin tonal yapısını sergileyen 44 düğün şarkısı da bulunur.

4) Gomidas Vartabed'in el yazmalarından bir derleme: Gomidas'ın Berlin'den ayrılmadan önce, 1904 sonbaharında Spiridon Melikian tarafından kopye edilmiştir. Bu yazma, numaralandırılmış 259 adet eser görünmesine rağmen sadece 234 şarkı içermektedir (Gomidas-Melikian, 1931). Önsözünde Melikian, kopyaladığı el yazmasının büyük bir defterin onda birini doldurduğundan, kalanın o zaman için boş kaldığından bahseder. Melikian'ın 1931'deki basımı sırasında eksik olan el yazması Profesör Atayan tarafından yeniden açığa çıkarılmıştır. Atayan 1906 Baharına kadar 373 şarkı bulmuştur. Bazı yapraklar hala eksik olsa da bu çalışma,

Gomidas tarafından derlenen şarkıların en kapsamlı el yazması kaydını içerir. Çiftçi şarkıları, arabacı şarkıları gibi çok sayıda türe ilişkin araştırmalar için temel kaynak teşkil eder.

5) 1905 ve 1906 yılları arasında derlenmiş 45 halk şarkısından oluşan bir el yazması koleksiyonu: Bu şarkılar arasında onun iyi bilinen düzenlemelerinden “Krunk, kanç’e ve “mokac Mirza adında eski bir epik şarkı da mevcuttur. Metinler ayrıntılı olarak yazılmıştır. Bu metinlerde derlemelerin yapıldığı yerlere dair bilgiler ile Gomidas’ın çok sayıda notu da yer almaktadır (Poladian, 1972, s. 86).

6) Ermeni notasıyla yazılmış 238 şarkı içeren el yazması koleksiyon: 95’i Ağrı Dağı yakınlarındaki köylerden derlenmiştir. Derlemede lirik aşk şarkıları ön planda olmasına rağmen Atayan diğer şarkıların genel sosyolojik içeriğine, ritüelikle ya da törensel şarkılar, hiciv şarkıları, düğün şarkıları, aşk şarkıları ve bir ağıttan oluşan derlemedeki form ve tür çeşitliliğine dikkat çeker.

7) Dikran Çituni’nin 36 şarkıdan oluşan el yazması koleksiyonu: Bu derlemenin değeri, şarkıların tek bir bölgeye ait olması ve o yörede konuşulan Ermeni lehçesini korumuş olmasıdır.

8) Gomidas’ın çeşitli makalelerde yayınlanan şarkıları: Bu eser, bir dans şarkısının 21 farklı çeşidi ve 1907’de hem Ermenice, hem de Fransızca yayınlanmış Ermeni halk şarkılarının özelliklerini gösteren 43 şarkıdan oluşur. Gomidas’ın makalelerinde 8 dans şarkısı da vardır (Poladian, 1972, s. 86)

9) 1890’larda Gomidas’ın derlemelerinden oluşan iki el yazması şarkı kitabı: Azgayın Yergaran ve Hayk Yovhannisian’ın şarkı kitabı.

10) Yegmalyan’ın kendi el yazmaları arasındaki Gomidas şarkıları:Atayan, büyük olasılıkla bu şarkıların 1895-1896 yıllarında hala eksik olabilecek el yazması koleksiyonundan kopyalandığını ifade ediyor.

11) Muhtelif: Bu kısımda Gomidas Vartabed’in Spiridon Melikian’ın “Ermeni Müziğinin Tarihi”ndeki “Sasunci Davit (Epik Destan)” ve Yakob Yovhannesian arşivi gibi çeşitli kaynaklarda dağınık halde olan şarkıları vardır.

12) 66 Türkçe şarkıdan oluşan bir koleksiyon: Gomidas bu eserleri 1892’de Kütahya’da amcasının ve diğer akrabalarının söylediği şarkıları notaya alarak oluşturmuştur (Poladian, 1972, s. 87).

Berlin’de öğrenim gördüğü 1896-1899 yıllarında oluşturduğu eserler:

Piyano eşliğindeki şarkılar.

- | | |
|-------------------------------------|--|
| 1. Glückliche Fahrt (Mutlu Seyahat) | Johann Wolfgang von Goethe(GAT-KF 529) |
| 2. Nachtlied (Gece Şarkısı) | Johann Wolfgang von Goethe(GAT-KF 532) |
| 3. Meeresstille(Deniz Sessizliği) | Johann Wolfgang von Goethe(GAT-KF 533) |
| 4. Sturmesmythe(Fırtına Miti) | Nikolaus Lenau (GAT-KF 546) |
| 5. Nebel (Sis) | Nikolaus Lenau (GAT-KF 547) |
| 6. Frühlingsruhe(Bahar Sükuneti) | Ludwig Uhland (GAT-KF 547) |
| 7. Komm o Nacht(Gel Ey Gece) | Julius Sturm (GAT-KF 549) |
| 8. Komm o Nacht(Varyasyon) | (GAT-KF 1645) |

9. April (Nisan) Theodor Storm (GAT-KF 549)
10. Du Fragst? (Soruyor musun?) Johanna Ambrosious (GAT-KF 537)
11. Lob des Frühlings (Bahara Övgü) Ludwig Uhland (GAT-KF 500)

Koro Eserleri.

1. Neuer Frühling (Yeni Bahar) Otto Roquette (GAT-KF 502)
2. Menschengefühl (Beşeri Duygu) Johann Wolfgang von Goethe (GAT-KF 545)
3. Lenz (Bahar) Nikolaus Lenau (GAT-KF 547)
4. An den Wassern zu Babel David Psalm 137 (GAT-KF 519)
(Babil'deki nehir kıyılarında)

Piyano eserleri.

1. Menuetto (GAT-KF 577)
2. Traum (Rüya) (GAT-KF 585)
3. Reminiscenzen (Anılar) (GAT-KF 580)
4. Nocturno (GAT-KF 571)
5. İsimli (GAT-KF 520)
6. İsimli (GAT-KF 588)
7. İsimli (GAT-KF 588)
8. İsimli (GAT-KF 588)
9. İsimli (GAT-KF 570)

Yaylı çalgılar dördlüsü için eserler.

1. Reminiscenzen (Anılar) (GAT-KF 528)
2. Menuetto (GAT-KF 548)
3. İsimli (GAT-KF 1530)
4. İsimli 1. Varyasyon (GAT-KF 1530)
5. İsimli 2. Varyasyon (GAT-KF 520)
6. İsimli (GAT-KF 543)

Orkestra Eseri

1. Wald-Nacht (Ormanda Gece) (GAT-KF 551)

Ermeni kilisesi ayininden bölümler. Almanca'ya çevrilmiş ve Rahip Gomidas tarafından çok seslendirilmiş olarak

1. Ehre dir (onur sana) (GAT-KF 1649)
2. Heilig, heilig (Kutsal, kutsal) (GAT-KF 1648)
3. Amen (Amin) (GAT-KF 1648)
4. Im Welten all (Tüm Dünyada) (GAT-KF 1648)
5. O, entzückender, furchtbarer Anblick(O,sevgili,korkunç görüntü) (GAT-KF 1648)
6. Jerusalem, lobe den Herrn(Kudüs, Tanrı'ya övgü sun) (GAT-KF 1648)
7. Halleluja, halleluja! Tanrı yükseklerdedir) (GAT-KF 1648)
8. Heut erstand von den Toten (Bugün ölülerden dirildi) (GAT-KF 1648)
9. Heiligkeit, Heiligkeit (Kutsallık, kutsallık) (GAT-KF 1648)
10. O, prachtvolles(O, hayret verici) (GAT-KF 1648)
11. Der Himmel zerriss (Gökyüzü yırtıldı) (GAT-KF 1648)
12. Vater unser im Himmel (göklerdeki pederimiz) (GAT-KF 1648)

Tamamlanmamış piyano eserleri.

1. Schwermuth (Melankoli) (GAT-KF 576)
2. Trauermarsch (Cenaze Marşı) (GAT-KF 578)
3. Trauermarsch (Cenaze Marşı) (GAT-KF 578)
4. İsimli (GAT-KF 570) (Lokmagözyan, 2019, s. 7-251).

Gomidas Vartabed'in Müzikoloji ve Folklor ile Olan İlgisi

Gomidas'ın müzisyen ve müzikolog olarak sürdürdüğü çok yönlü çalışmaların, Ermeniler arasında on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde hızlanmış olan ve genel olarak Osmanlı dünyasında da yoğun bir şekilde süren Batılılaşma hareketi içinde önemli bir yeri vardır. Bu manada Gomidas, Ermeniler arasında 19. Yüzyılın ortalarında başlamış olan 'folklor' hareketini halk ezgileri derleyerek ilerletti, zira halk ezgileri hem "milli" ruhun hem de bu ruhun Batı kültürü ile buluşmasının yolu olarak görülmekteydi (Güray, 2017, s. 13). Tatil için memleketlerine giden öğrencilerini derlemeler yapmaya teşvik etti. Derlediği ezgiler için çoksesli düzenlemeler yaptı, aynı ezgilerden yararlanarak, bilimsel yöntemlerle etnomüzikolojik makaleler de yazdı (Kerovpian & Yılmaz, 2010, s.140). Shakhkulyan, Gomidas'ın "milli ruhu" öne çıkararak yaptığı derlemeleri, çok sesli düzenleme ve bestecilik üretimi için önemli bir kaynak olarak kullanan Gomidas'ı Macar Bestekar Bela Bartok (1881-1945) ile de özdeşleştirmektedir (2016, s. 197-198). Gomidas'ın sonraki yıllarda Bartok'un da ortaya koyacağı bir yaklaşımın öncülü bir anlayışla "bestelenen müziğin Ermeni kültürünü temsil etmesinin yolunu halk

şarkılarının stil özellikleri olarak” betimlemesi (Asatryan, 2019, s.149) bu ortaklığın açık bir örneği olarak görülebilir. Benzer yıllarda Osmanlı Devleti’nin yaşadığı sonrasında da Türkiye Cumhuriyeti’nin tecrübe edeceği söz konusu değişim adeta (Güray, 2018, s. 15-46) Balkanlar ve Avrasya’daki “milli devletlerin” de ortak kültürel temellerine işaret etmektedir.

Gomidas, özellikle Ermeni Halk Müziği alanındaki çalışmalarında “milli müzik” anlayışını öne çıkardı. Türk Ocağı temsilcileriyle yakın ilişkiler kurdu, onlar da Kusan korosunu ve Gomidas’ın çalışmalarını yakından takip ettiler (Yılmaz & Sarı, 2014, 10 Şubat). Yirminci yüzyıl başında kültürel milliyetçilik hareketlerinin “Osmanlılık” kimliği içinde yürütüldüğü düşünülürse (Çilliler, 2015, s. 51) bu ortak hareket tavrının Osmanlı kültürünü oluşturan tebaalar düşünülünce döneme uygun bir yaklaşım olduğu söylenebilir.

Edebiyat tarihçisi Marc Nichanian, 20. Yüzyıl Ermeni edebiyatını konu alan *Le Deuil de la Philologie* (Filolojinin Yası) başlıklı çalışmasında, Gomidas’ın çalışmalarını, Batı’daki filoloji hareketinin bir yansıması olarak değerlendirir (Nichanian, 2002, aktaran Kerovpyan & Yılmaz, 2010, s. 141).

Filoloji en geniş anlamıyla, eski metinleri ve kökenlerini dilbilimsel, tarihsel, edebi ve felsefi bir çerçevede, eleştirel yöntemlerle inceleyen bir disiplindir. Avrupa’da, 18. Yüzyılın sonlarında yapılan, Doğu dilleri, özellikle de Sanskritçe’ye ilişkin çalışmalarla başlayan modern filoloji, 19. Yüzyılın başlarında büyük bir hızla yayılır. Filolojik hareket, Avrupa’da eski Yunan kültürünün keşfedilmesi, taklit edilmesi ve benimsenmesi yoluyla bir Avrupalı kimliğinin keşfedilmesini sağlamış, 19. ve 20. Yüzyıl boyunca Avrupa uygarlığının ‘kimlik’ tartışmalarının ve bu konuda geliştirilen düşüncelerin altyapısını oluşturmuştur. Modern ‘ulus’ kavramı da, filolojinin yayılmasıyla eşzamanlı olarak ortaya çıkmıştır (Kerovpyan & Yılmaz, 2010, s. 141).

Filoloji, ‘yerel halkın’ geçmişe dair hafızayı ve bilinci kaybettikleri varsayımına dayanan bir anlayış doğrultusunda, onlara kimliğini sunmayı hedefler. Yerel gelenekler ve sözlü kültür öğeleri geçmişin kalıntılarıdır. Sanat ürünleri kültürel bileşenleri bir araya getirir, topluluk da bu ortak nitelikler etrafında millete dönüşür (Bilal & Yıldız, 2019, s. 228).

“Ermeni Müziği Gomidas’la başlar” önermesinin bugün Ermeniler arasında genel kabul görüyor olması, Batılılaşmanın ürünü bir ‘ulusal kültür’ anlayışının oldukça içselleştirilmiş olduğunu gösterir (Kerovpyan & Yılmaz, 2010, s. 143).

Gomidas Vartabed, Ermenilerin kendilerine özgü bir müzikleri olmadığı, var olanın da Asur-Bizans ya da Hint-Fars etkisi altında olduğu tartışmalarına cevap olarak 1913 yılında İstanbul’da Özgürlük Mücadelesi (sayı 1316) isimli dergide “Ermenilerin Özgün Bir Müzikleri Vardır” başlıklı makalesinde bir milletin dili ve yazınının başka milletleri örnek alarak dönüşüp gelişebileceğinden, kendine has bir dile ve yazına sahip bir milletin özgün bir müziğe de sahip olacağından bahseder. Dolayısıyla Ermeni dili de kendine özgü bir ses sistemine ve buna uygun bir müziğe de sahiptir (Gomidas, 1913, aktaran Bilal & Yıldız, 2019, s. 82-83).

Bu fikirle çelişen Ragıp Mahmut Gazimihal ise yine dönemin “milliyetçilik” geleneğine kendi açısından bakmış ve “Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz” isimli eserinde Osmanlı topraklarında yaşayan Ermenilerin müzikal pratiklerinin Türk müziği etkisi altında şekillenmiş olduğunu ifade etmiştir. Bu anlamda Gazimihal şarkıların sözlerinin de Türkçe olduğunu ve Ermeni müziği denen şeyin aslında Türk müziği olduğunu şu sözlerle dile getirir:

Elde mevcut vesikalar üzerinde yaptığımız tetkik ve mukayeselerden sonra kanaat getirdik ki, Anadolu'da hususi bir "Ermeni Lâhni" numunesi yoktur. Anadolu Ermenileri, Türkçe'den başla bir dil bilmedikleri gibi, Türkçe şarkılardan başka bir musıkî de kullanmazlar. Kafkasya Ermenileri'nin lâhinlerinde ise bazı hususi vasıflar mahfuz bulunmakla beraber, onlarda da Türk lâhinlerinin tesirleri galiptir. Hatta ekseriyetle güfteleri de yarı yarıya Türkçe'dir (Gazimihal, 2006, s. 76).

Gomidas ise, her milletin dilinin halkın manevî ruhunu açığa çıkararak ayırt edici bir entonasyon yapısı olduğunu belirtir ve bunu "millî entonasyon" olarak tanımlar. *Millî Müziğin Ruhunu* bir halkın şarkı söylerken içgüdüsel olarak kullandığı yöntemlerin bir bütünüdür. Bu görüşlerin doğrultusunda döneme dair "milliyetçi" hareketlerin aslında birbirlerine yakın olan kültürleri nasıl da birbirinden uzakta konumlayabildiğini bize hissettirmektedir.

Gomidas Vartabed'in Derleme Çalışmaları

Çoğu Ermeni müzisyen gibi Gomidas da müzik hayatına memleketinde kilise mugannisi olarak başladı. Ecmiadzin'deki ruhban okulunda hem kilise müziği notasyonu, teorisi, repertuarı ve icrasına dair dersler aldı, hem de zengin bir el yazmaları kütüphanesinde çalışma şansı buldu. Öğrencilik dönemindeki ilk derlemeleri, kilise repertuarındandı, bunları 1893'te *Hokevor Yeğanager (Ruhani Ezgiler)* adı altında topladı (Bilal & Yıldız, 2019, s. 188-189).

Gomidas, Ermenice ve yabancı kaynaklardan derlediği el yazması dini kitapları inceledi. Gerekli veriyi topladıktan ve sınıflandırdıktan sonra notasyon sisteminin doğuşu, gelişmesi ve kullanımdan düşmesiyle ilgili çalışmalar yaptı. Bunu yaparken amacı, nota işaretlerinin anlamını çözerek el yazmalarındaki kadim ezgileri ortaya çıkarıp modern gerekliliklere uygun şekilde düzenleyerek kilise müziğini yeniden canlandırmaktı. Çünkü kilise dışı müzik, Ermeni köylüsü sayesinde ayakta kalmayı başarmıştı. Bir bütün olarak "Ermeni millî müziği"ne dair net bir fikir ancak kilise müziği ve dindışı müzik birlikte ele alındığında ortaya çıkacaktı (Bilal & Yıldız, 2019, s. 80).

Gomidas, Ermeni müziğinin iki kadim türü olan köylü müziği ve dini müzik arasındaki ilişkiyi, ezgisel, dizisel, ritmik, yapısal, aralıksal ve süslemesel benzerliklere dayandırıyor. Dini şarkılara sonradan eklendiğini düşündüğü süslemeler ayrıştırıldığında ortaya çıkan ezgilerin halk şarkılarının ezgisel yapısına dair ipuçları vereceğine inanıyordu (Bilal & Yıldız, 2019, s. 189).

Gomidas Vartabed'in derleme çalışmaları, 19. yüzyıl Avrupası'nda halk şarkılarını kültürel geçmişin kalıntıları olarak görüp, bu eserleri kolektif ulusal kimliğin bir ifadesi olarak addeden anlayış ile irtibatlıdır. Gomidas'ın Ermeni müziğinin varlığını ve özgünlüğünü ispat etme çabası, hem dönemin kentli Ermenileri arasında özgün bir Ermeni müziğinin olmadığına dair yaygın önyargıyı kırmaya yönelik bir çaba hem de o dönem Avrupa'da, özellikle Alman ekolü halk müziği araştırmalarında etkin olan her milletin diğerlerinden ayrıştırılabilecek özgün bir müzikal kültürü olduğu fikrini güçlendirmeye yönelik bir girişim olarak değerlendirilebilir (Bilal & Yıldız, 2019, s. 212).

Hampartzum notasının bulunuşu, Modernleşme ve batılılaşma sürecinin müzik alanındaki ilk yansımasıdır. Çünkü bu notasyon aracılığıyla müziğin yazılı bir belge olarak temsili, müziği gelenek aktarımını sağlayan bilimsel bir kaynak haline getirmiştir (Kerovpyan & Yılmaz, 2010, s. 124).

Gomidas, Hampartzum notası kullanarak ve şarkı söyleyen köylüleri dinleyerek 4000 kadar Ermenice, Kürtçe, Türkçe halk ezgisi derledi ve Erivan'da bunun bin iki yüz tanesinin kayıtlı olduğu bir repertuvar oluşturdu (Poladian, 1972, s. 84).

Gomidas halk müziği derleme çalışmalarına öğrencilik yıllarında başladı. Birlikte çalışmaları yürüttüğü Manuş Apeğyan anılarında 1885 baharında Ecmiadzin Cemaran'da tanıştıklarında Gomidas'ın halk şarkılarının ezgileriyle ilgilendiğini, bu ezgileri söylediğini, daha sonra notaya döktüğünü, zamanla da geniş bir repertuara hâkim olduğunu yazar (Kasbaryan, 2009, aktaran Bilal & Yıldız, 2019, s. 28-29).

Öğrencilik ve öğretmenlik yıllarında ve daha sonra 1913 yazında Ecmiadzin civarındaki köylerde Ermenice şarkılar derledi. Bunun yanında repertuvarına pek çok nota bilmeyen derlemecinin sesinden notaya aldığı parçaları da ekledi. Hovsep Canigyan'ın 1895'te Tiflis'te yayınlanan *Hnutyunk Agna* (Eğin'in Kadim Zenginlikleri) kitabı için Ermeni Ortaçağ halk müziğinin kalbi olarak ün kazanmış bir şehir olan *Agna*(Eğin) şarkılarını notaya döktü. Bu eser içinde Vağarşabad'a göç eden Van ve Bitlis'lilerden kaydettiği ezgiler ve derlemeci Dikran Çituni'nin ona söylemiş olduğu şarkılar yer alır (Poladian, 1972, s. 85- 86).

Gomidas'ın sadece Ermeni halk müziğinin değil, aynı zamanda Kürtçe, Türkçe, Farsça ve Arapça şarkıların da uzmanı olduğu bilinir. Konferanslarında Ermeni müziğinin ayırdedici özelliklerini gösterirken bu toplumların şarkı örneklerini, şarkı söyleme performanslarındaki ulusal tavır özelliklerini de göstererek vurguladı (Atayan & Geodokyan, 2006, s. 32)

Gomidas'ın çalgısal halk müziği kayıtları da müzikal etnografiye verilen önem nedeniyle ayrı bir ehemmiyete sahipti. Çalgısal ezgilerin (özellikle danslar) zamanla hızlı değişime ve yeniliğe uğradıkları bilinir. Bu bize yüz yıl önce var olan Ermeni ezgisel sanatı hakkında bir fikir verir (Atayan & Geodokyan, 2006, s. 32).

Gomidas'ın Derlemelerindeki Temel Amaçlar

Gomidas'ın derlemelerindeki başlıca amaçlar arasında aşağıdakiler sayılabilir:

- Anadolu ve Çevre Coğrafyalardaki Ermeni müzik kültürüne dair bilgi toplayabilmek
- Ermenilerle ilişki halindeki tüm sosyal grupların müzik geleneklerini araştırma ve anlamaya çalışmak
- Doğu Anadolu Bölgesi ve komşu coğrafyalardaki dans gelenekleriyle ilgili bilgi sahibi olmak

Gomidas'ın Derlemelerindeki Sınırlılıklar

Gomidas'ın derleme çalışmalarındaki başlıca sınırlılıklar da aşağıda ifade edilebilir:

Gomidas'ın derleme çalışmaları ağırlıklı olarak Doğu Anadolu Bölgesi, günümüz Ermenistan sınırları ve Kafkasya'nın bir kısmını kapsamaktadır.

Gomidas'ın derleme çalışmaları, kayıt yerine işitilen ezginin o anda notaya alınmasıyla gerçekleşmiştir.

Gomidas'ın derleme çalışmalarındaki notasyon Batı müziği ses sistemine göre tasarlanmış olup makamsal müziği yansıtmaya yönünden eksik olduğu noktalar vardır.

Gomidas'ın derleme çalışmalarındaki kaynak kişilerin hepsi ön bir alan çalışmasıyla belirlenmemiştir, bunun yerine Gomidas kaynak kişilerini çoğunlukla ziyaret ettiği bölgelerde görüşme imkanı olan kişiler arasında belirlemiştir.

Gomidas'ın derleme çalışmalarındaki notlar, aidiyet duyduğu Alman müzikoloji ekolünün ulus-millet merkezli anlayışı (Boran & Şenürkmez, 2010, s. 188) doğrultusunda oluşturulmuştur.

Gomidas'ın Derlediği Dans Ezgilerinin Genel Karakteri

Ermeni köy müziği.

Gomidas'a göre Ermeni müziği kilise müziği ve dünyevi müzik (Halk müziği) olarak iki ana kategoriye ayrılır. Hem dini, hem de dünyevi müzik, ezgi ve metin ya da müzik ve şiir bakımından tek bir yazara aitmiş gibi ortak özellikler barındırır. Aynı zamanda Ermeni köylüsünün müziği, onun maddi ve manevi dünyasını resmeder (Bilal & Yıldız, 2019, s. 85).

Ermeni köylü şarkısı türleri şunlardır (Bilal & Yıldız, 2019, s. 99):

1. Köylülerin gündelik hayatlarıyla ilgili şarkılar: Tarla sürme, toprağı işleme, ekim, hasat, yük taşıma, harman dövme, buğday öğütme, yapağı tarama, süt sağma, yün eğirme, beşik sallama gibi ev işleriyle ilgili şarkılar
2. Ritüel Şarkıları: Düğün, vicag (Hampartsum bayramında niyet çekme ritüeli), hac yolculuğu, Paregentan (Karnaval) şarkıları, Dznut (noel) ve Zadig (Paskalya) avedisleri (iyi haber duaları) ,bayram şarkıları ve ağıtlar
3. Destanlar: Tarihsel-anlatısal şarkılar (epik,kahramanlık mersiyeleri), dans ezgileri
4. Lirik şarkılar: Geçmişteki ,veya güncel toplumsal ve bireysel olaylarla ilgili şarkılar
5. Khağlar: Eğlenceli, hicivli, mizahi şarkılar, çoban şarkıları, aşk şarkıları, dans şarkıları, asker şarkıları, çiftçi şarkıları ve çocuk şarkıları
6. Anduniler: Gurbet ve hasret şarkıları

Dans şarkısının ve dans ezgilerinin karakteri.

Dans şarkıları, evde, şenliklerde, düğünlerde, hac sırasında, bağ bahçede, her yerde ve her zaman söylenebilen şarkılardır (Poladian, 1972, s. 93).

Gomidas'a göre dans ezgileri yavaş ve ağırbaşlı bir şekilde başlar, giderek hız kazanır. Dans şarkısı kademelidir. *Bar başı* bir cümle söyler ve grup cümleinin son sözcüğünde ona katılıp cümleyi tekrar eder. Bu defa bar başı son sözcükte eklenir ve ikinci cümleyi söyler ve bu böyle devam eder. Daha sonra söyleyenler, şarkıya yeni bir renk katar, farklı sözler eklerler. Başlangıçtaki halinden uzaklaştıkça şarkı değişir; öğrenen kişinin zevki, işitsel yetenekleri doğrultusunda uzar veya kısılır (Bilal & Yıldız, 2019, s. 91).

Dans şarkıları, kısa ömürlüdür. Belirli törenlerle ilişkilendirilen, evrensel temalara dayanan lirik şarkılar gibi kalıcılığı yoktur. Bir dans şarkısı, bir anda doğar ve koşullar değiştiğinde değişir (Poladian, 1972, s. 95). Dans şarkıları tekrarsızdır. Ritmik düzenlemeleriyle diğer şarkılardan farklıdır. Uygun koşullar varsa her yerde ve her zaman söylenebilir (Atayan, 2000, s. 35). Bu anlamda “dans şarkılarının” bir müzik kültürünün en temel “oluşturucu” kodlarını taşıdığını da söylemek mümkündür. Tüm bu veriler “dans şarkılarını” Gomidas için hem

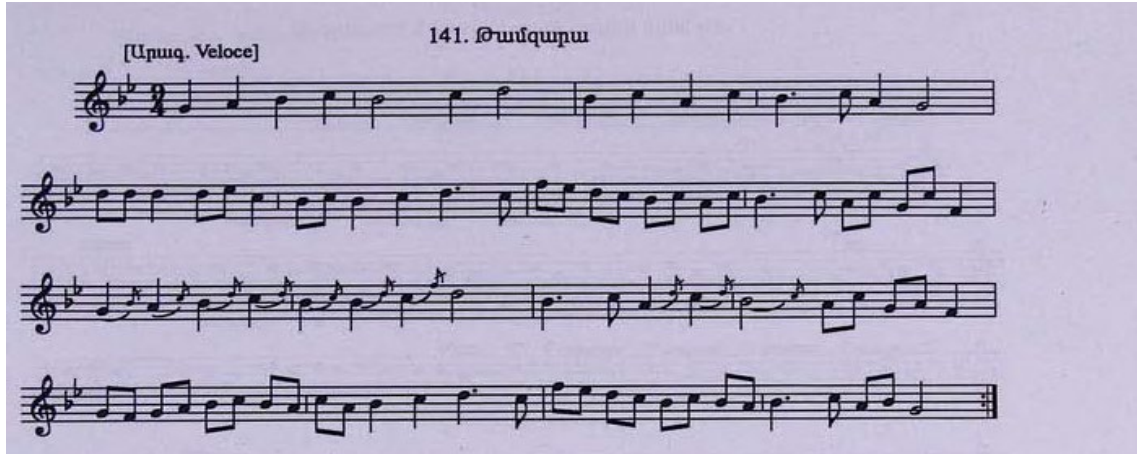
“Ermeni müzik gelenekleri” ile “Anadolu müzik kültürünü” anlamının temel aracı kılmış, hem de besteciliğinin temel yapıtaşlarından biri haline getirmiştir. Dans şarkılarının içerdiği sade ezgiler adeta Gomidas için “Batı müzik kültüründeki” majör ve minör yapılarla benzemeyen ve Ermeni geleneksel ezgilerinin temelini oluşturduğunu düşündüğü “birleşik ya da modüler” dörtlü ses yapılarını anlamının da temel yolu olarak öne çıkmaktadır (Shakhkulyan, 2016, s. 203). Gomidas pek çok bestesini söz konusu dansların ritmik örgüsünü, arka planda söz konusu “dörtlü ses yapılarını” temel alan ezgisel, armonik ve modal yaklaşımlarla kurgulamıştır (Shakhkulyan, 2016, s. 203). Bu anlamda Gomidas’ın özgün besteci kimliğinin arka planındaki unsurlardan birinin dans ezgilerinin çözümlenmesi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Gomidas’ın Derlemelerindeki Dans Ezgileri ve Üç Ezginin Notasyon Aracılığıyla Yeniden İnşa Edilmesi

Gomidas’ın derlemelerindeki dans ezgileri incelendiği zaman özellikle Muş, Van, Çatak, Eğin bölgelerinden çokça ezgiye rastlandığı söylenebilir. Bunun sebebi, bu bölgelerin sahip olduğu zengin dans kültürüne bağlı olabileceği gibi, Gomidas’ın Ermeni kültürünün geçmişte yoğunlukla yaşadığı bu bölgelere dair özel ilgisi ile de açıklanabilir. Ancak, Gomidas bu çalışmayı yaparken söz konusu ezgiler üzerinden bugüne kadar takip edilebilecek bir ortaklığın da izdüşümünü çıkarmıştır. Zira Gomidas’ın derlemelerinde rastlanan danslar çok benzer şekillerde Doğu Anadolu’dan Kafkasya’ya kadar olan bölgede büyük bir çeşitlilik içinde ve herhangi bir etnik-kültürel gruba aidiyet göstermeden icra edilmeye devam etmektedir.

Bunun bir örneği «Tamzara» isimli dans ezgisidir (Nota 1a, 1b)¹.

Nota 1a, 1b: Tamzara²³



¹ Eserdeki “makam” temelli analizler ortaya çıkan karakteristik ezgi yapılarının temelini teşkil ettiği düşünülen ve bir ses kümesi içindeki seslerin belli bir işlevsellik ve hiyerarşi içinde makamsal yapıları oluşturduğu fikriyle tespit edilen “makamsal ezgi çekirdekleri” yaklaşımı ile ortaya konmuştur (Bayraktarkatal, Öztürk, 2012, s. 24-59; Güray, 2017, s. 116).

² Nota 1b’de kullanılan notasyonda si sesine dair kullanılan bemol işareti, bu sesi piyano’da kullanılan bemol’den daha tiz bir bölgeye, esasen segâh bölgesi içine taşımaktadır (Atayan & Geodokyan, 2006).

³ Nota 1b’de her ezgi kesitinin altında o ezgi kesitini oluşturan makamsal ezgi çekirdeği, hareket yönü ile birlikte verilmiştir.

TAMZARA

Makam: Necid Hüseyini
Usûl: Evfer

Hüseyni başlangıç Nevruz bitiş Necid Hüseyini gelişme

Necid Hüseyini + Nevruz bitiş
(Yeden sesinde asma karar)

Hüseyni başlangıç Nevruz bitiş (Rast'ta asma karar)

Hüseyni gelişme Necid Hüseyini + Nevruz bitiş

Eser, görünüş olarak “nihavend makamını” (Nota 1a) andırmakla birlikte ezgi dinlenildiği zaman “hüseyni (necid hüseyini)” makamının tınlarına ulaşmak mümkün olabilmektedir. Yöresel halk dansları ezgi külliyyatı da yoğunlukla böyle bir ezgi özelliğini önümüze koymaktadır (Demirsipahi, 1975). Söz konusu uyumsuzluğun sebebi, Gomidas’ın duyduğu ezgiyi piyanodaki ‘ses ve aralıklara’ uygun bir notasyon tercihiyle yazma gerekliliği olabilir. Gomidas’ın yazdığı ezginin notasını hüseyini makamını kullandığı perde ve aralık değerlerine göre “aktararak” yazdığımızda (Nota 1b) duyulduğu şekliyle ve bölgesel ezgi karakterleriyle “uyumlu” bir notasyonla karşılaşmak mümkündür.

Gomidas’ın derlemelerinde böylesi bir yaklaşımla tekrar incelenebilecek pek çok başka ezgi de mevcuttur. Örneğin, “Yavaş Tempolu Eşli Dans (Slow Pair Dance)” başlıklı ezgi (Nota 2a, 2b) benzer bir şekilde bir “ses” tiz bölgeye ve “Hüseyni” makam ailesinin perde ve aralık özellikleriyle aktarıldığı zaman bölgesel geleneklerle ve bu ezgilerin günümüze yansıyan varyantları ile çok daha tutarlı bir sonuç alabilmek mümkündür.

Nota 2a, 2b: Yavaş Tempolu Eşli Dans⁴

Մկ. Չափավոր. Moderato
67(17ա). ԾԱՆԻ ԹԵՎԻԱԳ

Նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա,
նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա,
նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա:

SLOW PAIR DANCE

Uşşak Gelişme (Huzi+Nevruz) Huzi Gelişme Arazbar Gelişme
Arazbar Gelişme 2 Arazbar Gelişme 3 Huzi Bitiş (Uşşak)
Huzi Bitiş Huzi Bitiş
Nevruz 1 Huzi Arazbar
Huzi Huzi

KARCIĞAR+ARAZBAR

Söz konusu eser incelendiği zaman XV. Yüzyıldan itibaren teşhis edilebilecek “Huzi, Nevruz, Karcığar (Güray & Karadeniz, 2019, s.85-86; Kutluğ, 2001, s. 186)” ile XVIII. Yüzyıl’a ait “Arazbar” (Günaydın & Güray, 2019, s. 346) gibi bazı “eski” makam yapıları bu eserde gözlemlenebilmektedir.

⁴ Nota 2b’de 8. Ölçüye kadar eserin ezgisi ve o ezgiyi ifade edebilecek makamsal ezgi çekirdekleri verilmişken, 10. Ölçüden sonra ise “eserin” ezgisel hattı kendisini inşa eden makamsal ezgi çekirdekleri ile tekrar özetlenmiştir (Atayan & Geodokyan, 2006).

Hoy-Nar isimli eser (Nota 3a, 3b) ise “rast” perdesinden “dügâh” perdesi üzerine “Hüseyni” makamı aralık ve perdeleri esas alınarak aktarıldığı zaman XV. Yüzyıl’ın Nevruz makamının nadir bir örneği olarak göze çarpmaktadır. Hatta eserde “çargâh” perdesindeki etkiden dolayı “Hûzi” makamı özellikleri de görülebilmektedir (Güray & Karadeniz, 2019, s. 85-86).

Nota: 3a,3b Hoy,Nar⁵

66. ՀՈՅՆԱՐ

[U] [Աշխարհ. Allegretto]

Հոյ - նար, հոյ-նար, մը - շե - ցի, հո-յը նա-րե նար, ջան նա-րե, նար,
Պուտ-կով փը-լավ ե - փե - ցի, հո-յը նա-րե նար, ջան նա-րե, նար:

[A]

Պուտ-կով փը-լավ ի-փի - ցի, հոյ-նար, նար, Ա-վան-ցի,
Քյո - մու - ըի կիդր ութկու - ըուշ, հո տը - նապեր քյաղ-քը-ցի...

[Գ]

Հոյ - նար, հոյ - նար, մը - շե - ցի, հո - յը նա - ըե-նար,

ջան նա - ըե - նար, պուտ - կով փը - լավ ե - փե - ցի,

հոյ նա - ըե - նար, ջան նա - ըե - նար:

⁵ Nota 3b’de eserin dügah perdesine ve Hüseyni makam ailesi aralıkları ile perdelerine aktarılmış hali verilmiş, eserde ezgisel tekrarlar yoğun yaşandığı için eseri “değişik varyasyonlar” ile oluşturan “makamsal ezgi çekirdekleri” 18. ölçü sonrasında verilmiştir (Atayan & Geodokyan, 2006).

HOY,NAR

The musical score for 'HOY,NAR' is presented in a single system with six staves. The first staff is the main melody in 8/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The subsequent staves are numbered 5, 9, 12, 15, and 18, indicating the start of new phrases. The score concludes with a double bar line and repeat dots. Below the staves, the sections are labeled: 'Nevruz 1' (measures 1-4), 'Nevruz 2' (measures 5-8), 'Nevruz 3' (measures 9-12), and 'Nevruz Karar' (measures 13-16).

Sonuç

Gomidas'ın derlediği ezgilerde yer alan “dans repertuarı”, halk kültürünün en eski aktarım araçları arasında olan “dans” ve “müziğin” ortak simgeselliğini yansıtan kadim örnekler olarak önem arz etmektedir. Yukarıdaki örneklerde görülebildiği gibi söz konusu ezgiler Anadolu makam kültürünün yaklaşık 500 yıllık ezgi kalıplarını korumakta ve aktarabilmektedir. Söz konusu aktarım Anadolu halkının ortak hafızasının tazelenmesi adına büyük bir önem arz etmektedir. Bunun yanında derlediği dans ezgilerinin Gomidas'ın “Ermeni müziğinin geleneksel köklerini”, batı müziği özellikleri ile buluşturduğu bestecilik yaklaşımının da temellerinden birini teşkil ettiği görülebilmektedir.

Bu çalışmada “Gomidas'ın” hayatı ve derlemeleri ile ilgili bilgiler verilmeye çalışılarak, onun çalışmalarının Anadolu müzik tarihi adına önemini altı çizilmeye çalışılmıştır. Bunun yanında Gomidas'ın derlemelerinden alınan 3 adet dans ezgisi dönemin nazariyat anlayışının ve icra uygulamalarının işaret ettiği bir “perde” ve “aralık” düzeni kapsamında ‘nota üzerinde’ “tekrar yapılandırılmış” ve ezgilerinin “geleneksel hallerine” ulaşmaya çalışılmıştır. Söz konusu eserlerin farklı bir aralık, perde ve dizin anlayışıyla yazılmış olmasını Gomidas'ın batı müziği temelli altyapısına ve piyano sazını kullanmasına bağlamak mümkündür. Bu durum derlemelerin değerini azaltmamakta, sadece nazariyat ve icra gelenekleri açısından tekrar yorumlanması ihtiyacını ortaya çıkarmaktadır.

Gomidas'ın repertuarı üzerinde yapılacak daha kapsamlı çalışmalar, dönemin nazariyat anlayışı ve yerel icra gelenekleri dikkate alınarak yapılacak güncellemelerle daha da detaylandırıldıkça, derlemelerin yansıttığı gerçek ezgi dünyasını bu şekilde ortaya çıkarabilmek mümkün olacaktır. Söz konusu ezgilerin ortak bir yaşam coğrafyasında bugüne kadar benzer bir biçimde icra edilmiş olması kültürel çeşitliliği içeren ve etnik, dinsel sınırları aşan bir aktarım sürecini işaret etmektedir. Bu aktarım süreci ise Anadolu'nun kadim halk ve kültürleri arasındaki benzerlikleri ve irtibatı çok güçlü bir biçimde ifade etmektedir.

Gomidas'ın derlemeleri, böylesi bir “ortak kültüre” dair ilk tespitler olması nedeniyle önemlidir ve derlemeler üzerindeki çalışmalarla Anadolu'nun kadim müzik ve dans geleneğine ait pek çok ezginin yeniden keşfedilebilme olasılığı vardır. Böylesi bir çalışma Gomidas'ın hayallerini gerçekleştirebilecek ve “turna⁶” tekrar memleketine dönecektir.

⁶ Turna eski Türk ve Anadolu mitolojisine göre “sonsuz döngünün” sembolüdür (Güray, 2012, s. 137).

Kaynakça/References

- Andonyan, A. (2012). *Gomidas Vartabed'le Çankırı Yollarında*. İstanbul: Belge Yayınları
- Asatryan, A. (2019). Komitas And The Ways Of Development Of Armenian Music (To The 150th Anniversary Of Komitas). *Review of Armenian Studies* (2), 146-162
- Atayan, R. (1980). *Gomidas*. New Grove Dictionary of Music and Musicians, Ed.Stanley Sadie New York: Groves Dictionaries of Music.
- Atayan, R. (2000). *Komitas The Complete Works: Musical Ethnographic Heritage. Book 2*, Vol. 10, Erivan: Gitutjun Publishers
- Atayan, R. and Geodokyan, G. (2006). *Komitas The Complete Works: Musical Ethnographic Heritage. Book 6*, Vol.14, Erivan: Gitutyun Publishers
- Bayraktarkatal, E. & Öztürk, O. M. (2012). Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı - Hüseyini Makamının İncelenmesi. *Porte Akademik Makam Çalışmaları Özel Sayısı*. 24-59.
- Bilal, M. & Yıldız, B. (2019). *Kalbim O Viran Evlere Benzer: Gomidas Vartabed'in Müzik Mirası*. İstanbul: Bir Zamanlar Yayıncılık
- Boran, İ. & Şenürkmez, K. Y. (2010). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Christofakis, A. (2015). *The Music That Shaped a Nation: The Role of Folk music, the Duduk, and Clarinet in the works of Contemporary Armenian Composers Aram Khachaturian and Vache Sharafyan*, The degree of Doctor of music. Florida State University, USA
- Çalışlar, İ. (2010). *Halide Edip, Biyografisine Sığmayan Kadın*, İstanbul: Everest Yayınları
- Çilliler, Y. (2015). Modern Milliyetçilik Kuramları Açısından 19. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu Fikir Akımları. *Akademik İncelemeler Dergisi (Journal of Academic Inquiries)* 10, 2, 45-65.
- Demirsipahi, C. (1975). *Türk Halk Oyunları*. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (2006). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*. Ankara: Ötüken Yayınları
- Güray, C. (2012) *Anadolu İnanç ve Müzik İlişkisinin Sema-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi*. (Yayımlanmamış doktora tezi), Ankara Üniversitesi, Ankara
- Güray, C. (2017). *Bin Yılın Mirası: Makamı Var Eden Döngü-Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Güray C. (2018). Cumhuriyet Politikalarının Halk Müziğine Yaklaşımı: Bir Toplumsal Dönüşüm Modeli. *Cumhuriyetin Müzik Politikaları*. (Der. Fırat Kutluk), s. 15-46, İstanbul: H2O Yayınları.
- Güray, C. & Karadeniz, İ. (2019). Horasan'dan Keskin'e Bir Çılgılık: Muharrem Ertaş (Kırat Bozlağının Çok Katmanlı Analizi Üzerinden Orta Asya'dan Anadolu'ya Aşıklık Geleneğinin İzini Sürmek). *Milli Folklor Dergisi*, 122, s. 76-93.
- Günaydın G. & Güray C. (2019). Makam İncelemeleri 1: Arazbar. *Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumu*. İstanbul

- Kasbaryan, K. (2009). *Gomidas Vartabed 1869- 1935*. Erivan: Sarkis Khaçents.
- Kerovpyan, A. & Yılmaz, A. (2010). *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pırgıç Yayınları
- Kutluğ, Y. F. (2001). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Kuyumjian, R. S. (2010). *Deliliğin Arkeolojisi Gomidas*. İstanbul: Bir Zamanlar Yayıncılık
- Lokmagözyan, D. (2010). *Gomidas Bu Toprağın Sesi*. İstanbul: Anadolu Kültür Yayınları
- Lokmagözyan, D. (2019). *Gomidas Almanca Eserler*. İstanbul: Pırgıç Yayınları
- Poladian, S. (1972). Komitas Vardapet and His Contribution to Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 16,1, 82-97
- Shakhkulyan, T. (2016). Komitas and Bartók: From Ethnicity to Modernity Source. *International Journal of Musicology*, Vol. 2 (2016), 197-212
- Yılmaz, A & Sarı, L. (2014, 10 Şubat). Gomidas'ın Derlemeleri Yerkanarla Ses Buldu. *Agos Gazetesi*.
<http://www.agos.com.tr/tr/yazi/6470/gomidasin-derlemeleri-yerkanarla-ses-buldu>
- Yolyan, İ. (1969). *Gomidas*. Erivan: Ermenistan SSC Bilimler Akademisi

TOPLUMSAL CİNSİYET VE DANS: İZMİR İLİ ÖDEMiŞ İLÇESİ GELENEKSEL KADIN OYUNLARI

Gender and dance: Izmir province, Ödemiş District Traditional Women Dances

Hale YAMANER OKDAN*

ÖZ

Hareketler yoluyla bireyin kendini ifade ettiği sözsüz bir iletişim şekli olan dansın doğası özgürdür. Geleneksel danslar söz konusu olduğunda, dansın ait olduğu toplum tarafından belirlenmiş birtakım kurallara tabi olduğu görülür. Dansın toplumsal kuralları kadın ve erkek cinsiyetlerinde farklılık gösterir. Bu yazıda dans olgusu toplumsal cinsiyet bağlamında ele alınmakta, evrensel ve yerel boyutta kadın cinsiyetine yüklenmiş toplumsal rollere değinilerek, İzmir ili Ödemiş ilçesi örneklemini üzerinden geleneksel kadın oyunları incelenmektedir. Toplumsal kuralların Ödemiş ilçesi geleneksel kadın oyunlarına yapısal ve işlevsel bağlamda etkileri üzerinde durulan bu çalışmada, oyunların mekan, icra zamanı, dans icrasına eşlik eden çalgılar ve dans repertuarı gibi unsurları ele alınmaktadır. Bölgenin kadın oyunları bireysel ve grup halinde oynanan oyunlar çerçevesinde değerlendirilmiştir. Kadına dair toplumsal cinsiyet kalıp yargılarında yaş, evli veya bekar olma gibi unsurların da etkili olduğu ve toplumun kadından beklentilerine bu unsurların ne şekilde yön verdiği Ödemiş geleneksel oyunları özelinde ele alınmaktadır. Yazıya bölgede yaptığımız kişisel alan araştırması verilerimiz kaynaklık yapmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel dans, geleneksel kadın oyunları, toplumsal cinsiyet, kadın zeybek oyunları, İzmir Ödemiş kadın oyunları.

ABSTRACT

The nature of dance, a nonverbal form of communication in which an individual expresses himself/herself through movements, is free. In the case of traditional dances, it is seen that the dance is subject to a set of rules set by the community to which it belongs. Social rules of dance differ in terms of gender. In this article, the effects of social rules on traditional women dances in Ödemiş district are analyzed in a structural and functional context, and the elements such as space, performance time, musical instruments accompanying dance performance and dance repertoire are discussed. The women dances of the region were evaluated within the framework of the dances performed individually and as a group. In the gender stereotypes of women, the issues such as age and marital status are also influential and the ways in which these elements shape the society's expectations from women are addressed in the traditional dances of Ödemiş. Our individual field research data in the region is source of this article.

Keywords: Traditional dance, traditional women dances, gender, women zeybek dances, İzmir Ödemiş women dances.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 18.05.2020, Kabul Tarihi/Accepted Date: 20.06.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü, hale.yamanerokdan@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-9467-6543

Atıf/Citation: Yamaner, Okdan, H. (2020) Toplumsal Cinsiyet ve Dans: İzmir İli Ödemiş İlçesi Geleneksel Kadın Oyunları. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 253-262.

Extended Abstract

The nature of dance, a nonverbal form of communication in which an individual expresses himself/herself through movements, is free. In the case of traditional dances, it is seen that the dance is subject to a set of rules set by the community to which it belongs. Social rules of dance differ in terms of gender. In this article, the phenomenon of dance is dealt within the context of gender, and the social roles attributed to the female gender in a universal and local dimensions are studied, and in the sample of İzmir, Ödemiş district, it is tried to determine how society's expectations, attitudes and behaviors from women reflect on the traditional women's dances.

The term sex refers to the biological aspect of being a woman or man and corresponds to a biological structure. Gender is a demographic category determined based on the individual's biological sex. The term gender refers to the meanings and expectations of society and culture to be women or men: it meets a cultural structure and also includes psychological features that are generally associated with the biological structure of the individual (Dökmen, 2010, s. 4-5).

While Dökmen mentions that gender is shaped by culture, Judith Butler mentions that male or female requires a consistent and contrast-based heterosexuality of both genders' internal consistency and unity. She states that with the draft of the gender she drew, she gave us a clue to understand the political reasons behind looking at gender. The mandatory and naturalized heterosexuality institution organizes gender as a bilateral relationship in which the masculine term is differentiated from the feminine term by means of heterosexual desire practices, because the mandatory heterosexuality institution requires it. As a result of the act of differentiating two opposing poles of duality, both terms become solid; internal consistency of gender, gender and desire is ensured (Butler, 2005, s.74).

Gender identities, behavioral patterns, gender image and stereotypes, roles and statuses, gender-based division of labor and inter-gender relations are not universal, based on a biological basis and built on a social-cultural basis. It differs from society to society and over time (Türköne, 1995, s.234).

In this study, which focuses on the effects of social rules on traditional women's dances in Ödemiş district, the elements such as space, performance time, instruments accompanying dance performance and dance repertoire are discussed. The women's dances of the region were evaluated within the framework of the dances performed individually and in groups. In the gender stereotypes of women, the issues such as age and marital status are also influential and the ways in which these elements shape the society's expectations from women are addressed in the traditional dances of Ödemiş.

Our personal field research data in the region is the source of the article. The evaluation of the research data was carried out by considering the general principles of the structural-functional approach. In some cases, even if the cause / why questions will tried to be answered, this article tries to make determinations in the context of cause and effect relationship that will answer the question in traditional women's dances. The data analyzed are our personal field research data, which were obtained through observation and face to face interview methods.

It has been observed that the traditional dances we deal with in the province of Ödemiş in İzmir are subject to some rules shaped by the socio-cultural structure of the region. It is seen that the rules of social dance, which we evaluate in terms of gender, show differences in male and female genders. Although it is out of the scope of this article, we can say that in the light of the information we obtained from the researches we have done throughout

the region, male dance performances are realized in a more free structure compared to women in terms of both venue and performer and participant identities.

We see the most prominent rule in female dance performances in the determination of the sex of the people who will participate in the performance of the audience and the audience and / or musician identities. It is not permitted for men to participate in women's dances as a spectator or musician, and to be in the same place in past practices.

Today, it is still not welcome by the society that local women use an instrument other than percussions for music performance (other than professional female musicians) to accompany the dance. For this reason, women use percussion instruments or basins, jugs, pots, etc. available at home.

Another clear rule in women's dance performances is the determination of the dances to be performed and how to perform (freedom during performance) by age and marital status. The dances that a young single girl and a married middle-aged woman can perform and their level of freedom during performance vary. While it is not welcome for young girls to perform fast body movements in dance performance, solo heavy-headed dances can be performed by women of any age and marital status.

The change occurring day by day in the socio-cultural structure also changes our gender judgments. Despite all the resistance of traditional admissions and lifestyle, changes in gender perceptions, attitudes and roles are observed. Nowadays, the belief that the characteristics expected by men and women are common human characteristics. Compassion, love, care or male characteristics that are thought to belong to women, competition, greed, etc. It has started to be accepted as common human characteristics that can be found in both men and women. While the society is slowly changing, the differences between men and women, their abilities, emotions, values, interests, hormones and brain are also changing (Fine, 2010, s. 246-247). The social perception changes depending on the gender of the woman and the liberalization process that started with it shows its effects on traditional women's dances and women's entertainment traditions.

Türk dil kurumu güncel sözlük (TDK, 2019) dans teriminin açıklamasını “Müzik temposuna uyularak yapılan ve estetik değer taşıyan düzenli vücut hareketleri, raks” şeklinde yapar. Harekete dans özelliği kazandıran estetik değer, gerçekçi, nesnel, görelî vb. yaklaşımlar ve bunların çeşitli yorumlarıyla ele alınır. Bir görüşe göre estetik açıdan bize neyin değerli veya güzel gelip gelmeyeceğini estetik yargılarımız belirlemektedir. Estetik yargılarımız temelde artistik eylemleri bağlayan kültürel kurullarla kurulur (Eroğlu, 2010, s. 62). İçinde yaşadığımız kültürel yapı, düşünce ve davranışlarımız gibi değer yargılarımız üzerinde de etki gösterir.

Türker Eroğlu, dansın oluşumunda çeşitli aşamalardan bahseder. Dansın fizyolojik yapısına ek olarak duygulanıma gereksinim duyduğunu belirtir. Dans söz konusu olduğunda insanın kinesiyolojik ve biyomekanik yapısı, yani hareketi sağlayan bütün organları; bu organların birbirleriyle koordinasyonunu sağlayan beyni ve beyniyle ilişkili olarak dansa maneviyat katan ve duygulanımla üretimi sağlayan ruhsal yapı görev yapmaktadır (Eroğlu, 2010, s. 60).

Bu ifadeye göre hareketi dansa dönüştüren sahip olduğu maneviyattır. Bireysel ve toplumsal boyutta duygulanımın harekete kattığı değer, özellikle halk dansları gibi kültürel derinliğe sahip danslarda daha belirgindir. Dansın tanımı zor “maneviyat” toplumun kültürel kimliği ve sosyal yapısı ile doğrudan ilişkili bulunmaktadır. Konu toplumsal cinsiyet bağlamında ele alındığında, sosyo-kültürel yapının dans üzerindeki etkilerinin kadın ve erkek cinsiyetlerinde farklı özellikler sergilediği görülür.

Kadın özelinde dans olgusunu ele aldığımız bu araştırmada amaç, İzmir ili Ödemiş ilçesi örnekleminde kadın cinsiyetine dair toplumun beklenti, tutum ve davranışlarının geleneksel kadın oyunlarına nasıl yansıdığını tespit etmektir.

Araştırma verilerinin değerlendirilmesi yapısal-işlevsel yaklaşımın genel ilkeleri göz önünde bulundurularak gerçekleştirilmiştir. Bazı durumlarda neden/niçin soruları cevaplanmaya çalışılacak olsa bile, bu yazı sebep-sonuç ilişkisi bağlamında geleneksel kadın oyunlarında nasıl sorusuna cevap olacak tespitlerde bulunma çabasına sahiptir. İncelenen veriler kişisel alan araştırması verilerimiz olup, gözlem ve yüz yüze görüşme yöntemleri ile elde edilmiştir.

Toplumsal Cinsiyet

Cinsiyet (*sex*) farkının nasıl ve ne şekilde toplumsal cinsiyete (*gender*) dönüştürüldüğü kadınların tarihi boyunca etkin bir rol oynamıştır (Ercan, 2014, s. 40). 1970li yıllarda başlayan bilimsel çalışmalarla adını duyuran toplumsal cinsiyet konusu, 90lı yıllardan bu yana sıkça karşımıza çıkar olmuştur. Toplumsal cinsiyet nedir, cinsiyet teriminden hangi noktada nasıl ayrılmaktadır?

Cinsiyet terimi, kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönünü ifade etmektedir ve biyolojik bir yapıya karşılık gelmektedir. Cinsiyet, bireyin biyolojik cinsiyetine dayalı olarak belirlenen demografik bir kategoridir. İnsanların nüfus cüzdanlarında yazan cinsiyet bu terimin anlamına uygundur. Toplumsal cinsiyet terimi ise, kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade etmektedir: kültürel bir yapıyı karşılamaktadır ve genellikle bireyin biyolojik yapısı ile ilişkili bulunan psikolojik özelliklerini de içermektedir (Dökmen, 2010, s. 4-5). Dökmen toplumsal cinsiyetin kültür ile şekillendiğinden bahsederken, Judith Butler erkek ya da kadın, her iki cinsiyetin de iç tutarlılığı ve birliğinin hem istikrarlı hem de karşıtlığa dayalı bir heteroseksüelliği gerektirdiğinden bahseder. Çizdiği toplumsal cinsiyet taslağıyla toplumsal cinsiyete bakışın ardındaki siyasi nedenleri anlamamız için ipucu verdiğini belirtir. Zorunlu ve doğallaştırılmış heteroseksüellik

kurumu toplumsal cinsiyeti, eril terimin dışıl terimden heteroseksüel arzu pratikleri yoluyla farklılaştırıldığı bir ikili ilişki olarak düzenler, çünkü zorunlu heteroseksüellik kurumu bunu gerektirir. İkiliğin karşıtlığa dayalı iki uğraşını farklılaştırma ediminin sonucunda iki terim de sağlamlaşır; cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve arzunun kendi iç tutarlılığı sağlanır (Butler, 2005, s.74).

Cordelia Fine da, 2010 yılında yayımladığı “Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması” kitabında toplumsal cinsiyet ayrımlarının fizyolojik değil, kültürel inanç ve önyargılardan kaynaklandığı görüşünü savunur. Toplumsal cinsiyet ayrımını nörolojik sebeplere dayandıran görüşü eleştirel bir bakış açısıyla ele alan Fine, beynin devrelerinin fiziksel, sosyal ve kültürel çevrenizin, ayrıca davranış ve düşüncelerinizin bir ürünü olduğunu ifade eder. Deneyimlediklerimiz ve yarattıklarımız, beyni ya doğrudan ya da gen ifadesindeki değişiklikler yoluyla değiştiren sinirsel faaliyetler yaratır. Kısacası araştırmacılar beyin ya da zihindeki cinsiyet farklılıklarını araştırdığında, hareket eden bir hedefi avlamaya çalışırlar. Her ikisi de toplumsal bağlamla sürekli etkileşim halindedir. (Fine, 2010, s. 245-246).

Mualla Türköne “Eski Türk Toplumunun Cinsiyet Kültürü” adlı eserinde Fine’nın görüşlerini destekler. Cinsiyet kültürü kavramının cinsiyetin sosyo-kültürel bir olgu olduğunun kabulüne dayandığını belirten Türköne,, cinsiyetin sosyal-kültürel bir olgu olduğunu kabul etmenin onun biyolojik bir gerçeklik olduğunu inkar etmek anlamına gelmediğinin altını çizer. Cinsiyet olgusu, biyolojik olarak vardır, tabiidir ve evrenselidir. Ancak, bu biyolojik temel üzerinde yükselen ve sosyal-kültürel olarak inşa edilen cinsiyet kimlikleri, davranış kalıpları, cinsiyet imaj ve kalıp yargıları, roller ve statüler, cinsiyete dayalı işbölümü ve cinsler arası ilişkilerle onların düzenlenme biçimleri evrensel değildir. Toplumdan topluma ve zaman içinde farklılıklar gösterir (Türköne, 1995, s. 234).

Toplumsal cinsiyet konusunda genel kabul görmüş görüşe göre erkek ve kadına biçilen değerler, rol ve kalıplar hiyerarşik olarak erkeğin ‘üstte ve önde’ bulunması suretiyle ayrıştıracıdır. Kadınlık, erkeklik statülerinin imkân ve izin verdiği ölçüde erkek egemen kültür tarafından oluşturulmuş bir kurgudur (Bingöl, 2014, s. 113).

Hepimiz dünyaya birtakım özellikler taşıyarak geliriz: Gözlerimizin rengi, saçımızın yapısı, cinsel organlarımız, hormon dengelerimiz, zihinsel, duygusal eğilimlerimiz, yeteneklerimiz farklıdır. Ama bu özelliklerin, eğilimlerin ve yeteneklerin biçimlendirilmesi ve onlara değer biçilmesi toplumsal ve tarihsel koşulların ürünüdür. Erkek cinsi ile kadın cinsi arasındaki tahakküm ilişkisi, kadını ‘ikinci’ konumda tutan hiyerarşidir (Köysüren, 2013, s. 16).

İlk kadından günümüze kadın, cinsellik ve günahla özdeşleştirilmiş, erkekten sonra gelen zayıf, ikinci bir cins olarak görülmüştür. Havva yasak elmayı yiyerek ilk günahı işleyen ve Adem’in de bu günahının sonucu cennetten kovulmasına neden olan kadındır.

Aydınlanma çağının en önemli düşünürlerinden olan ve Aydınlanma çağı denince ilk akla gelen Kant ve JJ. Rousseau kadınları yine geleneksel rolleri içinde değerlendirmişlerdir. 1762 yılında yazdığı *Emile* adlı romanında Rousseau; “Bütün yaratıklarda olduğu gibi, insanlarda da kuvvetli cins erkektir ve kadın her açıdan zayıf cinsi simgeler ve kadın erkeğe eşit olarak yaratılmamıştır, kadının bunu bilmesi ve buna katlanması gerekir” der” (aktaran Ercan, 2014, s. 19).

Cemile Akyıldız Ercan, akıl ve aydınlanma çağı olarak tarihe, sanata ve edebiyata damgasını vuran devrin en önemli düşünürleri olarak kabul edilen Rousseau'nun ve Kant'ın kadınlarla ilgili saptamalarının, aklın hüküm sürdüğü dönemde de hala kadının ikinci bir cins olarak görülmesinin en büyük delili olduğunu belirtir.

Son derece keskin bu ifadeler, farklı zaman dilimleri, farklı coğrafyalar, çeşitli toplum ve kültürlerin kadın cinsiyetine bakışına örnek teşkil eder. Toplumsal düşünüş ve davranışlar, beklenti ve dayatmaların bireyde davranışa dönüşmesi cinsiyet rolü şeklinde tanımlanır. Cinsiyet rolleri bir boyutuyla toplumsal diğer boyutuyla bireyseldir. Cinsiyet rollerinin öğrenilmesinde bir görüş öğrenmeye, diğeri ise bilişsel mekanizmalara vurguda bulunmuştur. Her iki yaklaşımda da cinsiyet rollerinin öğrenilmesi, bireyin kendi cinslerine ilişkin kalıplaşmış tutumlara uygun olarak davranmak zorunda olduğunu anlaması, toplumsallaşma veya içselleştirme aracılığıyla davranış kalıplarını belirlemesi şeklinde gerçekleşmektedir (Vatandaş, 2007, s. 34).

Türk toplumunda kadının başlıca toplumsal rolü kocasının 'hanım'ı olmasıdır. Hanım; mülayim, ev işlerini yürüten, çocuğa bakan evcimen ve uysal dişidir (Köysüren, 2013, s. 153). Aslında bu özellikler sadece Türk kadınına değil tüm dünya kadınlarının cinsiyet rolünü tanımlayan ortak özelliklerdir. Çocuk edebiyatının 1984'ten 1994'e kadar Caldecott ödülünü kazanmış birinci ve ikincilerin erkek ve kadınları nasıl tasvir ettiği incelenir. Bir toplumsal cinsiyet, hikayelerde diğer sıfatların yanı sıra güzel, ürkmüş, değerli, tatlı, zayıf ve korkmuş diye nitelendirilirken, diğer cinsten kocaman, korkunç, büyük, hiddetli, korkutucu, öfkeli, cesur ve mağrur diye bahsediliyor (bu iki listede hangi özelliklerin hangi cinsiyete ait olduğunu sanırım hepimiz anladık).

İzmir İli Ödemiş ilçesi özelinde cinsiyet rollerinin tayinini yapabilmek sosyal ve kültürel yaşama değinilmemizi gerektirir. Ödemiş ilçesinde yakın geçmişe kadar yoğun bir Yörük varlığından söz etmek mümkündür. XIII. yüzyılda Ege kıyılarının tamamen Türkleşmesini sağlayan beylikler ve onların dayandığı ordu miktarlarına yönelik açıklamalarda bulunan Togan, Birgi'de Aydın-Oğlu'nun 70000 atlı ile varlık gösterdiği bilgisini verir (Togan, 1946, s. 308).

Yörük sosyal yaşamının en belirgin özelliği geleneksel yaşam tarzları olan konar-göçerliktir. Halk geçimini tarım ve hayvancılıktan sağlar. Geleneksel Türk yaşantısında köklü bir geçmişe sahip olan göçebe yaşam tarzının zorunlu kıldığı kolektif yaşam biçimi, Yörük gündelik hayatının pek çok anında, kadın erkeğin beraber yan yana yer almasını gerektirir. Konar-göçer yaşantıda Yörük kadını pek çok işi üstlenip erkeğin yanında yer almasına rağmen, söz hakkı erkektedir. Zamanla yerleşik yaşama geçerek konar-göçer yaşamı terk eden Yörükler, geçmiş dönem yaşantılarının izlerini özellikle toplumsal cinsiyet bağlamında günümüzde hala taşımaktadır.

İzmir İli Ödemiş İlçesi Geleneksel Kadın Oyunları

İlk çağlardan günümüze müzik ve dans, üç ana amaç çerçevesinde hayat bulmuştur. Dini ayin ve ritüellerde huzur bulma, toplumların sosyal bağlarını güçlendirme ve sosyal yaşam içerisindeki doğum, düğün, ölüm gibi ortak paylaşımlarda birlikteliğin sağlanması. Bireyler halk oyunlarının ruhsal alanda sağaltıcı işlevinden yararlanır. Sağaltım işlevi bireylerin bilinçaltı hareketliliğini sağlaması bakımından önemlidir. Çünkü oyun, bilinçaltı gerilimleri gidermekte ve bireyin bastırılmış duygu ve düşüncelerinin dışavurumunu sağlamaktadır (Sümbül, 1997, s. 9).

Kadın bağlamında değerlendirildiğinde dans eğlenme, etnik ve sosyal kimliği güçlendirme, kültürel değerlerin gelecek kuşaklara aktarılması, bireyin toplum içinde saygınlık kazanması amaçlarını taşıdığı gibi, kişisel duygu ve düşüncelerin dışı vurumunda bir özgürlük aracı olma özelliğine de sahiptir. Dans ve müzik her ne kadar özgürleşme araçları olarak değerlendirilse de, kadının müzik icrasında kullanacağı çalgılar, oyun/müzik icracı kimlikleri, dinleyici/izleyici cinsiyetlerinin tayini, icranın gerçekleşeceği mekan ve kısmen zaman gibi unsurlar toplum tarafından belirlenmiş kurullarla sınırlandırılır. Geniş bilgi için bakınız (Yamaner, 2012).

“Zurnacıların, kızların yanında ne işi vardı? Kızlar da, davul-zurna ile erkek oyunu mu oynuyorlardı?” Dede Korkut kitabında bir eğlence ortamından bahsedilirken bu ifadeler kullanılmıştır (Ögel, 1991, s. 408).

Bu ifadeden kadın ve erkek oyunlarının birbirinden ayrıldığı anlaşıldığı gibi davul ve zurna çalgılarının sadece erkek oyunlarına eşlik ettiği sonucuna da varılabilmektedir. Anadolu Yörük kültüründe çalgı icracılığının erkeklere özgü olduğu düşünülür. Kadının ritim çalgı haricinde herhangi bir çalgı çalması toplum tarafından hoş karşılanmaz. Kadınların sadece ritim eşliği ile gerçekleştirdikleri oyun icralarını erkek katılımına kapalı, sadece kadınların yer aldığı mekanlarda gerçekleştirmeleri mümkündür. Ödemişli kaval icracısı Ömer Badancı, Ödemiş kadın oyun geleneğinde bu kuralların geçerliliğini doğrular. Bölge düğün eğlencelerinin geçmiş dönem uygulamalarında kadın ve erkekler ayrı ayrı eğlenceler tertip eder. Düğünler genellikle yaz aylarında yapıldığı için kadın eğlencesi avlu içinde olur. Kadınlar bu eğlencede toprak dümbek veya leğen çalar, oynayıp eğlenirler (Ömer Badancı, Görüşme, 22.08.2015, Ödemiş).

Dans ve müzik geleneksel bağlamında kadına sosyal baskılardan sıyrılarak özgürleşme imkanı sunduğu gibi sunduğu özgürlüğe sınırlar koyan bir kontrol mekanizmasına da sahiptir. Kadın oyun icralarının erkek katılımına kapalı olması ve icralara mekânsal anlamda kısıtlamalar getirilmesi bu nedendir. Camille Paglia'ya göre (2004), kadın bedenindeki katlanılmaz saklılık, erkeklerin kadınlarla ilişkilerinin tüm yönlerini etkiler. Kadının cinselliği, gizemlerle çevrelenmiştir. Erkeğin kadına dayattığı tutsaklığın temel nedeni bu malum gizemdir (35). Kadın bedeni cinselliği çağrıştırdığı için gizlenmek istenirken, sahip olduğu gizem onun denetim altına alınması isteğini doğurmaktadır.

Ödemiş geleneksel kadın eğlencelerinde de kadınlar avlu içinde kendi aralarında eğlenirken, erkekler avlu dışında nöbet tutarlar. Şerafettin Öğrük, yedi yaşında kadın düğün eğlencelerine katılmış bir müzisyendir. Keman icracısı Öğrük, çocuk yaşta gittiği bazı düğünlerde önüne çarşaf gerildiğini belirtir. Her iki durumda da amaç aynıdır. Oynayan kadını erkek görmemelidir. Kadının oyunu, vücudunun müziğe uyumlu salınımının cinsel çağrışımı, gizlenmesini gerektirmektedir (Şerafettin Öğrük, Görüşme, 22.08.2015, Ödemiş).

Ödemiş'te oyunların belirli bir sıralaması yoktur. Oynayacağı oyunun seçiminde kadın özgürdür. Zeybek türü oyunlar kategorisinde değerlendirilen oyunlara bölge kadınları *zeybek* demezken, *kadın oyunu* demeyi yeterli bulur. Bölge kadın oyunları 9, 2 ve 4 zamanlı usullerdedir. Oyuncu sayısı bir ile dört kişi arasında değişir ancak dördü geçmez. Batı Anadolu Yörük kadın oyunları ile ilgili yapmış olduğumuz alan çalışmalarından edindiğimiz bilgiler ışığında oyuncu sayısına getirilen sınırlamanın oyuna verilen değerden olduğu fikrine sahibiz Geniş bilgi için bakınız (Yamaner, 2012). Kadın dans yoluyla kendini ifade ederken, izleyiciler dans eden kadının kendileri ile paylaştıklarını anlamak, aktardığı duyguları hissetmek isterler. Bu nedendir ki kalabalık bir oyuncu grubunun aynı anda dans etmesi tercih edilmez.

Dans icrasındaki özgürlük, tek kişinin oynadığı solo nitelikli danslarda en üst seviyededir. Bu oyunlarda bir başkasına uyum mecburiyeti yoktur. İçinden geldiği gibi serbest dönüşler, çöküşler, ilerlemelerle icra gerçekleşir. Bireysel danslarda sergilenen doğaçlama (emprovize) hareketler, oyuncunun doğduğu günden itibaren ait olduğu toplum içerisinde edindiği bilinç altı dans bilgisi dahilindedir. Doğaçlama (emprovize) danslar, yörenin kültürel belleğinde saklanan dans bilgisini yansıttığı gibi bireysel anlamda tamamen geçmiş ve gelecekte bağımsız, o ana özgüdür. Dolayısıyla kişinin yapacağı hiçbir bireysel dans bir diğeri ile aynı olmayacaktır.

Ödemiş oyun geleneğinde bireysel kadın oyunları 9/4 lük ritim yapısındadır. *Sepetçioğlu Zeybeği, Harmandalı Zeybeği, Aydın Zeybeği, Muğla Zeybeği, Kerimoğlu Zeybeği* bireysel (solo nitelikli) oyunlardandır. Gözlemlerimize göre kadınlar ağır bir ritmik yapıya sahip bu oyunları diğer kadın oyunlarına kıyasla daha sert bir ifade ile oynarlar. Bu oyunlarda erkek zeybek oyun tavrına yakın bir oyun tavrı görülür. Kadının en özgür olduğu bireysel oyunlarda erkeksi bir tavır sergilemesi dikkat çekicidir.

Cinsiyet kalıp yargılarıyla erkeğe yüklenen duygusal anlamlardan aktif ve güçlü, psikolojik ihtiyaçlardan baskınlık ve başarı toplum tarafından övgü kaynağı özellikler olarak değerlendirilir. Dolayısıyla her ne kadar bir kadının sahip olması gereken özellikler değilse de, bu özellikleri gösteren kadınlardan toplum içinde övgü ile bahsedilir. Kadının bu özelliklerinden dolayı övülmesi “erkek Fatma” “erkek gibi kadın” tabirleri ile dile gelir. Bireysel oyun performansında kadının sergilediği erkeksi oyun tavrını bu nedene dayandırılabilir. Öte yandan bölgede yaptığımız gözlem ve görüşmelerde kadınlar bireysel oyunlarda erkeksi bir tavır takınmalarının nedenini, sadece adlarının ve hikayelerinin duyulduğu efelerin kahramanlıklarının yad edilmesi, onlara duyulan saygı ve minnet duygularının kudretli bir dansla ifade edilmesi şeklinde ifade etmektedir. Ki bu noktada da güç, kudret kavramlarının erkeği çağrıştırdığı sonucuna varılmaktadır.

Yörede iki, üç veya en çok dört kişi tarafından oynanan oyunlardan bazıları: *Haydi güzelim, İnce Mehmet, Çıtır pıtır basmalar, Fatmam, Yeşil giy yeşil kuşan, Uzun uzun kavaklar* gibi 9/8 ritimdeki oyunlardır. Toplumsal cinsiyet tanımlamaları bağlamında kadınlar yaşamlarının her aşamasında uysal, sessiz, terbiyeli, sadık, mütevazı bir varlık olmanın kadınlara yakışan özellikler olduğunu öğrenirler (Aktaş, 2012, s. 27). Kadından beklenen ağırbaşlı, yumuşak huylu, naif olma halleri yine yumuşak, sakin, oturaklı vücut hareketleriyle danslarda sunulur. Bu noktada toplumsal cinsiyet farklılıklarının kültürden kültüre değiştiği gibi, bireyden bireye de değişimler sergilediği görülür. Toplumsal cinsiyet kalıp yargıları sadece kişinin cinsiyetine bağlı belirlenen rollerden ibaret değildir. Aynı zamanda kişinin yaşı, sosyal statüsü gibi özellikleri de toplumun kendisinden beklentilerine yön verir. Bekar bir genç kız ve orta yaşlı evli bir kadının toplumsal cinsiyet rollerinde farklılıklar vardır.

Ödemiş kadın eğlencelerinde çiftetelli tarzı oyunlar da oynanmaktadır. Bu oyunlar, ritim yapıları gereği eğlencede coşkuyu daha da arttıran oyunlardır. Vücut hareketleri ritme uyumlu olarak hızlanır, göğüs ve kalça sallanır, gerdan kırılır. Dolayısıyla kadından beklenen ağırbaşlılık ve hanımefendilik özelliklerine eğlencenin coşkusuyla gölge düşmüş olabilir! Oysa kadın eğlencelerinin bir diğer işlevi gelin kızın seçilmesi veya oğlanın sevdiği bir kız varsa o kızın ileri yaştaki kadınlar tarafından değerlendirilmesidir. Genç kızlar da bu eğlencelerde kendilerini erkek annesine göstermek, beğendirmek arzusundadır. Bu nedendir ki bu türdeki hareketli oyunları genç kızlar pek oynamazlar. Evli kadınlar için ise durum farklıdır. Evlenmiş olmak kadına sosyal yaşamda belirli bir özgürlük sunduğu gibi, eğlence ortamlarında da daha özgürce oyun oynayabilme imkânı sağlar.

Sonuç

İzmir ili Ödemiş ilçesi özelinde ele aldığımız geleneksel oyunların, bölgenin sosyo-kültürel yapısı ile şekillenmiş birtakım kurallara tabi olduğu gözlenmiştir. Toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirdiğimiz toplumsal dans kurallarının erkek ve kadın cinsiyetlerinde farklılıklar sergilediği görülmektedir. Her ne kadar bu yazının kapsamı dışında da olsa bölge genelinde yaptığımız araştırmalardan edindiğimiz bilgiler ışığında erkek oyun icralarının kadınlara kıyasla gerek icra mekanı gerek icracı ve katılımcı kimlikleri gerekse icra şekilleri bakımından daha özgür bir yapıda gerçekleştiğini söylenebiliriz.

Kadın oyun icralarında en belirgin kuralı icra mekanı ve icralara izleyici ve/veya müzisyen kimliklerinde katılım sağlayacak kişilerin cinsiyetlerinin tayininde görürüz. Erkeklerin kadın oyunlarına izleyici veya müzisyen kimliğinde katılımına, aynı mekanda bulunmasına geçmiş dönem uygulamalarında izin verilmez.

Oyuna eşlik edecek müzik performansı için (profesyonel kadın müzisyenler haricinde) yöre kadınlarının ritim çalgı dışında bir enstrüman kullanması günümüzde halen toplum tarafından hoş karşılanmamaktadır. Bu nedendir ki kadın oyunları bir ritim çalgı veya evde mevcut leğen, güğüm, tencere vb. herhangi bir aletin kullanılmasıyla icra edilir.

Kadın oyun icralarında bir diğer belirgin kural, oynanacak oyunların ve oynanma şekillerinin (performans sırasındaki özgürlük) yaş ve medeni duruma göre belirlenmesindedir. Genç bekar kız ve evli orta yaşlı bir kadının oynayabileceği oyunlar ve performans sırasındaki özgürlük düzeyleri değişkenlik gösterir. Dans icrasında genç kızların kıvrak vücut hareketleri sergilemesi hoş karşılanmazken, solo nitelikli ağır başlı oyunlar her yaş ve medeni durumdan kadın tarafından sergilenebilmektedir.

Sosyo-kültürel yapıda her geçen gün meydana gelen değişim toplumsal cinsiyet yargılarımızı da değiştirmektedir. Geleneksel kabuller ve yaşama tarzının bütün direnmelerine rağmen toplumsal cinsiyete ilişkin algı, tutum ve rollerde değişiklikler gözlenmektedir. Artık günümüzde kadın ve erkeğin sahip olması beklenen özelliklerin ortak insan özellikleri olduğu inancı yaygınlaşmaktadır. Kadına ait olduğu düşünülen şefkat, sevgi, bakım veya erkeğe ait özellikler görülen rekabet, hırs vb. hem kadın hem erkekte bulunabilecek ortak insan özellikleri olarak kabullenilmeye başlanmıştır. Toplum yavaş yavaş değişirken, bizzat erkek ve kadın, onların yetenekleri, duyguları, değerleri, ilgi alanları, hormonları ve beyinleri arasındaki farklılıklar da değişiyor (Fine, 2010, s. 246-247). Kadının cinsiyetine bağlı toplumsal algı değişimi ve beraberinde başlayan özgürleşme süreci, geleneksel kadın oyunları ve kadın eğlence gelenekleri üzerinde etkisini göstermeye başlamıştır.

Yakın geçmişe kadar erkek ve kadın aynı eğlence ortamında yer alamazken, günümüz düğün ve eğlencelerinde kadın ve erkeği bir arada görebiliyoruz. Artık kadının oyunu herkes tarafından izlenebiliyor olsa da oyun performansı açısından değerlendirildiğinde değişimin mekânsal özgürleşmeyle aynı hızda seyretmediği görülmektedir. Kadın toplumsal beklenti ve dayatmalarla kendisine öğretilmiş olan cinsiyet rolünün dışına çıkan bir oyun performansı sergilemekte çekingen kalmaktadır. Geleneksel kadın eğlencelerinde yaşanmakta olan değişim ve dönüşüm süreç içerisinde yapılacak yeni değerlendirmelerle mümkün olabilecektir.

Kaynakça/References

- Aktaş, G. (2012). *Kadınların Öznel Kimliklerini İnşa Etme Süre-cinde Aile İçi Kültürel Söylemler*, *The Journal of Academic Science Studies*. Vol: 5 Issue 8.
- Bingöl, O. (2014). *Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye’de Kadınlık*. Ankara: KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi, S:16.
- Butler, J. (2005). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları.
- Dökmen, Z. Y. (2010). *Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Ercan, C. A. (2014). *Cinsiyetin Toplumsal Rol’deki Yeri, Elfriede Jelinek’in Seçilmiş Romanlarında Kadınlık*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Eroğlu, T. (2010). *Türk Dans Antropolojisine Giriş*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Fine, C. (2010). *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması*. Çev. Kıvanç Tanrıyar, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Köysüren, A. Ç. (2013). *Kültürel ve Dini Algıda Toplumsal Cinsiyet*. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. C. 9, S. 638, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Paglia, C. (2004). *Cinsel Kimlikler, Nefertiti’den Emilyy Dickinson’a Sanat ve Çöküş*. Çev. Anahid Hazaryan, Fikriye Demirci, Ankara: Epos Yayınları.
- Sümbül, M. (1997). *Halk Oyunlarının İşlevleri*. *Folklor ve Edebiyat Entoloji Halkbilim Antropoloji Dergisi*. Sayı:11, Ankara.
- Togan, Z. V. (1946). *Umumi Türk Tarihine Giriş, En Eski Devirlerden 16. Asra Kadar*. İstanbul: İsmail Akgün Matbaası.
- Türköne, M. (1995). *Eski Türk Toplumunun Cinsiyet Kültürü*. Ankara: Ark Yayınevi.
- Vatandaş, C. (2011). *Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı*, *İstanbul Journal of Sociological Studies*, S:35. s. 29-56 .
- Yamaner O. H. (2012). *Batı Anadolu’da Yörük Müziği ve Kadın İcraları*, Yayımlanmamış doktora tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- Türk Dil Kurumu (2019). *Dans*.
- http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.55f6c495a1c080.96405848.

**İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI'NDA SOVYETLER BİRLİĞİ'NDEKİ RADYO YAYINLARINDA
PROPAGANDA ŞARKILARININ KULLANILMASI: "KUTSAL SAVAŞ" ŞARKISI ÜZERİNE
İNCELEME**

**The Use of Propaganda Songs in Radio Broadcasts in The Soviet Union in The Second World War: The
Examination on The Song "The Sacred War"**

Sadık ÇALIŞKAN *

Derya KARABURUN DOĞAN**

ÖZ

İkinci Dünya Savaşı'nda Sovyetler Birliği radyo yayınlarında Almanya'ya karşı propaganda amaçlı şarkılar yayınlamıştı. Bunlar içerisinde Vasiliy Lebedev tarafından yazılan ve Sovyetler Birliği'nin ulusal marşının bestecisi Aleksandr Aleksandrov tarafından bestelenen "Kutsal Savaş" isimli şarkı radyo yayınlarında ön plana çıkarılmış ve Sovyet halkının Alman ordularına karşı mücadelesini teşvik etmek için propaganda amaçlı kullanılmıştır. Çalışma kapsamında "Kutsal Savaş" adlı şarkı özelinde İkinci Dünya Savaşı'nda Sovyetler Birliği'nin radyo yayınlarında Almanya'ya yönelik propaganda amaçlı hangi söylemlere yer verildiğinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu amaçla çalışmada "Kutsal Savaş" adlı şarkının sözleri, dilbilimci Roman Jakobson'un göstergebilim metodu ışığında analiz edilmiştir. Marşın müziksel analizi duyumsal olarak gerçekleştirilmiştir. Marşın iki bölümlü şarkı formunda la minör tonunda farklı çalgı gruplarından enstrümanlar eşliğinde icra edildiği gözlemlenmiştir. Elde edilen bulgularda, propaganda şarkısında doğrudan Almanya'ya yönelik nefret söyleminin inşa edildiği ve ideolojik söylemler üzerinden Almanya'nın Sovyetler Birliği için tehlikeye yol açtığı vurgulanarak, Alman ordularına karşı Sovyet halkının seferber edilmeye çalışıldığı ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Radyo, şarkı, müzik, propaganda, İkinci Dünya Savaşı, Sovyetler Birliği.

ABSTRACT

The Soviet Union broadcasted propaganda songs against Germany on the radio during World War II. The song "The Sacred War", written by Vasiliy Lebedev and composed by the composer of the national anthem of the Soviet Union, Aleksandr Aleksandrov was featured in radio broadcasts and used for propaganda purposes in order to encourage the Soviet people's struggle against the German armies. Within the scope of the study, it was aimed to reveal which discourses used for the purpose of propaganda over "The Sacred War" in the radio broadcasts of the Soviet Union during World War II. For this purpose, the lyrics of the song "Sacred War" were analyzed in the light of linguist Roman Jakobson's semiotics method. The musical analysis of the anthem was performed sensually. It was observed that the anthem was performed in the form of a two-part song in a minor tone accompanied by instruments from different groups. The findings revealed that the Soviet people were tried to be mobilized against the German armies, building hate speech at Germany directly and emphasizing that Germany caused danger for the Soviet Union over ideological rhetoric in the propaganda song.

Keywords: Radio, song, music, propaganda, World War II, Soviet Union.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 23.01.2020 Kabul Tarihi/Accepted Date: 28.05.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, sadik.caliskan@inonu.edu.tr, ORCID ID: [0000-0001-6899-0424](https://orcid.org/0000-0001-6899-0424)

** Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, dkaraburun@gmail.com, ORCID ID: [0000-0001-9091-5957](https://orcid.org/0000-0001-9091-5957)

Atf/Citation: Çalışkan, S., Karaburun, Doğan, D.(2020) İkinci Dünya Savaşı'nda Sovyetler Birliği'ndeki Radyo Yayınlarında Propaganda Şarkılarının Kullanılması: "Kutsal Savaş" Şarkısı Üzerine İnceleme. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 263-280.

Extended Abstract

The Soviet Union and Germany signed the German-Soviet Non-Aggression Pact on August 23, 1939. Thus, both sides promised that they would mutually respect each other's borders and would not attack any other. However, Germany started to occupy the Soviet Union with an attack plan called Operation Barbarossa on June 22, 1941. The Soviet Union lost a significant part of its territory on the European continent in the face of the unexpected attack by Germany. At this stage, the Soviet Union administration launched a total mobilization against Germany and called the Soviet people to resist against the German armies.

The Soviet Union used the radio as an effective propaganda tool to mobilize the Soviet people against the German armies in World War II. The radio featured harsh rhetoric criticism against Germany and emphasized that German armies must be removed from the Soviet Union territory. In addition, the Soviet Union broadcasted propaganda songs on the radios in order to encourage the Soviet people in the war and to stimulate their fight against the German armies. During this period, the song "Sacred War" was written by Vasilij Lebedev, whose words targeted Germany directly after the German occupation. The composition of the song was composed by the composer of the state anthem of the Soviet Union Aleksandrov. "Sacred War" began to be broadcast on the radio of the Soviet Union shortly after Operation Barbarossa began. Thus, during the war period, the Soviet Union made use of music for propaganda purposes through radio broadcasts.

Within the scope of the study, it was aimed to reveal the use of music in radio broadcasts for propaganda purposes in the context of the propaganda song of the Soviet Union named "Sacred War". In the study, it was tried to find an answer to the question of "What messages were given for propaganda purposes in the songs prepared against Germany in the radio broadcasts of the Soviet Union in the World War II?" The propaganda song "Sacred War" was prepared in a professional way and transferred to the masses in the radio broadcasts, as well as the world. The lyrics of the song were analyzed using the semiotics method in the study. The findings obtained in the study are important in terms of providing information about the use of music for propaganda in radio broadcasts and shedding light on the anti-German propaganda activities of the Soviet Union in World War II.

Within the scope of the findings obtained in the study, it was observed that it was attempted to build hate speech against the German armies in the propaganda song used in the radio broadcasts of the Soviet Union in World War II. In this process, the German armies were represented with disreputable negative concepts. Thus, the message that the Soviet people were faced with many different crime-prone and dangerous army, not with an ordinary enemy army was tried to be given. At this stage, in the song, the feeling of fear was brought to the fore and it was stated that the Soviet Union would have difficulties if it came under the rule of Germany. In the song, it was claimed that the German armies were not only the enemy of the Soviet Union but also of the humanity. The struggle of Soviet people against the German armies was transferred to the masses as the war of good and evil, therefore, as the song was named, the war between both countries was considered a sacred war.

It was revealed that there was an attempt to create hatred among the Soviet people, especially against the German armies through ideological discourses in the song. The perception is that the main purpose of the German armies, often called fascists, in the song is to destroy Communism, the sovereign ideology of the Soviet Union. Thus, the German armies were presented to the Soviet people as an ideological enemy. In the song, the struggle of the Soviet people against the German armies was expressed as the struggle of Communism against Fascism. In the event that Germany won the war against the Soviet Union, it was tried to create a perception that Germany would dominate the ideology of Fascism in the Soviet Union. For this reason, it was stated that the war between the Soviet Union and Germany is a struggle for the existence of two ideologies.

In the study, the use of songs for propaganda purposes in radio broadcasts was studied in the special feature named "Sacred War" used in radio broadcasts in the Soviet Union in World War II. The lack of academic literature on the use of songs for propaganda in radio broadcasts makes the study important. On the other hand, it is thought that future studies will be used for the purpose of propaganda of the songs in radio broadcasts and examinations over different periods and countries will contribute to the development of the field.

Sovyetler Birliği ve Almanya, 23 Ağustos 1939 tarihinde Alman-Sovyet Saldırmazlık Paktı'nı imzalamıştı. Böylece her iki taraf da karşılıklı olarak birbirlerinin sınırlarına saygılı olacaklarına ve birbirlerine karşı herhangi bir saldırıda bulunmayacaklarını vaat etmişti. Buna karşın 22 Haziran 1941 tarihinde Almanya, Barbarossa Harekâtı adı verilen bir saldırı planı ile Sovyetler Birliği'ni işgal etmeye başlamıştı (Keegan, 2016, s. 191). Sovyetler Birliği, Almanya tarafından gerçekleştirilen beklenmedik saldırı karşısında Avrupa kıtasında topraklarının önemli bir bölümünü kaybetmişti (Gazi vd., 2018, s. 28). Bu aşamada Sovyetler Birliği yönetimi, Almanya'ya karşı topyekûn bir seferberlik başlatmış ve Sovyet halkını Alman ordularına karşı direnişe çağırmıştı.

İkinci Dünya Savaşı'nda Sovyetler Birliği, Sovyet halkını Alman ordularına karşı seferber edebilmek için radyoyu etkili bir propaganda aracı olarak kullanmıştı. Radyoda Almanya'yı eleştiren sert söylemlere yer verilmiş ve Alman ordularının mutlaka Sovyetler Birliği topraklarından çıkarılması gerektiği vurgulanmıştı. Ayrıca Sovyetler Birliği, savaşta Sovyet halkına moral vermek ve Alman ordularına karşı savaşmalarına yönelik istek uyandırmak amacıyla radyolarda propaganda içerikli şarkılar yayınlamaktaydı. Bu süreçte Alman işgalinin hemen ardından Vasiliy Lebedev tarafından sözleri doğrudan Almanya'yı hedef alan "Kutsal Savaş" adlı şarkı yazılmıştı. Şarkının bestesi, Sovyetler Birliği'nin devlet marşının bestecisi Aleksandrov tarafından bestelenmişti. "Kutsal Savaş", Barbarossa Harekâtı'nın başlamasından kısa bir süre sonra Sovyetler Birliği'nin radyolarında yayınlanmaya başlamıştı. Böylece Sovyetler Birliği, savaş döneminde radyo yayınları yoluyla müzikten propaganda amaçlı yararlanma yoluna gitmişti.

Radyo yayıncılığında müziği konu alan uluslararası alanda pek çok akademik çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalar içerisinde; Adorno (1945), radyo müziğinin sosyal eleştirisini; Carney (1977), ABD özelinde müzik radyo istasyonlarını; Rothenbuhler (1985), popüler müzik radyosunda programlamanın karar verilmesini; Edwards ve Singletary (1989), radyo müzik alt kültürleri ile dinleyicilerin inanç sistemleri arasındaki ilişkilerini; Barnard (1989), Britanya özelinde müzik radyosunu; Sullivan (1990), radyo reklamcılığında müzik formatı etkilerini; Hamm (1991), Çin Halk Cumhuriyeti'nde müzik ve radyoyu; Lelyveld (1994), Hindistan özelinde radyoda müzik yönetimini; Brent ve Weaver (1996), müzik radyosunun etkilerini; Hayes ve Cunningham (2000), müzik radyosunun oluşturulmasını; Hendy (2000), kamu hizmetinde pop müzik radyosunu; Ahlkvist ve Fisher (2000), ticari radyoda müzik programlamanın tekipleşmesini; Echchaibi (2001), Fransa'daki genç Kuzey Afrikalılar arasındaki farkın ifade edilmesinde müzik ve radyoyu; Ahlkvist (2001), müzik programlarının modernleşmesini; Taylor (2002), 1920'li yıllarda Amerika'da müzik ve radyonun yükselişini; Hare (2003), Fransız radyosunda popüler müziği; Wall (2004), internet müzik radyosunu; Taylor (2005), 1920'li yıllarda Amerika'da radyonun yükselişi ve müziği; Grenier (2005), Kanada radyosunda Fransızca müziği; Cox (2005), müzik radyosunda 1920'li yılların sanatçıları ve programlarını; Forsman ve Stiernstedt (2006), İsveç ve Estonya'daki müzik radyo yapımı üzerine örnekleri; Wall (2006), İngiliz ticari müzik radyolarında kârı; Abelman (2006), çağdaş Hıristiyan müzik radyosunu; Wall (2007), ABD okul radyosunda müzik programlamayı; Simonelli (2007), 1967–1973 yılları arasında radyoda BBC rock müziği programlamasını; Rossman vd. (2008), pop müzik radyosundaki yenilikleri; Sweeting (2010), müzik radyo endüstrisini; Percival (2011), müzik radyosu ve plak endüstrisini; Chapman (2012), radyoda pop müzik yayınlarını; Bosch (2014), Güney Afrika'da ticari müzik radyosunu; Martín-Santana vd. (2015), radyo reklamcılığında müzik kullanımını; Ruth vd. (2017), radyodaki alternatif müzik çalma listelerini incelemiştir.

Çalışma kapsamında "Kutsal Savaş" adlı Sovyetler Birliği'nin propaganda şarkısı özelinde müziğin radyo yayınlarında propaganda amaçlı kullanımının ortaya konulması amaçlanmıştır. Çalışmada "İkinci Dünya Savaşı'nda Sovyetler Birliği'nin radyo yayınlarında Almanya'ya karşı hazırlanan şarkılarda propaganda amaçlı hangi mesajlar verilmiştir? sorusuna cevap aranmasına çalışılmıştır. "Kutsal Savaş" adlı propaganda şarkısı, gerek profesyonel bir şekilde hazırlanarak radyo yayınlarında kitlelere aktarılması, gerekse dünya tarihinin en büyük savaşında kullanılması nedeniyle çalışmada incelenmiştir. Çalışmada şarkının sözleri, göstergebilim yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Çalışma kapsamında elde edilen bulgular, radyo yayınlarında müziğin propaganda amaçlı kullanımı hakkında bilgi vermesi ve İkinci Dünya Savaşı'nda Sovyetler Birliği'nin Almanya karşıtı propaganda faaliyetlerine ışık tutması bakımından önem taşımaktadır.

İkinci Dünya Savaşı'ndaki Radyo Yayınlarında Şarkıların Propaganda Amaçlı Kullanımı

Radyo, İkinci Dünya Savaşı'nda dünya genelinde yaygın bir kitle iletişim aracı haline gelmişti (Aşkan ve Gülsün, 2020, s. 48; Çakı, 2020, s. 336). Bu süreçte savaşın iki tarafı olan Müttefik Devletleri ve Mihver Devletleri, radyoyu propaganda faaliyetlerinde etkili bir şekilde kullanmıştı (Yılmaz, 2020, s. 542). Bu dönemde özellikle kitleler nezdinde savaşın meşrulaştırılmasında, askere katılımın teşvik edilmesinde, egemen ideolojilerin yüceltilmesinde ve düşman ülkelere karşı nefret söylemi inşasında radyo yayınlarından propaganda amaçlı yararlanılmıştı. Taraflar bu aşamada radyo yayınlarında müziği de propaganda amaçlı kullanmıştı. Kitlelerin savaşta moralini yüksek tutmak ve kamuoyunda savaşa yönelik coşku oluşturmak için radyo yayınlarında müziğe yer verilmişti. Ayrıca taraflar karşılıklı olarak da radyo propagandasına yönelmekteydi (Slattery, 1992, s. 69).

Savaş döneminde radyoda propaganda amaçlı yayınlanan müzikler kimi zaman geçmiş dönemlerde kullanılan halk müzikleri, klasik müzikler veya dönemin popüler müzikleri olurken, kimi zamanda müziklerin sözleri tamamen propaganda amacı içeren profesyonel bir ekip tarafından hazırlanmıştı. Bu süreçte şarkıların sözlerinde ülkeler kendilerini ve müttefiklerini yüceltirken düşmanlarına karşı da nefret söylemi inşa etmekteydi. Özellikle müziklerde Komünizm ve Faşizm gibi ideolojilere ait söylemlere yer verilmiştir. İdeolojiler kimi şarkılarda yüceltirken, kimi şarkılarda ise sert şekilde eleştirilmiştir. Radyo yayını propaganda amaçlı kitleleri hedef almaktaydı (Masaharu, 1999, s. 5). Radyo yayınlarında müziğin kullanımı ülkeden ülkeye, hatta radyo kanalından radyo kanalına farklılık gösterebilmekteydi. Bu süreçte özellikle kitleleri motive etmek ve savaşın kazanılacağına yönelik inançlarını arttırmak amacıyla spikerlerin veya devlet liderlerinin konuşmalarından sonra propaganda müzikleri kullanılabilmekteydi.

İkinci Dünya Savaşı'nda radyo yayınlarında müzik propagandası ülke içerisinde olduğu gibi cephelerde bulunan askerlere için de gerçekleştirilmekteydi. Evlerinden yüzlerce kilometre uzaklıkta, savaşla burun buruna olan askerlerin moralini yüksek tutmak amacıyla radyo kanalıyla müzik ön plana çıkarılmaktaydı. Savaşta radyolarda yayınlanan propaganda müziği savaşan tarafların askerlerinin moralini yüksek tutarken, düşman askerlerinin de moralini bozmada etkili bir propaganda aracı haline gelebilmekteydi. Çünkü cephelerdeki radyo yayınları, tarafların askerlerinin yanında düşman askerleri tarafından da dinlenebilmekteydi. Radyo yayınlarında tarafların düşmanlıkları ön plana çıkarılmaktaydı (Sterling, 2004, s. 166). Kimi zaman Savaş döneminde radyoda yayınlanan müzikler, hem tarafların kendi askerlerini hem de düşman askerlerini de olumlu yönde etkilediği durumlarda meydana gelmekteydi. Bunlar içerisinde bilinen en iyi örnek Marlene Dietrich'in seslendirdiği Lili

Marleen adlı şarkı olmuştur. Almanya'nın işgali altında bulunan Radyo Belgrad'da çalınan şarkı gerek Mihver Devletleri'nin askerleri, gerekse Müttefik Devletleri'nin askerleri tarafından ilgiliyle dinlenmişti. Şarkı bütün Avrupa kıtasında ve Akdeniz'de radyo kanalıyla yayınlanmaktaydı.

Savaş döneminde askerler, en zor muharebe durumlarında bile radyoya düzenli olarak erişebilmekteydi. Radyolarda yayınlanan müzikler cephedeki askerleri savaşa yönelik motive ederken, aynı zamanda askerlerin tek eğlencesi olabilmekteydi. Ayrıca radyo kanalıyla yayınlanan müziklerde savaşın zorlukları hakkında mesajlar verilmekte ve cepheye savaşan askerlerin büyük fedakarlıklar ile mücadele ettiğine vurgu yapılabilmekteydi. Bu yolla kamuoyundan savaşa yönelik destek bulunması ve özellikle halkın savaş bonolarını satın almasının sağlanması amaçlanabilmekteydi. İkinci Dünya Savaşı'nda radyo yayınlarında müziğin en etkili propaganda aracı olarak kullandığı ülkelerden biri Almanya olmuştur. Nitekim Almanya'da Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin (NSDAP) 1933 yılında iktidara gelmesiyle birlikte ülke genelinde radyonun yaygın bir kitle iletişim aracı olması sağlanmıştır. Radyo, NSDAP'in ideolojik söyleminde propaganda amaçlı kullanılmıştı (Adena vd., 2015, s. 1885). Ayrıca NSDAP, insanları halk kültürüne geri döndüren ve aynı zamanda propaganda amacı güden Alman müziğini ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Diğer yandan Almanya, özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın başında elde ettiği zaferlerde müziği etkili bir propaganda aracı olarak kullanmış, müziklerde Alman halkı üzerinde coşku oluşturmayı amaçlamıştır. Örneğin, Alman general Erwin Rommel'in savaşta Müttefik Devletleri'nin ordularına karşı elde ettiği başarılarından sonra *Unser Rommel* (Bizim Rommelimiz) adlı propaganda şarkısı hazırlanmış ve elde edilen zaferlerin coşkusunun kitlelere aktarılmasına çalışılmıştır. Diğer yandan zaferlerde olduğu kadar yenilgilerde de müzik kitleleri savaşa yönelik motive etmede önemli bir rol oynamıştır. Özellikle gerçekleşen hava bombardımanlarından sonra müzik kitlelerin bozulan moralini düzeltmek amacıyla kullanılmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'nda Sovyetler Birliği'ndeki Radyo Yayıncılığı ve Propaganda Müzikleri

Sovyetler Birliği, Almanya tarafından 22 Haziran 1941 tarihinde saldırıya uğradığında, savaşın ilk aylarında Alman ordularına karşı önemli bir varlık gösterememiş ve Avrupa kıtasındaki topraklarının önemli bir bölümünün Alman ordularının ele geçirmesini önleyememişti. Bu süreçte Sovyetler Birliği'ndeki radyo yayınları, Sovyet halkının savaşa yönelik bilgi sahibi olmasında en önemli kitle iletişim aracı haline gelmiştir. Nitekim Alman ordularının, Sovyetler Birliği'nin sınırlarını aşarak işgale girişmesinden saatler sonra Moskova Radyosu'ndan spiker Yuri Levitan'ın Sovyetler Birliği'nin Almanya tarafından saldırıya uğradığı duyurulmuştu (Rudolf, 1995, s. 60). Savaş döneminde Sovyet halkı, Moskova Radyosu'ndan Levitan'ın sesiyle savaşla ilgili tüm gelişmeleri öğrenmekteydi. Diğer yandan savaşın ilerleyen döneminde Sovyet halkı, radyo kanalıyla Sovyetler Birliği lideri Joseph Stalin'in sesini duymuş ve Alman ordularına karşı topyekûn bir savaşa girildiğini öğrenmişti.

Sovyetler Birliği, İkinci Dünya Savaşı'nda Alman ordularına karşı verilen mücadeleyi Büyük Vatanseverlik Savaşı olarak nitelendirmiş ve savaşta şarkılarda da Sovyet halkını kahramanlık ve vatanseverlik odaklı Alman ordularına karşı savaşmaya teşvik etmişti. Bu süreçte savaş döneminde Sovyetler Birliği, geçmiş dönemdeki Rus şarkılarını propaganda amaçlı kullanmıştır. Sovyetler Birliği'nde geçmiş dönemdeki şarkılar içerisinde propaganda amaçlı kullanılan şarkıların başında *Katyuşa* (Катюша) gelmiştir. Şarkı, 1938 yılında bestelenmiş ve dönemin popüler şarkısı haline gelmiştir. Katyuşa, İkinci Dünya Savaşı sırasında yurtsever bir şarkı olarak ün kazanmış, Sovyet toplumuna savaşta topraklarına hizmet etmeleri ve savunmaları için ilham vermişti. Diğer yandan savaşa

yönelik propaganda amaçlı şarkılar da hazırlanmıştı. Bu şarkılar içerisinde en ön plana çıkanlardan biri *22 Haziran Şarkısı* (Двадцать второго июня, ровно в 4 часа) olmuştur. Şarkının sözlerinde doğrudan İkinci Dünya Savaşı'nda Almanya'nın saldırısı konu edilmiştir. 1939 yılında hazırlanan *Sovyet Tankçılarının Marşı* (Марш советских танкистов) adlı askeri marşı, savaş döneminde sıklıkla kullanılmıştı. Diğer yandan savaşın Sovyetler Birliği'nin lehine gelişmeye başladığı 1943 yılında da *Topçuların Yürüyüşü* (Марш артиллеристов) adlı şarkı, Stalin'in ülke genelindeki karizmatik liderlik imajını güçlendirmek amacıyla yayınlanmıştı. Bu şekilde Sovyetler Birliği ve Almanya arasında savaş döneminde yaşanan gelişmeler, müzikal tarz ve uygulamada değişikliklere yol açmıştı (Harris, 2006, s. 73).

İkinci Dünya Savaşı'nda Sovyetler Birliği radyo yayınlarında müziği propaganda amaçlı kullanmıştı. Savaşın ilk yılında, Sovyetler Birliği, Alman ordularına karşı peş peşe ağır yenilgiler almış ve Alman orduları ülkenin başkenti Moskova'nın banliyölerine kadar gelmeyi başarmıştı. Sovyetler Birliği bu aşamada, radyo kanalıyla yayınladığı müziklerde Sovyet halkının savaşta moralini yüksek tutmaya ve Kızıl Ordu'nun son ana kadar Alman ordusuyla karar bir şekilde savaşmasını sağlamaya çalışmıştır. Özellikle 8 Eylül 1941 tarihinde Alman orduları tarafından kuşatma altına alınan Leningrad şehri için radyoda yayınlanan müzik önemli bir yer tutmaktadır. Savaşın seyri üzerinde önemli bir rol oynayan Leningrad Kuşatması sırasında şehrin teslim olmasını önlemek ve halkın moralini yüksek tutabilmek için radyo kanalıyla propaganda amaçlı şarkılar çalışmıştır. Bu süreçte Leningrad Radyo Orkestrası tarafından Shostakovich'in 7. Sefonisi'nin çalınması, savaşta Sovyetler Birliği'nin Alman ordularına karşı kararlı bir direniş göstermesinin simgesi haline gelmişti. Alman ordusu, savaş boyunca şehri ele geçiremedi (Riasanovsky ve Steinberg, 2011, s. 569).

1943 yılında Almanya'nın Stalingrad ve Kursk Savaşları'nda aldığı yenilgilerden sonra Alman orduları Sovyetler Birliği üzerindeki inisiyatifini kaybetmiş ve sürekli olarak geri çekilmiştir. Bu aşamada Sovyetler Birliği'nde yayınlanan şarkılarda coşku duygusu ön plana çıkarılarak, Kızıl Ordu'nun Almanya'nın başkenti Berlin'e kadar ilerlemesinin sağlanması amaçlanmıştı. Sovyetler Birliği, kitlelere yönelik olarak Almanya'ya karşı zafer vaat eden propaganda faaliyetlerine yönelmişti. Sovyetler Birliği ve Almanya arasında savaş, 9 Mayıs 1941¹ tarihinde Almanya'nın kayıtsız şartsız teslim olmasıyla son bulmuştur (Hart, 2015, s. 945). Sovyetler Birliği savaştan sonra 9 Mayıs tarihini her yıl Zafer Günü olarak kutlamış ve savaştaki şarkıları da, savaş döneminde yaşananları canlı tutabilmek için Zafer Günü yapılan kutlamalarda kullanmıştır.

"Kutsal Savaş" Adlı Şarkının Sözlerinin Göstergebilimsel Analizi

Çalışmanın bu kısmında "Kutsal Savaş" adlı şarkının sözlerinde verilmek istenen propaganda amaçlı mesajlar, göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Çalışmada şarkının sözleri, Rus dilbilimci Roman Jakobson'un (1896-1982) göstergebilim kavramları ışığında analiz edilmiştir.

Göstergeler, kavramların birbirlerinin yerine kullanılmasını ve birbirlerini temsil etmesini ifade etmektedir. Özellikle soyut kavramların somut olarak açıklanmasında göstergebilim kullanılabilir. Göstergeler üzerinden insanlar iletilerini aktarmakta, belirli bir mesaj vermekte ve bu yolla karşı tarafta davranış değişikliğine

¹ Antlaşma 8 Mayıs 1945 tarihinde imzalanmasına karşın Sovyetler Birliği'nde Moskova Zaman Dilimi'ne göre antlaşma tarihi olarak 9 Mayıs 1945 kabul edilmiştir.

yol açabilmektedir (Rifat, 2013, s. 97). Göstergebilim ise göstergeler üzerinden iletilmek istenen mesajı inceleyen bilim dalıdır. Göstergebilim geniş bir alanı kapsamaktadır (Tekinalp ve Uzun, 2013, s. 139). 20. yüzyılda dilbilimciler tarafından dilbilimi alanında gerçekleştirilen çalışmalar sonucunda göstergebilim ortaya çıkmıştır. Bu nedenle göstergebilim ilk dönemlerde dilbilimin bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Fakat zamanla bu düşüncenin yanlış olduğu ortaya çıkmış ve dilbilimin, göstergebilimin bir parçası olduğu anlaşılmıştır. Göstergebilim alanındaki ilk çalışmalar dilbilimciler Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce tarafından gerçekleştirilmiş (Karaca vd., 2020, s. 1147), zaman içerisinde farklı felsefeciler tarafından göstergebilim alanına yeni model ve kavramlar kazandırılmıştır. Bunlardan biri de Jakobson olmuştur.

Jakobson, içinde gönderen, bağlam, ileti, gönderilen, bağlantı ve kod (düzgü) olmak üzere altı sözlü iletişim etkeni bulunan bir iletişim modeli geliştirmiştir. Bu modelin içerisinde de altı farklı etkinin olduğunu belirtmiştir: duygusal, gönderimsel, çağrı, şiirsel, ilişki ve üstdil. Jakobson'un altı farklı etkeninin temelinde de duygusal, gönderimsel, çağrı işlevi bulunmaktadır (Fiske, 2017, s. 115-116). *Duygusal İşlev*, iletişim sürecinde gönderini ifade eden etkidir. Bu işlev tamamen gönderene odaklanmakta ve gönderinin mesajı iletirken hangi duygu, tutum ve davranış içerisinde olduğunu açıklamaya çalışmaktadır. *Gönderimsel İşlev*, iletişimin hangi ortamda gerçekleştiği üzerinde durmaktadır. Mesajın hangi şartlar altında ne şekilde ulaştırıldığı ele alınmaktadır. *Çağrı İşlevi*, en kısa tanımıyla iletişim sürecinde iletiyi gönderinin, iletiyi alan kişi üzerinde ne gibi bir etki bıraktığını incelemektedir. Diğer bir deyişle çağrı işlevinde meydana getirilen iletiyle kişi üzerinde ne gibi bir değişimin meydana getirildiği ortaya konulmaya çalışılmaktadır (Guiraud, 2016, s. 22-23).

Çalışma kapsamında incelenen şarkının sözleri Jakobson'un duygusal, gönderimsel ve çağrı işlevi boyutunda analiz edilmiştir.

Şarkının Birinci Kıtası

"Kalk, büyük ulus!"

Kalk ölümüne bir kavga için

Karanlık faşist güce karşı

Lanetli sürülere karşı"

Şarkının birinci kıtası duygusal işlev açısından analiz edildiğinde, şarkıda Alman ordularının Sovyetler Birliği için büyük bir tehdit oluşturduğuna yönelik algı oluşturulduğu görülmektedir. Bu aşamada Almanya'da iktidarda bulunan Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'ne (NSDAP) atıfta bulunmaktadır. Faşizm ideolojisine yakın bir ideoloji olan Nazizm ideolojisini benimsemişti. NSDAP, 1933 yılında Almanya'da iktidara gelmişti (Kershaw, 2007, s. 439). NSDAP iktidara geldiğinde Almanya'daki diğer tüm siyasi partileri kapatarak ülkeyi yönetmiş ve Nazizm ideolojisini ülkenin resmi ideolojisi haline getirmişti. Nazizm ideolojisinin temelinde antikapitalizm, antisemitizm ve antikomünizm bulunmaktadır. Nazi propagandasında da Komünizm karşıtı söylemler ön plana çıkmaktadır (Gülada vd., 2019, s. 1089). Sovyet propagandası, NSDAP'lilere hitap ederken kimi zaman Nazi kimi

zaman da faşist kavramlarını kullanmaktadır. NSDAP, antikomünist bir parti olduğu için şarkıda Alman ordularına karşı ideolojik söylemler üzerinden nefret söylemi inşa edilmeye çalışılmıştır.

Tablo 1. Şarkının Birinci Kıtası

Duygusal İşlev	Alman orduları, Sovyetler Birliği için büyük bir tehdit oluşturmaktadır
Gönderimsel İşlev	Faşizm ideolojisini savunan Alman orduları, Sovyetler Birliği'ne karşı ölümüne bir mücadele içerisinde bulunmaktadır
Çağrı İşlevi	Sovyet halkı tüm imkanlarını kullanarak Alman ordularına karşı mücadele etmesi gerekmektedir

Gönderimsel işlev boyutunda, şarkıda Faşizm ideolojisinin tehdit oluşturduğu aktarılmaktadır. Bu aşamada Faşizm ideolojisinin emri altında hareket eden Alman ordularının da Sovyetler Birliği'ne saldırarak Sovyet halkına yönelik tehdit oluşturduğu üzerinde durulmaktadır. Şarkıda, Sovyetler Birliği'nin Almanya ile giriştiği savaşın ideolojik boyutu ön plana çıkarılmakta ve savaş Komünizm ve Faşizm ideolojisinin hayatta kalma savaşı olarak nitelendirilmektedir. Bu açıdan Sovyetler Birliği ile Almanya arasındaki savaşın iki devletin var olma savaşı olduğu üzerinde durulmaktadır. Çağrı işlevi üzerinden değerlendirildiğinde, Sovyet halkının tüm imkanlarını kullanarak Alman ordularına karşı mücadele etmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Şarkının sözlerinde, Sovyetler Birliği için tehdit oluşturan Alman ordularına karşı Sovyet halkının topyekûn bir savaşa girmesi gerektiği aktarılmaktadır.

Şarkının İkinci Kıtası

"Bırakın öfke dalgası yükselsin

Kıyadaki dalgalar gibi

Çünkü bu halkların savaşı

Bu kutsal bir savaş!"

Şarkının ikinci kıtası duygusal işlev açısından incelendiğinde, şarkıda Sovyet halkının Alman ordularına karşı öfke içerisinde olduğu aktarılmaktadır. Bu yolla kitleler nezdinde Sovyet halkının Alman ordularının işgaline karşı olduğu mesajı verilmektedir. Bu süreçte Sovyet halkının Alman saldırısını, Sovyetler Birliği'nin hayatta kalma mücadelesi olarak değerlendirdiği belirtilmektedir. Şarkıda savaşın kutsallığının vurgulanması ile ideolojik söylemlere atıfta bulunmaktadır. Sovyet halkının Alman ordularının saldırısını, Komünizm ideolojisine yönelik saldırı olarak değerlendirdiği aktarılmakta ve bu nedenle Sovyet halkının Alman ordularına karşı oldukları vurgulanmaktadır.

Tablo 2. Şarkının İkinci Kıtası

Duygusal İşlev	Alman orduları yalnızca Sovyetler Birliği için değil tüm insanlık için büyük bir tehdit oluşturmaktadır
Gönderimsel İşlev	Sovyet halkı, Alman ordularına karşı büyük bir öfke beslemektedir
Çağrı İşlevi	Sovyet halkıyla birlikte tüm halkların Alman ordularına karşı harekete geçmesi gerekmektedir

Gönderimsel işlev açısından, şarkıda Alman ordularının Sovyetler Birliği'ne saldırmasının sıradan bir savaş olmadığı üzerinde durulmaktadır. Şarkının bu kıtasında da Alman ordularının saldırısı Alman ve Sovyet halklarının var olma mücadelesi olarak aktarılmaktadır. Savaşın kutsal savaş olarak vurgulanmasındaki temel neden, Alman ordularının Komünizm ideolojisini yok etmek planıyla Sovyetler Birliği'ne saldırmış olmasıdır. Nitekim NSDAP, gerek Almanya gerekse insanlık için Komünizm ideolojisini önemli bir tehdit olarak nitelendirmektedir (Goebbels, 2016, s. 46). Bu aşamada Sovyet halkının Alman orduları ile savaşması, Komünizm ideolojisinin hayatta kalma mücadelesi olarak kitlelere aktarılmakta ve bu nedenle de savaş kutsal olarak değerlendirilmektedir. Çağrı işlevi boyutunda, şarkıda Sovyet halkının öfkesinin diri tutularak Sovyet halkının Alman ordularına karşı kararlı bir mücadele vereceği aktarılmaktadır. Sovyet halkının Komünizm ideolojisini savunmak için Faşizm ideolojisini destekleyen Alman ordularına karşı savaş vermesi gerektiği telkin edilmektedir.

Şarkının Üçüncü Kıtası

"Baskıcılarını yenmeliyiz,

Tüm ateşli fikirlerin.

Tecavüzcüler, hırsızlar,

Halka eziyet edenler".

Şarkının üçüncü kıtası duygusal işlev açısından analiz edildiğinde, şarkıda doğrudan Alman ordularına karşı nefret söyleminin inşa edildiği görülmektedir. Alman ordularının, tecavüzcü, hırsız ve halka eziyet eden kişilerden oluştuğu iddia edilmektedir. Bu yolla Sovyet halkının zihninde Alman ordularına yönelik kötü bir imaj çizilmektedir. Diğer yandan şarkıda "ateşli fikirler" olarak Nazizm ideolojisi nitelendirilmektedir. Nazizm ideolojisi, ırkları, üstün ırk (ari ırk) ve aşağı ırk olarak iki gruba ayırmaktadır. NSDAP'liler Alman ırkını üstün ırk olarak değerlendirirken, dünya genelindeki pek çok ırkı da aşağı ırk olarak nitelendirmektedir. Örneğin, NDSAP lideri Adolf Hitler, Yahudilerin ari ırk olmadığını savunmaktadır (Hitler, 2004, s. 260). Nazizm ideolojisinin ırk kökenli bu fikirleri, Komünizm ideolojisinde ırkların eşitliği ilkesi ile örtüşmemektedir. Bu nedenle NSDAP'liler tarafından desteklenen fikirler, Sovyetler Birliği tarafından reddedilmekte ve aşırı uç fikirler olarak lanse edilmektedir.

Tablo 3. Şarkının Üçüncü Kıtası

Duygusal İşlev	Alman orduları, Sovyet halkı ve insanlık için tehdit oluşturan kişilerden oluşmaktadır
Gönderimsel İşlev	Alman orduları, Sovyet halkına kötülük yapmaktadır
Çağrı İşlevi	Kızıl Ordu'nun Alman ordularını yeninceye kadar savaşı sürdürmesi gerekmektedir

Gönderimsel işlev boyutunda, şarkıda Alman ordularının Sovyetler Birliği'ni tamamen işgal etmesi durumunda, Sovyet halkının kendileri için tehlike oluşturacak olan bir yönetimin altında yaşayacakları aktarılmaktadır. Bu aşamada Alman ordularının saldırısı ile Komünizm ideolojisinin ortadan kaldırılacağı ve Sovyetler Birliği'nin yok edileceği mesajı verilmektedir. Sovyetler Birliği'nin yok edilmesi ile birlikte Sovyetler Birliği'nde de Nazizm ideolojisinin hakim olacağına yönelik algı oluşturulmaktadır. Çağrı işlevi açısından şarkıda Alman ordularına yönelik oluşturulmaya çalışılan kötü imaj üzerinden Sovyet halkının Alman ordularından merhamet beklememeleri gerektiği mesajı verilmektedir. Bu şekilde şarkıda korku duygusu kullanılarak Sovyet halkını savunan Kızıl Ordu'nun Alman ordularına karşı son ana kadar kararlı bir şekilde savaşması telkin edilmektedir.

Şarkının Dördüncü Kıtası

"Kara kanatları uçmaya cesaret etmemeli,

Anavatanımızın üstünde.

Geniş tarlalarında

Düşman basmaya cesaret etmemeli!"

Şarkının dördüncü kıtası duygusal işlev açısından incelendiğinde, şarkıda Sovyet halkının Alman ordularının Sovyetler Birliği'ne girmesini istemediği mesajı verilmektedir. Bu aşamada "kara kanatlar", Luftwaffe'yi² ifade etmektedir. Nitekim Barbarossa Harekâtı sırasında Luftwaffe, Sovyetler Birliği semalarında inisiyatifi ele geçirmiş ve Sovyetler Birliği'nin hava kuvvetlerine ağır kayıplar verdimiştir. Diğer yandan Sovyetler Birliği topraklarında Wehrmacht'ın³ ilerlememesi gerektiğine vurgu yapılmaktadır.

Tablo 4. Şarkının Dördüncü Kıtası

Duygusal İşlev	Sovyet halkı, Alman ordularının Sovyetler Birliği'nin topraklarında ilerlemesini istememektedir
Gönderimsel İşlev	Alman orduları, Sovyetler Birliği'ni işgal etmeye devam etmektedir
Çağrı İşlevi	Sovyetler Birliği'nin toprakları işgal edilmeden Sovyet halkının Alman ordularına müdahale etmesi gerekmektedir

² İkinci Dünya Savaşı sırasında Alman Hava Kuvvetleri'ni ifade etmektedir.

³ İkinci Dünya Savaşı sırasında Alman Kara Kuvvetleri'ni ifade etmektedir.

Gönderimsel işlev açısından, şarkıda Sovyetler Birliği'nin Almanya'nın işgaline uğradığı ve düşmanın ülkenin iç kesimlerine kadar ilerleme tehlikesinin olduğu aktarılmaktadır. Şarkının Barbarossa Harekâtı'ndan çok kısa bir süre sonra yazıldığı düşünüldüğünde, şarkının yazıldığı süre zarfında henüz Alman ordularının Sovyetler Birliği içlerine doğru ilerlemediği bilinmektedir. Buna karşın Almanya, Sovyetler Birliği'ne karşı yüz binlerce Alman askerinin katıldığı kapsamlı bir savaşa yönelmiştir (McNab, 2015, s. 170). Çağrı işlevi açısından bakıldığında şarkıda Sovyetler Birliği'nin topraklarının tamamen Alman ordusunun eline geçmeden Sovyet halkının Alman ordularına karşı harekete geçmesi gerektiği telkin edilmektedir. Sovyet halkının Alman ordularına karşı kararlı bir direniş göstermesi gerektiği aktarılmakta ve bu yolla Alman askerlerinin Sovyetler Birliği'ne saldıracak cesareti kaybedecekleri vurgulanmaktadır.

Şarkının Beşinci Kıtası

"Almna kurşun sıkalım,

Pis faşist güruhun.

İnsanlığın pisliği için

Sağlam bir tabut yapalım."

Şarkının beşinci kıtası duygusal işlev açısından analiz edildiğinde, şarkının bu kıtasında da doğrudan Alman ordularına karşı nefret söyleminin kullanıldığı görülmektedir. Şarkıda Sovyet halkının, Alman ordularını hem Sovyetler Birliği hem de dünya için genel bir tehdit olarak algıladıkları aktarılmaktadır. Alman ordularına karşı oluşturulan nefret duygusu, Sovyet halkının Alman ordularına karşı harekete geçmesini sağlamak için kullanılmaktadır.

Tablo 5. Şarkının Beşinci Kıtası

Duygusal İşlev	Alman orduları, insanlık için büyük bir tehdit oluşturmaktadır
Gönderimsel İşlev	Alman orduları, insanlığı tehdit etmektedir
Çağrı İşlevi	Sovyetler Birliği, insanlığın huzuru ve mutluluğu için Sovyetler Birliği'nin topraklarını işgal eden Alman ordularını yenmelidir

Gönderimsel işlev boyutunda, şarkıda yine ideolojik söylemlerin ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Alman orduları sıradan bir düşman ordusu olarak değil, "faşist güruh" olarak nitelendirilmiştir. Bu açıdan şarkıda Sovyet halkının, ülkelerini ele geçirmeye çalışan bir ordudan ziyade ideolojilerini yok etmeye çalışan bir orduyla savaştıkları aktarılmaktadır. Bu aşamada Alman ordusunun saldırısı, Sovyetler Birliği'nde Komünizm ideolojisinin yok edilmesi ve Faşizm'in hakim kılınmaya çalışılması olarak kitlelere sunulmaktadır. Çağrı işlevi açısından şarkıda doğrudan Alman ordularının yok edilmesi gerektiği aktarılmaktadır. Bu aşamada Sovyet halkının Alman ordularını yenmekle kalmayıp Almanya'da egemen olan Nazizm ideolojisini de yok etmesi gerektiği

vurgulanmaktadır. Bu şekilde Sovyetler Birliği Alman ordularını ideolojik bir düşman olarak kitlelere sunmakta ve bu yolla Sovyet halkının Alman ordularına karşı savaşıma duygusunu güçlendirmeye çalışmaktadır.

"Kutsal Savaş" Adlı Şarkının Müziksel (Duyumsal) Analizi

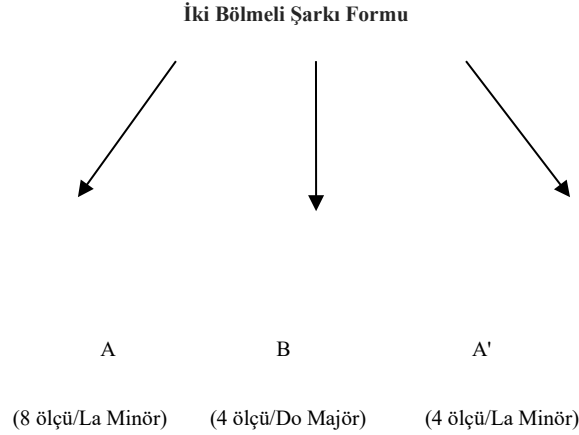
Siyasi örgütlenmeyi sağlamak ve toplumu örgütlemek için kullanılan müzikler genel olarak marşlardır. Toplumun birliktelik duygusunu arttırmak için kullanılan en etkili melodiler marşların melodileridir (Mermutlu, 2008, s. 27). Bu özelliği bakımından marşlar “müzikli siyasal iletişim” olarak da adlandırılabilir (Öztürk, 2014, s. 199).

İkinci Dünya Savaşı sırasında pek çok besteci müzik eserleri bestelemiştir. Besteciler her zaman yaşanan tarihsel olaylardan ve bu olayların getirdiği kültürel değişimlerden etkilenmişlerdir. Sovyet bestecilerin en çok bilinen marşlarından “kutsal savaş” isimli marşta bu eserlerden biridir. Sovyetler Birliği 1941’de başlayan Alman işgalin ardından toplumsal örgütlenmeyi sağlamak ve topluma moral vermek adına Sovyet bestecilerin birçok eserinden faydalanmıştır. Sadece opera ve konser salonları değil aynı zamanda cephedeki askerlere de bu marşları kızıl ordu korosu eşliğinde dinletmişlerdir. Bu şekilde kızıl ordu korosu da etkili bir propaganda aracı görevi üstlenmiştir. “Kutsal Savaş” marşının bestecisi olan Aleksandr Aleksandrov aynı zamanda Sovyet Ulusal Marşı’nın da bestecisidir. Son yıllarda Moskova’da zafer günü törenlerinde kızıl meydan’da “Kutsal Savaş” marşı sancak kıtasının yürüyüşünde çalınmaktadır.

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

İntro

(1 ölçü/La Minör)



Şekil 1. "Kutsal Savaş" Adlı Şarkının Müziksel (Duyumsal) Analizi

Kızıl Ordu Korosu tarafından seslendirilen kutsal savaş marşı ritmik olarak 3/4 ritimlidir. Ana form yukarıdaki gibi görünmektedir. La minör tonunda icra edilen marş iki bölmeli şarkı formunda (İntro+A+B+A'+B+A+Başa Dönüş) ilerlemektedir. Ancak bölümler arası dönüş ve başa dönüşler mevcuttur. Orkestrada bakır üflemeli çalgıların yanında tahta üflemeli ve vurmali çalgılarda yer almaktadır.

Sonuç

Çalışmada elde edilen bulgular kapsamında, İkinci Dünya Savaşı'nda Sovyetler Birliği'nin radyo yayınlarında kullanılan propaganda şarkısında doğrudan Alman ordularına karşı nefret söylemi inşa edilmeye çalışıldığı görülmüştür. Bu süreçte Alman orduları, itibarsızlaştırıcı olumsuz kavramlar ile temsil edilmiştir. Böylece Sovyet halkının sıradan bir düşman ordusu ile değil pek çok farklı suça meyilli, tehlikeli bir ordu ile karşı karşıya kaldığı mesajı verilmeye çalışılmıştır. Bu aşamada şarkıda korku duygusu ön plana çıkarılarak Sovyetler Birliği'nin Almanya'nın idaresi altına girmesi durumunda zorluklar yaşayacağı belirtilmiştir. Şarkıda genel olarak Alman ordularının yalnızca Sovyetler Birliği'nin değil aynı zamanda insanlığın da düşmanı olduğu iddia edilmiştir. Sovyet halkının, Alman ordularına karşı mücadelesi iyilik ile kötülüğün savaşı olarak kitlelere aktarılmış, bu nedenle şarkıya da ismi verildiği gibi her iki ülke arasında yaşanan savaş, kutsal bir savaş olarak değerlendirilmiştir.

Şarkıda özellikle ideolojik söylemler üzerinden Alman ordularına karşı Sovyet halkı nezdinde nefret oluşturulmaya çalışıldığı ortaya çıkmıştır. Şarkıda sıklıkla faşist olarak adlandırılan Alman ordularının temel amacının Sovyetler Birliği'nin egemen ideolojisi Komünizm'i yok etmeye yönelik algı oluşturulmuştur. Böylece Alman orduları, Sovyet halkına ideolojik bir düşman olarak sunulmuştur. Şarkıda Sovyet halkının Alman ordularına karşı mücadelesi, Komünizm'in Faşizm'e yönelik mücadelesi olarak aktarılmıştır. Almanya'nın Sovyetler Birliği'ne karşı savaş kazanması durumunda Almanya'nın Sovyetler Birliği'nde Faşizm ideolojisini hakim kılacağına yönelik algı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu nedenle Sovyetler Birliği ve Almanya arasında yaşanan savaşın iki ideolojinin var olma mücadelesi olduğu aktarılmıştır.

Şarkıda Alman ordularına karşı inşa edilen nefret söylemi üzerinden de Sovyet halkının Alman ordularına karşı kararlı bir mücadele vermesinin sağlanması amaçlanmıştır. Bu süreçte şarkı üzerinden Alman ordularının mutlak

bir şekilde yok edilmesi gerektiği mesajı verilmiştir. Şarkının savaşın ilk günlerinde yazılıp, bestelendiği ve hemen ardından da radyoda yayımlandığı düşünüldüğünde, Sovyetler Birliği'nin Alman ordularının beklenmedik saldırısına karşı duyduğu öfkeyi şarkının sözlerinde doğrudan yansıttığı anlaşılmaktadır. Bu şekilde Sovyetler Birliği'nin propaganda şarkısını radyo kanalıyla kitlelere dinleterek, Sovyet halkında Alman ordularına karşı oluşan öfkeyi canlı tutmayı ve bu yolla Sovyet halkını Alman ordularına karşı topyekûn seferber etmeyi amaçladığı ortaya çıkmaktadır.

Kızıl Ordu Korosu tarafından icra edilen Kutsal Savaş Marşı duyumsal olarak müziksel açıdan incelendiğinde Marşın iki bölmeli şarkı formunda la minör tonunda 3/4'lük ritim kalıpları ile, farklı çalgı gruplarından enstrümanlar eşliğinde icra edildiği gözlemlenmiştir.

Çalışmada İkinci Dünya Savaşı'nda Sovyetler Birliği'ndeki radyo yayınlarında kullanılan "Kutsal Savaş" adlı şarkı özelinde, radyo yayınlarında şarkıların propaganda amaçlı kullanımı incelenmiştir. Radyo yayınlarında şarkıların propaganda amaçlı kullanımı üzerine akademik literatürdeki eksiklik, çalışmayı önemli kılmaktadır. Buna karşın gelecek çalışmaların radyo yayınlarında şarkıların propaganda amaçlı kullanımını, farklı dönem ve ülkeler üzerinden incelemelerinin alanın gelişmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça/References

- Abelman, R. (2006). Without Divine Intervention: Contemporary Christian Music Radio and Audience Transference. *Journal of Media and Religion*, 5(4), 209-231.
- Adena, M., Enikolopov, R., Petrova, M., Santarosa, V., & Zhuravskaya, E. (2015). Radio and the Rise of the Nazis in Prewar Germany. *The Quarterly Journal of Economics*, 130(4), 1885-1939.
- Adorno, T. W. (1945). A Social Critique of Radio Music. *The Kenyon Review*, 7(2), 208-217.
- Ahlkvist, J. A., & Fisher, G. (2000). And the Hits Just Keep on Coming: Music Programming Standardization in Commercial Radio. *Poetics*, 27(5-6), 301-325.
- Ahlkvist, J. A. (2001). Programming Philosophies and the Rationalization of Music Radio. *Media, Culture & Society*, 23(3), 339-358.
- Aşkan, H., & Gülsün, M. (2020). Müttefik Devletleri'nin Radyo Yayınlarına Karşı Vichy Fransası'nın Mücadelesi: "Nimbus Libéré" Çizgi Filmi Üzerine İnceleme. *International Journal of Social Science*, 3(1), 47-60.
- Bağçeci, S. E. (2003). Piyano eğitiminde müzikal analiz kavramı – kapsamı ve örnek klavye analizleri. *Elazığ Firat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 13, Sayı 1:159-176.
- Barnard, S. (1989). *On the Radio: Music Radio in Britain*. The United Kingdom: Open University Press.
- Brent, L., & Weaver, O. (1996). The Physiological and Behavioral Effects of Radio Music on Singly Housed Baboons. *Journal of Medical Primatology*, 25(5), 370-374.
- Bosch, T. E. (2014). Commercial Music Radio, Race and Identity in South Africa. *Media, Culture & Society*, 36(7), 901-915.
- Carney, G. O. (1977). From Down Home to Uptown: the Diffusion of Country-Music Radio Stations in the United States. *Journal of Geography*, 76(3), 104-110.
- Chapman, R. (2012). *Selling the Sixties: the Pirates and Pop Music Radio*. The United Kingdom: Routledge.
- Cox, J. (2005). *Music Radio: the Great Performers and Programs of the 1920s through early 1960s* (p. ix369). Jefferson, NC, The United States: McFarland.
- Çakı, C. (2020). Nazi Almanyası'nda "Lord Haw-Haw" Radyo Propagandasına Karşı İngiltere'nin "Nasti News" Kısa Film Propagandası Üzerine İnceleme. *TRT Akademi*, 5(9), 334-355 .
- Echchaibi, N. (2001). We are French too, but Different: Radio, Music and the Articulation of Difference Among Young North Africans in France. *Gazette (Leiden, Netherlands)*, 63(4), 295-310.
- Edwards, E. D., & Singletary, M. W. (1989). Life's Soundtracks: Relationships between Radio Music Subcultures and Listeners' Belief Systems. *Southern Communication Journal*, 54(2), 144-158.
- Fiske, J. (2017). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Çev. Süleyman İrvan. 5. Basım. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

- Forsman, M., & Stierstedt, F. (2006). The Decoding of a Format: Examples from Music Radio Production in Sweden and Estonia. *Recherches en Communication*, 26(26), 45-62.
- Gazi, M. A., Çakı, C., & Gülada, M. O. (2018). İkinci Dünya Savaşı'nda Sovyet Kültür Lider Propagandasında Vladimir Lenin ve Joseph Stalin'in Sunumu. *Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakemli Dergi*, 1(2), 25-42.
- Goebbels, J. (2016). *Gerçek Yüzüyle Komünizm ve Teori ve Pratikte Bolşevizm*, Çev. Zehra Köroğlu. İstanbul: Bilge Karınca Yayınları.
- Grenier, L. (2005). *Policing French-Language Music on Canadian Radio: the Twilight of the Popular Record Era?*. In *Rock and Popular Music* (pp. 135-156). The United Kingdom: Routledge.
- Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim*. Çev. Mehmet Yalçın. 3. Baskı. Ankara: İmge Kitabevi.
- Gülada, M. O., & Gazi, M. A., Çakı, C. (2019). Nazi Propagandasının Ulusal Seferberlikte İdealize Ettiği Alman Genç Kızları: "Das Deutsche Mädel" Dergisi Üzerine İnceleme. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(2), 1079-1100.
- Hamm, C. (1991). Music and Radio in the People's Republic of China. *Asian Music*, 22(2), 1-42.
- Hare, G. (2003). Popular Music on French Radio and Television. *Popular Music in France from Chanson to Techno*, 57-75.
- Harris, K. (2006). The Three Major Shifts in Soviet Music During World War II. *Opera Journal*, 18, 86, 73-79.
- Hart, B. L. (2015). *İkinci Dünya Savaşı Tarihi*. Çev. Kerim Bağrıaçık. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Hayes, C., & Cunningham, P. (2000). Smart Radio: Building Music Radio on the Fly. *Expert Systems*, 2000, 2-6.
- Hendy, D. (2000). Pop Music Radio in the Public Service: BBC Radio 1 and New Music in the 1990s. *Media, Culture & Society*, 22(6), 743-761.
- Hitler, A. (2004). *Kavgam*, 2. Baskı, İstanbul: Beda Yayıncılık.
- Karaca, M., Gazi, M. A., Çakı, C. (2020). Kore Savaşı Ekseninde ABD-Çin İlişkilerinin Çin Propaganda Posterleri Üzerinden Analizi. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(2), 1142-1156 .
- Keegan, J. (2016). *İkinci Dünya Savaşı*, Çev. Samet Öksüz, İstanbul: Say Yayınları.
- Kershaw, I. (2007). *Hitler, 1889-1936: Hubris*. Çev. Zarife Biliz. 1. Cilt. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Lelyveld, D. (1994). Upon the Subdominant: Administering Music on All-India Radio. *Social Text*, (39), 111-127.
- Martin-Santana, J. D., Muela-Molina, C., Reinares-Lara, E., & Rodríguez-Guerra, M. (2015). Effectiveness of Radio Spokesperson's Gender, Vocal Pitch and Accent and the Use of Music in Radio Advertising. *BRQ Business Research Quarterly*, 18(3), 143-160.
- Masaharu, S. (1999). 'Negro Propaganda Operations': Japan's Short-Wave Radio Broadcasts for World War II Black Americans. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 19(1), 5-26.

- Mermutlu, B. (2008). Toplumsal Zihniyet İnşa ve Anlama Aracı Olarak Marşlar. *Tarih Bilinci Dergisi*, 6: 27-36.
- McNab, C. (2015). *Hitler'in Ordusu, Nazi Savaş Makinesinin Tarihi, 1939-1945*, Çev. Okan Doğan, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Öztürk, S. (2014). Siyasal İkna ve Seçim Müzikleri: Türkiye Üzerine bir İnceleme. *İletişim ve Diplomasi*, 83: 195-218.
- Percival, J. M. (2011). Music Radio and the Record Industry: Songs, Sounds, and Power. *Popular Music and Society*, 34(4), 455-473.
- Riasanovsky, V. Nicholas, & Steinberg, D. Mark (2011). *Rusya Tarihi*. Çev. Figen Dereli. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Rifat, M. (2013). *Açıklamalı Göstergibilim Sözlüğü: Kavramlar, Yöntemler, Kuramcılar, Okullar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rossmann, G., Chiu, M. M., & Mol, J. M. (2008). 5. Modeling Diffusion of Multiple Innovations via Multilevel Diffusion Curves: Payola in Pop Music Radio. *Sociological Methodology*, 38(1), 201-230.
- Rothenbuhler, E. W. (1985). Programming Decision Making in Popular Music Radio. *Communication Research*, 12(2), 209-232.
- Rudolf, A. (1995). Defining Jewish Architecture. *Jewish Quarterly*, 42(3), 60-62.
- Ruth, N., Spangardt, B., & Schramm, H. (2017). Alternative Music Playlists on the Radio: Flow Experience and Appraisal during the Reception of Music Radio Programs. *Musicae Scientiae*, 21(1), 75-97.
- Simonelli, D. (2007). BBC Rock Music Programming on Radio and Television and the Progressive Rock Audience, 1967–1973. *Popular Music History*, 2(1), 95-112.
- Slattery, J. F. (1992). 'Oskar Zuversichtlich': a German's response to British radio propaganda during World War II. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 12(1), 69-85.
- Sterling, C. H. (2004). CBQ REVIEW ESSAY (Part Two): International Radio Propaganda in World War II. *Communication Booknotes Quarterly*, 35(3), 166-175.
- Sullivan, G. L. (1990). Music Format Effects in Radio Advertising. *Psychology & Marketing*, 7(2), 97-108.
- Sweeting, A. (2010). The Effects of Mergers on Product Positioning: Evidence from the Music Radio Industry. *The RAND Journal of Economics*, 41(2), 372-397.
- Taylor, T. D. (2002). Music and the Rise of Radio in 1920s America: Technological Imperialism, Socialization, and the Transformation of Intimacy. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 22(4), 425-443.
- Taylor, T. D. (2005). Music and the Rise of Radio in Twenties America: Technological Imperialism, Socialization, and the Transformation of Intimacy. *Wired for Sound: Engineering and Technologies in Sonic Cultures*, 245-268.

- Tekinalp, Ş. & Uzun, R. (2013). *İletişim Araştırmaları ve Kuramları*. 4. Baskı. İstanbul: Derin Yayınları.
- Wall, T. (2004). The Political Economy of Internet Music Radio. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 2(1), 27-44.
- Wall, T. (2006). Calling the Tune: Resolving the Tension between Profit and Regulation in British Commercial Music Radio. *Southern Review: Communication, Politics & Culture*, 39(2), 77-95.
- Wall, T. (2007). Finding an Alternative: Music Programming in US College Radio. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 5(1), 35-54.
- Yılmaz, M. B. (2020). İkinci Dünya Savaşı'nda Japon Medyasının ABD'ye Yönelik Faaliyetleri: Tokyo Rose Radyo Yayınları Üzerine İnceleme. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 541-563.

**MAURICE RAVEL'İN JEUX D'EAU ADLI ESERİNİN YORUM OLARAK İNCELENMESİ VE
PİYANO TEKNİĞİ AÇISINDAN ÖNERİLER****The Analysis of Maurice Ravel's Jeux D'eau in terms of Performance and Technical Suggestions on Piano
Technique****Başak HAN ***

ÖZ

Maurice Ravel'in Jeux d'eau (Su Oyunları) eseri piyano repertuarında önemli bir yere sahiptir. Ravel, sembolizmden etkilenmiş bir bestecidir. Jeux d'eau da konusu gereği sembolizmi yansıtır; suyun berraklığını, düşüşünde çıkardığı sesleri, akarken zaman zaman hızlanıp yavaşlamasını betimler. Eser neşeli bir karakterdedir ve oldukça çeşitli ses renklerini barındırır. Jeux d'eau, teknik ve yorum açısından ileri düzeyde bir parça sayılabilir ve bunu yorumlayarak, ses renklerini elde edebilmek için piyanistin rahat bir tekniğe sahip olması gerekir. İcra sırasında teknik güçlükler yerine melodik yapı, berraklık ve renklere odaklanılmalıdır. Aynı zamanda Ravel net bir şekilde notada; tempo, nüans, ifade terimleri ve pedalleri belirtmiştir. Bu terimler ve pedallerin incelenip, uygulanması bestecinin tasarladığı metne sadık kalmak açısından son derece önemlidir. Bu çalışmada melodinin ve renklerin ön plana çıkabilmesi için çeşitli teknik çalışmalar, pedal kullanımları ve parmak numaraları ile ilgili önerilerde bulunulmuştur. Dolayısıyla yorumcu teknik açıdan rahatlatarak müzikal anlayışa yönlendirmek ve Ravel'in yorumcudan istediği ses renklerinin betimlenmesine yardımcı olmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ravel, Jeux d'eau, piyano, sembolizm, yorumculuk.

ABSTRACT

Jeux d'eau (Water Games) by Maurice Ravel is an important piece in the piano repertoire. Ravel as a composer is inspired by symbolism. Jeux d'eau also reflects symbolism as a solo piece for the piano. The piece describes clarity of water, the sound of waterfall, acceleration and slow down while the water is dripping. Jeux d'eau has lots of colors of sound with joyful character. It is considered in terms of advanced technique and interpretation. The pianist should have flexible and comfortable technique in order to get pure colors of sound and take melodic structure, the phrase and the musicality into account. Ravel also remarked clearly the indications of tempo, nuances, expressions and the pedals. It is important to analyse and perform this indications to realise what composer wants. Technical studies, utilizations of pedals and fingerings are proposed to pianists in this article, for transferring melodic lines and colors naturally. In this way the interpreter could describe what Ravel wants as an interpretation.

Keywords: Ravel, Jeux d'eau, piano, symbolism, interpretation.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 15.04.2020 Kabul Tarihi/Accepted Date: 21.05.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç., D.E.Ü. Devlet Konservatuarı Piyano A.S.D. Öğretim Üyesi, Buca Tınaztepe Yerleşkesi, İzmir. basakgoren88@gmail.com ORCID ID: 0000-0001-7257-1759

Atıf/Citation: Han, B.(2020) Maurice Ravel Jeux D'eau'nun Yorum Olarak İncelenmesi ve Piyano Tekniği Açısından Önerilerde Bulunulması. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 281-290.

Extended Abstract

Composed in 1901, *Jeux d'eau (Water Games)* was based on Henri de Régnier's *Fête d'eau (Water Festival)* poem the verse of "The God of the River laughs at the ticklish water". The drop of water and the sound during the flow are reflected in a joyful expression in this piece. In this article, it is intended to give the advices in terms of technique and interpretations.

In the 19th century, there were various art movements in France and symbolism was the one of them. Symbolism is appeared by literature. The basic principle of symbolism is not to directly describe an object. It points out as a symbol of connotations the objects. In addition, symbolism focuses on the constant relationship of artists with nature. Composers thought that the sounds in nature and all the noises heard during the day can be explained and be imagined with music. In *Jeux d'eau*, the irregularities of velocity in the flow of water are reflected by changing the number of measurements frequently. Therefore, it is an example for the sounds of nature that reflected in the music and relationship of artists with nature.

Ravel (1875-1937) was born in a small village in the Basque region near the Spanish border of France. Ravel's first impressions of music was the Spanish melodies that he listened with his mother. He started taking first piano lesson at the age of 6. In 1889, he started to study at the Paris Conservatory.

Ravel met symbolism in the conservatory years. Ravel is a composer who inspired by symbolism. The works that Ravel composed for the piano between 1900 and 1914 are described as a complete break after the piano school at the end of the 19th century. In terms of piano technique, the chords, which are harmonically connected with parallel movements, create a feeling of disappearance within each other, enrich the color range and to support the colors and atmosphere in the use of pedals are remarkable.

The first appearance of *Jeux d'eau* as the title was by F. Liszt in *Jeux d'eau à la Villa d'este* in 1870. Ravel inspired by Liszt music and his library was full of Liszt's transcriptions. Two works have similarities to each other as piano technique such as floating arpeggios and using a large area on the keyboard. Ravel *Jeux d'eau* has a sonata form like the first movements of sonatas. Ravel is inspired by symbolism, but also, as can be seen, his music has romantic and classic approaches.

Jeux d'eau ask for virtuosity to the pianists. The piece is not so long, but it demands technical and musical point of view. The pianist should have flexible arms and wrists, the fingers also must be strong, independence and feel the touches to find out the sound. The crossing hands in rapid tempo, fast accompanying parties of the melodic lines that spread over a large area on the keyboard are the examples of the pianistic virtuosity. This piece includes lots of colors of sound, melodic structure and wide range of nuances. Ravel indicates the nuances, the terms like legato, staccato, the changing of tempo, the utilizations of pedals clearly. To express the feelings of the piece, the interpreter should analyze the indications in the partition and understand what composer wants. Although technical studies are important, instead of focusing on technical issues during the interpretation, the thinking of musical structure and singing the melodic line is considerable.

Consequently, with this article, there are ideas of technical studies for arpeggios, crossing hands, double-notes and for the rapid passages, fingerings advices, applying the nuances, utilizations of pedals. All of the advices are for being able to find out the melodic structure and searching the colors.

Jeux d'eau 1901 yılında bestelenmiştir ve kelime olarak “Su Oyunları” anlamına gelmektedir. Eser, Ravel'in de hocası olan Gabriel Fauré'ye ithaf edilmiş ve bestelenmesinden bir yıl sonra piyanist Ricardo Vines tarafından Pleyel Salonu'nda seslendirilmiştir (Pavel, 2016, s. 77). Eserin ilk seslendirilişi Ravel'in de parçası olduğu şair, müzisyen, eleştirmen ve sanatçılardan oluşan entelektüel grup “Les Apache” önünde yapılmıştır.

Ravel (1875- 1937) Fransa'nın İspanya sınırına yakın Bask bölgesinde küçük bir köyde dünyaya gelmiştir. Annesi İspanyol'dur ve müzikle tanışması dinlediği halk ezgileri ile olmuştur. Ailesi tarafından müziğe yönlendirilerek altı yaşında piyano dersleri almaya başlamıştır. 1889'da Paris Konservatuarı'na girer ve sembolist piyano müziğinin (Debussy, Satie, Chabrier, Ravel) yorumcularından biri olan Ricardo Vines ile tanışır (Claudon, 2006, s. 255). Ravel'in sembolizmden etkilenmesi görüldüğü gibi konservatuvar yıllarına dayanmaktadır.

Ravel'in 1900 ile 1914 yılları arasında piyano için bestelediği eserler, 19. yüzyıl sonundaki piyano ekolünden sonra tamamen bir kırılma olarak nitelendirilmektedir. Fransız besteci Henri Sauguet'e göre bu dönemde piyano, parmakların içgüdüsel olarak hareket ettiği “sihirbaz değneği” gibidir (Fleury, 1996, s. 127). 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başında eserler vermiş bestecilerden birisi olan Ravel'in de bu “sihirbaz değneği” anlayışından hareketle, piyanoyu hayal gücünü yansıtan bir enstrüman olarak kullandığı düşünülmektedir. Piyano tekniği açısından, armonik olarak paralel hareketlerle bağlanan, birbirleri içinde kaybolma hissi yaratan akorlar, renk yelpazesini zenginleştirme ve pedal kullanımındaki renkleri ve atmosferi desteklemeye yönelik arayışlar “sihirbaz değneği” benzetmesini destekler.

Sembolizmin temel ilkesi bir nesneyi doğrudan adlandırmamak, onu yavaş yavaş, çağrışımlarla kurmaktır (Çöloğlu, 2016, s. 156). Bu akımda sözcükler dolaylı olarak diğer eylemleri, sözcükleri, nesnelere simgeler. Bu simgelemeden dolayı sembolizmde 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başındaki dönemde resim, edebiyat ve müzikte görülen yaratı anlayışı düş sözcüğüne dayanmaktadır. Natüralizmden kaynaklanan bu anlayış, dünyayı giderek daha da artarak hayal etme eğilimidir (Fleury, 1996, s. 62). Düş yaratıcıdır, sembolistlerin devrimci ve yenilikçi gücüdür. Her biri bu yeteneği işleyip, geliştirerek, kendi özgürlüğünden, kendi kişisel serüveninden yola çıkarak yaratıcı amaçları doğrultusunda kullanmışlardır (Cassou, 2006, s. 8).

Bu akımda özellikle sanatçıların doğa ile olan sürekli ilişkileri üzerinde durulur. 1888'de ressam Gauguin'in sözleri doğanın sanat ile aktarılmasını açıklar: “Doğa karşısında düşe dayanarak sanatı bulmaya çalışınız; tıpatıp göstermekten çok duyurunuz, tıpkı müziğin yaptığı gibi” (aktaran Claudon, 2006, s. 235). Besteciler de doğanın ritim ve armoni yönünden benzerliklerini müzik ile ele almışlardır. Doğadaki seslerin, gün içinde duyulan bütün gürültülerin müzikle anlatılabileceğini düşünmüşlerdir.

20. yüzyıl şairlerinden Paul Valery'e göre sembolizm, simge (sembol) sözcüğünün bir anlamı olduğuna inanan insanların oluşturduğu topluluktur. Fransız sembolist yazar, şair Charles Morice'e göre simge (sembol) ruhumuzun, duygularımızı yaratan nesnelere kaynaşmasıdır, bizi zamanın ve mekanın dışına götüren bir yapıttır (aktaran Cassou, 2006, s. 155). Somut varlıklar sembolize edilerek, düş kavramı ile özgürce ve yaratıcı amaçlarla resim, edebiyat ve müzikle iç içe geçer.

19. yüzyılda Fransa'da çeşitli sanat akımları doğmuştur. Sembolizm ve empresyonizm bu akımlar arasındadır. Sembolizm edebiyattan, empresyonizm ise resimden doğmuştur. Her iki akım da doğadan etkilenmeleri bakımından iç içe sayılabilir. İzlenimciler doğadaki izlenimlerini aktarmışlar, sembolistler ise semboller aracılığıyla

duygularını ve hayal dünyalarını anlatmışlardır. Bu bağlamda Ravel'i sembolizm ve empresyonizm ile bağdaştırmanın da mümkün olduğu düşünülmektedir.

Ravel, Jeux d'eau'yu ünlü Fransız Sembolist şair Henri de Régnier'in La Cité des Eaux (Su Şehri) başlığı altında topladığı şiirlerden birisi olan "Fête d'eau" (Su Bayramı) şiirinin "Nehir Tanrısı onu gıdıklayan suya gülüyor" dizesine atıfta bulunarak bestelemiştir. Régnier, Fête d'eau şiirinde çok çeşitli dalgalı görüntüler oluşturmuş ve Ravel de bu görüntüleri eserin her yerinde neşeli bir duyguya odaklanarak yansıtmıştır (Orenstein, 1991, s. 154). Bestecinin, eserde piyanistik açıdan çok geniş bir yelpaze sunarak; su sesini, şelale ve akarsulardaki suyun düşerken çıkardığı sesleri sembolize ettiği düşünülmektedir.

Jeux d'eau başlığı ilk kez F. Liszt'in 1870' de bestelediği Jeux d'eau à la Villa d'Este eserinde ortaya çıkmıştır. "Liszt- Ravel" benzerliği ve piyano tekniği açısından bu iki besteciye aynı kategoride anmak tesadüf değildir. Çünkü Ravel'in kendi kütüphanesi Liszt'in eserleri ile dopdoludur. Her iki eser de yorumcu için birçok teknik talep eder. Dalgalandan arpejlerinin benzerliği ve piyanonun tiz notalarında gezinmesi sebebiyle Ravel Jeux d'eau'nun isminin Liszt Jeux d'eau à la Villa d'Este eserinden geldiği düşünülmektedir.

Liszt - Ravel benzerliğinin bir ürünü olarak; Jeux d'eau'da Ravel'in tuşe ve sonorite bakımından, Liszt'in 1862'de bestelediği İki Konser Etüdü'nden birisi olan Waldesrauschen'ın özellikle açılış temasından etkilenmiş olması da olasıdır (Howat, 2009, s. 165).

Jeux d'eau, bu dönemde Ravel'in müziğinde kullandığı hızlı (*rapide*) pasajların notalarının iç içe kaynaşmış gibi çalınması, tekrar eden notaların rezonansından faydalanıp sonsuzluk hissi yaratılması (Bkz. Şekil 3.), ses partilerini birbirinden ayırmak üzere kullanılan üç dizelik yazı şekli (Bkz. Şekil 7.) gibi temel özellikleri içinde barındırır.

Ravel'in otobiyografik eskizlerine göre Jeux d'eau, sonatların birinci bölümleri gibi, iki temaya dayalıdır, form olarak sonat formundadır. Jeux d'eau'nun form analizi Şekil 1'de gösterildiği gibidir (Pavel, 2016, s. 78).

	Serim		Gelişme		Yeniden Serim	
	A	B	C	B'	A'	B''
Ölçü Numaraları	1 - 18	19 - 37	38 - 50	51 - 61	62 - 72	73 - 85

Şekil 1. Jeux d'eau Form Analizi

Ravel'in müziğinde görüldüğü üzere dengeli bir ölçüde klasik ve romantik yaklaşımlar bulunmaktadır. Liszt'i müziğinde örnek alması romantik yaklaşıma ve Jeux d'eau'nun klasik sonat allegrosu formunda olması da klasik anlayışa bağlanabilir.

Yorumlama Bakımından Teknik Öneriler

Eser, değinildiği gibi neşeli bir karakterdedir. Besteci tarafından artikülasyonlar, nüanslar ve terimler detaylı bir şekilde belirtilmiştir. Karakterin ortaya çıkabilmesi için notada belirtilen nüanslar çok hassas bir şekilde ele alınmalıdır.

Jeux d'eau, piyanistik açıdan virtüözite gerektirir. Hızlı tempoda gelip ellerin çaprazlanarak ve iç içe geçerek çalınan pasajlar, melodik bir çizgiye eşlik eden klavye üzerinde geniş alana yayılan hızlı eşlik partileri, 48. ölçüdeki iki eldeki akorlarla *trill* gibi duyulan *tremolo*, teknik açıdan ele alınması gereken yerlerdir.

Legato, portato, non legato, aksan gibi artikülasyonların belirgin olması, bu artikülasyonların belirtilen nüanslarda yapılabilmesi yorum ve ses rengi açısından önemlidir ve eserin anlamını ortaya çıkarır. Bunlara ilave olarak Ravel, *una corda* pedalın nerede kullanılacağını notada belirtmiştir. Bu da ses renginde çeşitlilik sağlamaktadır.

Ravel pedal kullanımı ile ilgili eserin ilk seslendirilişi sırasında Ricardo Vines'ten bir ricada bulunur: Özellikle tiz notalardaki pedal kullanımındaki amaç "notaların berrak duyulması değil, bulanık bir izlenimde titreşimlerin havada asılı kalması"dır (Fleury, 1996, s. 137).

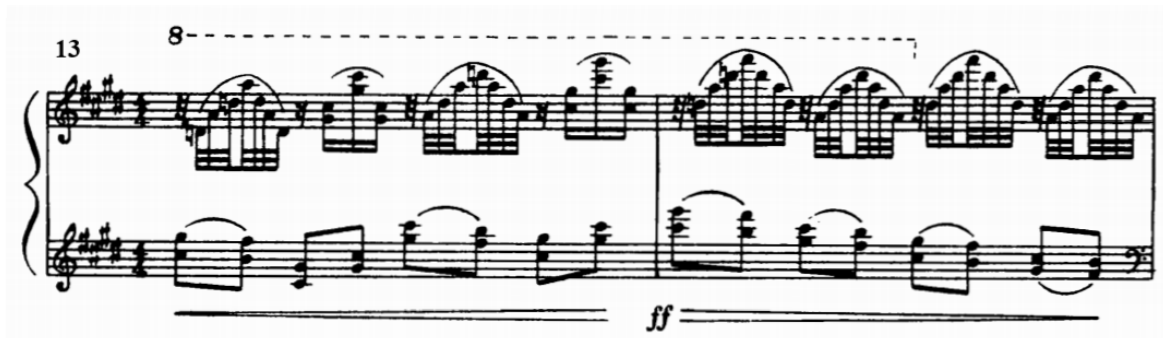
Eserde, suyun düşüş hızındaki ritimlerin değişkenliği gibi, ölçülerde de değişiklik yapılmıştır. 1/4'lük, 2/4'lük, 3/4'lük, 4/4'lük ölçü sayılarının parça içindeki değişken kullanımı bu şekilde açıklanabilir (Pavel, 2016, s. 82).

Eser esnek bir kol ve bilek ile çalınmalı, parmakların ise yumuşak bir şekilde artiküle ediyor olabilmesi gerekmektedir. Her ne kadar teknik çalışmaların yapılması önemli olsa da, yorum sırasında teknik sorunlara odaklanmak yerine, müzikal yapıyı ön plana çıkarıp; ifadeli, neşeli ve şarkı söyleyen bir melodik yol izlenmelidir.

Eserin ilk ölçüsündeki motif *trés doux* (çok tatlı) olarak belirtilmiştir. Sağ eldeki *legato*nun neşeli karakterde anlaşılması için özellikle siyah tuşlarda parmak uçlarının daha çok hissedilerek çalınması parmakların çok düz tutulmaması önerilir. Böylece bağlı olmasının yanı sıra net bir şekilde motif anlaşılacaktır.

6. ölçünün sonunda 7. ölçüye geçişte Ravel herhangi bir tempo değişikliği (rit., a tempo. gibi) belirtmemiştir. Bu geçiş metronomla çalışılır gibi tam tempoda olmamalı, ancak büyük bir *ritenuto* da yapılmadan belli belirsiz bir genişleme ile 7. ölçüye bağlanmalıdır.

Şekil 2' de görülen, 13.ve 14. ölçüdeki *crescendo*, *ff*, *diminuendo* sol el ile desteklenmelidir, çünkü sağ el oldukça tiz olduğundan sağ elin nüans olarak desteklenmemesi cılız ve zorlamayla çıkacak bir sese sebep olur.



Şekil 2.

18,37 ve 77. ölçülerde *rapide* (hızlı) olarak belirtilen küçük notalar vuruşun içinde düşünülmemeli; ilk notadan önce küçük bir kesinti ile pasajın ilk notasının belirtilmesi gerekmektedir. Bu notaların pedal ile tutulması da önerilir. 18. ölçü sonu A temasının bitişi, 37. ölçünün sonu da B temasının bitişidir; ancak temalar arası geçişte 18. ve 37. ölçü sonlarında hiçbir şekilde yavaşlama yapılmamalıdır.

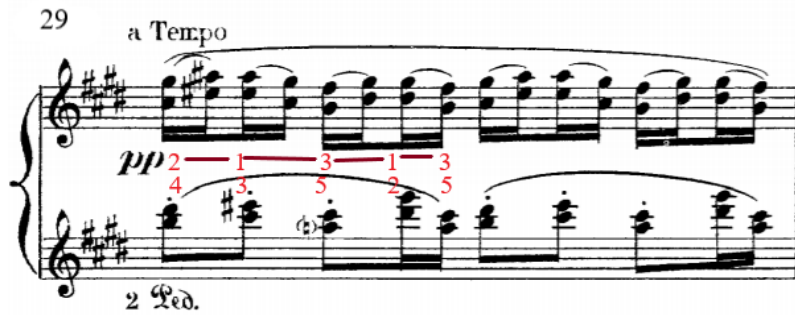


Şekil 3.

Aynı zamanda 18. ölçüde belirtilen *rapide* notalar 19. ölçüde gelen ikinci temayı hazırlar. 22. ölçüde bas partisindeki aksanlar *pp* nüansının içinde yapılmalıdır. 23. ölçüdeki *crescendonun* ardından 24. ölçünün *subito pp* çalınabilmesi için, iki ölçünün arasında duraklamak önerilmektedir.

28. ölçünün son iki vuruşundaki *rit* temponun yavaşlamasını ifade etmemektedir. Ravel burada sadece 29. ölçüdeki *a Tempo*'dan önce sadece hafif bir *ritenuto* istemiştir (Howat, 2009, s. 249).

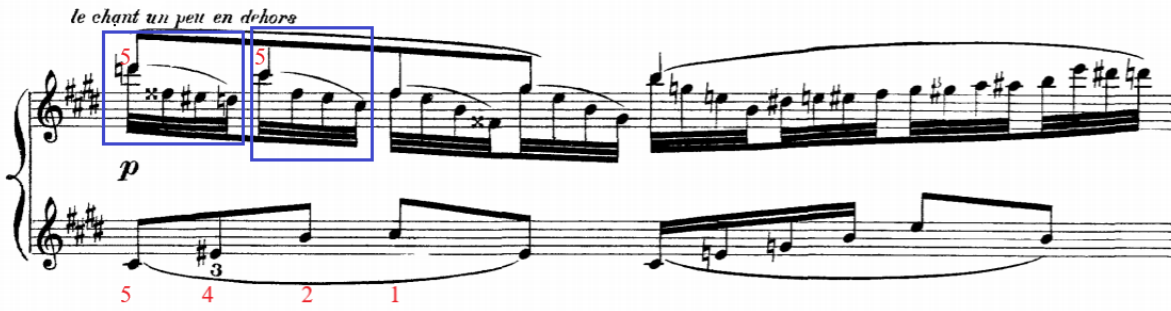
29. ölçü melodik olarak sol elin ön planda olduğu bir pasajdır. Sol el üst seslerin belirgin çalınması gerekir. Bunun için şu şekilde bir teknik çalışma önerilebilir: Şekil 4.'te çizgi ile işaretlenmiş parmak numaraları olan 2-1-3-1-3. parmakları *p* nüansında dik basarak bağlı çalarken, 4-3-5-2-5. parmaklarla çalınan alt sesleri parmaktan *staccato* yaparak ve *pp* nüansında çalışmaktır. Çalma sırasında ise yine üst seslerdeki parmakları gergin tutarak kol ağırlığının serbestçe aşağıya bırakılması tiz notalarda çalan sol eli teknik olarak rahatlatacaktır. Aynı zamanda sol elin melodisinin ön planda duyurulması gerekir.



Şekil 4.

Gelişme bölümü 38. ölçüde sağ el legato dört tane sekizlik ve dörtlük notadan oluşan legato motife, sol eldeki karşı tema eşlik eder. (Şekil 5.) Sağ eldeki bu motifin belirgin çalınabilmesi için 5. parmakların kol ağırlığı ile desteklenerek tutularak, otuzkilik notaların parmaktan *staccato* tekniği ile çalışılması gerekir. El pozisyonunun oturabilmesi için de Şekil 5.'te kare içine alınmış şekilde kalıp olarak düşünülüp, notaların akorlanarak tutulması bir diğer teknik çalışma önerisidir. Çalma sırasında ise 5. parmağın sabit pozisyonuna karşılık, bilek serbest

birakılarak otuzikilik notalara yön verilmelidir. Tüm bu teknik detayların yanında serbest bir şekilde müzik yapabilmek için melodinin şarkısı söylenerek çalışılması motifi akıcı hale getirecektir. Sol eldeki Şekil 5.'te belirtilen parmak numaraları ise legato çalınabilmesi için bir öneri olarak sunulmuştur.



Şekil 5.

38. ölçü ile başlayan motif 43. ölçüde *f* nüansına ulaşır ve buradan itibaren sürekli yükselerek *crescendo* ve *accelerando* ile 48. ölçüde *tremolo* ve *glissando* eseri doruk noktasında ulaştırır.

48. ölçüdeki *tremolo*'nun *trill* gibi duyulması için teknik olarak önerilebilecek çalışma şu şekildedir: Ellerin senkronizasyonu açısından herhangi bir zemin üzerinde (örneğin masa, sehpa gibi) pasaj perküsyon gibi çalınarak, ellerin üst üste binmemesinden emin olunduktan sonra, çok rahatlıkla piyano tuşları üzerinde hareket uygulanabilir. Bu şekilde piyanodan çıkan ses çok daha doğal olacaktır.

49 ve 50. ölçüler ikinci temaya ulaşmada bir köprü gibidir. 51. ölçüde 19. ölçüde sol elde çalınan ikinci temanın motifi sağ elde çalınır. Gelişme bölmesi 61. ölçüde *cédez légèrement* hafifçe yavaşlar son bulur. 62. ölçü başlangıç temasına dönerek sol# pedalı üzerinde yeniden serim bölmesine gelinir.

67. ölçüden itibaren çalınan otuzikilik notaların *pp* nüansında eşit ve net çalınması gerekir. Özellikle 68. ölçüdeki sol el 1. parmak ve sağ el 1. parmak arasındaki el değişiminin anlaşılmasında, sanki tek elle çalınıyormuş gibi duyulması gerekir. Bunun için tuşa yakın çalınmalı ve gereksiz aksanlardan kaçınılmalıdır.

Ellerin üst üste gelerek çalınması gereken hızlı pasajlardan birisi olan 72. ölçü ile başlayan pasaj (Şekil 6.) parmakları iyi artiküle ederek esnek bir bilek ve kol ağırlığından destek alınarak çalınmalıdır. Ancak her bir motif aksansız tek bir nefeste belirtilen nüansa olmalıdır.

72. ölçüdeki notada görülen pedal değişimleri de nüansı desteklemek için kullanılmıştır. Burada pedal kullanımında Ravel'in yorumcudan istediği "notaların berrak duyulması değil, bulanık bir izlenimde titreşimlerin havada asılı kalması" fikrine bir örnektir.

Ravel'in kullandığı bu motif aynı zamanda 1907'de bestelenen Debussy "Poisson d'or"un kadansında görülen motifin öncüsü olduğu da söylenebilir (Howat, 2009, s. 24).

Şekil 6.

Tiz oktavlardaki hızlı arpejlerin eşlik ettiği sol elde *un peu marqué* (biraz belirgin) çalınması gereken melodiye örnek olarak 80. ölçü gösterilebilir. Arpej çalışması olarak, parmak numaralarının akorlanarak elin kalıp şeklinde kullanılması önerilebilir. Şekil 7.'de belirtildiği gibi parmak numaraları kullanılabilir. Parçanın içinde gelen diğer arpejlere de bu yöntemden yola çıkarak parmak numarası yazılabilir. Böylece arpejler rahatlıkla sağ elin altına gelmiş olur. Arpejin çıkıcı son üç notasını *crescendo* gibi düşünmek 3-4-5. parmakların yuvarlanmamasını sağlar. Böylece en tiz nota da kaybolmamış olur. Belirgin çalınması gereken ses partisi de sol el birinci ve ikinci parmakları gergin ve dik basarak aynı zamanda şarkısını söyleyerek rahatlıkla ön plana çıkarılabilir. Bas partisinin pedal ile tutulması önerilir.

Şekil 7.

Parçanın son ölçülerindeki sol elin ön planda duyulup şarkı söyler gibi olması için sağ eldeki arpejler puslu olmalıdır. 81. ölçünün son notası olarak yazılan çarpma çift ses notası ile tutulacak olan pedal parçanın sonuna kadar değiştirilmemelidir. Ravel pedalin değiştirilmeden tutulması gerektiğini belirtmiştir.

Sonuç

1901 yılında bestelenmiş Jeux d'eau (Su Oyunları), Henri de Régnier'in Fête d'eau (Su Bayramı) şiirinin "Nehir Tanrısı onu gıdıklayan suya gülüyor" dizesinden yola çıkarak bestelenmiştir. Parçada suyun düşüşü, akış esnasındaki sesi, damlaması neşeli bir ifade ile yansıtılmıştır.

Yorum bakımından Ravel, eserde nüansları, artikülasyonları, tempo terimlerini, pedal kullanımlarını ve duygu terimlerini açıkça detaylı bir şekilde belirtmiştir. İfadenin yumuşak, belirgin olması ve cümlemeler açısından metnin doğru okunması, titizlikle uygulanması gerekmektedir.

Eserde suyun akış hızındaki düzensizlikler, ölçü sayılarının sıklıkla değiştirilmesiyle yansıtılmıştır. Dolayısıyla doğadaki seslerin müziğe nasıl yansıdığı net bir şekilde aktarılmıştır.

Parçanın yorumlanması esnasında, yumuşak ve serbest bir tekniğe sahip olmak, bestecinin isteklerini yansıtılabilmek açısından önemlidir. Serbest parmaklar ve parlak bir tuşeye sahip olabilmek için kolun rahat bırakılması önerilmektedir. Ağırlığın nüansları destekleyecek şekilde tuşeye aktarılması esnasında, vücutta herhangi bir stres ve gerginliğin olmaması önemlidir.

Bileğin serbest olması, katı ve yatay hareketlerden kaçınılarak, ağırlığı yuvarlak hareketlerle aktarılmalıdır.

Arpejler kalıp olarak düşünülerek, gereksiz parmak değişimlerinden kaçınılmalıdır. Öneri olarak akorlayarak parmak numarası bulmak etkili olacaktır. Arpejlerde, siyah tuşlarda parmakların düz tutulmaması, parmak uçlarının tuş ile teması gerekir.

Teknik öneriler, eseri çalışma sırasında dikkate alınarak uygulanmalıdır. Jeux d'eau'yu yorumlarken teknik kalıplara sıkışılmamalı, müzik düşünülerek, neşeli yapıya odaklanıp, cümlemeler düşünölmelidir. Müziği doğru aktarabilmek, dinleyiciyi de eser ile bütünleştirmek açısından önem taşır.

Kaynakça/References

- Alıcı, S. (2007). 19. Yüzyılda Sanatın Başkenti Paris ve İzlenimcilik Akımı. *İdil Dergisi*, Cilt:6, Sayı:38, 2977-2998.
- Bocquillon, M. F. (2005). *Empresyonizm*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Cassou, F., Brunel, P., Claudon, F., Pillement, G. & Richard, L. (2006). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çoloğlu, E. M. (2006). Debussy'nin Müziği ve Sembolist Şiir. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, Cilt:6, Sayı:2, 150- 178
- Fleury, M. (1996). *L'impressionisme et La Musique*. Paris: Librarie Arthème Fayard.
- Howat, R. (2009). *The Art of French Piano Music Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. Filey: Yale University Press.
- Lockspeiser, E & Halbreich, H. (2001) *Debussy, Sa Vie et Sa Pensée*. Fransa: Fayard.
- Orenstein, A. (2011). *Ravel: Man and Musician*. New York: Dover Publications.
- Pavel, G. M. (2016). Musical Dramaturgy in Jeux d'eau by Maurice Ravel. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov Series VIII: Performing Arts*, Vol. 9 (58) No. 2, 77-84.
- Yazgan, B. (2012). *Ravel Gaspard de la Nuit ve Albeniz Iberia Süitinde İspanyol Folklorunun Etkileri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

DMİTRİ ŞOSTAKOVIÇ'İN 9. SENFONİSİ VE FAGOT SOLOLARININ İNCELENMESİ

Dmitri Shostakovich's Symphony No. 9 and Analysis of the Bassoon Solos

Emre HOPA *

ÖZ

20. yüzyılın önde gelen bestecilerinden Dmitri Şostakoviç, senfoni, film müziği, şarkı ve caz müziği dâhil olmak üzere pek çok türde eserler bestelemiş, hayatı boyunca üst düzey pek çok ödül ve nişana layık görülmüştür. 9. Senfonisini Sovyetler Birliği'nin Üçüncü Reich'e karşı kazanılan zaferinden sonra bestelemiştir. Mevcut olan iktidar tarafından Sovyet halkını kutlamak ve yüceltmek için besteleneceği umulmuştur. Ancak, eserin ilk seslendirilişinden sonra eserin Sovyet Partisi'nin beklentilerini karşılamayan görünüşte hafif, eğlenceli, küçük bir orkestra için kısa bir senfoni olduğu anlaşılmış ve büyük bir hayal kırıklığına neden olmuştur. Bu nedenle, asla sosyalist gerçekçiliğe yakışır ve zamanın ihtiyaçlarını karşılayan bir eser olarak görülmemiştir. Daha sonra bestecinin diğer birçok eseri ile birlikte yasaklanmıştır. Şostakoviç 9. Senfonisinde “müzikal şaka” aktarımı tekniğini kullanmıştır. Eserin dördüncü ve beşinci bölümünde yer alan fagot soloları, ulusal ve uluslararası orkestra sınavlarında karşılaşılan en önemli eserlerden biri olma niteliği taşır. Soloların doğru bir biçimde yorumlanması bilgi birikimini, müzikaliteyi ve teknik beceriyi gerektirir. Bu çalışmanın amacı, Dmitri Şostakoviç'in 9. Senfonisi hakkında genel bir bilgi verilmesi, fagot sololarının incelenmesi ve bu soloların yorumlanmasında karşılaşılan teknik ve müzikal zorluklar için çözüm önerilerinde bulunmaktır. Bu araştırma, Dmitri Şostakoviç'in 9. Senfonisi hakkında literatür taraması yapılan nitel bir araştırmadır.

Anahtar Kelimeler: Dmitri Şostakoviç, 9. Senfoni, senfoni, fagot, solo.

ABSTRACT

Dmitri Shostakovich, one of the leading composers of the 20th century, has composed many kinds of works including symphonies, film music, songs, jazz music and has been rewarded many high-level awards and orders throughout his life. He composed his symphony No.9 after the victory of the Soviet Union against the Third Reich. By the present government, it was expected to be composed to celebrate and glorify the Soviet people. However, after the first premiere of the piece, it was understood that the piece was transparent, amusing, small in scale and a short symphony for an orchestra, it did not meet the expectations of the Soviet Party and it caused a great disappointment. For this reason, it has never been regarded as a work that befits socialist realism and meets the needs of the time. It was later banned along with many other works of the composer. Shostakovich used the “musical joke” technique in his 9th symphony. Bassoon solos, which are in the fourth and fifth movements of the work, are one of the most important works encountered in national and international orchestra auditions. Correct interpretation of solos requires knowledge, musicality and technical skills. The aim of this study is to provide general information about the Dmitri Shostakovich's Symphony No.9, to examine bassoon solos and to propose solutions for the technical and musical difficulties encountered in the interpretation of these solos. This research is a qualitative research that has been made a literature review on the Dmitri Shostakovich's Symphony No.9.

Keywords: Dmitri Shostakovich, Symphony No. 9, symphony, bassoon, solo.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 09.03.2020 Kabul Tarihi/Accepted Date: 10.06.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü / Eskişehir, ehopa@anadolu.edu.tr , ORCID ID: 0000-0002-2264-9148

Atf/Citation: Hopa, E. (2020) Dmitri Şostakoviç'in 9. Senfonisi ve Fagot Sololarının İncelenmesi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 291-302.

Extended Abstract

Dmitri Shostakovich, one of the leading composers of the 20th century, composed many kinds of works including symphonies, film music, songs and jazz music was treated with honor by being rewarded with many high-level awards and orders throughout his life, but at the same time he also came under criticisms because of the fact that he composed simple bourgeois music. He was the Supreme Soviet MP of the USSR and the owner of the Order of Lenin. While he was seen as a communist loyal to the regime and the party during his lifetime, he was also seen as a secret opponent who expresses his thoughts implicitly in his works. He composed his Symphony No.9 by using the “musical joke” transfer technique. The work is generally composed of melodies that are optimistic, bright and full of humor. His long and sorrowful solos in the third and fourth movements of the work symbolize the composer's concern and anxiety about the future of society and the world. Bassoon solos in the fourth and fifth movements of the work are one of the most important works encountered in national and international orchestra auditions.

Shostakovich's Symphony No.9 was performed for the first time under the conduction of Yevgeny Mravinsky on November 3, 1945 by the Leningrad Philharmonic Orchestra in Leningrad. It is approximately 25 minutes long and consists of five movements:

- Allegro
- Moderato
- Presto
- Largo
- Allegretto

The work was composed after the victory of the Soviet Union against the Third Reich, and by the state government, it was hoped that the work would be composed to commemorate the victory of the Soviet people. It was considered that the work would be like the continuation of the last symphonies of Beethoven and Mahler, and there would be a great musical orchestra, chorus and solo singers. However, Shostakovich presented a brief, apparent, playful, small in scale and a short symphony for an orchestra so it did not meet the expectations of the Soviet Party. Along with many of his other works, it was banned in a few years after the premiere in 1945. Given the pressure of the government and the psychology of war, it creates a sense of challenge against Stalin. Strong reactions emphasizing the influence of Jewish music, secret implications to Tchaikovsky, and similarities to the "Catacombs" a part of Mussorgsky's 'Pictures at an Exhibition' are perceived.

The Soviet Party activists labeled the composers making music according to the musical traditions of the West as "Formalists" to humiliate them. It was used to blame people who opposed the political system for their individuality and creativity. This stigma had not left Shostakovich in peace for 12 years. The "Socialist Realism" movement, which left its mark on the Stalin era, shaped all institutions, which mediated the spread of art, in accordance with the policy brought by socio-cultural life. The cultural environment has been completely transformed, works of art that were far from the working class were prevented, and arts with this tendency were disgraced. This difficult and oppressive period, which included the emergence of the Second World War and the concept of Cold War, ended with Stalin's death in 1953.

With the adoption of this new regime based on socialist basis, radical changes have been made in every field from politics to economy, society to art and literature. Besides the positive contributions to the society, these attempts, which also made it pay heavy prices, served the purpose of constructing a new Soviet society. This

notion, which asks the artist to take an active role in the construction process of the socialist revolution, has revealed an art view that serves the fulfillment of political, cultural and social changes. Socialist-realism movement, which determines the artist's duties and considers him as the basis of the construction of the socialist system, has imposed obligation to act in the way and method they would follow, after being shaped by the contributions of various writers and critics.

“The Lady Macbeth of the Mtsensk District”, whose first voice was performed in 1934, caused great changes in his life and music. This opera had been staged for two years until 1936 and until an unsigned article criticizing the music style of the composer appeared in Pravda, the newspaper of the Communist Party. In this article, it was written that Stalin left the hall during the performance of “The Lady Macbeth of the Mtsensk District”.

The first bassoon solo of the work is in the fourth movement and starts with the aggressive introduction of brass instruments. The composer attributed to the Jews who were mourning for people who died or suffered under persecution. The Bassoon solo is depicted as a tense solo male voice that reflects the brutality of military existence. It is one of the bassoon solos where breathing technique is at the forefront and body tension can reach at the highest points. It is directly related to the interpreter's articulation skill and attitude. This features the interpretation differences especially in the interpretation of accented notes. Although the bassoon solo of the fifth movement has an apparently simple structure, it is a solo that is exhausting and the breathing technique is at the forefront, due to the fact that the fourth movement's rather long bassoon solo is played without paused. This solo also shows chromatic changes that symbolize the character of Shostakovich's music.

Şostakoviç, yaşamı boyunca Sovyet döneminin etkisini eserlerine yansıtmiş 20. Yüzyılın en önemli bestecilerinden biridir. Dönemin rejimine ve partisine gönülden bağlı bir besteci olarak görülmesine rağmen, vatan sevgisini ve sanat algılayışını mevcut siyasal sistemin tutumuna zıt olarak üstü kapalı bir biçimde müziğine aktarmıştır. 1945 yılında bestelemiş olduğu 9. Senfonisi bu muhalif kişiliğini yansıtan en önemli eserlerinden biridir. Bu araştırma, Dmitri Şostakoviç'in 9. Senfonisi hakkında doküman incelemesi yapılan ve verilerin toplandığı nitel bir araştırmadır. Konu hakkında görüşler belirtilerek betimleme yöntemi kullanılmıştır. Çalışma kapsamında besteci ve eser ile ilgili literatür taranmış; konu ile ilgili kitaplar, tezler ve makaleler incelenmiş ve fagot solosunun yorumlanmasına ilişkin çözüm önerileri sunulmuştur. Bu araştırmanın evrenini Dmitri Şostakoviç'in 9. Senfonisi, örneklemini ise eserin dördüncü ve beşinci bölümlerinde yer alan fagot soloları oluşturmaktadır.

Dmitri Şostakoviç (Dmitri Dmitriyeviç Şostakoviç)

25 Eylül 1906'da St. Petersburg'da doğmuştur. İlk müzik eğitimine piyano dersleri alarak başlamış ve 1919 yılında St. Petersburg Konservatuarı'na kabul edilmiştir. Henüz 18 yaşında 1. Senfonisini bestelemiştir. Hayatı boyunca opera, konçerto, oda müziği ve koro eserleri, bale, tiyatro ve film müzikleri bestelemiştir. Devlet tarafından birçok ödüle layık görülen sanatçı, aynı zamanda dönemin yönetimi tarafından sıkça eleştiri konusu olmuştur. Eserlerinde savaşın psikolojisi, yönetimin baskısı ve halk şarkıları hissedilir. 9 Ağustos 1975 tarihinde hayata veda etmiştir.

Şostakoviç, Stalin döneminde devlet görevlileri tarafından kimi kez sadık bir yoldaş, kimi zaman da rejim düşmanı olarak tanımlanmış, yapıtları uzun süre çalınmamış, yıllar boyunca tutuklanma ve öldürülme korkusuyla iç içe yaşamak zorunda kalmıştır. Özellikle ilk seslendirilişi 1934 yılında gerçekleşen "Mtysenkli Lady Macbeth" operasından sonra yaşananlar, o dönemde sanatçıların karşılaştıkları yıldırma politikalarının boyutunu göstermektedir. Stalin, Şostakoviç'in bestecilik kariyerinde önemli bir dönüm noktası olarak gördüğü bu operayı yaklaşık iki yıl sonra izlemiş ve salondan beğenmediğini açığa vuran bir yüz ifadesiyle ayrılmıştır. Eserle ilgili olarak 28 Ocak 1936 tarihinde Pravda gazetesinde "Müzik Yerine Karmaşa" başlıklı bir makale yayımlanmıştır. Bu makale Şostakoviç'in yaşamını aniden değiştirmiş, 4. Senfonisini çaldırmaktan vazgeçmiş, 5. Senfoninin kazandığı başarı sonrasında biraz olsun rahatlayabilmiştir. Savaşın başlangıcı ve Hitler'in Rusya'ya saldırması, Stalin'i farklı bir politika izlemeye zorlamış, ülkesindeki sanatçıları faşizme karşı giriştiği savaşta iyi bir propaganda aracı olarak kullanabileceğini fark etmiştir (Büke, 2015).

Sovyet Parti aktivistleri batının müzik geleneklerine göre müzik yapan bestecileri küçük düşürmek için "Formalist" olarak tanımlamışlardır. Bu tanım bireysellikleri ve yaratıcılıkları ile politik sisteminin karşısında olan kişileri suçlamak için bir araç haline gelmiştir. Bu damga Şostakoviç'in 12 yıl boyunca yakasını bırakmamıştır (Ayvazoğlu, 2016, s. 2). Stalin dönemine damgasını vuran "Sosyalist Gerçekçilik" akımı sanatın yaygınlaşmasına aracı olan tüm kurumları, sosyo-kültürel hayatın getirdiği politikaya uygun bir biçimde şekillenmiştir.

Şostakoviç ile ilgili en temel belirsizlik, sanatçının rejime ve partiye gönülden bağlı bir komünist mi, yoksa eserlerinde düşüncelerini üstü kapalı bir biçimde aktaran gizli bir muhalif mi olduğu ile ilgilidir (Ayvazoğlu, 2016, s. 2). Sovyetler Birliği'nin sanat ve edebiyat alanında dünyanın ileri gelen güçleri arasında yer almasında büyük payı olan Şostakoviç, Stalin tarafından zaman zaman aşağılanmış, bazen de onurlandırılmıştır; bu açıdan da dikkatleri üzerine çekmiş ve ister istemez ünlenmiş ve 1940 yılında Stalin Ödülü'nü kazanmıştır (Sever, 2016, s. 8). Müzik alanındaki kariyerinin yanı sıra SSCB Yüksek Sovyet Milletvekilliği yapmıştır. Lenin Nişanı (1946,

1956, 1966), Ekim Devrimi Nişanı (1971), Kızıl Bayrak İşçi Nişanı (1940), Halk Kardeşliği Nişanı (1972), SSCB Halk Sanatçısı Nişanı (1954), Lenin ödülü (1958) ve Stalin ödülü (1940) gibi birçok ödülün sahibidir (Sever, 2016, s. 9).

Derin bir felsefi lirizm taşıyan, politonal armonili besteleriyle 20. yüzyıl müziğine yön veren Şostakoviç, omuriliğindeki kasları besleyen bazı sinirlerin zarar görmesi sonucunda ortaya çıkan Amyotrofik Lateral Skleroz (ALS) hastalığı yüzünden 1960 yılından sonra sağ elini kullanamaz hale gelmiştir. Sonraki yıllarda geçirdiği iki kalp krizi ve yakalandığı akciğer kanseri nedeniyle de sağlığı gittikçe bozulmuş ve hayatının son 15 yılında tedavi ve sağlık kontrolleri için sıkça hastane ve sanatoryumlara gitmek zorunda kalmıştır. Fiziksel gücünün kısmen yerinde olduğu gençlik yıllarında ise ruhsal açıdan son derece gergin olmuştur. Beste yaparken yaratıcı iç dünyası ile Sovyet yöneticilerin ideolojik buyrukları arasında sıkışmıştır. Stalin'in 1953'teki ölümüne dek, her an tutuklanabileceği paranoyasıyla yaşamış ve uzun bir süre içinde iç çamaşırı, diş macunu ve sabun kalıplarının bulunduğu bir çantayı yanında hazır bulundurmıştır (Tekiner, 2012, s. 64).

Sosyalist Gerçekçilik

Sosyalist gerçekçilik, 1920'li yıllardan başlayarak 1960'lı yıllara kadar Sovyetler Birliği içerisinde gelişen ve sonrasında diğer sosyalist ülkelerde de baskın bir hal alan, temel olarak proletaryanın yükselişini ve devrimci ruhu vurgulayan, sosyalist ideolojinin idealizmini ortaya çıkarmayı amaçlayan Marksist ve Leninist ideoloji temelli sanat anlayışıdır. Sosyalist gerçekçilik insan unsurunu temel alan, kendini içinde bulunduğu toplumdan bağımsız düşünemeyen ve kendisini topluma karşı sorumlu hisseden ve onun sorunlarını dile getirmeye çalışan toplumcu gerçekçilik akımının Rus devriminden sonra aldığı biçimdir. 1932 yılında Sovyetler Birliği Komünist Partisinin kararıyla kurulan "Yazarlar Birliği" himayesinde devlet politikası ile tüm kültürel ve toplumsal alanlarda hâkim olan sosyalist realizm, zamanla resmî ideoloji için propaganda amacıyla sekte bir anlayış ile çarpıtılmıştır. Özellikle Stalin yönetiminde proletaryayı, köylüleri ve sosyalizmi yüceltme amacı gütmeyen bütün sanatsal faaliyetler yasaklanmıştır. Sosyalist ideolojiye inanan, devrimi destekleyen ve hatta devrim için savaşanların da dahil olduğu Rusya'ya özgü avangart ve soyut sanatın mimarları niteliğinde olan birçok sanatçının yurtdışına sürülmesine veya kaçmasına sebebiyet vermiştir (Akan, 2017, s. 371-372).

Sovyetlerin resmi sanat akımı olan sosyalist gerçekçilik anlayışı, siyasi çalkantılara paralel gelişirken, sanattaki uzantısı, diğer Avrupa ülkelerinin sanat geleneğinden çok daha farklı gelişmiştir. Rus sanatı, dinsel öğretilere dayanmadığı için, estetik değerlerde, gerçeğin üzerinde durulmasını savunmaktadır. Bu nedenle sanatın yaygınlaşmasına aracı olan tüm kurumlar, sosyo-kültürel hayatın getirdiği politikaya uygun bir biçimde şekillenmiştir. Dönemin sosyalist politikası, (kapitalist üretim tarzının emekçiler üzerinde yarattığı haksızlıklara karşı koymayı ve sanatı geniş kitlelere yayarak toplumsal bilinçlenmeyi hedeflemiştir (Ayan, 2016).

Sovyetler Birliği'nde Komünist Parti'nin sanat ve edebiyat hareketlerini kontrol etmek, edebiyat dergilerini yönlendirmek amacıyla kurduğu Tüm Rusya Proleter Yazarlar Birliği (RAPP), Lenin'in ölümünden sonra başlayan Stalin dönemi ve onun baskıcı yönetimi sırasında sanatı iktidarın emri altına almak ve böylece bir kamuoyu oluşturmak için harekete geçmiştir. Ancak Stalinci yönetim RAPP'ı bile kendi diktatöryel yönetim anlayışlarına uygun bulmadığı için kapatarak sanatın kontrolünü doğrudan partinin yetkisi içine almıştır. Parti ülkedeki farklı sanat anlayışlarını ve temsilcilerini tamamen sindirmek için daha sonra başka bir adım atmış ve 1934 yılının ağustos ayında toplanan Sovyet Yazarlar Birliği Birinci Kongresi'nde alınan kararlar doğrultusunda

Toplumcu-Gerçekçilik adı verilen sanat anlayışı, partinin dolayısıyla da devletin resmi görüşü olarak kabul edilmiştir. Açılış konuşmasını Stalin'in yakın adamlarından biri olan A.A Jdanov'un yaptığı kongrede Gorki, Buharin ve Karl Radek gibi yazar ve düşünürlerin yaptıkları konuşmalarda Toplumcu-Gerçekçi sanatın sınırları çizilmiştir (Kacıroğlu, 2016, s. 34-35).

Sosyalist gerçekçilikte yaratıcılık hiçbir zaman önemli bir etken olmamıştır. Çünkü sistem gereği, keskin bir şekilde iyi veya kötü olmayan bir şey karakterize edilememiştir. Ressamlar sürekli olarak sağlık ve mutluluk dolu, fabrikalarda ve çiftliklerde çalışan kaslı ve düzgün vücutlu insanları tasvir etmiş, sanatsal bütünlük göz ardı edilerek parti öğretisi ön plana çıkarılmıştır (Akan, 2017, s. 378).

Joseph Stalin'in iktidara geldiği 1928 yılından itibaren kültürel ortam tamamen değişime uğratılmış, sanatta emekçi sınıfa uzak nitelikteki yapıtlar sert bir biçimde engellenmiş, bu eğilime sahip sanatlar, itibarsızlaştırılmıştır. II. Dünya Savaşı'nın ve Soğuk Savaşın kavramının ortaya çıkışını da içeren bu zor ve baskıcı dönem Stalin'in 1953 yılında ölümüyle sona ermiştir (Ayvazoğlu, 2016, s. 2).

9. Senfoni

II. Dünya Savaşı'nın yönü Sovyetler lehine değişmeye başladığında, Şostakoviç 1944 yılında Joseph Stalin ile somutlaşan Sovyet sistemi zaferini kutlamak için dokuzuncu senfonisini yazma kararını almıştır. Eseri 1945 yılının yazında devlet tarafından işletilen bir binada yaklaşık altı hafta içinde tamamlamıştır (Lee, 2002, s. 362).

Eserin ilk seslendirilişi 3 Kasım 1945 tarihinde Yevgeny Mravinsky'nin yönetiminde Leningrad Filarmoni Orkestrası'nın yirmi beşinci sezonunun açılış konserinde yapılmış ve canlı bir radyo yayını ile ülke çapında dinlenmiştir. Konserin diğer yarısında Çaykovski'nin 5. Senfonisi seslendirilmiştir. Bu konserde seyircilerden gelen yoğun talep üzerine son üç bölüm tekrar çalınmıştır. Moskova prömiyeri iki hafta sonra (20 Kasım 1945) Mravinsky'nin SSCB Devlet Senfonisi yönetiminde gerçekleşmiştir (Fay, 2000, s. 147).

Eser beş bölümden oluşur:

- Allegro
- Moderato
- Presto
- Largo
- Allegretto

Eser genel olarak iyimser, aydınlık ve mizahla doludur. Üçüncü ve dördüncü bölümlerindeki uzun ve hüzünlü bas soloları toplumun geleceğe dair duyduğu endişeyi ve huzursuzluğu yansıtmaktadır (Ayvazoğlu, 2016, s. 20). Şostakoviç'in yedinci ve sekizinci senfonilerinin trajik ve kahramanca karakterinin aksine, dokuzuncu senfoni havadar ve sakin bir ruh halini yansıtmaktadır (Lee, 2002, s. 362).

Şostakoviç dokuzuncu senfonisinin yazma amacını 1 Ekim 1943 tarihinde sekizinci senfonisinin prömiyeri öncesinde "...Rus halkının büyüklüğü hakkında, Kızıl ordumuzun yerli topraklarımızı düşmandan kurtarması hakkında" ifadeleri ile duyurmuştur. İki yıl sonra devrimin yirmi yedinci yıldönümü ritüelinde Şostakoviç şu ifadelerle yer vermiştir:

Büyük vatanseverlik savaşının sonuna gelinmektedir, bu durum her zamankinden daha açık bir şekilde belirgindir. Bu, karanlığa ve gericiliğe karşı bir kültür ve ışık savaşıdır, katillerin vahşetine karşı bir hakikat ve hümanizm savaşıdır... Gelecek yıllarda tüm çalışmalarımızın özeti "Zafer" kelimesi olacak (Fay, 2000, s. 145).

Eserin Sovyetler Birliği'nin Üçüncü Reich'e karşı kazanılan zaferinden sonra Sovyet halkını kutlamak ve yüceltmek için bestelenecek görkemli bir senfoni olacağı umulmuştur. Hatta, Beethoven ve Mahler'in son senfonilerinin devamı gibi olan ve müzikal olarak büyük bir orkestra, koro ve solistlerin yer alacağı bir eser olarak düşünülmüştür (Lee, 2002, s. 362-363). Şostakoviç, Nazi Almanya'sı ile savaş sırasında Sovyetler Birliği'nin onuruna ve desteğine büyük bir kutlama olması gerektiğini öne sürerek, halk ve Sovyet Partisi tarafından kendisine verilen beklentilerin farkında olduğunu belirtmiştir. Sovyetler Birliği'nin savaşı kazandığı ilan edildiğinde Şostakoviç 9. Senfonisi üzerinde çalışmaya ara vermiştir. Prömiyer zamanı geldiğinde, Sovyet Partisi'nin beklentilerini karşılamayan görünüşte hafif, eğlenceli, küçük bir orkestra için kısa bir senfoni sunmuştur (Lenberg, 2016, s. 1). Eser ilk seslendirilişinden birkaç yıl sonra yasaklanmıştır. Bu, Şostakoviç'in 1936 yılında "Mtysenkli Lady Macbeth" Operası için aldığı kınamadan sonraki ikinci kınamasıdır (Lenberg, 2016, s. 2).

Şostakoviç'in 9. Senfonisi, Stalin'in Rusya'sına tutulan eleştirel bir aynadır. Eser ile ilgili yayımlanmış belgelerin pek çoğu, eseri Stalin ve arkadaşlarının müzikal zaferi olarak görmektedir. Askeri temaların giderek saldırganlaşması, Yahudi müziğinin etkisini vurgulayan şiddetli tepkiler ve Çaykovski'ye gizli imalar bunu kanıtlamaktadır. Mussorgsky'nin "Bir Sergiden Tablolar" adlı eserindeki "Katakombalar" (Yeraltı/Roma Mezarlığı) bölümüne benzer olarak, başkalarının zulmü altında ölenler için uzun ve karanlık bir Yahudi ağıtına da yer verilmiştir (Lenberg, 2016, s. 4).

Beş bölümden oluşan eser yaklaşık 25 dakika sürer, zekice kurgulanmış, esprili melodilerden oluşmaktadır. Yönetimin baskısı ve savaş psikolojisi göz önüne alındığında Stalin'e karşı bir meydan okuma hissi yaratmaktadır. Şostakoviç bu eseri ile Stalin'in sarayında dalkavuk bir müzisyen olarak yer almak istemediğini kesin bir dille ifade etmiştir. Diğer yandan, eserin yazılı bir metnin olmaması eserin tam olarak anlaşılmasını imkânsız kılmış ve alaycı melodileri nedeniyle Şostakoviç'in suçlanmasının önüne geçmiştir (Moshevich, 2004, s. 121).

Fagot Sololarının İncelenmesi

Dokuzuncu senfoninin ilk bölümü olan Allegro kaygısız, dertsiz ve mutlu ruh halini yansıtır. Zarif, rafine ve mizah içeren müzik cümlelerinden oluşur. Eserin ilk bölümünün temaları diatoniktir ve genellikle majör üçlü armonik tonaliteleri üzerine inşa edilmiştir. Şostakoviç'in kendine has aralık atlamaları ve kromatik geçişleri gözlemlenir. Temaların basit ve muntazam yapısı, ani melodik dönüşler ve zekice kurgulanmış orkestralama detayları belirgindir. Eserin ikinci bölümü olan Moderato, zarif ve ilham verici bir lirizm üzerine kuruludur. Ana tema Şostakoviç'in yazdığı en mutlu melodilerden biridir (Martynov, 1942, s. 104). Eserin Presto, Largo ve Allegretto olan son üç bölümü birbirlerini arasız olarak takip eder. Aralarındaki bağlantı çok güçlüdür, ancak bu durum ortak bir temaya sahip olmalarından kaynaklanmamaktadır. Her bölümün içeriği kendine has zıtlıkları barındırır (Martynov, 1942, s. 105).

İlk fagot solosu eserin dördüncü bölümde yer alır. Bölüm, bakır üflemeli çalgıların agresif girişi ile başlar. Bu giriş Mussorgsky'nin "Bir Sergiden Tablolar" adlı eserindeki "Katakombalar" (Yeraltı/Roma Mezarlığı) ile benzerlikler taşımaktadır. Kantor benzeri olan fagot solosu zulüm altında ölen ya da acı çeken insanlar için yas tutan Yahudilere atıfta bulunmaktadır. Bu bölüm, modern Rus Yahudi toplumunun tepkisinin bir resmi veya kronikleşmesi olarak düşünülebilir. Bölümde askeri mevcudiyetin vahşeti, kuşku içerisindeki şaşkın cemaat ve tekrar eden saldırılar uzun süren ve gergin solo erkek sesi ile yansıtılmaktadır. (Lenberg, 2016, s. 35).

Dördüncü bölümün fagot solosu nefes tekniğinin ön planda olduğu ve beden geriliminin en üst noktalara ulaştığı fagot sololarından biridir. Yorumcunun artikülasyon becerisi ile doğrudan bağlantılıdır. Bu durum

özellikle aksanlı notaların yorumlanmasında yorum farklılıklarını ön plana çıkarır. Her cümlelerin sonundaki tam dörtlü, küçük üçlü ve küçük ikili aralığa sahip notaların ses yüksekliğinin alçalarak sona ermesi, nefes tekniğinin önemini vurgular. Solo yaylı çalgıların akorları üzerinde ilerler ve esnek biçimde çalınmasını gerektirir.

Huang'ın yaptığı bir araştırmada eserin 4. Bölümündeki tekrarlanan motifler ve cümleler açıkça belirtilmiştir. Huang'a göre solonun motifi aşağı doğru ilerleyen ve tekrarlayan tam dörtlü, küçük üçlü ve küçük ikili aralıkları temel almaktadır (Görsel 1 ve 2). Huang, motiflerdeki aşağı doğru ilerleyen aralıkların önemli bir tematik materyal olduğunu vurgulamış ve bu aralıkların özellikle "decrecendo" ile belirtilmesi gerektiğini savunmuştur. Huang'a göre, her cümlelerin doruğa ulaşan notasını belirlemek müziğin yönünü tespit etmeye yardımcı olur. Dolayısıyla yorumcuya müziğin esnekliği konusunda fikir verir (Huang, 2004, s. 21).

Cadenza

f *espress.* *mf* *dim.* *p*

Görsel 1. 4. Bölümündeki fagot solusunun tekrarlanan motifleri. 10-11.ölçüler (Huang, 2004, s. 21).
(Kırmızı renk inisi tam dörtlü aralığı ve mavi renk inisi küçük üçlü aralığı göstermektedir.)

p *f* *cresc.* *f*

Görsel 2. 4. Bölümündeki fagot solusunun tekrarlanan motifleri. 22-23.ölçüler (Huang, 2004, s. 21).
(Kırmızı renk inisi tam dörtlü aralığı ve yeşil renk inisi küçük ikili aralığı göstermektedir.)

Çalgının üçüncü ve dördüncü oktavlarındaki sesleri yorumcunun teknik becerisi, nefes tekniği, kamış yapımı hakkındaki bilgisi ya da kazıma tecrübesi ile doğrudan bağlantılıdır. Çalgının bu oktavındaki sesleri ardışık olmayan parmak hareketleri ile gerçekleştirir. Seslerin kesintisiz olarak çalınması parmakların senkronize olarak hareket etmesine bağlıdır. Çalgıya üflenen havanın basıncı ve miktarı insan bedeninde çeşitli etkiler yaratır. Bu basınç ve miktar her ses perdesinin oluşmasında ve nüans değerlerinin belirlenmesinde önemli bir rol oynar. Fagotun üst oktav seslerinin oluşmasında hava basıncının diğer oktalara göre daha fazla olması yorumcunun bedeninde aşırı gerilime yol açabilir. Bu gerilim ancak nefes tekniğinin doğru kullanılması ile giderilebilir. Aksi takdirde dudagın kamışa yaptığı baskı artabilir ve dudak kasları ezilebilir. Eserin 4. bölümünde yer alan fagot solusunun 4. oktav re bemol ve re notaları hava miktarı ve basıncının dengelenerek bedendeki gerilimin kontrol alınmasıyla çalınabilir.

Kamış yapımında kargının kalınlık değeri, sertlik derecesi, kargının yoğunluğu ve kamışın forması titreşimi doğrudan etkileyen faktörlerdendir. Kargının sertlik derecesi ve yoğunluğu havanın çalgıya aktarılması ile doğru orantılıdır. Formanın ölçüleri çalgının ses rengini ve ses aralığının odak noktasını belirler. Kalınlık değerleri kamışın titreşiminin ve çalgının seslerinin oluşmasında önem taşır. Tüm bu değerlerin birbirleriyle

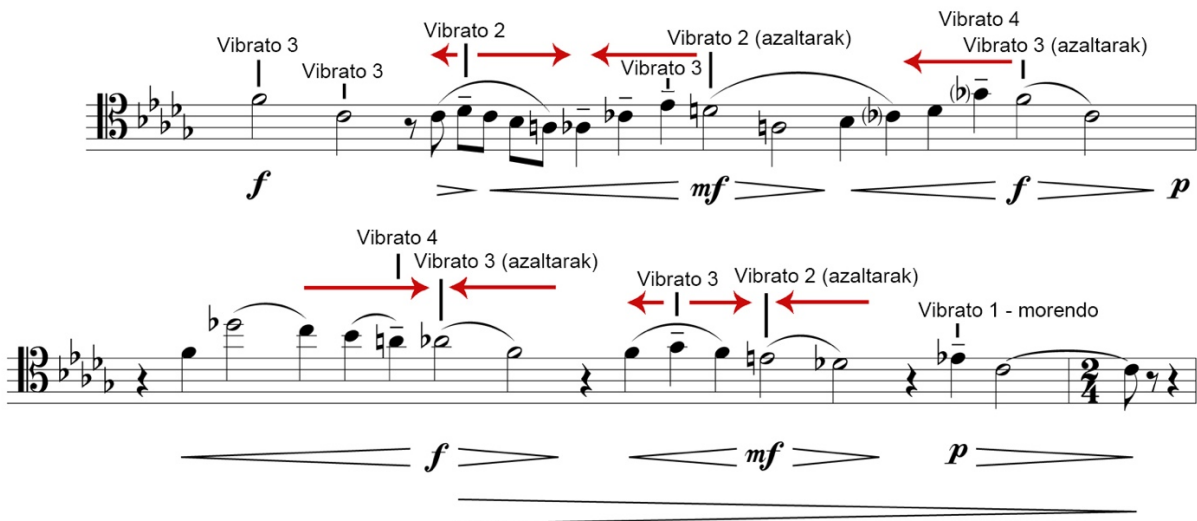
ilişkilendirilmesi solonun yorumlanmasını olumlu yönde etkiler. Bu solonun yorumlanmasında kargının iç kalınlığının 1.25 mm ya da 1.30 mm, dış kazıma kalınlığının 1.0 mm – 0.55 mm olması gerektiğini önermekteyim. 0.58 – 0.60 aralığındaki orta yoğunluk değerine ve 13 – 14 rockwell sertlik derecesine sahip olan karguların seçilmesi solonun özellikle 4. Oktavındaki notaların çalınmasında kolaylık sağlar. Georg Rieger marka 1a model fagot kamışı forması çalgının üst oktavındaki notaların hakimiyetinde ve parlak bir ses renginin elde edilmesinde tercih edilme sebebidir. Kamışın toplam uzunluğunun 5.4 mm olması (ön kısım 2.7 mm - arka kısım 2.7 mm) çalgının üst oktavındaki seslerinin hakimiyeti açısından kolaylık sağlar. Hazır kamış kullanan yorumcuların kamışın çevresel faktörler nedeniyle titreşiminde oluşabilecek değişiklikleri kontrol altına alabilme tecrübesine sahip olmaları önem kazanır. Kamışın yapım ve kazınma süreci yorumcunun fiziksel özelliklerine, çalgının karakterine ve solonun yorumlandığı yerin konumuna göre değişiklik gösterebilir.

Seslerin net olarak çalınabilmesi çalgıya aktarılan hava akışının sürekliliği ile bağlantılıdır. Aynı ölçü içerisindeki tempo, nüans değişiklikleri ve seslerin birbirleriyle bağlantıları kadansın şekillenmesinde büyük rol bir oynar. Görsel 3' de iki adet çalışma önerisi sunulmaktadır. Çalışmanın amacı, seslerin homojen bir biçimde birbirlerine bağlanmasını sağlamaktır. 80 metronom hızında çalınması önerilmektedir.



Görsel 3. 4. Bölüm Fagot Solosunun Çalışma Önerisi.

Gansbege yaptığı bir araştırmada fagot solosunun yorumlanmasına dair önerilerde bulunmuştur (Görsel 4). Gansbege, kadansın melodik çizgisinin ilerleyişini kırmızı renkli oklar kullanarak göstermiştir. Vibratonun kullanımını nüanslara bağlı olarak şekillendirilmiş ve hızını seviyelerine göre belirtilmiştir (Gansbeke, 2012, s. 188).



Görsel 4. Gansbeke'nin Yorum Önerisi (Gansbeke, 2012, s. 188).

4. bölümden (Largo) 5. bölüme (Allegretto) bağlanan kısım Yahudilikte bir kavram olan “gözyaşları ile kahkaha düşüncesi” nin müzikal bir temsilidir. Yahudi halk müziğindeki ya da orta ve doğu Avrupa Aşkenaz Yahudileri’nin müziği olarak bilinen “klezmer” müziğinin form ve fonksiyon bakımından uyumsuzluğunu simgelemektedir (Lenberg, 2016, s. 38). Bir önceki bölümün karakterine oldukça zıt bir yapıdadır.

Beşinci bölümün fagot solosu görünüşte basit bir yapıya sahip olsa da, 4. bölümün oldukça uzun olan fagot solosunun ardından aralıksız çalındığı için yorucu ve nefes tekniğinin ön planda olduğu bir solodur. Şostakoviç iki figürün dizilerini kullanarak yükselen bir kromatik melodi oluşturmuştur (Görsel 5). Bu solo aynı zamanda Şostakoviç’in müziğinin karakterini simgeleyen kromatik değişimleri gösterir. Nüanslar çıkıcı melodik çizginin doğal eğilimini taklit eder (Longazo, 1969, s. 39).

4. Bölümün oldukça yorucu olan fagot solosunun ardından gelen 5. Bölümün enerjik ve esprili melodisi kararlı bir biçimde çalınmasını gerektirir. Bestecinin bölüm üzerinde belirtmiş olduğu tempo terimi Allegretto’dur. Bu durum Allegro’dan daha yavaş çalınması gerektiğini vurgular ve acele edilmemesini ifade eder.



Görsel 5. 5. Bölüm 1.-27.ölçüler arası.

Sonuç

Şostakoviç’in müziğini anlayabilmek bestecinin içinde bulunduğu kültürel ve sosyopolitik durumun analizi ile mümkündür. 21. yüzyılın ilk yarısında Sovyet Rusya’nın lideri Joseph Stalin’in yönetimindeki hükümet sanatın toplum üzerindeki etkisini kullanarak sanatın hükümetin gündemine paralel hareket etmesini istemiştir. Bu nedenle 1934 yılında sosyalist gerçekçilik ile ilgili ilk resmî açıklama kamuoyuna açıklanmış, sadakatin arttırılması ve sosyalist davaya karşı empatiyi teşvik eden sanatın desteği hedeflenmiştir. Bu anlayış hükümetin baskısı ile Rus kültürünü şekillendirmeyi amaçlamıştır. Yönetim tarafından ulus kurmayı ve vatanseverliği teşvik eden projeler desteklenmiş ve sözde zararlı olan her faaliyet yasaklanmıştır. Sanatçıdan sosyalist devrimin inşa sürecinde aktif rol almasını isteyen bu anlayış, politik, kültürel ve toplumsal değişimlerin yerine getirilmesine hizmet eden bir sanat görüşünü de ortaya çıkartmıştır. Sanatçının görevleri belirlenerek izlenecek yol ve yöntem içinde hareket etme zorunluluğu getirmiştir.

Şostakoviç’in müziğinde Rus halk melodileri belirgin bir biçimde hissedilir. Bu durum dönemin yönetimi tarafından desteklenmiş ve besteci en üst düzeyde ödüllere layık görülmüştür. Ancak “Mtysenkli Lady Macbeth”

operası sonrasında hükümet tarafından kınanmış ve boykot edilmiştir. Bu dönem Şostakoviç için müziğinin ayaklar altına alındığı bir dönem olarak nitelendirilebilir. Berlin'in düşmesi ile halkın beklentileri Şostakoviç'in zaferi kutlayan büyük bir eser yaratacağını yönünde olmuştur. Ancak eserin hafif, eğlenceli ve küçük bir orkestra için bestelenmesi tepkilere neden olmuş ve halkı hayal kırıklığına uğratmıştır.

Eserin 4. bölümünde yer alan fagot solosunun yorumlanması teknik beceri, nefes tekniği ve kamış yapımı hakkında bilgi ve tecrübeyi gerektirir. Aynı ölçü içerisindeki tempo, nüans değişiklikleri ve seslerin birbirleriyle bağlantıları kadansın şekillenmesinde büyük rol oynar. Seslerin homojen bir biçimde birbirlerine bağlanmasını gerektirir. Nüans terimlerinin belirgin bir biçimde yorumlanması çalgıya aktarılan havanın sürekliliğini ve nefes tekniğini vurgular. Çalgının özellikle üçüncü ve dördüncü oktavında yer alan seslerin kesintisiz olarak çalınması parmakların senkronize olarak hareketi, nefes kontrolü ile havanın basınç ve miktarının ayarlanması ve sonucunda bedende oluşabilecek gerilimin kontrol edilmesi ile mümkündür. Dördüncü ve beşinci bölümlerdeki fagot sololarının zıt karakterleri yorumlanması bakımından bilgi ve tecrübeyi de beraberinde getirir. Dördüncü bölümdeki gergin fagot solosunun karakteri beşinci bölüm ile şakacı ve dans karakterine bürünür. Bir bütünün parçaları olarak yorumlanmasını şart koşar.

Kaynakça / References

- Akan, M. (2017). Sosyalist Gerçekçilik Üzerine Kısa Bir Değerlendirme. *İtl Suwı Aka Turur*. Ed. U. Üren-D. Çatalkılıç, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 371-382.
- Ayan, M. (2016). *20. Yüzyıl Batı Sanatında İdeolojik Yaklaşım Olarak "Sosyalist Gerçekçilik" ve "Faşizm"*. Erişim tarihi: 2 Şubat, 2020, http://mujdeayan.com/HM/tr_TR/yayinlar/sosyalist-gercekcilik-ve-fasizm/
- Ayvazoğlu, A. (2016). *Tarihsel Süreç İçerisinde Dmitri Shostakovich' in 7. Senfonisi'nin İncelenmesi*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), T.C. Yaşar Üniversitesi, İzmir.
- Büke, A. (2015, 27 Şubat). *Kuşatmanın Senfonisi*. Erişim Tarihi: 15 Ocak, 2020. <https://www.insanokur.org/kusatmanin-senfonisi/>
- Fay, L. (2000). *A life: Shostakovich*. New York: Oxford University Press.
- Gansbeke, B. V. (2012). *The Orchestral Bassoon: A Pedagogical Website for Bassoonists*, Submitted to the faculty of the Jacobs School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree, Doctor of Music, Indiana University.
- Huang, H-H. (2004). *Bassoon Pedagogy of Orchestral Excerpts: Teaching Interpretation in Excerpts through the Study of Recordings*. A document proposal submitted to the Document Committee of the College-Conservatory of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctoral of Musical Arts, University of Cincinnati.
- Kacıroğlu, M. (2016). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında (1923–1940) Toplumcu-Gerçekçi Edebiyat Tartışmaları, ETÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1/2, 27-71.
- Lee, D. (2002). *Masterworks of 20th-Century Music*, Routledge New York – London.
- Lenberg, P. (2016) *Shostakovich's Ninth Symphony: An Analytical Exploration and Keys to Interpretation*. A Doctoral Document Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Doctor of Musical Arts, University of Nevada, Las Vegas.
- Longazo, G. (1969). *The Bassoon: Its Use in Selected Works of Shostakovich, Stravinsky and Schoenberg*. A Dissertation Presented to the Faculty of the School of Music University of Southern California in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts.
- Martynov, I. (1942). *Shostakovich: The Man and His Work*. Philosophical Library, New York.
- Moshevich, S. (2004) *Dmitri Shostakovich, Pianist*. Montreal: McGill-Queen's University.
- Sever, D. (2016). *D.D. Şostakoviç'in Piyano Eserlerinden 24 Prelüt ve Füg'ün Müzik Edebiyatındaki Yeri ve J.S.Bach' ın 48 Prelüt ve Füg'ü ile Kontrpuan Açısından Karşılaştırılması*. Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tekiner, H. (2012). Şostakoviç'in Nörolojik Hastalığı. *Andante* 2012, 9/70, 64-65.

WITOLD SZALONEK'İN *QUATTRO MONOLOGHI* ADLI SOLO OBUA ESERİNİN İCRA BAKIMINDAN İNCELENMESİ VE UYGULAMA ÖNERİLERİNDE BULUNULMASI

The Study of Witold Szalonek's Solo Oboe Work *Quattro Monolohi* in Terms of Performance and Practice Suggestions

Bayram BAYRAMOĞULLARI *

ÖZ

Witold Szalonek'in (1927-2001) Quattro Monolohi Adlı Solo Oboa Eserinin İcra Bakımından İncelenmesi Ve Uygulama Önerilerinde Bulunulması başlıklı bu çalışma, Yeni Müzik solo oboa repertuarının önemli bir eserini tanıtarak, icra etmek isteyen obuacıları bilgilendirmek ve uğraşlarını kolaylaştırmak amacıyla taşımaktadır. Yenilikçi bir besteci olan Witold Szalonek'in, *çoksesli tınlar* tekniğini Bruno Bartolozzi'nin (1911-1980) *New Sounds for Woodwind* adlı ünlü çalışmasından önce kullandığı bilinmektedir. 1966 yılında bestelediği *Quattro Monolohi* eserinde, dönemin simgesel öneme sahip *çoksesli tınlar* ve *kurbağa dili* yeni çalış tekniklerinin yanı sıra, çok az bilinen *sadece kamaşla çalma* tekniğini de değerlendirmektedir. Szalonek'in kullandığı *rastlamsal yazı*, ilkesel olarak "hem icracıyı kontrol altında tutmak hem de ona serbestlikler tanıyarak müzikal fantezisini olabildiğince özgürleştirmek" amacını güdmüştür. Bu çalışmada, yüksek icra kalitesine ulaşabilmek amacıyla eserin ayrıntılı icra analizi yapılmıştır. Ulaşılan sonuca göre; yeni çalış tekniklerinin icrasında başarılı olabilmek için icracı, kullandığı çalgı modelini ve kamaş özelliklerini irdelemeli, sabırlı ve bilinçli çalışmalardan sonucunda edineceği kişisel tecrübeyle *yardımcı teknikler* üzerinde ustalaşarak kendinde has bir duyarlılık geliştirmelidir. Bu tekniklerin kullanımındaki *ayar*, başarının anahtarı olacaktır. Belli bir beceriye ulaşıldıktan sonra, önce "eserin notasyonunun öğrenilmesi, sonrasında ise çalış tekniklerinin bireysel olarak çalışılmasıyla istenilen müzikal ifadenin eserde uygulanması" tavsiye edilmektedir. Yapılan çalışma, icra analizi ve yazarın kendi tecrübelerine dayanarak uygulama önerilerinde bulunmasıyla icra bakımından kolaylıklar sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Oboa, yeni çalış teknikleri, sadece kamaşla çalma, çoksesli tınlar, rastlamsal yazı.

ABSTRACT

The Study of Witold Szalonek's Solo Oboe Work Quattro Monolohi in Terms of Performance and Practice Suggestions aims both to introduce a significant work of solo oboe repertoire in New Music and to inform and facilitate the efforts of the oboists wishing to perform the work. It is accepted that Szalonek, as an innovative composer, had used *multiphonic sounds* technique before Bruno Bartolozzi's (1911-1980) well-known work *New Sounds for Woodwind*. In his work *Quattro Monolohi*, composed in 1966, he used the uncommon *playing with the reed alone* technique besides the new playing techniques such as *multiphonic sounds* and *flutter-tonguing* that had symbolic significance in that period. Principally, the *aleatoric notation* that Szalonek used was an important example in the chaos of that period, aiming to "keep the performer under control as well as freeing his musical fantasy as much as possible by giving him freedom". A detailed performance analysis of the work has been done in order to reach high performance quality. As a result; in order to be successful in performing new playing techniques, the performer should examine the instrument model and reed features he uses, and develop a special sensitivity by mastering the *auxiliary techniques* with his personal experience from his patient and conscious work. The key to success will be the *setting* in the use of these techniques. After reaching a certain skill, it is recommended first to "learn the notation of the work, and then apply the playing techniques on the work with the desired musical expression by practicing individually". In the study, with the performance analysis, the convenience of performance has been provided by the author's practice suggestions based on his own experience.

Keywords: Oboe, new playing techniques, playing with the reed alone, multiphonic sounds, aleatoric notation.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 04.04.2020 Kabul Tarihi/Accepted Date: 05.06.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç., Antalya Devlet Senfoni Orkestrası. bayram.obua@gmail.com ORCID ID: 0000-0001-7036-8634

Atf/Citation: Bayramoğulları, B.(2020) Witold Szalonek'in *Quattro Monolohi* Adlı Solo Oboa Eserinin İcra Bakımından İncelenmesi ve Uygulama Önerilerinde Bulunulması. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 303-327.

Extended Abstract

The Study of Witold Szalonek's (1927-2001) Solo Oboe Work Quattro Monologhi in Terms of Performance and Making Practice Suggestions aim both to introduce a significant work of solo oboe repertoire in New Music and to inform and facilitate the efforts of the oboists wishing to perform the work. It is accepted that Szalonek, as an innovative composer, had used *multiphonic sounds* technique before Bruno Bartolozzi's (1911-1980) well-known work *New Sounds for Woodwind*. In his work *Quattro Monologhi*, composed in 1966, he used the uncommon *playing with the reed alone* technique besides the new playing techniques such as *multiphonic sounds* and *flutter-tonguing* that had symbolic significance in that period. Principally, the *aleatoric notation* that Szalonek used was an important example in the chaos of that period, aiming "to keep the performer under control as well as freeing his musical fantasy as much as possible by giving him freedom".

Szalonek, who is the representative of the Polish School, spent most of his life outside his country (in Germany), although there was a positive / productive creation atmosphere in his country. Perhaps this situation led him to experimental timbres and abstract composing techniques when compared to his Polish colleagues. Especially; "Sonorismus" forms the basis of the composing technique for the composer who shows great interest in the timbre phenomenon. Szalonek's musical expression language, which never leaves the avant-garde side of the Polish Composition Ecole, "examining the soloistic opportunities of instruments to the utmost and focusing on pushing the limits of the playing techniques" firmly represents the principles of the Age of New Music.

In order to raise the artistic and educational level in our country, it is of great importance to examine and introduce the classical works of the Age of New Music. The composer utilized the new playing techniques used in *Quattro Monologhi*, which is a classical work, as the most important tool of the musical expression language. For this reason, in order to apply all techniques correctly, detailed 'analysis' of the work and the formation of technical findings providing ease of performance are of great importance. The purpose of dividing the performance analysis into two stages as *notation* and *playing techniques* is to reach high performance quality by analyzing without any doubt.

In the analysis of the notation, Erhard Karkoschka's book *Das Schriftbild der Neuen Musik* was used. The composition date of the work and the publication date of the book provided a very appropriate opportunity to evaluate the notation beyond a coincidence. In his study, Karkoschka classified the notation of New Music into four stages: *Precise notation*, *frame notation*, *annotated notation* and *musical graphics*. Szalonek is also a good example of the transitivity among these classifications with the *second figures*, *aleatoric boxes*, *symbols* and *graphics* that he used in the notation of his work.

In the analysis of the playing techniques, the basic works were used such as Bruno Bartolozzi's *New Sounds for Woodwind*, Heinz Holliger's *Studien zum Spielen Neuer Musik* and Peter Veale's *Die Spieltechnik der Oboe*, and the author also made *practice suggestions*. In the study, not only commonly used *multiphonic sounds* and *flutter-tonguing* techniques, but also little known and used *playing with the reed alone* technique was explained in detail. However, *auxiliary techniques*, which have a significant function in the implementation of these techniques successfully, were attached importance. As a matter of fact, the correct application of the auxiliary techniques consisting of *air pressure*, *lip position* and *position of the reed* is also of great importance for the *transitions*

between monophonic and multiphonic timbres and *transition among multiphonic timbres* techniques. It is thought that the success rate will increase if the practice methods remarked in the practice suggestions are followed and the tips providing technical facilities are taken into consideration.

Consequently, in the study conducted with the performance analysis method, a wider and objective view was obtained by combining the technical findings of personal experience with the existing literature. In order to be successful in performing new playing techniques, the performer should examine the instrument model and reed features he/she uses, and develop a special sensitivity by mastering the “auxiliary / side techniques” with his/her personal experience from his/her patient and conscious work. The key to success will be the *setting* in the use of these techniques. The performer should also use his/her imagination and be open to new discoveries by doing all his/her work in a wide perspective. After reaching a certain skill, it is recommended *to learn the notation of the work first, and then to apply the playing techniques on the work with the desired musical expression by practicing individually*. The study makes practise suggestions by combining detailed performance analysis with the individual experiences of the author and thus provides convenience in terms of performance.

Yeni Müzik sürecindeki politik gelişmeler, sahneyi demir bir perde ile ortadan bölüyordu. Öyle ki, Batı ile Doğu Almanya’da, 1-2 kilometre ötede nasıl bir müzik icra edildiğinden bihaber olan insanlar yaşıyorlardı. Bunu bir skandal olarak niteleyen Hans Vogt (1911-1992), 1972 yılında yazdığı kitabında, bir Doğu Almanya bestecisini “Federal Cumhuriyetimize davet etmek ve çalışmalarını üzerine konuşmasını veya yenisini seslendirmesini rica etmek düşüncesi bile, hâlen absürt” demektedir (Vogt, 1972, s. 66).

Hâlbuki sanatın / müziğin vazgeçilmezi olan karşılıklı etkileşim, gerekli ve kaçınılmazdır. Varşova Sonbaharı Yeni Müzik Festivali’nin açılmasıyla ilk adımını atarak bu etkileşimi sağlayan Polonya, Doğu Bloku Ülkeleri arasında müzikteki gelişmeleri en iyi ve canlı bir şekilde takip edebilen ülke olmuştur (İlyasoğlu, 2003, s. 269). Avrupa’nın içinde bulunmasının yanı sıra, egemen olan rejimin bu konudaki hoşgörülü yaklaşımını doğru bir politik-taktik stratejiyle kullanan Polonyalı Sanatçılar, ülkelerinde verimli bir yaratım ortamı oluşturmuşlardır. Bu sayede Polonyalı besteciler Avrupa’da olan biten her şeyden haberdardır ve yenilikleri eserlerinde meslektaşlarıyla eş zamanlı olarak kullanmışlardır. Penderecki’nin ilk dönem eserleri olan *Orkestra İçin Anaklasis* ve *52 Yaylı Çalgı İçin Threnos* temsillerinin başarısı, bunun bir ispatı olmuştur (Vogt, 1972, s. 59-60).

Yeni Müzik’teki gelişmeleri sergileyen / öğreten ve o dönemde bir dünya merkezi hâline gelen Almanya’daki “Darmstadt Uluslararası Yeni Müzik Yaz Kursları” (Alm. “Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik”), Polonyalı besteciler tarafından sıkı bir şekilde izlenmiştir. Penderecki’nin deyişiyle; “Besteciler, 1960’lı yıllarda Darmstadt’a, Mekke’ye Hacca gider gibi giderlerdi” (Ali, 2010). Messiaen, Varèse, Krenek gibi hocalarla çalışma fırsatı bulan Polonyalı besteciler; Fricker, Searle, Schibler, Kelterborn, Staempfli, Maderna, Adorno, Dallapiccola, Berio, Nono, Ligeti, Kurtag, Boulez, Jolivet, Xenakis, Cage, Pousseur, Stockhausen ve Yun gibi dünyanın farklı yerlerinden gelen bestecilerle de tanışma fırsatı bulmuşlardır. Tüm bu imkânlar, Polonyalı bestecilerin diğer Balkan ülkelerine nazaran daha az folklorik dil kullanmalarını sağlamış ve böylece Polonyalı besteciler evrensel bir üslup ile geniş kitlelere ulaşmayı başarmışlardır.

Filiz Ali’ye göre; ses olgusunun ve renklerinin sınırlarını yoklayan, doku yoğunluğunun önem kazandığı, raslamsallığa, yorumcunun da yaratma sürecine katılmasına olanak tanıyan yeni anlayışlara imkân tanyordu Polonya Ekolü... Her bir Polonyalı besteci dünya çapında üne kavuştu, eserleri büyük konser salonlarında yorumlanmaya ve kaydedilmeye devam etti (Ali, 2017).

Polonya Okulu’nun kökleri Karol Szymanowski’ye (1882-1937) dayansa da 1945’ten sonrası Anton Webern’in (1883-1945) güçlü etkisine giren müzik dünyasında devam eden kuşağı da yönlendirmiştir. Protagonisten grubu olarak bilinen bu kuşak bestecileri arasında olan Boleslav Szabelski, Witold Lutoslawski, Artur Malawski, Grazyna Bacevic, Andrzej Dobrowolski, Kazimierz Serocki, Włodzimierz Kotonski, Tadeusz Baird, Krzysztof Penderecki, Boguslaw Schaeffer, Wojciech Kilar ve Henryk Gorecki gibi besteciler, sadece kendi ülkelerinde kalarak yaratmalarına rağmen eserleri Avrupa’nın saygın müzik merkezlerinde büyük ilgi görmüştür. Bu da kendi ülkelerinde oluşturdukları yaratma ortamının verimliliğinin göstergesi olmuştur. Böylece, kimi Balkan veya İskandinav ülkelerine nazaran tek kişinin hegemonyasında kalmayan Polonya Okulu, müzikte bir Dünya Ekolünü oluşturabilmiştir (Seehaber, 2009, s. 138).

Polonya Okulu’nun temsilcileri arasında olağanüstü yenilikçi bir karaktere sahip olan Witold Jozef Szalonek, eğitim ve yaratma hayatını sadece kendi ülkesinde geçirmede; Xenakis ve Ligeti gibi bir çizgi izleyerek deneysel

yönlerini geliştirmeyi daha çok önemsemi. 1927 yılında Czechowice-Dziedzice kasabasında doğan besteci, Polonya'nın Almanya ve eski Çekoslovakya sınırında bulunan kasabada Nazi'lerin işgali altında zor bir çocukluk dönemi geçirdi. Bestecilik eğitimini Katowice Müzik Akademisinde Boleslaw Woytowicz'le (1899-1980) başlayan Szalonek devamında birçok ünlü sanatçı / bestecinin hocası olan Nadia Boulanger'le (1887-1979) Paris'te tamamladı. Ülkesine döndüğünde Katowitz'te öğretmenliğe başladığı akademide kısa bir sürede rektör pozisyonuna kadar yükseldi. Ancak Polonya bestecilerinin politik idareyle yaptıkları işbirliğini içine sindiremeyen Szalonek, komünist rejimine karşı tutum alarak (Batı) Berlin'e yerleşti ve "Hochschule der Künste"de profesör olarak çalışmaya başladı. Bu önemli görevi Boris Blacher'in (1903-1975) halefi olarak sürdürmesi, Szalonek'in ne denli etkin bir öğretmen olduğunu göstermektedir. Güçlü karakteri ve karizmatik simasıyla öne çıkan besteci, kendini öğretmenliğe adayarak hayatının sonuna kadar hep Berlin'de yaşadı. Eserleri Avrupa'nın pek çok kültür merkezinde seslendirilen Szalonek, ölümüne yakın, 1999 yılında Varşova Sonbahar Festivali için Polonya'yı kısa bir süre için ziyaret etti (Humphries, 2001, The Guardian).

Szalonek'i diğer Polonyalı bestecilerden ayıran en önemli özellik, hem modernizme hem de post-modernizme köklü bir alternatif oluşturmuş olmasıdır. Polonya yeni müzik ekolünün simgesi haline gelen sonoristik yazıyı herkesten önce, daha 1950'lerde benimseyerek kullanmıştır. Yaşadığı dönemin çok ilerisinde olan müzikal ifade dili, enstrümanların solistik olanaklarını sonuna kadar irdeleyip kullanması ve çalış tekniklerinin sınırlarını zorlamaya odaklanması olarak özetlenebilir (Humphries, 2001, The Guardian). Sanıldığı gibi aksine, Bruno Bartolozzi'nin *New Sounds for Woodwind* adlı ünlü çalışmasından önce sistematik olarak *çoksesli tınları* kullanmaya başlamıştır. *Tahta Nefesli Beşli*'sinde *çift flajöle* tınları sınıflandırarak değerlendirmiştir (Hempel, 1975, s. 11). Obua'ya karşı duyduğu ilgi, *Pastorale na Obój i Orkiestrę* eserinde de görülmektedir (Szalonek, 1985).

Solo Obua için Dört Monolog (İt. *Quattro Monologhi per Oboe Solo*) adlı eser 1966 yılında, Yeni Müzik döneminin belki de en verimli zamanında yazılmıştır. Darmstadt'ta verilen dersler, sempozyumlar ve kongrelerden gelen yeni bilgiler, bestecilerin deneysellik iştahını kabartıyordu. Yeni bir ifade dili arayan müzik için geleneksel notasyon yeterli cevap veremiyordu. Diğer yandan notasyon arayışında yapılan birçok değişim denemeleri¹ bestecinin kişisel amacını karşılamaktan öte geçemediği için sınırlı bir etki yaratmıştır. O kadar çok yeni notasyon denemeleri ve yazı işareti fikri ortaya çıkmıştır ki, oluşan nota materyalini okumak ve anlamak için gereken gayret, eseri icra etmekten de öteye geçmiştir.²

Bu kargaşanın önüne geçmek üzere 1966 yılında yayınlanan, Erhard Karkoschka'nın *Das Schriftbild der Neuen Musik* adlı çalışması bir başyapıt olarak değerlendirilmiştir. Birçok eser örneğini değerlendirerek 721 işareti gösteren kitap, besteciler kadar profesyonel müzisyenlerin, orkestra şeflerinin ve müzikbilimcilerin hizmetine sunulmuştur (Karkoschka, 1966). Böyle bir ortamda eserini yazan Szalonek, örnek teşkil edecek bir teknikle hem icracıyı kontrol altında tutmak hem de serbestlikler tanıyarak müzikal fantezisini olabildiğince özgürleştirmek amacını taşıyan bir *rastlamsal yazı* (İng. Aleatoric Notation) kullanmaktadır.

¹ **Örn.** Alois Hába: Onikilikton sistem; Hanri Pousseur: Qualitative Nonation; Aktionschrift; C. Pot: Klavarscribo; R Fawcwtt: Equiton v.b. (Karkoschka, 1966, s.2-11)

² **Örn.** Stockhausen'in *Zyklus für einen Schlagzeuger* eseri 17 sayfadan oluşurken, eserin açıklamaları 23 sayfadan ibarettir. (Vogt, 1972, s. 148)

Quattro Monologhi per Oboe Solo Adlı Eserin İcra Analizi

Yeni Müzik eserlerinin birçoğunda icracının karşılaştığı en önemli problem / ödev, eseri doğru deşifre etmektir. Hans Vogt bu probleme karşı *Neue Musik seit 1945* adlı kitabında aşağıdaki eleştiriyi yöneltmektedir:

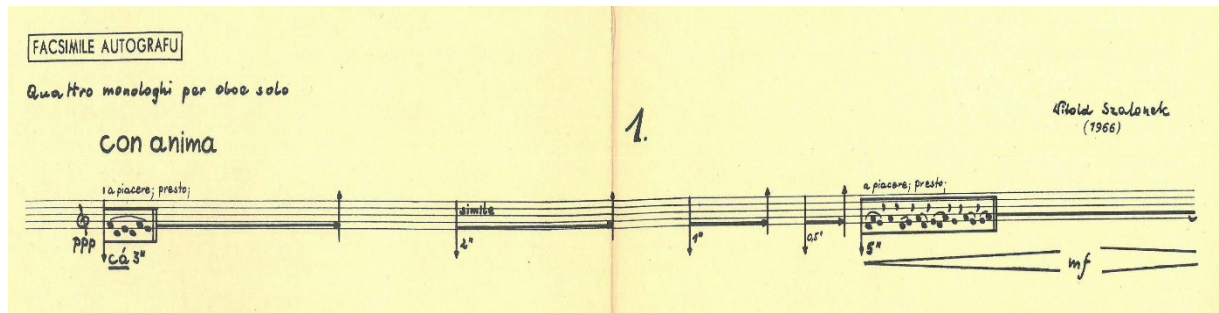
Müziyenin teknik icra bakımından genelde çok zor bir görevi var iken bir de kuşku verici esrarengiz bir notasyonla karşılaşması onu uzun uğraşlardan sonra eseri ezberlemeye veya kendisinin anlayacağı bir şekilde notalamaya yöneliyor. Her iki zahmete giremeyen müzisyenler ise verilen notasyonu “yaklaşık” olarak icra etmektedirler ve bu yaklaşım, tüm yeni müzik eserlerinin nasıl yazılırsa yazılsın birbirlerine benzer tınlamaları sakıncasını doğurmaktadır (Vogt, 1972, s. 148).

Vogt’un işaret ettiği hataya düşmeyerek -yaklaşık olmayan- kaliteli bir icraya ulaşabilmek için eserin icra analizinin iki aşamada yapılması yararlı olacaktır: *Notasyon Analizi* ve *Çalış Teknikleri Analizi*.

Notasyon Analizi

Yeni Müzik bestecileri, müzikal yaratımlarına geleneksel notasyon yeterli cevap veremediğinden birçok işaret, sembol ve görsel farklılık gösteren rastlamsal yazıya doğru yönelmişlerdir. Bu notasyon çok dinamik ve değişken bir süreç içinden geçerek ancak 1966 yılında Karkoschka’nın çalışmasıyla bir temel kazanmış ve zaman içinde yine birçok değişime uğramıştır. Ancak, *Quattro Monologhi*’nin besteleme tarihi ile Karkoschka’nın kitabının yayın tarihinin aynı olması, notasyonu değerlendirebilmek adına yapılan çalışma için çok iyi ve isabetli bir kaynak olmaktadır. Karkoschka, çalışmada Yeni Müzik notasyonunu kendi içinde dört aşama olarak sınıflandırmıştır: *Kesin notasyon, çerçeve notasyonu, açıklamalı notasyon ve müzikal grafik*. Bu sınıflandırmalar arasında kolay geçişkenlik oluşmaktadır. Szalonek’in eseri buna da iyi bir örnek teşkil etmektedir.

Szalonek, kullandığı notasyon aracılığıyla eserin başında kontrolü büyük ölçüde sağlamayı amaçlamıştır. Bundan dolayı, geleneksel notasyondan bilinen *dizek, (Sol) anahtar, nota, tempo* ve *nüans* öğelerini 1. monologda korumuştur. (Bkz. Şekil 1)



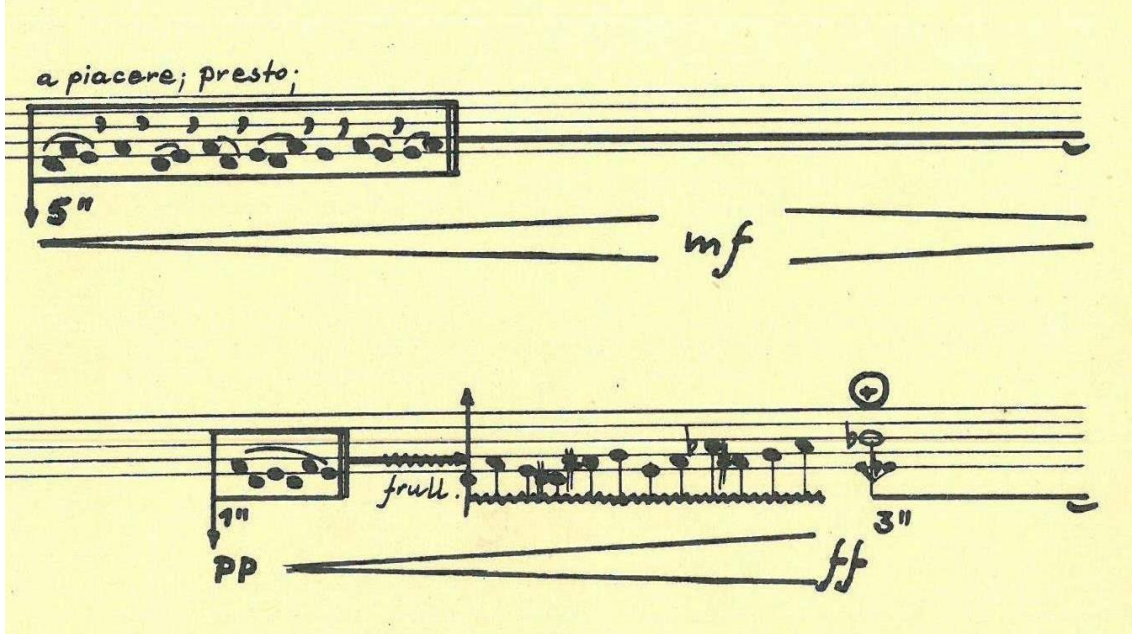
Şekil 1. *Quattro Monologhi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 1. Monolog)

Ancak, diğer parametreler olan *ritim* ve *ölçü çizgisini* yeni bir yöntemle değerlendirmektedir. Ritmi; notaya bağlanan yatay bir çizgi ile belirtir. Çizginin uzunluğuyla tının süresi belirlenmektedir; çizgiler kesik veya bağlı olabiliyorlar. (Bkz. Şekil 2) Ölçü çizgisi yerine ise *saniye rakamları* kullanılmaktadır. Oklar, icranın başlangıcı (↓) ve bitişini (↑) belirtir. (Bkz. Şekil 1) Bu işaretler *kesin notasyonun* öğeleridir. Kesin notasyonun amacı: bestecinin isteğinin tam olarak uygulanmasıdır.



Şekil 2. *Quattro Monolohi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 1. Monolog)

Birinci monoloğun notasyonunda en önemli yenilikler, *aleatorik kutular* ve *çoksesli tınların* (İng. Multiphonics) yazılıdır. Kutunun içindeki notalar serbestçe veya bestecinin isteği doğrultusunda tekrarlanarak icra edilmelidir. (Bkz. Şekil 1 ve 3) İcracıya bir nevi özgürlük tanınmış olsa da besteci saniye ölçüsüyle icranın süresini kontrol altında tutmaktadır. *Çerçeve Notasyonun* örneğidir. Amaç: belli bir özgürlük içinde genel kontrolü elde tutmaktır.



Şekil 3. *Quattro Monolohi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 1. Monolog)

Szalonek, çoksesli tınlar notasyonu olarak oldukça pratik bir yazı kullanmıştır. Ana tonun parmak pozisyonu boş nota olarak yazılmış ve altına dikey bir çizgiye eklenen küçük dolu notalarla kullanılacak olan ek perde mekanizmalar belirtilmiştir. (Bkz. Şekil 4)

Kombinierte Klänge:

Griff es^3 + geschlossene Klappe e^1

Griff es^3 + geschlossene Klappen e^1, d^1

Griff b^1 + geschlossene Klappe e^1

Griff b^1 + geschlossene Klappen e^1, es^1

Şekil 4. *Quattro Monologhi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, Açıklama Bölümü)

Bruno Bartolozzi'nin kullandığı notasyon şekli ise farklıdır. Her tonun üzerine grafik ve sayılarla kullanılan perde mekanizmaları gösterilmektedir. (Bkz. Şekil 5)

LX. 27.

Bartolozzi: Concertazioni for Oboe and other instruments

Andamento lento

Oboe

Şekil 5. *New Sounds For Woodwind* (Bartolozzi, 1982, s. 69)

Heinz Holliger'in kullandığı notasyon şekli olan "Tabulaturschrift" (Alm.) icracılar tarafından çok olumlu karşılanmaktadır. (Holliger, 1980a, Anhang, s. 5) Uygulanan mantık Szalonek'e yakındır; ana tonlar boş bir nota ile yazılmış olup, bu pozisyona eklenen (+) veya çıkartılan (-) perde mekanizmaları harflerle belirtilmiştir. (Bkz. Şekil 6)

Studie über Mehrklänge
Chordal Study Etude d'accords

Heinz Holliger, 1971

Şekil 6. Studie über Mehrklänge (Holliger, 1980b, s. 2)

Çoksesli tınların notasyonu icracılar için büyük bir önem arz etmektedir. Szalonek'in kullandığı şekil oldukça pratiktir ve kolay okunmaktadır. Eserinde toplamda 10 multifonik kullandığı için ve bunlar aralarında benzerlikler taşıdıklarından ezberlenilebilmektedir. Holliger'in eseri için ise durum çok farklıdır; eser, baştan sona kadar çoksesli tınlardan oluştuğu için ezber olanaklı değildir. Bestecinin -aynı anda icracı olmasından kaynaklanan bir pratikle- oluşturduğu yazı şekli, eserin icrası için olağanüstü elverişlidir. Yine de yazı şekli icracılara yöneliktir; bestecilerin kullanımı için açıklayıcı ve uygun değildir (Bayramoğulları, 2019).

Peter Veale'nin kullandığı notasyon, Bartolozzi'ye daha yakındır. Kullanılan perde mekanizmaları, grafik ve harflerle belirtilmiştir. Sayılar ise sadece bilinen oktav perde mekanizmalarını belirtir. (Bkz. Şekil 7)

1. Graphic: [] []
Musical: $mf-ff$ β rep.
Key: C, F, B \flat

2. Graphic: [] [] [] []
Musical: mp γ ten. R
Key: C

3. Graphic: [] []
Musical: $mp-f$ β rep. R
Key: C, F

4. Graphic: [] [] Z Z
Musical: $mp-f$ β rep. $mf-f$ β port.
Key: C \sharp

5. Graphic: [] [] Z Z
Musical: $mf-f$ β port. $f-ff$ β ten.
Key: C \sharp , F

6. Graphic: [] [] [] []
Musical: $mp-mf$ β port.
Key: C, B \flat

Şekil 7. Die Spieltechnik der Oboe (Veale vd., 2001. s. 75)

Bartolozzi ve Veale'nin kullandıkları yazı şekli çok pratik görünmese de öğretmek ve açıklamak için düşünülmüş olup metodlarında bu tınların tüm imkânlarını gösterme amacını gütmüşlerdir. Nitekim hâlen çoksesli tınlar üzerinde yapılan en kapsamlı çalışma, Veale'ye aittir.

İkinci monoloğun notasyonunda iki önemli yenilik eklenmiştir. Tempo ibareleri kaldırılmış, yerine kesik kesik çizgilerle göreceli olarak belirtilmiş, 1 saniye uzunluklarında olan eşit ölçüler eklenmiştir. (Bkz. Şekil 8) Ayrıca monoloğun sonunda 4'26" olarak rakamlarla belirtilen genel süre de icranın temposu için bir fikir vermektedir.



Şekil 8. *Quattro Monolohi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 2. Monolog)

İkinci önemli yenilik ise, *sembol* ve *işaretlerin* eklenmesidir. Yine şekil 8'de görüldüğü gibi dizeğin üstünde olan sembol, *sadece kamyşla çalma* tekniğinde el avuçlarının kullanılması gerektiğini belirtir. Aynı şekilde dizekte çarpı işaretiyle belirtilen notalar ve onların düz veya dalgalı (glissando) çizgileri ise *sadece kamyşla çalma* tekniğiyle icra edilmesi gerektiğini gösterir. *Açıklamalı notasyonun* ögesi olan bu ve benzeri işaretler, mutlaka notalara eklenen ayrı bir metin içinde besteci tarafından detaylı olarak açıklanır.³

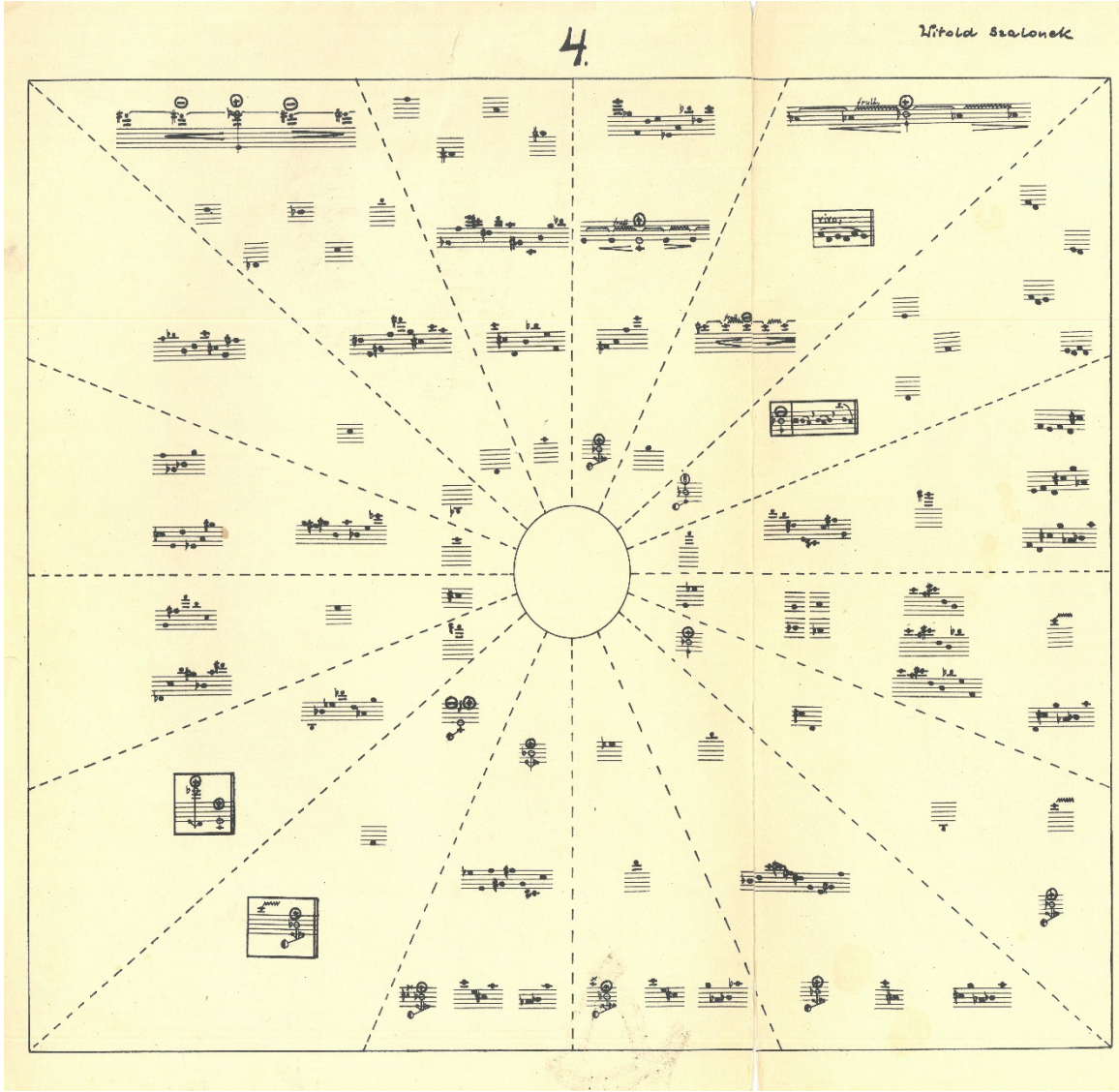
Üçüncü monologda, önceki notasyondan gelen -1 saniyelik farazi ölçüler ve semboller gibi- yenilikler korunmuş olup 1. monologda kullanılan *aleatorik kutu* ve *multifonik yazı* eklenmiştir. (Bkz. Şekil 9)



Şekil 9. *Quattro Monolohi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 3. Monolog)

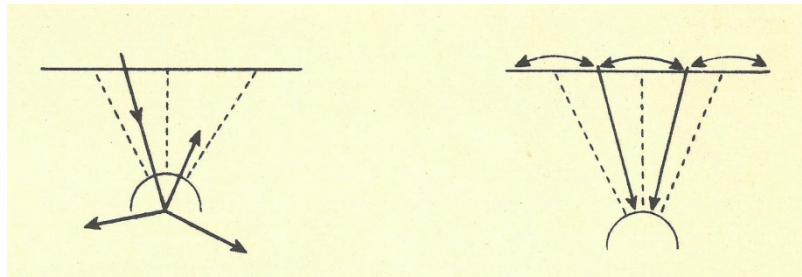
³ **Not:** Bu açıklamalar kimi eserlerde notadan daha çok yer kaplamaktadır. İstenmeyen bu durum karşısında besteciler mümkün olduğunca duyarlı olmalıdırlar.

Dördüncü monologda besteci, notasyonunda yeni bir aşamaya ulaşmaktadır. Önceki monologlardan gelen *tempo*, *ritim*, *artikülasyon*, *ölçü* ve *nüans* parametreleri serbest (*ad libitum*) bırakarak rastlamsal yazıyı geliştirmiş ve *müzikal grafik* aracılığıyla icracıda optik bir etki yaratmayı amaçlamıştır. (Bkz. Şekil 10)



Şekil 10. *Quattro Monologhi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 4. Monolog)

Âdeta bir güneşi andıran notasyonda, *komşuluk* prensibi şart koşulmuştur. Başlangıç ve bitiş noktası serbest olup dilimler arasında geçiş yapılabilir. (Bkz. Şekil 11)



Şekil 11. *Quattro Monologhi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 4. Monolog, Açıklama Bölümü)

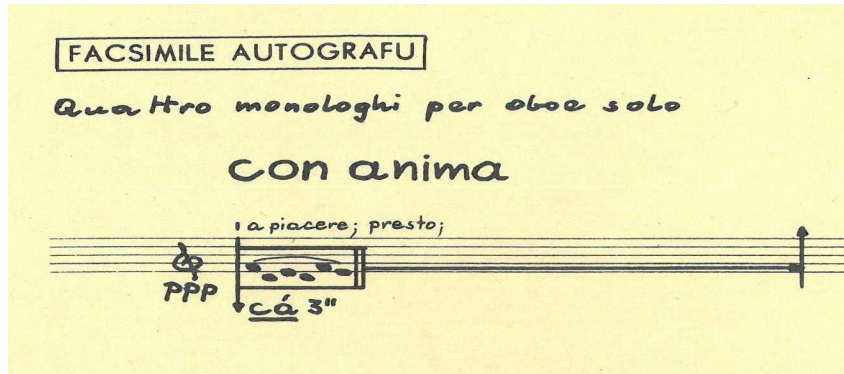
Besteci, komşuluk ilişkisine ek olarak süreyi göreceli olarak rakamlarla belirtip (c.a. 3'30" – 4'30") ayrıca önceki monologlarda kullanılan *dizek*, *nota*, *sembol*, *aleatorik kutu* ve *multifonik yazıyı* koruyarak eserin yapısal ve tınısal kontrolünü bırakmamaktadır. Böylece, icracıyı alışkın olduğu ve kendini güvende hissedeceği kimi parametrelere dayandırarak, onun yenilikleri özümsemesi için fırsatlar tanımaktadır.

Çalış Teknikleri Analizi

Yeni Müzik döneminin bestecileri, yeni tını ve ifade dili arayışlarında benimsedikleri “yeni tını olanaklarına, geleneksel çalgıları geleneksel olmayan şekilde kullanarak ulaşmayı amaçlamak” yaklaşımı sayesinde, çalış tekniklerini derinden etkileyerek çok farklı bir boyuta ulaştırmıştır (Vogt, 1972, s. 126). Geleneksel teknikler olarak görülmeyen *mırıldanma*, *slap-tongue*, *çift flajöle*, *alla tromba*, *hava sesleri*, *kurbağa dili* ve *çoksesli tınlar* gibi teknikler *yeni çalış teknikleri* terimi altında gruplandırılmaktadır. Besteci ve icracıların hayal gücüne dayanan ucu açık bir alanda sürekli olarak yenilerinin eklendiği düşünüldüğünde, bu tekniklerin hepsinin bilinmesi ve icracıdan bunları uygulayabilmesi beklenmemektedir. Daha çok, “icracının, çalacağı eserin yeni çalış tekniklerini iyi öğrenmesi ve zaman içinde Yeni Müzik repertuarını genişletmesiyle daha çok tekniği deneyimlemiş / öğrenmiş olması” anlayışı benimsenmiştir (Bayramoğulları, 2014, s. 43). Bundan dolayı, *Quattro Monologhi per Oboe Solo* eserinde kullanılan yeni çalış tekniklerini ayrıntılı bir şekilde analiz ederek icra kolaylıkları sağlayan teknik bulgulara ulaşılması büyük önem taşımaktadır.

Aleatorik kutu.

Notasyonda göze çarpan ilk yenilik, bir çalış tekniği olmayan *aleatorik kutudur*. Besteci, notadaki açıklamalar bölümünde, “kutunun içindeki seslerin hızlı ve düzensiz bir şekilde tekrarlanarak uygulanmasıyla çalgının rezonans borusunda özel bir vibrasyonun oluşmasını” istemektedir (Szalonek, 1985, Açıklamalar bölümü). (Bkz. Şekil 12)

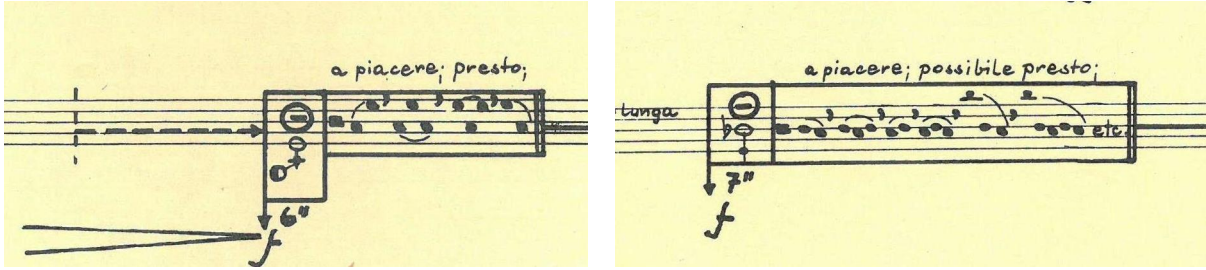


Şekil 12. *Quattro Monologhi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 1. Monolog)

Uygulama önerileri: Bestecinin isteğini tam olarak anlayabilmek için olaya müzik fiziği açısından bakılması yararlı olacaktır. Sistemler zincirinin içinde “müzik olayının birinci adımı” halka *kaynaktır* (Zeren, 2010, s. 2-3). Uyarma mekanizması / temel titreşim elementi / rezonatör zincirinden oluşan *kaynak sistemi* obua çalgısında irdelendiğinde karşılıkları kamış / hava sütunu / çalgı gövdesi olarak çıkmaktadır. *Uyarma mekanizması* olan kamıştan gelen titreşimler çalgının gövdesi (rezonans borusu) içinde bulunan hava sütununu titreşime geçirir. *Temel titreşim elementi* olan hava sütunun ürettiği akustik enerjiyi artıran çalgının gövdesi ise *rezonatör* görevini

yapmaktadır. Bu mekanizmanın içinde oluşan titreşimlerin yankılanmasına ise *rezonans* denir. Rezonans borusunda oluşan hava sütununda birden çok titreşimin rezonans etme olanağı vardır. Besteci, tonların hızlı tekrarından oluşacak olan özel bir titreşimin rezonans bulmasını ummaktadır. Bestecinin isteğinin tam olarak anlaşılmasıyla böyle bir arayışın içine girilmelidir. Tonları teker teker bir melodi gibi icra etmektense, çok hızlı ve düzensiz bir sırayla tekrarlayarak akoru anımsatan değişik bir titreşimin veya tınının oluşmasına çabalanmalıdır. Pes rejistirda olan tonlar için bu oldukça olanaklıdır.

Aşağıdaki örnekte aleatorik kutulardaki tonlar önce çokslesli tını olarak kullanılmış, sonrasında ise tınının oluşturduğu seslerden yararlanarak bir melodi şekline dönüştürülmüştür. (Bkz. Şekil 13)

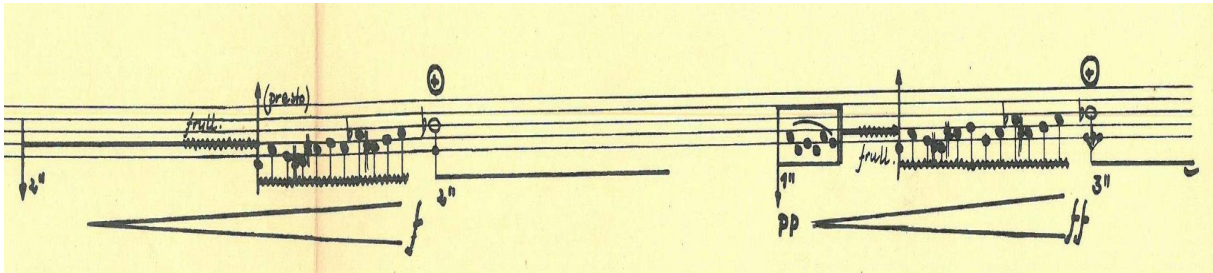


Şekil 13. *Quattro Monologhi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 1. Monolog)

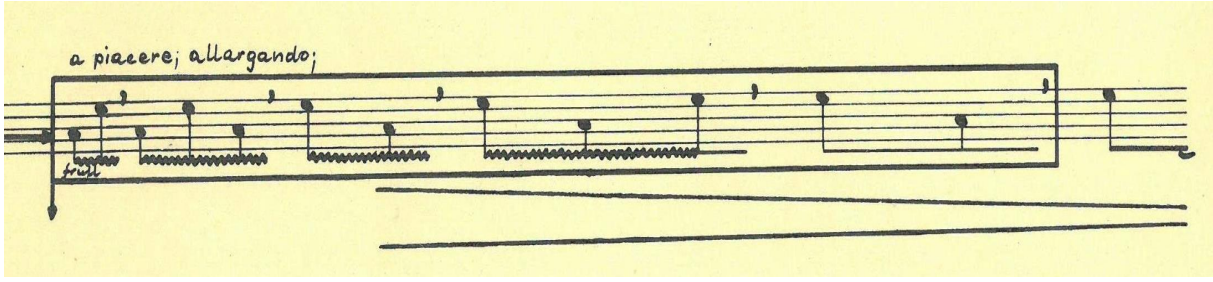
Düşük hava basıncıyla icra edilmesi gereken bu akorların teknik olarak icraları zordur. Bunun bilincinde olan besteci, açıklamasında “*çokslesli tınlar* icra edilemezse kutudaki tonları kurbağa dili tekniğiyle birlikte icra etme” seçeneğini de sunmaktadır (Szalonek, 1985, “Açıklamalar” bölümü).

Kurbağa dili tekniği.

Yeni çalış teknikleri arasında özel bir yere sahip olan *kurbağa dili* (Alm. Flatterzunge) tekniğini besteci 1. ve 4. monologda farklı şekillerde kullanmıştır. Birinci monologdaki kullanım, aleatorik kutunun sonlarından başlayarak *çokslesli tınıya* kadar birçok farklı seste teknik olarak değerlendirilmiştir. (Bkz. Şekil 14) Şekil 15’te kurbağa dili tekniği yine aleatorik kutunun içinde dönüşen iki sesin arasında kullanılmıştır.

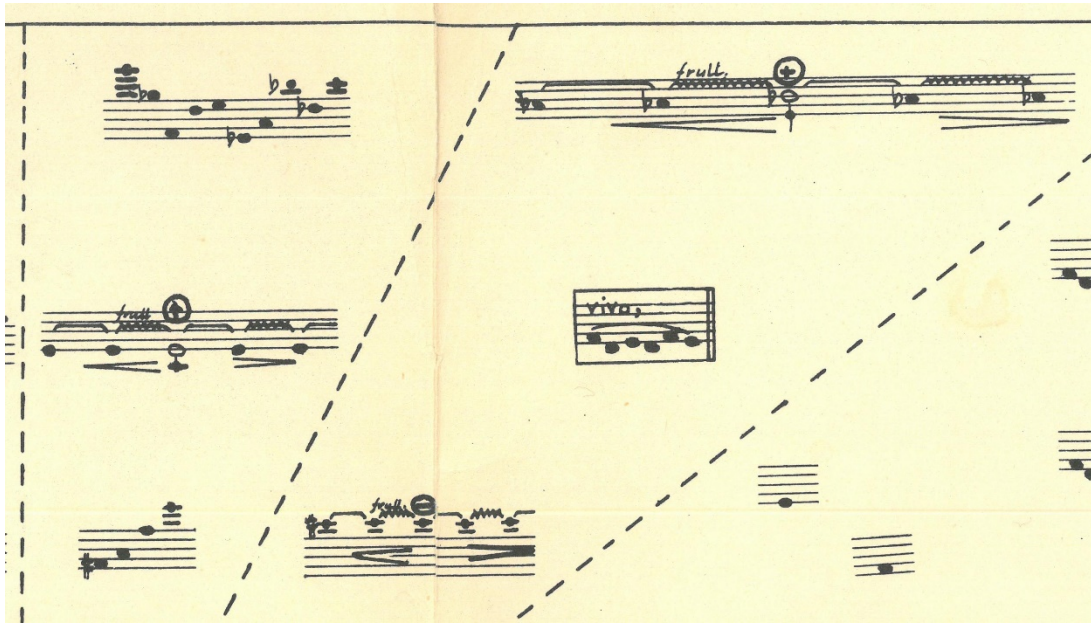


Şekil 14. *Quattro Monologhi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 1. Monolog)



Şekil 15. *Quattro Monolohi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 1. Monolog)

Dördüncü monologdaki kullanımı ise, tek sesin içinde olduğundan uygulama açısından daha kolaydır. Yine de, *kurbağa dilinden çoksesli tınıya* ve tekrar *kurbağa diline* dönüş geçişleri dikkatli uygulanmalıdır. (Bkz. Şekil 16)



Şekil 16. *Quattro Monolohi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 4. Monolog)

Teknik uygulama olarak kurbağa dili icra esnasında ağız boşluğunun içinde dilin veya damağın "R" sesini söylemesiyle elde ediliyor. Dilli uygulama (önden) daha güçlü ve sert nüanslar için, damaktan (arkadan) olan uygulama ise daha hafif ve yumuşak nüanslar için elverişlidir. İcracılar arasında kurbağa dili tekniğinin "arkadan" olan şekli daha güvenli ve kontrollü uygulandığından tercih sebebidir. Kendi eserinde⁴ *kurbağa dili* tekniğini olağanüstü seviyeye geliştiren virtüöz obuacı ve besteci Heinz Holliger'in önerilerinin temel bilgi olarak dikkate alınmasının çok faydası olacaktır:

Kurbağa dili tekniğinde, damaktan yapılan "r" tercih edilmelidir (dille yapılan "r"de kamış, dilin hareketini engellediği için çok kullanışlı değildir). Damak mümkün olduğu kadar gevşek olmalı, aksi takdirde "r" yerine daha çok "ch" sesi oluşacaktır: Damağın şekli "o" formunda olmalıdır: Tavsiye olarak, ilk çalışmalarda kamışı üst dudağa doğru bastırarak (alt dudağı gevşeterek) altından biraz havanın dışarıya doğru akmasına müsaade etmek, "r" sesinin uygulanmasını kolaylaştıracaktır. Öncelikle kurbağa dili orta rejistürde tek ton üzerinde (mf

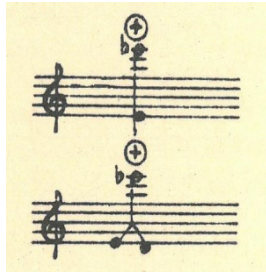
⁴ Bkz. Bayramoğulları, B. (2019) Studie Über Mehrklänge Adlı Solo Obua Eserinin İcra Bakımından İncelenmesi ve Teknik Önerilerde Bulunulması *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 117-134

/ sonra pp-ff, cresc.-dim.), sonra tiz ve pes rejistrlarda çalışılmalı; Daha sonra birçok tondan oluşan farklı figürler, gamlar, arpejler, tiriller v. b. denenmelidir (Holliger, 1980a, Anhang, s. 1).

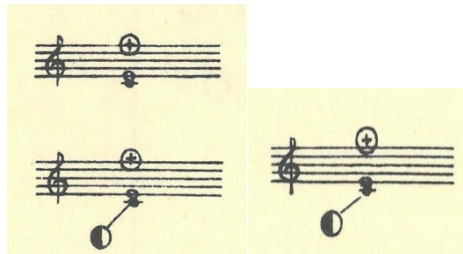
Uygulama önerileri: Holliger'in önerilerinde de görüldüğü gibi kurbağa dili tekniğini tek ton üzerine uygulamak daha kolaydır. Bunun ana sebebi, tek ton icrasında ağız kovuğu içinde oluşan basıncı dengelemenin daha kolay olmasıdır. Basınç kontrol altına alındığında damak rahatlar ve *titremeye* uygun hâle gelir. Kurbağa dili tekniğinin icrası bir Fransız obuacı için kendi konuşma dillerinde “damak R” kullanıldığından çok doğal ve kolay gelebilmekte ama bir Japon obuacı için ise dillerinde hiç “R” sesi kullanılmadığından dolayı çok zor olmaktadır. Bu yüzden öncelikle çalgı ve kamış olmadan damaktan gelen “R” sesini rahat bir şekilde yapabilmeye kadar çalışılmalıdır.⁵ Doğru bir hissiyat elde edilince öncelikle orta rejistrdaki olan bir tonda ve görece hafif / yumuşak bir kamışla çalışılmaya başlanmalıdır. Kurbağa dili tekniğinin zorluğundan çok yanlış metodun izlenmesi, yetersiz gayret ve sabırsızlık icra başarısına ulaşamamanın en büyük nedenleridir. Holliger'in önerilerine ek olarak belirtilen hususları da dikkate alarak günlere yayılan sistemli bir çaba gösterilmelidir. Söz konusu titretilmeye çalışılan bir kas olduğundan -yazarın da tecrübesine dayanarak- kurbağa dili tekniğini 1 günde 10 saat çalışmak değil, 10 günde 1'er saat çalışma modelini tercih ederek, gereken sabır gösterilmelidir. Bir beceriye ulaştıktan sonra öncelikle 4. monologdaki uygulama çalışılmalıdır. Aynı ses içinde kurbağa dili eklenmesi başlangıç için daha kolay gelecektir. İlk aşamalarda geçiş esnasında sesin entonasyonu ve kalitesi biraz bozulabilir ama bu, teknik için çok aykırı bir durum teşkil etmemektedir. Dönüşün tersi daha kolaydır ve böyle bir sorun yaşanmamaktadır. Birinci monologdaki icra daha zor olsa da çok uzun değildir ve bir kreşendo içindedir. Bundan dolayı “önden” dille yapılan kurbağa dili şekli de denenebilir. Şekil 15'teki örnek de forte nüansındadır ve dekresendoda kurbağa dili tekniği kesilmektedir. (Bkz. şekil 15)

Çoksesli tınlar tekniği.

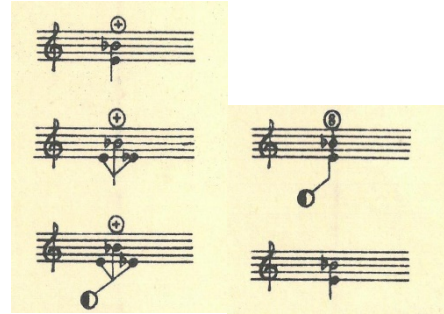
Yeni Müzik döneminin simgesel önemine sahip çoksesli tınlar tekniğine karşı besteci özel bir ilgi duymaktadır⁶. Szalonek eserinde kullandığı tüm çoksesli tınların genel karakteri oldukça agresiftir. Yine de, aralarında tını özelliği bakımından daha uyumlu / homojen olan tını kompleksleri mevcuttur. Eserde kullanılan 10 akoron içinde parmak pozisyonları ve tını özelliği bakımından birbirlerine en yakın olanları üç gruba ayrılabilir. (Bkz. Şekil 17a, b, c)



Şekil 17a.



Şekil 17b.

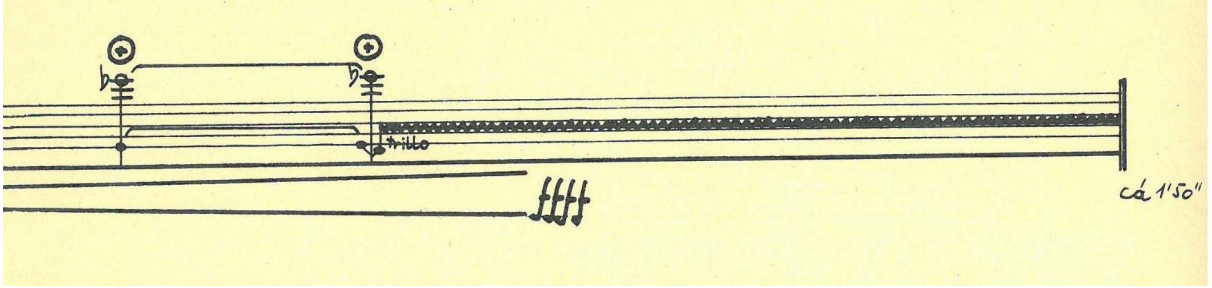


Şekil 17c.

⁵ **Not:** Dikkatlice suyla gargara yaparak ve bu esnada damağın işlevini gözleyerek çalışılabilir.

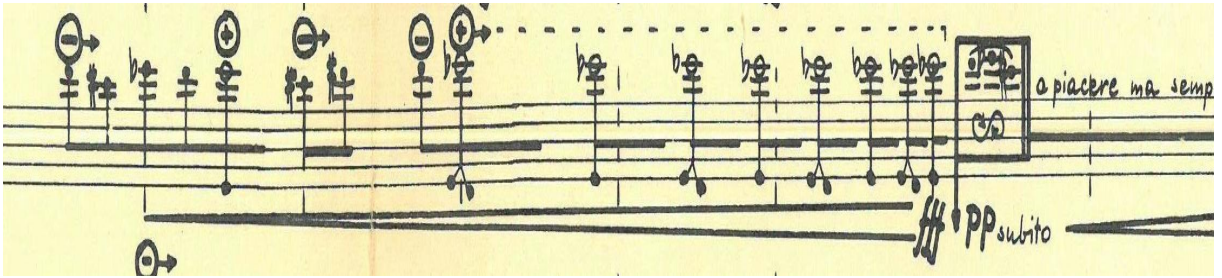
⁶ **Örn.** Szalonek *Les Sons* eserinde tahta üflemleri çalgıların tümünde farklı yeni çalış teknikleri ve obualarda çoksesli tınlar tekniğini kullanmaktadır. Yazar bu tekniklere ve tınlara karşı bestecinin büyük hayranlık duyduğunu belirtir. (Seehaber, 2009, s. 218-219)

Şekil 17a'da görülen akorlar *uyumlu* özelliğe sahip tınılardır. Daha önce izah edildiği gibi, aynı rezonans borusu içinde farklı titreşimler yankılanabilmektedir (rezonans). Bu titreşimlerin doğuşkanların miktarı ve dengesine göre farklı renk ve yoğunlukta olabilmektedir. *Uyumlu Akorlar* (Alm. *Homogener Akkorde*, İng. *Homogeneous Sound*) renk ve yoğunluk bakımından yakın titreşimlerden oluşan çoksesli tınılardır. Oluşturdukları tını karakteristiği diğer çoksesli tınılara göre daha homojendir. Eserde uyumlu akorlar ilk olarak birinci monoloğun sonunda kullanılmış ve iki tını arasında tril uygulanmıştır. (Bkz. Şekil 18)



Şekil 18. *Quattro Monologhi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 1. Monolog)

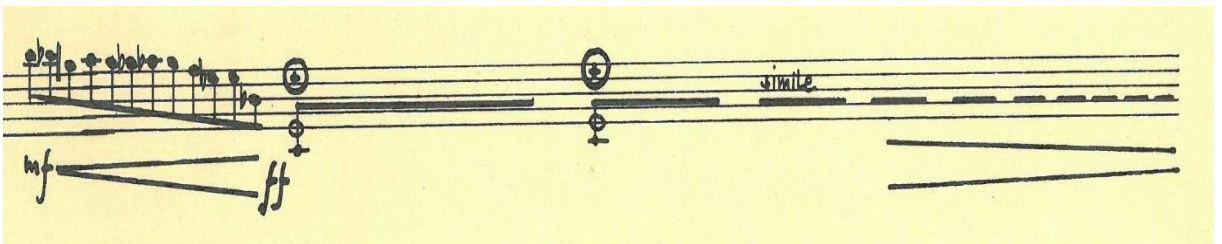
Ayrıca, *uyumlu akorları* başka tınılarla birlikte kombine etmek de daha kolaydır. Üçüncü monologda bu yaklaşım benimsenmiştir. (Bkz. Şekil 19)



Şekil 19. *Quattro Monologhi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 3. Monolog)

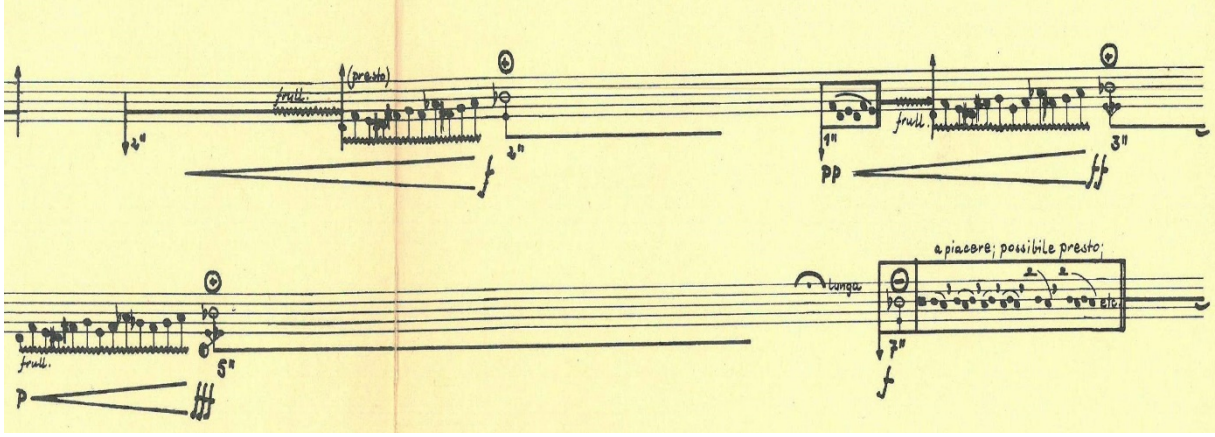
Şekil 17b'de olan akorlar farklı / *uyumsuz* özelliği olan tınılardır. Titreşimlerdeki doğuşkanların yoğunluk (Alm. *İntenzität*) dengesi farklılaştıkça tını özelliği karakteristiği agresivleşmektedir. Bu tını özelliği multifoniklerin geneli için kabul gördüğünden -uyumlu akorlardaki gibi- ayrı bir gruplandırılmaya gidilmemiştir. İçlerinde *kırılan ses* (İng. *Broken Sound*, Alm. *Gebrochene Klang*), *unison tınlar* ve *birleşim sesleri* (İng. *Differential tones*, Alm. *Differenztöne*) olmak üzere üç gruba ayrılmaktadırlar (Bartolozzi, 1971, s. 45-48).

Tını özelliği batıcı ve tırmalayıcı olan aşağıdaki akor için birinci monologda değişik bir kullanım şekli benimsenmiştir. Besteci tını üzerinde gittikçe sıkıştırılan bir dil artikülasyonu uygular. (Bkz. Şekil 20)



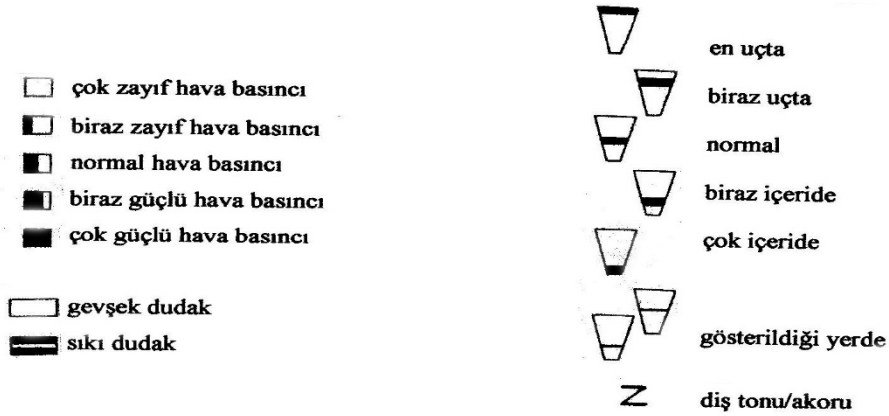
Şekil 20. *Quattro Monologhi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 1. Monolog)

Şekil 17c’de olan akorlar *uyumsuz* karakteristiği olan tınılardır. Rezonans borusu içinde yankılanan titreşimlerin yakınlık derecesine göre tınların uyumsuzlukları da değişmektedir. Ne denli yakın olurlarsa titreşimler o denli daha agresiv bir tını oluştuabilmektedir. En yakın titreşimlere sahip olanlara *kırılan ses* denir. Titreşimlerin çarpışması bir *kırılma* vibrasyonu gibi duyulmaktadır. Aşağıdaki örnekte kurbağa dilli pasajlarının sonunda *kırılan* sesin kullanılması bestecinin bilinçli bir tercih yaptığını göstermektedir. (Bkz. Şekil 21)



Şekil 21. *Quattro Monolohi per Oboe Solo (Szalonek, 1985, 1. Monolog)*

Çoksesli tınlar tekniğinin icrası, *özel perde pozisyonları*⁷ aracılığıyla uygulanmaktadır; farklı / özel perde pozisyonlarla hava sütununda oluşan *basınç düğümlerinin* konumları değişmektedir (Zeren, 2010, s. 220). Ancak, bir sonuç elde edebilmek için icracı bu fiziki değişimin hava basıncını, dudak baskısını ve pozisyonlarını desteklemesi gerekmektedir. Bundan dolayı, Çoksesli Tınlar tekniğinde perde pozisyonlardan çok *yardımcı teknikler* olarak gruplandırılmış *yan* tekniklerin uygulanmasına odaklanmalıdır. Peter Veale bu tekniklerin işaretlerini notasyonunda vermektedir. (Bkz. Şekil 7) İcracıdan icracıya göreceli bir anlam taşıyan bu işaretlerin titizlikle uygulanması doğru bir sonuca ulaşmak için çok önemlidir. (Bkz. Şekil 22)



Şekil 22. *Yardımcı Teknikler İşaretleri (Bayramoğulları, 2014, s. 64)*⁸

Yardımcı teknikler.

⁷ Ana pozisyonların dışında olan perde pozisyonlara denir. **Örn.** *aleatorik akor pozisyonu, çift tril pozisyonu, çoksesli tınlar pozisyonu, flajöle pozisyonu* v.b. (Bayramoğulları, 2014, s. 166).

⁸ **Not:** Bu teknikler için başka benzer işaretler de kullanılmaktadır. En son işaret (Z) *diş tonu* tekniğine aittir. Bu teknikte diş pozisyonu kullanılır; diş pozisyonunda genelde üst diş kamaşa temas eder ama ihtiyaca göre her iki tarafla kamaşı biraz ısırarak da uygulanabilir.

Bir başka adıyla *yan teknikler* olarak gruplandırılan *hava basıncı*, *dudak pozisyonu* ve *kamışın konumu* teknikleri aslına geleneksel tekniklerinden almaktadır. Bu tekniklerin abartılı bir şekilde uygulanmasıyla gerçekleştirilebilmektedir. Şekil 22'de gösterildiği gibi parametreler arasında “normal” ibaresi de bulunmaktadır. Bu, geleneksel tekniklerde uygulanan ölçüyü örneklemektedir. Diğer parametreleri tek başlarına uygulamak bir sonuç ortaya koymamaktadır. Yardımcı teknikler sadece *yeni çalış tekniklerinin* icrasında kullanılan teknikleri destekler ve onlarsız sonuca ulaşabilmek olanaksızdır. Bu yüzden aşağıda izah edilen yardımcı tekniklerin iyi öğrenilmesi ve titizlikle uygulanması çok önemlidir.

1) Hava Basıncı: kamışa üflenen havanın basınç *ölçüsünü* ifade eder. Bu ölçü yeni çalış tekniklerinde beş basamakta sınıflandırılmıştır; Çok zayıf, biraz zayıf, normal, biraz güçlü ve çok güçlü.

2) Dudak Pozisyonu: dudakların kamışa uyguladıkları baskı farklılıklarını ifade eder. Bu baskı, dudakların *gevşek* ya da *sıkı* olmalarıyla doğru orantılıdır.

3) Kamışın Konumu: dudak veya diş pozisyonuyla kamışın neresine temas ettirilmesi gerektiğini belirtir. Bu temas yine beş basamakta sınıflandırılmıştır; en uçta, biraz uçta, normal, biraz içeride ve çok içeride (dipte). (Bkz. Şekil 22)

Uygulama önerileri: Yeni çalış tekniklerinin tümünde geçerli olan “yeni tını olanaklarına geleneksel çalgıları geleneksel olmayan şekilde kullanarak ulaşmayı amaçlamak” yaklaşımı, tekniklerin icrasında önemli bir ipucu vermektedir. Var olan, bilinen bir tekniği abartılı şekillere evirerek uygulamak demek; geleneksel tekniğin değişime uğraması demektir. Bu gerekçe ile ana temeli oluşturan tekniklerin geleneksel seviyelerinin üzerine⁹ özel bir *duyarlılık* geliştirilmesine çalışılmalıdır. Çünkü en ufak bir kontrolsüzlük, sonucu doğrudan etkileyerek başarısızlığa uğratar. Çoksesli tınlar tekniklerinin tümünü iyi uygulayabilmek için yukarıda izah edilen *yardımcı tekniklerin* kullanımında bir nevi ustalaşmak gerekmektedir. Uygulanan havanın basınç miktarı, dudakların / dişlerin baskısı veya kamışın üzerindeki konumu konularında her icracı kendi tecrübesini oluşturmalıdır. İcracıların kullandıkları çalgı modelleri ve kamış stilleri farklılıklarından dolayı bir başkasının tecrübesinden yararlanmak etkili bir yöntem olamamaktadır. Ayrıca bu yaklaşım, tekniklerin deneysellik ruhuna da aykırıdır.

İyi bir icra başarısına ulaşabilmek için icracı, kullandığı çalgı modelinin¹⁰ mekanizma olanaklarını iyi bilmeli ve kullandığı kendi kamışının özelliklerini¹¹ de iyi değerlendirmelidir. (Tek başına bu iki araç bile birçok olanak sunmaktadır.) Devamında, çoksesli tınları çalışmalı ve yardımcı tekniklerin kullanımının (ayarı) tınılarda olan etkileri üzerinde odaklanmalıdır. Her değişimin farkına vararak zihnine yerleştirmelidir. Bu yoldan oluşturacağı kişisel tecrübe onun ustalığını artıracaktır. Çalışmalarını geniş bir perspektifle yaparak, belki de hiç kimsenin bilmediği yeni olanaklara ulaşabilecektir. Bu olasılık çalışmanın en zevkli yerini de oluşturmaktadır.

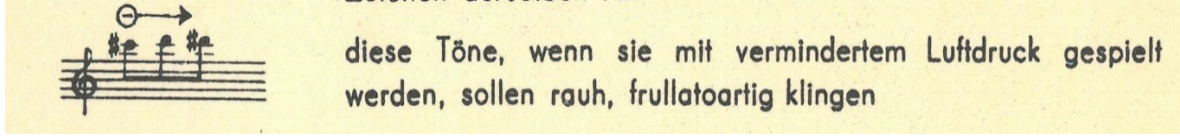
Aşağıdaki çoksesli tınlar, hava basıncı yardımcı tekniği kullanımı için iyi bir örnektir. (Bkz. Şekil 23) Özel perde pozisyonlarını kullanmadan, sadece hava basıncını düşürerek icra edilebilmektedir. Tını karakteristiği olarak

⁹ Bu sebeple yeni çalış tekniklerin eğitimine belli bir seviyeye ulaşmış öğrencilerle başlanmalıdır.

¹⁰ Yeni çalış tekniklerin icrasında “yarı otomatik” çalgı modelleri tercih edilmelidir. Ancak, “tam otomatik” modellerde de kimi ayarlamaları yaparak neredeyse tüm teknikleri icra etmek mümkündür.

¹¹ **Örn.** Graham Salter *Understanding the Oboe Reed* adlı kitabında 100'den fazla ünlü obuacının kamışlarını ayrıntılı bir şekilde değerlendirmektedir (Salter, 2018).

daha çok uyumlu akorlara yakındır ama kesin bir sınıflandırma yapmak mümkün değildir çünkü hava basıncına bağlı olarak tınlayan seslerin miktarı değişebilmektedir.



Şekil 23. *Quattro Monolohi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, Açıklama Bölümü)

Uygulama önerileri: Bu tınlar için “Si” perdesinin yükseklik ayarının önemli bir işlevi vardır. Perde mekanizması açık / yüksek olursa daha çok tını imkânı sağlanmaktadır. Ancak Şekil 24’te gösterildiği gibi, bu tonların normal icraları da mevcuttur; bundan dolayı icra kolaylığı sağlayan bir ayar yapılması bu durum için pek uygun değildir. Bunun yerine düşük hava basıncıyla birlikte dudak pozisyonunun gevşetilmesi ve konum olarak *biraz içeride* olan ayarın kullanılması, icracıya farklı imkânlar ve kolaylıklar sağlayacaktır.

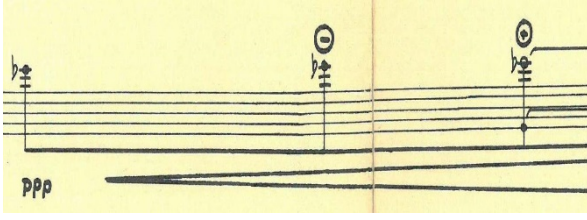
Szalonek, 3. monologda bu tınları başka çokselsli tınlarla da kombine ederek müzikal ifade dilini zenginleştirmiştir. (Bkz. Şekil 24)



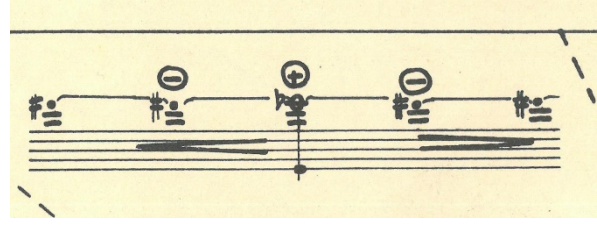
Şekil 24. *Quattro Monolohi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 3. Monolog)

Teksesli ile çokselsli tınlar arasında geçişler tekniği.

Bu teknik için de perde pozisyonlarından çok yardımcı tekniklerin kullanım ustalığı önemlidir. Yukarıdaki şekilde teksele ile çokselsli tınlar arasında geçişler görülebilir ama tekniğin en belirgin kullanımı Şekil 25’te izlenmektedir. Besteci, normal bir tondan hava basıncını düşürerek çokselsli tınıya ve sonrasında özel perde pozisyonu aracılığıyla başka bir çokselsli tınıya geçiş yapmaktadır. (Bkz. Şekil 25a) Şekil 25b’deki örnekte ise Szalonek aynı uygulamayı geriye doğru da değerlendirmiştir. (Bkz. Şekil 25b)



Şekil 25a. 1. Monolog



Şekil 25b. 4. Monolog

Çoksesli tınlar aralarında geçişler tekniği.

Tekniğin uygulama olarak zorluk derecesi, kullanılan akorların özelliklerine bağlıdır. Genel olarak uyumlu akorlar arasındaki geçişler daha kolaydır. Ancak besteci 3. monoloğun finalinde uyumsuz tınları tercih etmiştir. Yine de çok güçlü bir nünasta kullanılmış olması icra kolaylığı sağlamaktadır. (Bkz. şekil 26) Esas, alışılmamış olan özel perde pozisyonlarını hızlı bir şekilde değiştirmek icracıya daha büyük zorluk yaratmaktadır. Beş akorun arasındaki tekrara dayanan ritimli örgü, ifade dili olarak değerlendirilmiştir.

Şekil 26. *Quattro Monologhi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 3. Monolog)

Uygulama önerileri: Rezonans borusundaki hava sütünü birden çok titreşimle yankılanmaya başladıktan sonra rezonansların devamını sağlamak çok zor değildir. Bundan dolayı, asıl Teksesli ile Çoksesli tınlar arasındaki geçişte daha dikkatli olunması gerekir; standart bir üfleme ve pozisyonundan standart olmayan / abartılı bir şekle geçiş yapılacaktır. Bu uygulama birçok zorluk içermektedir; örneğin, pozisyonun dejenere olma ihtimali çok yüksektir. Bu tehlikeyi en aza indirmek için; geleneksel teknikleri abartılı bir şekle eviren yardımcı tekniklerin kullanımında çok dikkatli olunmalıdır. Büyük bir ustalıkla, kontrolü kaybetmeden icrası amaçlanan tınının veya geçişin ihtiyacı kadar gerekli olan *yan* tekniğin uygulanması önemlidir. Yardımcı teknikler kullanımının *ayarı* tüm çoksesli tınların tekniklerinde başarının anahtarıdır.

Çoksesli tınlar arasındaki geçişlerde tehlike daha azdır. Bu teknikteki esas zorluk, titreşimden çok tınların farklı hava basıncı ve miktarı taleplerinin karşılanmasıdır.¹² Doğru bir öngöründe bulunulmazsa bağlantı / geçiş kesilebilir. Hızlı geçişlerde ise özel perde pozisyonlarını doğru kullanmak ek zorluk oluşturur. Bu noktada kullanılan notasyonu iyi deşifre etmiş olmak büyük önem taşımaktadır. İcra esnasında notasyondan kuşku duymak

¹² Bkz. Bayramoğulları, B. (2019) Studie Über Mehrklänge Adlı Solo Obua Eserinin İcra Bakımından İncelenmesi ve Teknik Önerilerde Bulunulması *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 117-134.

konsantrasyonu olumsuz yönde etkiler. Tını özellikleri ve parmak pozisyonları açısından tınılar arasındaki yakınlık ne denli yüksekse teknik icra o kadar kolaylaşmaktadır. Örneğin böyle tınılar arasında tril / tremolo tekniğini uygulamak çok kolaydır. (Bkz. şekil 18)

Sadece kamışla çalma tekniği.

Çok nadir görülen / kullanılan bir tekniktir. Szalonek'in yeni çalış teknikleri üzerine özel ilgisinin bir göstergesidir. İkinci monoloğun ana temasının kurgusunda kullanılan bu teknik, bestecinin ifade dili olarak değerlendirilmiştir. (Bkz. şekil 27)



Şekil 27. *Quattro Monologhi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 2. Monolog)

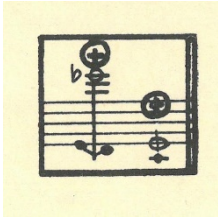
Teknik icra olarak sadece kamışa üflenmesiyle elde edilmektedir. Ancak önemli olan kamışın tüpünün ucu ile avuçlarla oluşturulan şeklin akustiğini kullanarak ton rengine ve nüansına müdahale edebilmektir. Rejistr oldukça sınırlıdır; bir sekizli / oktav kadar olabilmektedir.

Uygulama önerileri: Bu noktada icracının hayal gücü önemlidir; avuç şeklinin formu, büyüklüğü ve tüpü ne denli içine alabildiği, sonucu etkileyebilmektedir. Örneğin; bir eli sabit, diğeri hareket de edebilir. Bestecinin büyük çeşitlilik içinde talep ettiği glissando formlarını sadece kamışla uygulamak kolay ve oldukça etkileyicidir. Bütün bu imkânlar kamışın özelliklerinden de etkilenmektedir. Daha yumuşak ve çok titreten (vibrasyon) kamışlar daha çok olanak sağlamaktadır. Ancak, sonrasında geleneksel teknikle icra edilecek olan pasajları da göz ardı etmemek gerekir. *Sadece kamışla çalma* icrasından sonra normal icraya geçiş süresi zaman olarak yeterlidir. Szalonek bu hususa dikkat etmiştir.

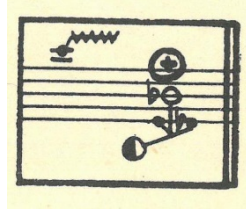
Sadece kamışla çalma tekniği dışında¹³ şu ana kadar kullanılan tüm teknikleri birleştiren 4. monolog hem notasyon hem de müzikal kurgu olarak ayrıcalıklı bir yer taşımaktadır. (Bkz. şekil 10) Bu vesileyle -diğer monologlarda da olabileceği gibi- konser programlarında tek başına da icra edilmektedir. Başlangıç ve bitiş yerleri serbest olduğundan dolayı her icrada farklı teknik kombinasyonlarıyla karşılaşılmaktadır. Bu sebeple tüm teknikler

¹³ **Not:** Bu tekniği uygulayabilmek için kamış çalgıdan çıkarmak veya takmak için belli bir zamana ihtiyaç vardır (Bayramoğulları, 2014, s. 89).

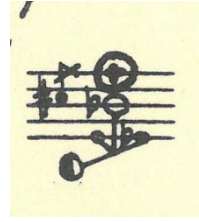
bireysel olarak iyi bilinmelidir. Yenilik arz eden durumlar aşağıdaki şekilde gösterilmektedir. (Bkz. Şekil 28a, b, c ve d)



Şekil 28a.



Şekil 28b.



Şekil 28c.



Şekil 28d.

Şekil 28a'da aleatorik kutu içinde uyumlu / uyumsuz iki farklı tını karakteristiği olan akorlar değişmeli olarak icra edilmektedir. Şekil 28b'de ise yine aleatorik kutu içinde tril ile akor kombinasyonu kullanılmıştır. Şekil 28c'de akorun çarpması bulunmaktadır. Şekil 28d'deki icra; farklı hava basınçları uygulayarak aynı akordan iki farklı tını elde edilebilmektedir.

Uygulama önerileri: İki farklı karakterdeki tını arasında geçiş yapmak daha zor olsa da tek sesli tril ile akor arasındaki geçiş daha karmaşıktır. Her iki icrada parmak pozisyonlarının kullanımında dikkatli olunmalı ve gerekirse -tıpkı şekil 28d'de olduğu gibi- aralarında icra kolaylığı sağlayan minik bir ara / boşluk bırakılmalıdır. Her iki kutuda söz konusu olan, biri tiz bir de pes rejistırı olan tınılardır; bundan dolayı ihtiyaç duyulan küçük boşluk aykırı duyulmayacaktır. Şekil 28c'deki çarpma en çok parmak pozisyonu için kullanışsızdır. Ancak, normal do diyez parmak pozisyonu yerine tüm perdeler açık¹⁴ olarak kullanılırsa çok daha kolay ve pratik bir uygulamaya ulaşılabilmektedir. Şekil 28d'deki talep, uygulanması en zor olanıdır. Burada söz konusu olan, birbirlerinden oldukça farklı iki tınıdır. Özellikle de düşük basınçlı olan tınıyı icra etmek sıkıntılıdır. Tınının icrasında kolaylık sağlayacak "kamışın konumu" yardımcı tekniği *biraz uçta* olan ayarın kullanılması açısından faydalı olacaktır. Yüksek basınçlı tınıyı elde etmek ise çok daha kolaydır. Önce düşük basınçlı tınının talep edilmiş olması icracı için zaman isteyen hazırlığı yapabilmek açısından önemli bir avantaj sağlamaktadır.

Sonuç

Ülkemizde sanat ve eğitim düzeyini yükseltmek için Yeni Müzik döneminin klasikleşmiş eserlerini incelemek ve tanıtmak büyük önem taşımaktadır. İcraçı ve bestecilerimizin dünyadaki meslektaşlarıyla ortak bir dil kullanabilmeleri için bu bilgi ve deneyimlere de sahip olmaları çok önemlidir / elzemdir. Daha kalıcı sonuçları elde etmek için bireysel çabalardan çok eğitim kurumlarımızın müfredatlarına bu eserlerin girmesi gerekmektedir. Ancak eserler hakkında dilimizde bilgilendirici ve açıklayıcı literatürün eksik olduğu bir gerçektir. Bu boşluğu doldurmak üzere Witold Szalonek'in *Quattro Monolohi per Oboe Solo* adlı eserini icra bakımından inceleyerek ve uygulama önerilerinde bulunarak icra etmek isteyen obuacılar faydalı olunmaya çalışılmıştır.

Besteci, eserinde kullandığı yeni çalış tekniklerini *müzikal ifade dilinin* en önemli aracı olarak değerlendirmiştir. Bundan dolayı, tüm teknikleri doğru uygulayabilmek için eserin ayrıntılı *icra analizinin*

¹⁴ Obua çalgısından tüm perdeleri açık haliyle do diyez entonasyonu sonucu vermektedir.

yapılması ve kolaylıklar sağlayan teknik bulguların oluşturulması büyük önem taşımaktadır. İcra Analizinin *notasyon ve alış teknikleri* olmak üzere iki aşamaya bölünmesindeki amaç; hiçbir kuşkuya meydan bırakmayan bir analizin yapılmasıyla yüksek icra kalitesine ulaşabilmektir. Nitekim Yeni Müzik bestecilerinin kullandıkları notasyonlar büyük gelişim göstermiştir ve bunların deşifrajının özel bilgilere sahip olmadan yapılması mümkün olamamaktadır. Diğer yandan yeni müzik bestecileri, benimsedikleri müzikal ifade dili yaklaşımında *yeni alış teknikleri* aracılığıyla icracıdan olağanüstü bir performansı talep etmektedirler. Yapılan çalışmada, bestecilerin tüm bu taleplerini karşlamak üzere eserin alış teknikleri ve notasyonu analiz yöntemiyle derinlemesine incelenmiştir.

Notasyonun analizinde Erhard Karkoschka'nın *Das Schriftbild der Neuen Musik* adlı kitabından yararlanılmıştır. Eserin besteleme tarihi ile kitabın yayın tarihinin aynı olması bir tesadüf olmaktan öte, notasyonu değerlendirmek adına çok isabetli bir imkân sağlamıştır. alış tekniklerinin analizinde Bruno Bartolozzi'nin *New Sounds for Woodwind*, Heinz Holliger'in *Studien zum Spielen Neuer Musik* ve Peter Veale'nin *Die Spieltechnik der Oboe* adlı temel çalışmalarından yararlanılmış, yazar da tecrübelerinden yararlanarak *uygulama önerilerinde* bulunmuştur.

Sonuç olarak, icra analizi yöntemiyle yapılan çalışmada kişisel tecrübeden oluşan teknik bulguların mevcut literatürle birleştirilmesiyle daha geniş ve objektif bir bakış elde edilmiştir. Yeni alış tekniklerinin icrasında başarılı olabilmek için icracı, kullandığı çalgı modelini ve kamış özelliklerini irdelemeli, sabırlı ve bilinçli çalışmalardan oluşturacağı kişisel tecrübeyle *yardımcı teknikler* üzerinde ustalaşarak kendinde özel bir duyarlılık geliştirmelidir. Bu tekniklerin kullanımındaki *ayar*, başarının anahtarı olacaktır. İcracı, tüm çalışmalarını geniş bir perspektifle yaparak hayal gücünü de kullanmalı ve yeni keşiflere açık olmalıdır. Belli bir beceriye ulaşıldıktan sonra, önce *eserin notasyonunun öğrenilmesi*, sonrasında ise *alış teknikleri üzerine gerçekleştirilecek bireysel çalışmayla istenilen müzikal ifadenin eserde uygulanması* tavsiye edilmektedir. Yapılan alışma, ayrıntılı icra analizi ile yazarın bireysel tecrübelerini birleştirerek uygulama önerilerinde bulunmakta ve bu yönüyle icra bakımından kolaylıklar sağlamaktadır.

Kaynakça/References

- Ali, Filiz. (2010, 30 Mayıs). *Krzysztof Penderecki*. Erişim Tarihi: 14.04.2020,
<http://filizali.blogspot.com/2010/05/krzysztof-penderecki-filiz-ali-1987.html>.
- Ali, Filiz. (2017, 19 Mart). *Dinleyicisiz Müzik Karşısında Dinleyicili Müzik*. Erişim Tarihi: 14.04.2020,
<https://filizali.blogspot.com/2017/>.
- Bartolozzi, B. (1971). *Neue Klänge für Holzblasinstrumente*. Almancaya Çev: Isolde Schröder ve Ekkehard Jost, B. Schott's Söhne.
- Bartolozzi, B. (1967/1982). *New Sounds for Woodwind*. İngilizceye Çev:Der: Reginald Smith Brindle, 2. derleme, London: Oxford University Press.
- Bayramoğulları, B. (2014). *Yeni Müzik'te Obua: Obua'nın Yeni Müzik Çalış Tekniklerinin İncelenmesi ve Müzik Eserlerinde Kullanımının Değerlendirilmesi* (Yayınlanmamış sanatta yeterlik terzi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Bayramoğulları, B. (2019) Studie Über Mehrklänge Adlı Solo Obua Eserinin İcra Bakımından İncelenmesi ve Teknik Önerilerde Bulunulması *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 117-134.
- Hempel, Chr. (1975). *Übungshilfen für Oboisten*. Mösel Verlag, Wolfenbüttel und Zürich.
- Holliger, H. (1973/1980a). *Studien zum Spielen Neuen Musik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (BG 782).
- Holliger, H. (1979/1980b). *Studie über Mehrklänge für Oboe*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (BG 1388).
- Humphries, C. (2001, 30 Ekim). Witold Szalonek Controversial Composer İntent on Reconciling Poland's Musical Past and Future. Erişim Tarihi: 03.06.2014,
<http://www.theguardian.com/news/2001/oct/30/guardianobituaries.arts>
- İlyasoğlu, E. (1994/2003). *Zaman İçinde Müzik*. 7. basım, YKY, İstanbul.
- Karkoschka, E. (1966). *Das Schriftbild der Neuen Musik*. Hermann Moeck Verlag, Celle.
- Salter, G. (2018). *Understanding the Oboe Reed*. Biddles Book Ltd., U.K.
- Seehaber, R. (2009) *Die "Polnische Schule" in der Neuen Musik Befragung eines Musikhistorischen Topos*. Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln-Weimer- Wien,
http://books.google.com.tr/books?id=sfoENA0H_W8C&pg=PA162&lpg=PA162&dq=Sonorismus&source=bl&ots=ENsuWLOaeC&sig=89A3nvHvCJDI4nqKuLZGf0911vo&hl=tr&sa=X&ei=blEtU8KYN6Sh7AaI2oDABg&ved=0CGUO6AEwBg#v=onepage&q=Sonorismus&f=false
- Szalonek, W. (1985). *Quattro Monologhi Per Oboe Solo*. PWM Edition, Kraków.
- Veale, P., Mankopf, C., Motz, W. & Hummel, T. (1994/2001). *Die Spieltechnik der Oboe*. 4. Basım, Kassel: Bärenreiter.
- Vogt, H. (1972). *Neue Musik seit 1945*. 2. Basım, Stuttgart: Philipp Reclam jun. Basımevi.
- Zeren, A. (1993/2010). *Müzik Fiziği*. 5. Basım, Pan yayıncılık, İstanbul.

TÜRKİYE'DE MESLEKİ MÜZİK EĞİTİMİ KURUMLARINDA BAĞLAMA DERSLERİNDE MİSKET DÜZENİ ÖĞRETİMİNİN AKADEMİSYEN GÖRÜŞLERİ ARACILIĞIYLA BETİMLENMESİ¹

Describing the Current Status of *Misket Tune's* Education in *Bağlama* Lessons in Professional Music Training Institutions in Turkey

Sami Emrah GEREKTEN^{**}, Attila ÖZDEK^{***}

ÖZ

Araştırmanın amacı, Türkiye'de lisans düzeyinde eğitim veren mesleki müzik eğitimi kurumlarında yürütülen bağlama/saz derslerinde misket düzeni öğretiminin değişik boyutlarıyla betimlenmesidir. Bu amaçla, Türkiye'de ilgili kurumlarda görev yapmakta olan ve bağlama/saz derslerini yürütmüş/yürütmekte olan yirmi farklı üniversiteden otuz akademisyenle görüşmeler gerçekleştirilerek *misket düzeninin* Türkiye'deki öğretiminin mevcut durumu, öğretimi gerçekleştiren bireylerin görüşleri aracılığıyla incelenmeye çalışılmıştır. Araştırmada veriler, araştırmacı tarafından hazırlanan ve maddelerine ilişkin güvenilirlik-geçerlik kontrolleri, bağlama/saz eğitimi alanında uzman üç doçent tarafından gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme formu aracılığıyla toplanmıştır. Elde edilen veriler, içerik analizine tabi tutularak okuyucuya tema ve kategoriler halinde aktarılmıştır. Bazı temalarda, akademisyenlerin görüşlerine doğrudan yer verilerek misket düzeni öğretiminin mevcut durumu derinlemesine irdelenmeye çalışılmıştır. Araştırma sonucunda, akademisyenlerin lisans sürecindeki bağlama/saz derslerinde gerçekleştirilen misket düzeni öğretiminin, öğrencilerin müzikal davranış değişikliklerine yaptığı olumlu katkılar hususunda oldukça çok sayıda ve çeşitte görüş ürettikleri gözlenmiştir. Ayrıca, akademisyenlerin misket düzeni öğretimi için öğrencide bulunması gerektiğini düşündükleri hazırbulunuşluk özelliklerinin neler olduğu belirlenmiş, akademisyenlerin misket düzenindeki derslerini işlerken kullandıkları öğretim yöntem-teknikleri ve materyalleri sıralanmıştır. Öte yandan, akademisyenlerin misket düzeninin metodolojik açıdan mevcut yazılı materyallerine ilişkin görüşleri, misket derslerinde yoğunlukla kullandıkları misket eserler, bu eserlerin öğretimdeki sıralamasını hangi ölçütlerle oluşturdukları belirlenerek okuyucuya sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Akademisyen görüşleri, bağlama/saz, bağlama/saz öğretimi, misket düzeni, bağlamada düzenler.

ABSTRACT

The aim of the study is to illustrate different techniques/ways concerning the teaching methods of *misket tune's* education in *bağlama / saz* classes being conducted at professional music education institutions at undergraduate level in Turkey. For this purpose, the current performance situation of *misket tune* system in Turkey has tried to be examined by means of scholars' ideas obtained via interviews with thirty scholars from twenty different universities who conducted *bağlama / saz* classes. The data gathered in the study were collected through a semi-structured interview via the forms whose data reliability-validity check was performed by three associate professors who are experts in the field of *bağlama / saz* instrument education. The obtained data was presented to the reader under themes and categories by doing content analysis. In some themes, the current situation of the *misket tune* system education was tried to be thoroughly discussed by giving the opinions of the scholars directly. After the research, it was observed that scholars produced many different views on the positive contributions of the *misket tune* system education performed in the *bağlama / saz* lessons during the undergraduate program to the students' musical behavior changes. In addition, the characteristics of readiness that scholars think what the students should have for teaching *misket tune* system were determined, and teaching methods-techniques and materials used by the scholars were listed. On the other hand, scholars' methodological opinions on the *misket tune* system in terms of the current written materials, the *misket* works that they commonly use during *misket* lessons were introduced to the reader by determining the criteria used in forming the order of these works during education.

Keywords: Scholars' views, *bağlama / saz*, *bağlama / saz* education, *misket* tune system, *bağlama's* tune systems.

¹ Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 23.02.2020 Kabul Tarihi/Accepted Date: 14.05.2020

Bu çalışma, sorumlu yazar tarafından, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde hazırlanan, danışmanlığını ikinci yazarın yaptığı "Bağlamada/Sazda Misket Düzeni İçin Egzersiz ve Etütlere Dayalı Öğretim Modeli Önerisi ve Öğrenci Başarısına Etkisi" isimli doktora tezinin bir bölümünden üretilmiştir.

^{**} Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Dr. Müzik Öğretmeni, MEB. genc.sami.07@hotmail.com ORCID ID: 0000-0002-6362-0704

^{***} Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi GSE ABD. argor73@hotmail.com ORCID ID: 0000-0001-7214-5928

Atıf/Citation: Gerekten, S. E., Özdek, A. (2020). Türkiye'de Mesleki Müzik Eğitimi Kurumlarında Bağlama Derslerinde Misket Düzeni Öğretiminin Akademisyen Görüşleri Aracılığıyla Betimlenmesi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 325-350.

Extended Abstract

The string arrangement is the sound distance relationship between all the stringed instruments that have at least two strings, which is the result of adjusting the sound closeness-distance of the strings arising from the adjustment of dynamics based on artistic anxiety related to certain maqam, timbre and performance.

Regarding classification of Bağlamas' tuning systems, Kurt (1989) emphasizes the "tuning of many strings (string groups) to a different sound and finger movements being practised in all three strings (string group)" and according to this he divides tuning system into two groups as 'main tuning systems' and 'secondary tuning systems' (1989, p. 32).

In these tuning systems, according to traditional naming, the lower string group of Bağlama is tuned as 'La', the middle string group is 'Re' and the upper string group is 'Fa #'. On the basis of Western music, on a standard Bağlama, the lower string group is tuned as 'C', the middle string group is 'F' and the upper string group is 'A'.

The aim of the study is to illustrate different techniques/ways of teaching (layout) methods of misket tuning in Bağlama / Saz classes, being conducted at professional music education institutions in Turkey. For this purpose, the current performance situation of misket tune system in Turkey has tried to be examined by means of scholars' ideas obtained via interviews with thirty scholars from twenty different universities who conducted bağlama / saz classes. Data on sub-problems such as "How can the current state of misket tuning system education in Bağlama/Saz classes at professional music teaching institutions at undergraduate level in Turkey be described? in line with the problems as "What are contributions of academicians' ideas about teaching misket tuning system to Bağlama/Saz students?", "What is the period of classes spent for teaching/ conducting misket tuning system on Bağlama/Saz at bachelor's level at professional music institutions in Turkey?" were collected.

The research is the case study prepared relating to qualitative paradigm. The case of this study is the education of the misket tuning system at twenty different universities hosting the professional music education units at undergraduate level of education in Turkey. The case of indicating the misket tuning system in Bağlama classes during teaching processes is defined with various aspects by means of views of the research group including thirty academicians working for these units. The data in the study was collected through an interview and a questionnaire consisting of semi-structured questions prepared by the researchers that has been checked for validity and reliability by three associate professors in the field of Bağlama / instrument education.

The interviews were mostly recorded face-to-face or by using visual technological means and by a small number of e-mails. In the analysis of the data, content analysis method was used, and after coding the sentences obtained from the scholars, these sentences were categorized under certain themes. By providing the coding process by the expert group, the results obtained were compared in terms of similarities and differences.

Relating to scholars' ideas, the misket tuning system has positive affects on performance compared to other string tuning systems; is necessary to improve students' performance, transposition ability, sight-playing and finger talents, also has possible affects on improving students' position perception.

The fact that there is a small number of available written material on the origin of misket tune systems, and the absence of a study prepared specifically on this subject, including exercise and studies, indicates a significant absence in the field. Because of the existing materials' being centered to Bağlama and Bozuk tuning systems, as the main tuning systems, the Misket's potential was indirectly limited in terms of Bağlama.

The research group opinions about the level of readiness required for teaching misket tuning system on Bağlama/Saz, emphasize the necessity that the students should know *perde* (pitch), position concepts; be familiar to them and should have passed the basic level of *perde* and position control, have the minimum skills in string transition, string choices and be able to provide right-left hand coordination. Scholars suggested that the students must have performed Bozuk tuning system first.

Türk müziğinde iki çeşit düzen kavramı vardır. Birincisi "perde düzeni" ikincisi ise "tel düzeni"dir. Düzen, ikisinde de aynı mantıkla kullanılır, perde düzeninde perdelerin tize-peste oynatılması, tel düzeninde tellerin tizleştirilip pestleştirilmesi söz konusudur.

"Perde düzeni, geleneksel perde dizgesinin icra edilecek makama veya makam ailelerine göre ayarlanması, düzenlenmesi anlamına gelir" (Öztürk, 2014, s. 31). Yine Öztürk'e göre; bir makam, hareket tarzının gerek duyduğu ses genişliği içinde ve tamamen düzen perdeleri üzerinde yerleşme ve ezgi meydana getirme özelliği taşıdığından, düzenler, makamların varlık bulmalarında perde dizgesi açısından özel bir alt yapı niteliği taşımaktadırlar. Düzen yapılmadan, makamın ortaya çıkma olanağı yoktur (Öztürk, 2014, s. 41).

Tel düzeni ise, en az iki tele sahip olan tüm telli sazların, tellerinin birbirleri ile olan ses yakınlığının-uzaklığının, belli makamsal, tınısal ve icraya ilişkin sanatsal kaygıya dayalı dinamiklere bağlı olarak ayarlanması sonucu ortaya çıkan teller arası ses mesafesi ilişkisidir. Geçmişten günümüze 'düzmek', 'düzüm', 'ayar' ve 'akort' gibi kavramlarla ifade edilen bu teller arası ses uzaklığını düzenleme olgusu, çok sayıda tel düzenini/akort sistemini meydana getirir.

Tel düzeni, makam ve dem ilişkisi.

"Modal müziklerde karar sesinin dem halinde ikinci bir ses olarak ezgiye eşlik etmesi yaygın bir gelenektir. Bu, ezgiye anlam katan bir referans noktasıdır" (Ayyıldız, 2013, s. 54). 'Dem sesi' kavramı ezginin karar sesini duyurma eyleminden başka bir şey değildir ve içinde bulunduğumuz büyük makam coğrafyasının da tarihten bu yana önemli bir icra pratiği olmuştur.

"Sazda düzen değişiminin temel konusu, bir, çalınacak makam/nağmenin karar perdesi; iki, bu karar perdesi dem sesi demek olduğu için, o dem sesinin çalgıda duyurulma ihtiyacıdır. Bu duyuru açısından, ustalık kültürü içerisinde, ustalık göstergesi kabul edilen bir yetmişlik ölçüsü olarak ele alınır" (O. M. Öztürk, 21 Haziran 2019, Ankara).

Bağlama/saz çalgısında tel düzenleri.

"Geleneksel Halk Müziği'nde, seslendirilecek eserin makamı (..) dikkate alınarak telli çalgılarda her telin belli bir sese eşleştirilmesiyle oluşan akort şekline düzen denir (Akdoğan, 2003, s. 160)". Düzen, bağlamada herhangi bir telin ya da tel grubunun farklı sese/seslere ayarlanmasıyla ortaya çıkan akort sistemidir.

Ekseriyetle, alt telin sabit kalması orta ya da üst telin değişik seslere ayarlanması söz konusudur. Haricen, herhangi bir tel grubu içinde yer alan bir telin akordu da farklı yapılabilir. Örneğin, 'Karadeniz düzeni' ya da 'Kemençe düzeni' olarak adlandırılan akort şeklinde, alt tel grubunun en alt sıradaki telinin akordu değiştirilir.

İlgili yazında çok sayıda düzenden bahsedilmekle beraber, düzenlerin isimlendirilmesinde pek çok etkenin söz konusu olduğu söylenebilir. Bu isimlendirmelerin ezgilerin yöresine, icra edilecek ezgiye ya da oyuna, icra edilecek eserin makamına, icra çalgısının çeşidine, bazı etnik-dinsel kimliklere, eserin karar perdesine ve eserin tavrına, tezene kalıbına göre tayin edildiği görülür. Yöreye göre düzenlerin isimlendirilmesi için, 'Karadeniz' ve 'Kayseri' düzenleri, eser ya da oyuna göre 'Hüdayda' ve 'Misket' düzenleri, eserin karar perdesine göre 'Do müstezat' ve 'Sol müstezat' düzenleri, makamına göre 'Hüzzam' ve 'Evç' düzeni, çalgı çeşidine göre 'Cura' ve 'Çöğür' düzenleri, etnik dinsel isimlendirme için de 'Türkmen(i)' ve 'Alevi' düzenleri örnek olarak verilebilir.

"Bağlama üzerinde her ne kadar yirmi civarında düzenden bahsedilse de günümüzde yaygın olarak kullanılan düzenler bu sayının ancak yarısı kadardır" (Özdek, 2005, s. 24).

Alanyazında, yer alan bazı düzen isimleri şu şekildedir: 'Abdal', 'Acem', 'Ana', 'Aşık', 'Alevi', 'Avşar', 'Azeri', 'Bergama', 'Bozlak', 'Bulgari', 'Cura', 'Çöğür', 'Edirne', 'Fidayda', 'Feraî', 'Hüseyni', 'Hüdayda', 'Hüzzam', 'Kayseri', 'Kara', 'Karanfil', 'Kervan', 'Misket', 'Müstezat', 'Rast', 'Ruzba', 'Pençe', 'Sabahi', 'Saz', 'Tahtacı', 'Tambura', 'Tanbura', 'Tar', 'Türkmen(i)', 'Usta', 'İmmi', 'Yeksani', 'Yörük', 'Veysel', 'Zeybek', 'Zil', 'Zurna'. Bu düzenlerin birçoğu aslında birbiriyiyle aynıdır.

Ayrıca, belli bir düzen yöreden yöreye farklı isimlerle anılabilmektedir. Örneğin, Ekim, bozuk düzenine Uşak'ta *Feraî* ya da *Zeybek* düzeni denildiğini aktarır (2002, s. 40). Ayrıca, 'Bağlama düzeni'ne, '*Veysel*', '*Aşık*', '*Alevi*' ve '*Arif*' düzeni, misket düzenine '*Karanfil düzeni*' dendiğini de ekler. Bu düzenlerin de birçoğu birbiri ile tamamen aynıdır. Burada daha çok bir akort sistemine, farklı yörelerde ya da farklı kişilerce farklı isimlerin kullanılması söz konusudur. Ayrıca, radyo geleneğinin de bazı düzenlerin isminin belirlenmesi ve yaygın hale gelmesinde önemli etkisi olduğunu eklemek gerekir. Tar ve Abdal düzenleri bu durum için örnek verilebilir.

Bağlama düzenlerinin sınıflandırılması hususunda, Kurt (1989), "her çok tellerin (*tel gruplarının y.n.*) farklı bir sese akort edilmesi ve parmak hareketlerinin her üç telde (*tel grubunda y.n.*) de uygulanıyor olma durumunu" ön plana çıkarır ve bu duruma göre düzenleri 'ana düzenler' ve 'tali düzenler' olmak üzere ikiye ayırır (1989, s. 32). Birinci grupta yer alan düzenler, ana düzenlerdir ('bozuk düzeni', 'bağlama düzeni', 'misket düzeni', 'müstezat düzeni'), ikinci grup ise birden fazla tel grubunun aynı sese akortlandığı düzenler olarak 'tali düzenler' yer alır.

Misket Düzeni

Adını Ankara türküsü 'Misket'ten alan bu tel düzeninde, geleneksel isimlendirmeye göre, bağlamanın alt tel grubu 'la', orta tel grubu 're', üst tel grubu 'fa#' olarak ayarlanır. Ekim, misket düzenini tanımında, "Segah, Hüzzam, Kürdi ve Evç makamlarında(..)ki ezgilerin durak ve güçlü sesleri düşünülerek oluşmuş bir düzen" (Ekim, 2002, s. 40) şeklinde tanımlar.

"Ankara'da bağlamacılık geleneği köklü ve eski olduğu için ve bu düzen uygulamaları Ankara'da çeşitlilik sergiler. Misket türküsü ve oyununun seslendirildiği düzene, yani Misket'in çalındığı akort, düzen anlamında, misket düzeni denir" (Okan M. Öztürk, 21 Haziran 2019, Ankara).

"Türk Müziği'nde geleneğe tel ve zaman zaman perde ayarlamaları yapıldığından, bazı karakteristik eserler, bu düzen değişiklikleri ile çalındığı için düzene, o eserin adı verilir. Bir başka deyişle, bu düzen o eserin seslendirildiği düzendir anlamında ve bir farkındalık manasında o düzene o eserin adı verilir. (..) o düzen değişimi en karakteristik hangi eserde tanınır, bilinir durumdaysa o esere, o düzenin adı verilir. (..) bu düzen aynı zamanda Karanfil düzeni diye de bilinir. Örneğin, '*Karanfilin Moruna*'² türküsü. (...) bir eser, o düzen değişimini gerektiriyor ve onunla tanınıyor ise o düzen ilgili eserin adıyla bilinir ve kullanılır hale gelmiş olur. Diğer birçok düzen için de bu geçerlidir, Zeybek düzeni, Fidayda düzeni gibi. (...) radyonun merkezileştiği süreçte, radyo kendi mantığı içinde okullaştığı için, oradaki kullanımlar, mahallilerden öğrenip onların kendi içerisinde birtakım kavramlaştırmalara isim olmaya başladığında, misket düzeni adı kullanımı yaygınlaşmıştır" (Okan M. Öztürk, 21 Haziran 2019, Ankara).

² Karanfilin Moruna, 9 zamanlı aksak Çanakkale türküsü, TRT THM Sözlü türküler repertuarı no: 649

Misket düzeninin kökeni.

Misket düzeninin kökeni ve oluşma şekline ilişkin literatürde kapsamlı bir bilgi bulunmamakla birlikte, bazı uzman görüşleri misket tel düzeninin kökeni hususunda, Horasan'ı işaret eder. Bu coğrafyadan, Anadolu'nun farklı bölgelerine gerçekleşen akınların, Horasan kültüründe önemli bir yeri olan '*Horasan segahları*'nı buralara taşıdığı düşünülmektedir. Bu etkileşim sürecinde ya da sonucunda, bu makamsal icra karakterinin bir şekilde bağlama/sazlarda üst tel grubundan dem almaya imkan verecek ve karar bölgesinin dördüncü pozisyona geleceği şekilde kullanılmasının gündeme geldiği düşünülebilir.

Bu durum günümüzde, misket düzeninin daha çok 'Irak kararlı icraya müsaade eden bir tel düzeni' olarak tanınmasının tam manasıyla doğru olmadığına işaret eder. Çünkü düzen 'segah karakterli makam icralarına transpozisyon imkanı tanıyan bir düzen' olma niteliğini de taşımaktadır. Halk müziği pratikleri içerisinde, segah bölgesi icralarının daha dik (buselik perdesinde) yapılabilmesi durumu ile bu transpozisyonel icra tercihinin bağlantılı olduğu görülmektedir.

"Horasan ve Kafkas-Hazar bölgesi Türkmen müzik kültürünün ana dizisi ve perdesi segah'tır. Bu dizi Anadolu'ya taşındığında buradaki müzik kültürleri ile etkileşime girmiş, değişime uğrayarak yeniden biçimlenmiştir. Bozlak dizisi olarak tanımlanan dizi de segah'ın lâ karar transpoze çalınma yaklaşımı sonucu ortaya çıkmıştır diyebiliriz. Öyle ki bu durum zamanla l â sesi üzerinden bozlak dizisi, yaklaşımı ve müzik kültürüne evrilerken kendi içinde genişlemiştir. Fa# kararlı olarak düşünüp algıladığımız misket düzeni yaklaşımı da aynı biçimlenmenin bir başka şeklidir" (Erol Parlak ile kişisel iletişim, 4 Aralık 2019).

Günümüz bağlama/sazlarının mevcut/yaygın kullanılan perde yapısıyla, misket tel düzeni, Irak perdesi kararlı makamların yerinde icrasına, segah perdesi kararlı makamların da transpoze icrasına imkan tanımaktadır. Transpoze anlayışıyla, kürdi ve hicazkar gibi makamlarla, hicaz perde düzeninin makamları da bu tel düzeninde icra edilebilmektedir. Ayrıca, deneysel bir çalışma alanı olarak Kemal Dinç'in öncül icracılığı örneğinde olduğu gibi, bağlamaya perde eklenmesi yoluyla, Rast perde düzeninin tüm makamları da misket tel düzeninde seslendirilebilmektedir.

Misket düzeninin Anadolu'da kullanıldığı bazı yöreler ve müzik kültürleri.

Misket düzeninde bağlama icrasının karakteristik olarak özdeşleştiği yöre, Ankara yöresidir. Ankara'da köklü bir geleneğe sahip olan seğmenlik ve buradaki geleneksel bağlamacılık kültürünün misket düzeninin yaygın kullanımıyla doğrudan ilgisi olduğu bilinmektedir. Bu yaygın kullanım ve düzenin bu denli benimsenmesi, bağlama/saz icracıları arasında düzen değiştirmenin, misket düzenini icra edebilmenin, bir ustalık yetkinliği, usta icracılık ölçütü haline gelmesiyle ilişki içindedir.

Gazimihal'in Ankaralı Cafer Sümerer isimli mahalli icracı ile yaptığı görüşmeden, '*asıl Ankara sazcısı*'nın düzen değiştirdiğini ve çaldığı esere göre düzen yaptığını anlıyoruz (Açıkgöz, 2017, s. 13). Ankara müzik kültürüne ilişkin görüşüne başvurduğumuz önemli icracı Prof. Erol Parlak'ın da görüşleri ilgili hususta önemli detayları bize sunmaktadır:

"Eski Ankara Seymen kültürü bağlama düzeni üzerine kuruludur. Benim Ankara'da yetiştiğim dönemde, bozuk, bağlama, misket ve müstezat adlı dört düzeni bilmek ve icra etmek zorundaydınız. Bunu başarmamış olanları dinlemezlerdi bile" (Erol Parlak, 4 Aralık 2019, Ankara).

Yöredeki Seymen kültürünün müzikal ifadede yansımaları, doğal olarak halk müziği, bağlama/saz icrasında ise ön plana çıkan karakteristiği misket düzeni olmuştur.

"Ankara Seymen Okulları, bünyesinde köklü bir inanç, irfan kültürüne dayalı bir Seymen kültürü ile bu kültürün zengin müzikal ifadesini barındırırdı. Özellikle bozuk düzeni, bağlama düzeni ve misket düzeninin yoğunlukla çalındığı bir ortam vardı" (Erol Parlak ile görüşme, 4 Aralık 2019).

Uzman görüşünün vurguladığı bir diğer nokta ise icracının düzen değiştirme, değiştirdiği düzenler arasında misket düzenini kullanma zorunluluğudur.

"Ankara'da bağlama düzeni oldukça ağırlıklı idi. Köy çalgıcıları, bağlama düzeni çalardı. O dönemler Gündüllu Hasan Yücel usta çok ünlüydü. (...) Yandım Şeker Oyun Havasını ben ilk ondan dinledim. Hasan usta çoğunlukla bağlama düzeni çalardı. Ama ilginçtir; bağlama düzeni çaldığı bir havayı çevirir başka düzenlerde aynı lezzette, biraz daha dönüşmüş haliyle çalardı" (Erol Parlak, 4 Aralık 2019, Ankara).

Ankara'nın dışında, Teke yöresi müzik kültürü bağlamında da misket düzeninin kullanıldığı görülür. "Müzik çevrelerinde "misket düzeni" diye kullanılan düzeni, Ramazan Güngör de aynı isimle kullanmaktadır. Ancak misket adını bu yöre sanatçılarından hiçbiri kullanmamaktadır. Bu durumun da şehirli müzik adamlarıyla sık sık bir araya gelen Ramazan Güngör'ün onlardan öğrendiği terimleri kullanmaya başlamasından kaynaklandığı düşünülmektedir" (Parlak, 2000'den aktaran, Ayyıldız, 2013, s. 98). Ayyıldız ayrıca, üç telli bağlamada eser icrasını Ramazan Güngör'ün üç telli bağlamasıyla misket düzenini sadece 'Ağır Zeybek (Misket)' isimli ezgide kullandığını belirtir (2013, s. 99).

Bu yörelerin yanı sıra, Taşeli, Kütahya, Balkanlar ve Orta Anadolu yöresinde de bağlamada misket düzeni temelinde icraların olduğu bilinmektedir.

İlgili Araştırmalar

Bu araştırma, bağlamada düzenlere ilişkin üretilmiş olan çalışmalarla ilintilidir. Literatürde oldukça az sayıdaki çalışmanın arasında, Yılmaz'ın (2015), "Makam, çok seslilik ve yöresel tavırlar kapsamında bağlamada düzenler" ismini taşıyan yüksek lisans tezi oldukça önemlidir. Yılmaz, bu çalışmasında, basit çok sesliliğin temel unsurları ile düzenler arasındaki bağlantıyı ve düzen makam ilişkisini öğretim elemanlarının görüşleri aracılığıyla incelemiştir. Araştırma sonucunda, farklı çalgıların geleneğinde bulunan çok sesli yapıların düzenlerin oluşmasında ve bağlamaya yansımada büyük etkileri olduğunu, düzenlerin karar sesleri ile Türk Müziği makamlarının karar sesleri arasında paralellik olduğunu vurgulamıştır.

Misket tel düzeninde icra edilen misket türküler üzerine yapılan bir çalışmada, konuya ilişkin özellikle makamsal boyutta veriler sunmaktadır. Delen'in (2012), 'TRT TSM Repertuarında bulunan evç makamındaki türküler ile TRT THM Repertuarında bulunan misket ayağındaki (dizisindeki) türkülerin makamsal-teknik yönden incelenmesi' isimli yüksek lisans tezi çalışmasında, bu iki örneklemin birbiri ile olan ilişkilerinin değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Araştırmamız, aynı zamanda, "bağlamada düzenler ile ilgili yazılmış metodolojik ürünler" arasında Kurt (1989) ve Akdağ'ın çalışmaları ile doğrudan ilgilidir. Akdağ (2012), 'Bağlamada düzenler ve tezene tavırları' isimli çalışmasında, birçok düzeni tablolaştırılarak bağlama klavyesi üzerinde perdelerin tanıtılmasını ve bazı misket türkülerin düzene uygun bir notasyonla aktarılmasını sağlamıştır. ,

Çalışmanın Amacı

Bağlamada misket düzeni temelinde ve özelinde hazırlanmış herhangi bir çalışmaya literatürde rastlanmamış, "Türkiye'deki lisans seviyesindeki mesleki müzik eğitim kurumlarındaki bağlama/saz derslerinde misket düzeni

öğretiminin mevcut durumu nasıl betimlenebilir? problemi doğrultusunda ve aşağıda belirlenen alt problemler çerçevesinde araştırmamız şekillenmiştir:

1. Bağlamada/Sazda misket düzenini öğretmenin öğrenciye olan katkıları hakkında akademisyen görüşleri nelerdir?
2. Türkiye'de mesleki müzik eğitimi kurumlarında lisans seviyesinde bağlama/saz öğretiminde misket düzeni öğretimine/ıcrasına ayrılan ders saati süresi ne kadardır?
3. Akademisyenler misket düzeninin öğretimi için öğrencide bulunması gereken hazırbulunuşluk düzeyine ilişkin hangi görüşlere sahiptirler?
4. Akademisyenlerin misket düzenini işledikleri bağlama/saz derslerinde kullandıkları öğretim yöntem-teknikleri ve materyalleri nelerdir?
5. Akademisyenler misket düzeninin mevcut metodolojik durumu, mevcut yazılı materyallerine ilişkin neler düşünmektedirler?
6. Akademisyenlerin misket düzenini öğretirken kullandıkları ilk beş eser nedir ve bu eserlerin öğretim sıralaması akademisyenlerce hangi ölçütlerle belirlenmektedir?

Yöntem

Araştırmanın modeli

Araştırma, nitel paradigma doğrultusunda hazırlanan bir durum çalışmasıdır. "Durum çalışması deseni (...) nasıl ve niçin sorularını temel alarak, araştırmacının kontrol edemediği bir olgu ya da olayı derinliğine incelemesine olanak sağlar" (Yıldırım ve Şimşek, 2011). McMillan'a (2004) göre de, durum çalışması bir ya da birden fazla olayın, programın, sosyal gurubun, topluluğun bireylerin ya da diğer sınırlı sistemlerin derinlemesine analiz edilmesidir. Bu çalışmada durum, Türkiye'de bünyesinde lisans seviyesinde mesleki müzik eğitimi birimlerini barındıran yirmi farklı üniversitede misket düzeninin öğretimidir. Bu birimlerde görev yapmakta olan otuz akademisyenden oluşan araştırma grubu görüşleri aracılığıyla misket düzeninin bağlama derslerindeki öğretim süreçlerinde ele alınma durumu çeşitli yönleri ile betimlenmeye çalışılmıştır.

Araştırma grubu ve özellikleri

Araştırma grubunda yer alan katılımcılar, Türkiye'de yirmi farklı üniversitenin lisans seviyesinde mesleki müzik eğitimi birimleri olan konservatuvarlar, güzel sanatlar fakülteleri müzik bölümleri ve eğitim fakültelerinin müzik eğitimi bölümlerinde bağlama/saz derslerini yürütmüş/yürütmekte olan akademisyenlerdir (n: 30).

Tablo 1. Çalışmada Yer Alan Akademisyenlerin Künye ve Demografik Bilgileri

Kurumu	Yaş	Mesleki kademi(yıl)	Lisans eğitimi aldığı MME Kurumu Türü	En son mezun olduğu eğitim programı:	Akademik ünvanı	Bağlama ıcracılığında toplam süre (yıl)	Bağlama eğitimciliğinde toplam süre (yıl)	Kurumdaki bireysel çalgı bağlama ders saati
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı*	41	18	Kons.	San. Yet.	Doç.	25	20	3+
Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Eğitim Fakültesi	33	7	G.S.F.	Y.l.	Arş. Gör.	15	8	1
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi İcra Sanatları Fakültesi	39	5	MME K harici*	Dr.	Dr. Öğr. Ü.	25	2	3
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi	52	36	MME K harici*	Dr.	Doç. Dr.	40	30	3
Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi	40	17	Kons.	Y.l.	Öğr. Gör.	25	20	1
Bolu İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi	44	22	Eğt. Fak.	Dr.	Dr. Öğr. Ü.	27	7	1
Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi	36	7	Eğt. Fak.	Lis.	Öğr. Gör.	25	18	1
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı	46	25	Kons.	Dr.	Doç. Dr.	25	16	3+
Denizli Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi	52	28	Eğt. Fak.	Lis.	Öğr. Gör.	40	21	1
Erzurum Atatürk Üniversitesi Eğitim Fakültesi	50	13	Eğt. Fak.	Dr.	Dr. Öğr. Ü.	25	15	1
Erzurum Atatürk Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı	39	10	G.S.F.	Dr.	Doç. Dr.	23	19	3
Erzurum Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	48	26	Eğt. Fak.	Dr.	Doç. Dr.	30	26	2
Gaziantep Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı	55	32	Eğt. Fak.	Dr.	Dr. Öğr. Gör.	40	32	3+
İstanbul Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi	57	31	Eğt. Fak.	Dr.	Doç. Dr.	50	15	1
İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı	48	23	Kons.	Dr.	Prof.	40	26	3+
İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı	54	26	Kons.	Dr.	Prof. Dr.	38	34	3+
İzmir Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı	48	26	Kons.	Dr.	Dr. Öğr. Gör.	40	29	3+
İzmir Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı	44	20	Kons.	Dr.	Doç. Dr.	40	25	3+
İzmir Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı	51	27	Kons.	Dr.	Doç. Dr.	30	27	3+
İzmir Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı	50	32	Kons.	Y.l.	Öğr. Gör.	40	30	3+
İzmir Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı	53	22	Kons.	Y.l.	Öğr. Gör.	40	25	3+

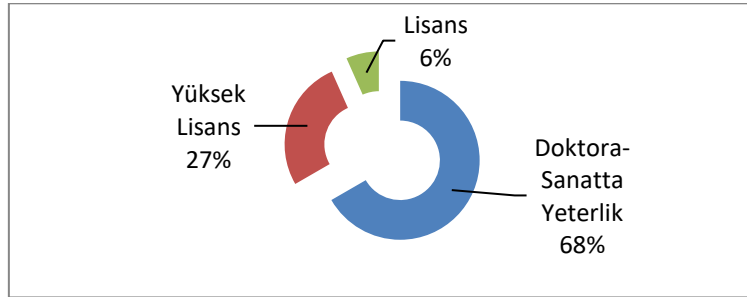
Kars Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	48	23	Eğt. Fak.	Y.l.	Öğr. Gör.	37	30	2
Kars Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	31	10	G.S.F.	Dr.	Dr. Arş. Gör.	18	10	3+
Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	57	33	Eğt. Fak.	San. Yet.	Dr. Öğr. Ü.	45	31	1
Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Fakültesi	46	18	Eğt. Fak.	Dr.	Doç.	25	20	1
Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Fakültesi	33	11	Eğt. Fak.	Dr.	Dr. Öğr. Ü.	27	19	1
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi	35	12	Eğt. Fak.	Y.l.	Öğr. Gör.	25	7	1
Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	41	16	Kons.	Y.l.	Öğr. Gör.	36	18	3
Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	47	20	G.S.F.	Y.l.	Öğr. Gör.	33	20	2
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi	53	16	Eğt. Fak.	Dr.	Prof. Dr.	45	31	1

* Öğretim elemanı/üyleri sıralaması alfabetiktir akademisyen rumuzları/kodları, görüşme sırası ya da bu tablodaki sıralama ile ilintili değildir.

** Lisans eğitimini mesleki müzik eğitimi kurumlarından farklı bir kurumda gerçekleştirmişlerdir.

Araştırma grubunda (n: 30) yer alan akademisyenlerin yaş aralığı 31-57'dir. 30-39 yaş aralığında 7, 40-49 yaş aralığında 12 ve 50-59 yaş aralığında 11 akademisyen vardır. Akademisyenlerin yaş ortalaması, 45.7'dir. Araştırma grubunun mesleki kıdem yıllarına ilişkin veriler incelendiğinde, araştırma grubunun (n: 30) yarısından fazlasının alandaki hizmetinin 20 yıldan fazla olduğu (n: 17) görülmektedir. Çalışmada yer alan akademisyenlerin mesleki kıdem ortalaması, 20. 4 yıldır.

Araştırma grubunda yer alan akademisyenlerin %43'lük bölümü eğitim fakültesi lisans mezunudur (n: 13), ve konservatuvar mezunları %37'lik bir dilimi kapsamaktadır (n: 11). Güzel sanatlar fakültesi mezunları % 13'lük bir dilimdedir (n: 4). Çalışmada yer alan 2 (iki) akademisyen ise lisans eğitimlerini mesleki müzik eğitimi kurumları haricindeki fakültelerde tamamlamışlardır.



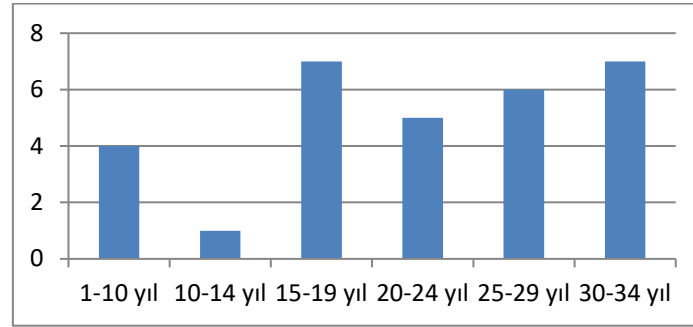
Grafik 1. Araştırma grubunun mezun olduğu son eğitim programı

Araştırma grubunda doktora/sanatta yeterlik programı mezunu akademisyen sayısı 20, yüksek lisans mezunu sayısı 8, ve lisans mezunu sayısı ise 2'dir. Çalışmada yer alan akademisyenlerin lisansüstü eğitime sahip olma oranı %95, 'doktora/sanatta yeterlik' derecesine sahip olan akademisyenlerin oranı %68'dir.

Araştırma grubunda yer alan akademisyenler kendi kurumlarında, %30'luk bir oranda Doç./Doç. Dr. (n: 9), %30'luk bir oranda Öğretim görevlisi (n: 9) ve %20'lik bir oranla Dr. Öğretim Üyesi kadrolarında (n: 6) çalışmaktadırlar. Geri kalan %20'lik kısımdaki araştırma grubu üyeleri, Dr. Araştırma Görevlisi, Dr. Öğretim Görevlisi ve Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadırlar.

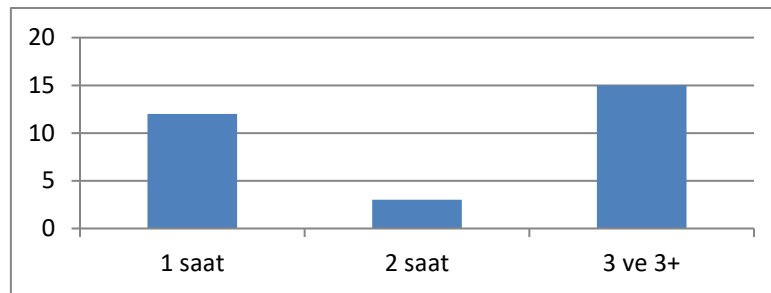
Araştırma grubu üyelerinin lisans eğitimleri sürecindeki çalgılarına ilişkin verilerin yer aldığı tabloda görüldüğü üzere, bağlama nicelik olarak oldukça yüksek bir değere sahiptir (n: 23). Bağlamayı, piyano (n: 2) ve keman (n: 1) takip etmektedir. Bunun dışında bir akademisyen, bağlamanın ana çalgı olarak yer almadığı kurum/enstitülerden mezun olduğunu (keman, piyano), bir akademisyen keman çalgısını, bir akademisyen de keman, bağlama çalgılarını icra ederek mezun olduğunu belirtmiştir.

Araştırma grubunda yer alan akademisyenlerin bağlama icracılıklarını sürdürdükleri yıllara ilişkin elde edilen verilere göre, toplam icracılık süreleri 15 yıl ve 50 yıl arasındadır. Bağlama icracılığında toplam tecrübe yıllarının ortalaması 32,46 yıldır. Akademisyenler, daha çok 25-29 yıllık bir tecrübeye sahiptir (n: 10), bu grubu 40-44 yıl arası tecrübeye sahip olanlar (n: 8) takip etmektedir.



Grafik 2. Araştırma grubunun bağlama çalgısı eğitimciliğinde geçirdiği süre (yıl)

Araştırma grubunda yer alan akademisyenlerin bağlama çalgısının eğitimini verdikleri yıllara ilişkin yukarıda belirtilen tablo incelendiğinde akademisyenlerin bağlama eğitimciliğinde ortalama 21.03 yıllık bir ortalamaya sahip oldukları görülmektedir. Araştırma grubunda en çok 30-34 yıl (n: 7) ve 15-19 yıl (n: 7) aralıklarında bağlama eğitimciliği yapmış akademisyenler yer almaktadır.



Grafik 3. Araştırma grubunda yer alan akademisyenlerin kurumlarında verilen haftalık bireysel bağlama çalgısı derslerinin sayısı

Araştırma grubunda yer alan akademisyenlerin kurumlarında görev yaptıkları bölümlerde verilen bireysel çalgı bağlama derslerinin haftalık sayıları incelendiğinde, haftalık 3 ve 3'ten fazla bağlama dersi (n: 15) olan birimlerin sayısı daha fazladır, onu haftalık bir saat bağlama dersi olan birimler izlemektedir (n: 12).

Veri toplama araçları

Araştırmada veriler, araştırmacı tarafından hazırlanan yarı yapılandırılmış sorulardan oluşan görüşme formu aracılığıyla toplanmıştır. Bağlama/saz eğitimi alanında, uzman 3 (üç) doçent tarafından geçerlik-güvenirlilik açısından kontrol edilmiştir. Bu yarı yapılandırılmış görüşme formunun kullanılarak gerçekleştirildiği görüşmeler çoğunlukla yüz yüze olmak üzere, telefonla, görsel teknolojik imkanlarla ve az sayıda olmak üzere e-posta aracılığıyla kayıt altına alınmıştır.

Verilerin analizi

Verilerin analizinde, içerik analizi yöntemi kullanılmış, akademisyenlerden elde edilen cümlelerin kodlanmasının ardından bu cümleler belli temalarla kategorize edilmiştir. Kodlama işleminin uzman grubu tarafından da yapılması sağlanarak elde edilen sonuçlar benzerlik ve farklılıklar açısından karşılaştırılmıştır. Karşılaştırmalarda görüş birliği ve görüş ayrılığı sayıları tespit edilmiş, araştırmacının güvenirliliği Miles ve Huberman’ın (1994, s. 64) formülü (Güvenirlilik = Görüş Birliği/ görüş birliği + görüş ayrılığı) kullanılarak hesaplanmıştır. Araştırmanın güvenirlilik hesaplaması sonucu % 92 olarak belirlenmiştir.

Bulgular ve Yorumlar

Bağlamada/Sazda Misket Düzenini Öğretmenin Öğrenciye Olan Katkıları Hakkında Akademisyen Görüşlerinin Belirlenmesi

Araştırma grubuna, misket düzeninin öğrenciye olan katkılarına ilişkin görüşlerini belirlemeye yönelik aktarılan sorunun cevaplarından elde edilen veriler aşağıdaki gibi tablolaştırılmıştır:

Tablo 2. Misket düzenindeki icrannın öğrenciye olan katkıları hususunda akademisyen görüşlerinin temaları ve frekansları

Görüşler	Akademisyenler	f
1 Diğer tel düzenlerindeki icraya olumlu yönde etkisi vardır	U1, U2, U4, U5, U6, U10, U12, U13, U15, U17, U18, U23, U25, U26, U27.	15
2 Öğrencide icra becerilerinin gelişmesinde ve icra çeşitliliğinin sağlanmasında işe koşulması gerekir	U1, U2, U3, U4, U5, U6, U9, U10, U12, U15, U18, U19, U25.	13
3 Öğrencinin pozisyon algısını geliştirmesine, farklı pozisyonları kullanabilmesine ve farklı kombinasyonlar üretmesine etkisi vardır	U1, U2, U4, U5, U6, U8, U9, U13, U15, U23, U25, U26.	12
4 Eserin doğru tel düzeninde icrası noktasında müzikaliteye doğrudan etki eder	U5, U6, U9, U10, U13, U18, U19, U20, U21, U23, U24, U25.	12
5 Öğrencinin farklı bir bakış açısı ve farkındalık kazanmasında katkısı vardır	U1, U9, U10, U12, U15, U17, U20, U21, U24, U25, U26.	11
6 Tınısı nedeniyle dolgun bir duyum sağladığından duyum ve ahenk zenginliği yaratabilen bir kapasiteye sahiptir	U1, U2, U5, U7, U9, U15, U23, U24, U26.	9
7 Öğrencinin perde hakimiyetini geliştirmekte bu yöndeki kondisyonunu arttırmaktadır	U3, U5, U8, U9, U15, U18, U19, U23, U26.	9
8 Tel seçiş ve geçiş becerileri ile üç tel grubunu kullanabilme becerilerinin gelişiminde etkisi vardır	U4, U6, U8, U13, U15, U17, U25, U26.	8
9 Öğrencinin farklı armonik yapıları çok sesliliğe ilişkin duyum becerilerini arttırmaktadır	U1, U2, U4, U12, U15, U23, U26.	7
10 Makamı, makamsal yapıları daha rahat tanımladıkları, yetkin bir makamsal icrada öneme sahiptir	U8, U10, U12, U18, U21, U23, U26.	7
11 Öğrencinin transpozisyon becerilerinin gelişimine etkisi vardır	U3, U11, U13, U17, U19, U26.	6
12 Sağ el ve sol el teknik becerilerinin gelişiminde etkisi vardır	U4, U6, U13, U16, U18, U26.	6
13 Öğrencinin deşifre becerilerinin gelişiminde katkısı olmaktadır	U6, U8, U13, U16, U18, U19.	6
14 Öğrencinin mental gelişiminde doğrudan etkilidir	U1, U2, U9, U24, U25.	5
15 Başparmak kullanma becerisini artırır	U8, U26.	2

Bu alt probleme ilişkin elde edilen verilerden oluşturulan temalar arasında ilk sırada "**Diğer tel düzenlerindeki icraya olumlu yönde etkisi vardır**" kategorisi (n: 15) yer almıştır. Araştırma grubu misket düzenini öğrenmenin ve icra etmenin diğer düzenlerdeki icraya olumlu etkisi olduğunu düşünmektedir. Bu kategoride yer alan bazı görüşler şu şekildedir:

"Deşifre edebilme ve çalma rahatlığı sağladığı için diğer düzenlerdeki icra becerilerine de etkisi olduğunu söyleyebiliriz, deşifre ve nota okuma yönünde bu daha çok ortaya çıkar, pozisyon ve tel seçimi ile ilgili becerileri burada kazanır ve **diğer düzenlerdeki icrayı olumlu yönde etkiler**" (U6).

Oluşturulan temalar arasında "**Öğrencide icra becerilerinin gelişmesinde ve icra çeşitliliğinin sağlanmasında işe koşulması gerekir**" kategorisi (n: 13) ikinci sırada yer almıştır. Bu kategoride yer alan bazı görüşler şu şekildedir:

"Düzenle birlikte yapılan icra ile geleneksel **icrayı kuvvetlendirir** bu da bütün tavırlara yansır. (...) **Müzikalitenin** artışı yönündeki etki daha fazla olacaktır" (U19).

"(...) **üç teli de kullanma becerisi**, üç teli de birbiriyle **farklı kombinasyonlar**la kullanma becerisi kazanmasını sağlıyor. **Çok seslilik** anlamında ise bir duyum becerisi sağlıyor, **yorum becerisi** kazandırıyor. Bununla birlikte teknik manada ise özellikle sağ el(tezene tutan el) tekniği anlamında büyük katkı sağlıyor" (U4).

Araştırma grubuna göre; misket düzeninin "**Öğrencinin pozisyon algısını geliştirmede, farklı pozisyonları kullanabilme ve farklı kombinasyonlar üretmesine etkisi vardır**" (n: 12). Bazı akademisyen görüşleri şu şekildedir:

"Öğrenciye, **farklı bakış açısı** kazandırıyor. Onun alışık olduğu durumdan çıkarıp **farklı pozisyonları** kurabileceği **farklı bir tınıyı** duyabileceği bir ortam yaratıyor, aynı zamanda, düşünme gücünü tetikliyor öğrencide" (U1).

"**Pozisyonlarda** da yine bağlama düzeninde olduğu gibi öğrenci, pozisyonları bu düzende daha rahat görebiliyor ve öğrenebiliyor" (U5).

"(...) **performans** ve **teknik beceriler** bakımından da olumlu etkileri vardır, değişik **pozisyonlarda** çalabilmeye, (...) **nota okumaya** da daha olumlu etkisi vardır" (U6).

"**Eserin doğru tel düzeninde icrası noktasında müzikaliteye doğrudan etki eder**" (n: 12) kategorisinde misket düzeninin öğrencinin müzikalite gelişimine olan etkisine odaklanan cümleler elde edilmiştir.

"(...) bireyin **müzikalitesini** ve **teknik becerilerini** artırır, (...) Özellikle misket düzeninde **evç** türkülerin daha güzel nasıl seslendirileceğinin farkına varıyor öğrenci. (...) *(Bu düzendeki, y.n.)*hâkimiyeti bireye **icra** yönünden **notasyon** yönünden bir katkı sağlıyor" (U18).

"Müzikalite anlamında **müzikal ifadeyi güçlendirir**. Mesela, bir misket ezgiyi alıp la sesi üzerinden çalarsanız ezginin müzikal yönüne zarar veriyorsunuz (...) Bağlamadaki tellerin akort yoluyla uygun hale -ezgiye uygun hale- getirilmesiyle müzikal yön gelişiyor, kendine has bir müzikal ifadeyi doğurduğu için düzen anlayışı, öğrencinin müzik kalitesinin geliştirilmesi bakımından çok önemli" (U6).

"**Öğrencinin farklı bir bakış açısı ve farkındalık kazanmasında katkısı vardır**" (n: 11) kategorisi beşinci sırada yer almıştır. Bu kategoride yer alan cevaplardan bazıları aşağıdaki gibidir:

"Bir tını, değişik bir ton duyması bakımından bir katkısı olabilir" (U7).

"Misket düzeni ile ilgili ortaya çıkan **farklı tınları ve armonilerle** ilgili sadece bir işitsel beceri ve donanım kazandığımı söyleyebilirim" (U2).

"Ayrıca **farklı kullanım zenginliklerinin** farkına varır bağlamada dokunulan keşfedilenler her perde ufkunu genişleten bir şeydir, onu bir derya gibi düşünürseniz o deryanın bir noktasına daha nüfuz etmiş olacaktır misket düzen öğrenerek" (U10).

"Daha önce kullanmadığı bir şeyle karşılaşılıyor. Burada (üst tel grubunu, y.n) fa diyeze akortluyoruz ve karar sesi burası oluyor. Farklı bir çalım, pozisyon mantığı olduğunu algılıyor her şeyden önce. Öncelikle bir **çeşitlilik** sağlıyor (...) Öyle olunca, öğrenci yeni bir çalım alanı oluşturmuş oluyor öğrenci. Bu yönden **farklı bir bilinç** elde edince diğer düzenlerdeki icrasında **farklı bir bakış açısı** kazanıyor" (U15).

Ayrıca akademisyenlerden elde edilen verilere göre, "Tınısı nedeniyle dolgun bir duyum sağladığından duyum ve ahenk zenginliği yaratabilen bir kapasiteye sahip" (n: 9) olan misket düzeni, "Öğrencinin perde hakimiyetini geliştirmekte ve bu yöndeki kondisyonunu arttırmakta" (n:9) ve "Tel seçiş ve geçiş becerileri ile üç tel grubunu kullanabilme becerilerinin gelişiminde etkisi vardır" (n: 8). Misket düzeni, ayrıca, "Öğrencinin farklı armonik yapılara çok sesliliğe ilişkin duyum becerilerini arttırmaktadır" (n: 7) ve "Makamı, makamsal yapıları daha rahat tanımda-anlamlandırmada, yetkin bir makamsal icrada öneme sahiptir" (n: 7.)

Türkiye'de Mesleki Müzik Eğitimi Kurumlarında Lisans Seviyesinde Bağlama/Saz Eğitiminde Misket Düzeni Öğretimine/İcrasına Ayrılan Ders Saati Süresinin Belirlenmesine İlişkin Bulgular

Araştırma grubuna yöneltilen "Lisans evresi, bağlama eğitimi sürecinizde, misket düzeni öğretimi, aralıklı-aralıksız ne kadarlık bir zamanı, süreyi kapsıyor?" sorusuna verilen cevaplardan elde edilen verilerle oluşturulan tablo aşağıdaki gibidir:

Tablo 3. MMEK'lerdeki bağlama derslerinde Misket düzenindeki çalışmalara ayrılan ders saati süreleri

Akademisyenin Süre ile İlgili Cevabı (ders saati/dönem-yarı dönem/ bir eğitim yılı)	Hafta Karşılığı	Akademisyenlerin kodları	Akademisyenin bölümündeki haftalık bireysel bağlama ders saati	Ders Saati Karşılığı	n	f
1 "Bir yarım güz/bahar dönemi"	7	U5, U6, U8, U15.	1	7	4	8
		U10, U13, U24, U26.	3, (3+)	21(+)	4	
2 "Bir öğretim yılı içerisinde bir ay"	4	U23, U14, U27.	1	4	3	5
		U12, U18.	3, (3+)	12+	2	
3 "Bir güz/bahar dönemi içerisinde iki ay"	8	U16	1	8	1	2
		U7	3	24	1	
4 "Bir öğretim yılı içerisinde iki ay"	8	U11	3	24	1	1
5 "Bir güz/bahar döneminde bağlama düzeni ile birlikte paylaşarak"	7	U4	1	7	1	1
6 "Bir-iki ders"	1	U17	2	2	1	1
7 "Dört ders"	2	U19	2	4	1	1
8 "Üç ayı bulabiliyor"	12	U21	3	36	1	1

Tablo incelendiğinde, araştırma grubunun misket düzenine, aralıklı ya da aralıksız olarak, en az 2 en fazla 36 ders saati; haftalık bazda ise en az 1, en fazla 12 haftalık bir süreyi ayırdığı görülmektedir.

Akademisyenlerin Misket Düzeninin Öğretimi İçin Öğrencinin Bulunması Gerektiği Hazırbulunuşluk Düzeyine İlişkin Görüşlerinin Belirlenmesine İlişkin Bulgular

Araştırma grubuna yöneltilen "Misket düzeni öğretimine başlamadan önce öğrencinin hangi davranışları yerine getirmesi ve hangi hazırbulunuşluk özelliklerine sahip olması gerekmektedir?" sorusuna verilen cevaplardan bazıları aşağıdaki gibidir:

Tablo 4. Misket düzeninin öğretimi için gerekli hazırbulunuşluk özelliklerine ilişkin elde edilen verilerin temalandırılması

Görüşler	Akademisyenler	f	
1	Perdelerin yerlerini bilmesi ve perde hakimiyetinin olması gerekmektedir	U1, U3, U7, U8, U9, U10, U12, U15, U17, U18, U19, U23, U24, U27.	14
2	Pozisyon kavramına aşina olması bu konuda asgari düzeyde bir hazırbulunuşluğu olması gerekir	U1, U3, U4, U5, U6, U8, U9, U11, U12, U13, U18, U20, U23, U26.	14
3	Temel bağlama teknikleri ile icra becerilerinin olması gereklidir	U2, U3, U5, U6, U7, U10, U15, U17, U19, U20, U22, U23.	12
4	Sağ sol el koordinasyonunu temel düzeyde sağlayabilmelidir	U2, U3, U4, U5, U6, U10, U13, U14, U17, U19, U20.	11
5	Tel geçişlerinde ve telleri ayırt etmede asgari düzeyde hâkimiyeti olmalıdır	U4, U7, U8, U9, U15, U17, U18, U20, U23, U26, U27.	11
6	Belli/bazı yöresel çalm stillerini icra edebilmelidir	U2, U9, U12, U13, U15, U16, U17, U26.	8
7	Temel başparmak kullanma becerisine haiz olmalıdır	U5, U13, U23, U26.	4
8	Temel deşifre, solfej ve transpozisyon becerisine sahip olmalıdır	U7, U9, U14, U22.	4
9	Önce bozuk düzenini kavramış ve bu düzene hakim olması gereklidir, bozuk düzeni bir ön şarttır	U1, U6, U26.	3
10	Misket tel düzeni ile doğrudan ilgili makamlar hakkında duyuma sahip olmalıdır	U21, U22, U26.	3
11	Akort yapabilme becerisine sahip olması gerekir	U6	1

Akademisyen görüşlerine göre, misket düzeni öğretimine başlamadan önce öğrencinin yerine getirmesi gereken davranışlar ve hazırbulunuşluk özelliklerine ilişkin elde edilen veriler kategori edildiğinde ilk sırada, **"Perdelerin yerlerini bilmesi ve perde hâkimiyetinin olması gerekmektedir"** (n: 14) kategorisi yer almaktadır. Bu kategoride yer alan bazı görüşler şu şekildedir:

"Bir defa tellerdeki **perde yerlerini** hakikaten iyi bilmeli. Tellerin kendi grupları içerisinde ve arasında nasıl değişime uğradığı kestirebilecek yetide olmalı (...)bağlamanın perdelerini hakikaten öncelikle içselleştirmeli" (U1).

"Bir kere **klavyeyi kesin tanımış olması**, klavyedeki bütün seslerin 1. 2. ve 3. tel üzerindeki seslerini yerlerini biliyor olması gerek" (U12).

"Öncelikle enstrümanını iyi tanıması **perdeleri ve notaların yerlerini iyi bilmesi** parmak hareket gelişiminin belli seviyede olması gerekiyor ki misket düzende verimli bir çalışma ortaya çıkabilsin" (U17).

"Misket düzen öğretimine başlamadan önce öğrencinin; sazının klavyesinde yer alan bütün **perdeleri tanıyor** olması, farklı dizileri farklı düzenlerde **yatay ve düşey olarak** elde edebiliyor olması gerekiyor" (U8).

İkinci sırada karşımıza çıkan kategori ise, **"Pozisyon kavramına aşina olması bu konuda asgari düzeyde bir hazırbulunuşluğu olması gerekir"** (n: 14) kategorisidir. Bu temelde bazı görüşler şu şekildedir:

"Pozisyon bilgisi olması, parmak numarası tel numarası tezene vuruşları tarzında **temel bilgilere haiz olması, perdeler ve teller arası geçiş** konusunda teknik bir beceriyi elde etmiş olması gerekir" (U13).

Üçüncü sırada yer alan kategori ise, **"Temel bağlama teknikleri ile icra becerilerinin olması gereklidir"** (n: 12) kategorisidir. Bu kategoride yer alan akademisyen görüşlerinden bazıları şu şekildedir:

"Temel bağlama çalma, bağlanmayı kullanma becerilerini tamamlamış bir öğrenci ile bunu düşünebiliriz zaten. Bağlamanın temel düzeyini **başlangıç düzeyini tamamlamış** olması gerekir. Temel bağlama yeterliklerini

kazanacak, belli bir hâkmiyeti oluşturacak, koordinasyonla ilişkili klavye üzerindeki eli ilgili temel becerileri kazanmış olması gerekmektedir" (U2).

"Bağlamada öncelikle **telleri tanınması** gerekmektedir. Ben **bozuk düzende** başlatıyorum birçok kaynak ve kişinin yaptığı gibi **alt telde yeterlikleri sağladıktan sonra** orta tele geçmiş olması gerekiyor" (U23).

Araştırma grubuna göre; öğrenci ayrıca, "**Sağ-sol el koordinasyonunu temel düzeyde sağlayabilmelidir**" (n: 11) ve "**Tel geçişlerinde ve telleri ayırt etmede asgari düzeyde hâkmiyeti olmalıdır**" (n: 11). Bu kategorilerdeki bazı görüşler ise aşağıdaki gibidir:

"**Sağ el- sol el koordinasyonu** ve eller arasındaki farklılıkları algılayabilme potansiyeli olması gerekiyor. Bir **müzikal anlatım seviyesine** gelmesi gerekiyor öğrencinin ki ben misket düzenine geçebileyim" (U14).

"Özellikle teller arasında yoğun bir geçişin trafiğinin olduğu bu düzen için **sağ el ve sol el koordinasyonunun** iyi durumda olması gerekiyor" (U13).

"Gerek **tel geçkilerini** yapabilecek bir hazırbulunuşluğa sahip olması gerek de **üç telde ayrı ayrı hakimiyet** anlamında bir şeyler yapmış olması gerekiyor" (U15).

"Enstrümanı iyi tanımalı **tüm tellerdeki perdeleri isimlerini bilmeli**, ajilitesinde belli bir gelişmişlik olmalı parmaklarını açabilmeli üçüncü ve dördüncü parmakları orta telde iyi konumlandırabilmeli, kullanabilmeli. (...) **telleri de seçebilmeli. Sol el teknikleri** için parmak sıralamasında belli bir oturmuşluk olmalı (...) " (U19).

"(...)doğru duruş ve tutuş ile ilgili bir problem yaşamıyoruz, teknik manada **sağ el sol el koordinasyonunun** birbirini destekler nitelikte olması gerekiyor, tel geçişlerinde üç teli de birlikte kullanan bir düzen olarak, burada **tel geçişlerini temiz yapıyor olması gerekiyor** ya da en azından böyle bir hazırbulunuşluğa sahip olması gerekiyor. Düzen değiştiği anda pozisyon değişikliği için **pozisyon hazırbulunuşluğu** da olması gerekir" (U4).

Ayrıca, araştırma grubuna göre misket düzenini öğrenmeye başlayacak öğrenci "Belli/bazı yöresel çalım stillerini icra edebilmelidir" (n: 8). Fakat bu hususta, aynı görüşte olmayan akademisyenler olduğu gibi (U24, U18), sadece Zeybek ya da sadece Karadeniz tezene kalıbını öğrencinin icra etmiş olmasının yeterli olacağını ifade eden akademisyenler de olmuştur. Bu konuda herhangi bir görüş birliği yoktur.

Ayrıca akademisyenlere göre, öğrenci; "Temel başparmak kullanma becerisine haiz olmalıdır" (n: 4), "Temel deşifre, solfej ve transpozisyon becerisine sahip olmalıdır" (n: 4), "Önce bozuk düzenini kavramış ve bu düzene hakim olmalıdır" (n: 3), "Misket tel düzeni ile doğrudan ilgili makamlar hakkında duyuma sahip olmalıdır" (n: 3)

Akademisyenlerin Misket Düzenini İşledikleri Bağlama/Saz Derslerinde Kullandıkları Öğretim Yöntem - Teknikleri ve Materyallerinin Belirlenmesine İlişkin Bulgular

Araştırma grubuna yöneltilen "Misket düzeninde işlediğiniz derslerde kullandığınız öğretim yöntemleriniz ve materyallerin nelerdir? Derslerinizdeki çalışmalarınız nasıl şekilleniyor? Sorusuna verilen cevaplardan bazıları aşağıdaki gibidir:

Tablo 5. Akademisyenlerin Misket düzenindeki derslerini işlerken kullandıkları öğretim yöntemleri, teknikleri ve öğretim süreçlerinin içerikleri/özelliklerine ilişkin temalar ve frekansları

Akademisyenlerin Misket düzenindeki derslerini işlerken kullandıkları belirttikleri öğretim yöntemleri, teknikleri ve öğretim süreçlerinin içerikleri/özellikleri	Akademisyenler	f	
1	Öğretim sürecini eser temelli yaklaşımlarla sürdürmek	U1, U2, U9, U12, U13, U17, U19, U20, U22, U23, U26, U27.	12
2	Dizi, gam çalışmaları yaptırmak	U2, U3, U5, U12, U17, U21, U23, U27.	8
3	Özellikle üst tel kullanımıyla birlikte temel pozisyonların egzersizler/etütler yoluyla çalışılması	U1, U5, U11, U18, U21.	5
4	Kendi egzersiz ve etüdünü üretmek/yazmak	U3, U11, U18, U23, U26.	5
5	Derste ilgili düzende usta icracıların videolarını izlettirmek ve bunları ders öncesi ve sonrasında ödevlemek	U4, U6, U7, U12, U19.	5
6	Kendi icrasını öğrenciye video kaydı yaptırarak kaydı ödev vermek	U6, U16, U17, U18, U20.	5
7	Öğretmenin dersten önce icra edilecek eserleri uygun notasyonlar halinde hazırlaması	U7, U13, U18, U20, U24.	5
8	Ders öncesi sonrası ve sırasında ses kaydı dinletirmek/ödevlemek	U11, U13, U19, U20, U21.	5
9	Misket düzeni ile doğrudan ilgili makamlara ilişkin bilgileri sunuş yoluyla öğrencilere aktarmak	U15, U21, U22, U23, U26.	4
10	Öğretim sürecini egzersiz etüt ve eser temelli sürdürmek	U3, U6, U11, U18.	4
11	Derste deşifre yaptırmak	U7, U15, U18.	3
12	Başparmak çalışmaları yaptırmak	U2, U12, U26.	3
13	Eseri öğrenci ile birlikte icra etmeden önce etüt kullanmak/uygulamak	U3, U11, U18.	3
14	Eserlerin bazı seçilen kısımlarının egzersizleştirilmesi/etüt haline getirilmesi ve öğrenciye aktarımı	U1, U26.	2
15	Tel düzeninde perde düzenine yönelik çalışmalar	U24.	1
16	Öğrencilere kendi etütlerini yazmaları için ödevlendirme ve bunları derste icra etmelerini sağlama	U24.	1
17	Derste makamsal doğaçlama, taksim, açış örnekleri vermek	U26.	1
18	Ön ödev olarak ders öncesinde öğrenciye egzersizler vermek	U3.	1
19	Notasız/Kulaktan icra yöntemini kullanarak dersi yürütmek	U15.	1

Akademisyen görüşleri incelendiğinde elde edilen veriler temalandırılmış ve birinci sırada "**Öğretim sürecini eser temelli yaklaşımlarla sürdürmek**" (n: 12) kategorisi yer almıştır.

Bu kategoride yer alan görüşlerden bazıları şu şekildedir:

" (...)düzeni tanıtıyorum, basitten karmaşığa doğru anlatıyorum yine bu ilkeye dayalı bir eser sıralamasını geçiyorum. Eserler üzerinden devam ediyoruz, öğrenci klavyeyi tanıdıkça bu düzende çalabilecek düzeye geliyor" (U9).

"(...)eserlerin belli geçkileri üzerinde bazen fazlasıyla duruyoruz. Mesela, 'Bulut bulut üstüne' eserini geçiyorsak, ara nağmedeki **kısa süreli notaların bulunduğu motifi çok sık tekrar ediyoruz**. Buranın üzerinde özel duruyoruz. Yani eserin kendi içerisindeki o pozisyonu çalışmak. (...) O kısımları **pozisyonla alma** noktasında özellikle duruyoruz ve bunu bir egzersiz gibi kullanıyoruz" (U1).

"Misket düzeni için kullandığımız özel bir materyal yok. Misket düzenine uygun ve TRT repertuarına üzerinde düşünüldüğünde de Misket düzenine uygun notasyonu yapılmış eserlerin dışında bir malzeme kullandığımızı da söyleyemem. Sadece, misket düzeniyle ilgili çalışmalara başlayacağımızda öğrencinin özellikle üç numaralı üst teldeki akort değişiminden kaynaklı olarak durumu sezinlemesi için misket düzeni ve aslında kendi bağlı bulunduğu bir eksen var fa# kararlı olarak düşünülen ve do# aliterasyonu ile birlikte kullanılan sanki sabit bir **dizi** varmış gibi **o dizinin üst teldeki birkaç pozisyonuna başparmak yoluyla** nasıl kullanılabileceğine değiniyoruz. Onu da eserin içerisinde olduğu için değiniyoruz. Üst telin daha çok bir dem sesi bir karar sesi oluşturma katkısı varmış gibi dersin içeriği **o eser özelinde** oluşuyor olgunlaşıyor. Eseri seslendirme odaklı çalışıyoruz" (U2).

İkinci sırada yer alan kategori ise "**Dizi, gam çalışmaları yaptırmak**" (n: 8)'dir. Bu kategorideki akademisyenler, derslerinin başında genellikle dizi-gam çalışmaları yaptırmaktadırlar. Bazı görüşler şu şekildedir:

"Mesela **temel etütleri** perdeye hakim olması için eserlerin öncesinde kullanıyorum yani sıra bir **dizi** olarak inip çıkabilmesi becerisini sağlayabilmeli en azından. (...) bol bol temel dizilerde sekiz ses yukarıya gidip tekrar tonik sese geri dönmek kaydıyla bazı egzersizler **ön etütler** perdelere ve düzene alışması için **ödev** olarak veriliyor, derste bunlar için ön çalışmalar yapılıyor. Ondan sonra **eserler** geçiliyor" (U3).

"Bu düzenin makamını belli etmek için inici çıkıcı **bir gam çalışması** yaparız. Ufak ufak temrinler yaparız. Makamın aldığı değiştirici sesler vardır, do natürel gibi. Bunlardan sonra yavaş yavaş çalımı kolay olan türkülere geçiyoruz. Ankara Misket türküsü gibi işte. Zaman içerisinde tavırlarla da bütünleşerek ilerleyip gidiyor" (U21).

"Öncelikle düzeni anlatıyorum hangi ses hangi tel nasıl akortlanacak? Sonra o düzen üzerinde **dizi çalışması** yaptırıyorum. Örneğin, misket düzeninde bir **evç dizisi** yaptırıyorum. Bu düzendeki tel geçişlerini ve düzende basılan kullanılan perdelere alışkın olmasını sağlamak amacıyla diziler veriyorum. (...) **kısa alıştırma** oluyor onları veriyorum sonra eserlere geçiyorum." U23.

"Tezene tutan elin tel değişikliklerinde olabildiğince temiz geçişlerine dikkat ediyoruz, buna ilişkin küçük **etütlerimiz var bir diziyi kapsayan**" (U11).

Üçüncü ve dördüncü kategoride sırasıyla yer alan "**Özellikle üst tel kullanımıyla birlikte temel pozisyonların egzersizler/etütler yoluyla çalışılması**" (n: 5) ve "**Kendi egzersiz ve etüdünü üretmek/yazmak**" (n: 5) temaları incelendiğinde, akademisyenlerin egzersiz ve etütlere ilişkin sunduğu cümlelerden oluştuğu görülmektedir. Ayrıca, bu temaların, akademisyenlerin misket düzenini işledikleri derslerindeki egzersiz ve etütlere yükledikleri işlevlerle, bunları kullanım ve üretim biçimlerine ilişkin önemli verileri ortaya koymaktadır.

"(...)ön çalışmadan sonra o esere geçtiğinde çok büyük yabancılık çekmeyeceği türden bazen doğaçlama etütler yazıyorum bazen önceden yazmış olduğumuz bilgisayarımızda bulunan etütlerden onlara çıktılar örnekler vererek bunlarında nasıl icra edildiklerini göstererek çocukları eserlere ve düzene hazırlıyoruz" (U3).

"Çalınacak eser çok basit bir eser de olsa neresinde süsleme yapılacak neresinde hangi nüans olacak, mızrap nerede ne şekilde vurulacak bunları notasyona yazıyorum" (U20).

Beşinci ve altıncı sırada yer alan kategoriler incelendiğinde, ders içinde ya da dışında öğretmen ya da öğrenci tarafından görsel video desteği ve video kayıt tekniğinin kullanılması-kullandırılması üzerine yoğunlaşmaktadır. Bunlar sırasıyla; "**Derste ilgili düzendeki usta icracıların videolarını izlettirmek ve bunları ders öncesi ve sonrasında ödevlemek**" (n: 5), "**Kendi icrasını öğrenciye video kaydı yaptırarak kaydı ödev vermek**" (n: 5) şeklindedir. Bu kategorilerde yer alan bazı görüşler şu şekildedir:

"Öğrencilere belirli teknik **etütleri** ve **eserleri** çalıştıktan sonra değişik kişilerden **yorumları dinletiyoruz**, farklı isimlerden, kişilerden bu düzeni dinleyerek dönüş yapmalarını bekliyoruz. Beraber değerlendirmemizi de isterim çoğu zaman. Hatta bununla ilgili olan derslerimizde benim çaldığım icra örneklerini de kaydetmelerini, çalışırken bu örneklerden ders almalarını kendilerini geliştirmelerini söylerim, her öğreteceğim parçayı sonuna kadar çalarım kaydettirdim, her düzen bu şekildedir. Usta-çırak ilişkisi içerisinde video kayıt sistemini kullandığım bir sistemim var" (U6).

"**Görsel ve işitsel kayıtları bir yandan da kullanıyorum**, mahalli sanatçıları, mahalli icracıları da ders içerisinde yeri geldiği zaman izletiyorum" (U7).

"Ustalar nasıl çalışırsa bizim de öyle olmamız gerekiyor. Bunları görsel olarak mutlaka izleyin bu icraları takip edin, diyorum. **En azından vuruş şekillerini ustalardan görün diye video tekniğini kullanıyorum**, güzel çalma, ustaların çaldığına yakın doğru çalma, otantiğe yakın çalma devreye giriyor artık gösterip yaptırma tekniği usta-çırak ilişkisi içerisinde bu gerçekleşiyor (U12).

"Görerek izleyerek ve taklit yoluyla öğrencide öğrenmeler gerçekleşiyor. Öğrenci takıldığı yerde **video ile kayıt altına alabiliyor**" (U16).

"**Video çekmelerine izin veriyorum** öğrencilerin. Verdiğimiz ödevleri bu şekilde çalışarak geliyorlar" (U17).

Yedinci sırada yer alan kategoriye ilişkin veriler, akademisyenlerin misket düzeni derslerinde notasyonlarını kendilerinin hazırlamak zorunda kaldıklarını göstermektedir. "**Öğretmenin dersten önce icra edilecek eserleri uygun notasyonlar halinde hazırlaması**" (n: 5) temasına ait bazı akademisyen görüşleri aşağıdaki gibidir:

"(...) usta-çırak ilişkisi çerçevesinde gerçekleşiyor. Bağlamada gerek misket ve gerekse diğer düzenlerdeki eserlerin nasıl çalınacağını gösteren **notasyonu ben kendim yazıyorum**. Öğrenci notayı doğru deşifre ettikten sonra, benim beklentimin önemli bir bölümünü, hemen hemen yüzde yetmişini, karşılıyor" (U7).

"(...)Usta çırak ilişkisinden çıkmadan nota üzerinde eğitim yapıyoruz ama **benim yazdığım** notalar oldukça detaylı oluyor (..) Örneğin Musa Eroğlu olabilir. O eseri Musa Eroğlu'ndan notaya alırım ve aynen onun yorumunu Musa Eroğlu bu şekilde çalıyor diye öğretirim. (U24).

Bu kategorilerin dışında oldukça fazla sayıda, farklı yöntem ve teknikler akademisyenlerce kullanılmaktadır. "Ders öncesi sonrası ve sırasında ses kaydı dinlettirmek/ödevlemek" (n: 5), "Misket düzeni ile doğrudan ilgili makamlara ilişkin bilgileri sunuş yoluyla öğrencilere aktarmak" (n: 4), "Öğretim sürecini egzersiz etüt ve eser temelli sürdürmek" (n: 4), "Derste deşifre yaptırmak", "Başparmak çalışmaları yaptırmak", "Eseri öğrenci ile birlikte icra etmeden önce etüt kullanmak/uygulamak", "Eserlerin seçilen bazı kısımlarının egzersizleştirilmesi/etüt haline getirilmesi ve öğrenciye aktarımı", "Tel düzeninde perde düzenine yönelik çalışmalar", "Öğrencilere kendi etütlerini yazmaları için ödevlendirme ve bunları derste icra etmelerini sağlama", "Derste makamsal doğaçlama, taksim, açış örnekleri vermek", "Ön ödev olarak ders öncesinde öğrenciye egzersizler vermek", "Notasız/kulaktan icra yöntemini kullanarak dersi yürütmek"tir.

Araştırma Grubunun Misket Düzeninin Mevcut Metodolojik Durumu ve Mevcut Yazılı Materyallerine İlişkin Görüşlerinin Belirlenmesine İlişkin Bulgular

Araştırma grubuna yöneltilen "Bağlama eğitiminde, Misket düzeninin öğretimi özelinde, metodolojik yönden mevcut durumunu nasıl değerlendirirsiniz? Mevcut eğitici yazılı, işitsel, görsel kaynaklar, çalışmalar hakkında neler düşünüyorsunuz?" sorusuna verilen cevaplardan bazıları aşağıdaki gibidir:

Tablo 6. Misket düzeninin mevcut metodolojik durumuna ilişkin görüşlerinin temalandırılması

Mevcut metodolojik duruma ilişkin görüşler		Akademisyenler	f
1	Mevcut çalışmaların nicelik/nitelik açısından ciddi boyutta eksiklikleri vardır.	U1, U2, U3, U4, U7, U8, U9, U10, U11, U12, U13, U14, U15, U16, U17, U18, U19, U20, U23, U24, U26, U27.	22
2	Yeni eser, etüt ve egzersizlerin üretilmesi, yazılması gerekmektedir.	U1, U2, U3, U4, U7, U9, U13, U15, U23.	9
3	Bozuk ve bağlama düzenine göre misket düzeni bu açıdan çok geri planda kalmıştır. Üretimler daha çok bu düzenlerdedir.	U2, U3, U8, U9, U10, U11, U23.	7
4	Misket düzenine özgü metodoloji denemeleri, önerileri gerekmektedir.	U11, U12, U17, U22, U23.	5
5	Mevcut düzenlere ilişkin materyaller içinde misket düzeninin bulunduğu kısımları nicelik nitelik açısından sınırlıdır.	U12, U13, U16, U20, U22.	5
6	İşitsel görsel kaynaklar vardır ve yeterlidir ama yazılı kaynaklar oldukça azdır.	U6, U15, U16, U27.	4
7	Repertuvarda farklı notasyonlarda yer alan diğer irak kararlı makam karakterindeki eserlerin tespit edilmesi gerekmektedir.	U1.	1
8	Bu düzende tasavvur edilmeyen irak perdesi kararlı makam karakterinde olmayan eserlerin bu düzene transpozisyonu yapılması gerekir.	U2.	1

Elde edilen veriler incelendiğinde, birinci sırada yer alan kategori, "**Mevcut çalışmaların nicelik/nitelik açısından ciddi boyutta eksiklikleri vardır**" (n: 22) kategorisi olmuştur. Akademisyenlerin oldukça fazla sayıda görüşünün bulunduğu bu kategoride yer alan bazı görüşler şu şekildedir:

"**Ciddi eksikliğin olduğunu düşünüyorum**. Gerek TRT Repertuarı gerek yerel repertuarın üzerinde doğru incelemelerin yapılmadığını düşünüyorum. Yeni eserlerin ortaya çıkabileceği düşüncesindeyim" (U1).

"Misket düzene dair bir **metoda rastlamadım**, çok fazla bu tür misket düzeni merkeze koyarak yapılan bir çalışmayı da ben görmedim. Görsel kaynaklar hususunda da misket düzeni ile alakalı kaynaklar, metodoloji yeterli değil, sadece bir repertuarı var bu düzenin. Orada da en fazla elli-altmış eser var" (U7).

"Öğretim noktasında ise elimizde misket düzenin çalışılması ile ilgili **yeterli öncül malzeme etüt egzersiz alıştırma olmadığını** hazırlık malzemesi olmadığını söylemek isterim" (U2).

"Metodolojik yönden şu anda Misket düzene ait bir kaynak ve **metodumuz yoktur**, bunları öğretici olarak kendimiz oluşturuyoruz. Derslerimizde tecrübemize dayalı olarak nasıl oluşturuyoruz, yine misket düzeni ile yazılmış **ezgileri doğrudan çalışarak** elde ediyoruz" (U6).

İkinci sırada yer alan kategori ise "**Yeni eser, etüt ve egzersizlerin üretilmesi, yazılması gerekmektedir**" (n: 9) kategorisidir.

"Bu düzenlere dönük araştırmalar **etütler hazırlanılsa** kullanılsa özgün yeni eserler bestelense ve yahu **ta var olan ama bu düzende tasavvur edilmemiş eserler buraya aktarılsa** belki bu düzenin kendi karakteristik fikri ile ilgili biraz daha alan genişlemiş olur diyebilirim." (U2)

Üçüncü sırada yer alan kategori ise; "**Bozuk ve bağlama düzenlerine göre misket düzeni bu açıdan çok geri planda kalmıştır, üretimler daha çok bu düzenlerde**" (n: 7) kategorisidir. Bu kategoride yer alan bazı akademisyen görüşleri şu şekildedir:

"Buna ilişkin **bir bağlama düzeni ya da bir bozuk düzeni kadar** misket düzenine önem verildiğini düşünmüyorum. Bu anlamda geri planda kalmış durumda ama bu bir gerçeklik, ama bunun önünde bir engel var mı hayır yok tabii bir düzen ya da herhangi bir bölge için özel bir metot geliştirilebilir" (U11).

"Misket düzeninde türkü odaklı, eser odaklı bir anlayış söz konusu olduğu için bu yazılı materyal kısmına da yansıyor. Yazılı kaynaklar açısından maalesef yeterli değil. (..) İkinci olarak, misket düzen de artık resmi icra kurumlarında bile artık çok duyabildiğimiz bir düzen değil. icra oranında çok büyük azalma var (...) Üçüncü olarak, örneğin sen Antalyalısın, daha çok teke yöresi çalışıyorsun oranın icra tipini çalışıyorsun, Kırşehir'de olan kişi sadece Hacı Taşan diyor dinliyor (..) gibi (..) başlıyor Bu anlamda misket düzenine bir bakıma sıra gelmiyor, dolaylı olarak bu durum yazılı materyal üretimine de yansıyor. **Daha çok bağlama ve bozuk düzen üzerine üretimler yapılıyor**" (U10).

"Daha yaygın kullanıldığı için televizyonda medyada Türkiye'nin genelinde **Bozuk düzen ve Bağlama düzeni çok daha yaygın kullanıldığı** için onlar kadar önemsenmediği onlar kadar **etüt ve özel çalışmaların olmadığı** düşüncesindeyim" (U9).

"Misket düzeninde bağlama çalışmaları ve türküler diye bir kitaba ben henüz denk gelmedim, varsa da ben bilmiyorum. Bu anlamda da çok fazla bir çalışma olduğunu zannetmiyorum. Genellikle temel bağlama çalım ve size de belirtmiş olduğum gibi **ya kısa sap metodu veyahut da uzun sap temel bağlama metotları var**" (U3).

"Var olan yazılıp çizilen bütün eksen bağlama düzeni ve bozuk düzen üzerine kurgulandığı için (*bunların haricinde kalan, y.n.*) düzenler, -ki ana düzen olarak isimlendirilen misket düzeni de buna dahildir- **biraz geri planda kalmışlar**" (U2).

Dördüncü sırada yer alan kategori "**Misket düzenine özgü metodoloji denemeleri, önerileri gerekmektedir**" (n: 5) kategorisidir. Akademisyenlerin bu kategorideki görüşlerinden bazıları şu şekildedir:

"Metodolojik çalışmaların çok yeterli olduğu sayılmaz, misket düzeni kendi içerisinde özel düşünülmesi gereken o düzeni, öğrencinin kavrayabilmesi için hem süresi belli olacak hem o süreyi ayarlayacağımız, yerleştireceğimiz **türkü etütlerinin olması gerekiyor**" (U9).

"Misket düzenine has bir metot görmedim. Bağlama kullanılan akort şekillerinin biraz onların basit basit küçük küçük kısımlardan oluşan bir metot çalışması da olsa çok faydalı olurdu. Mevcut durum **tabii ki çok eksiklikler barındırıyor**. Hatta yok denilecek kadar da az diyebilirim" (U17).

"Notasyonlara dayalı, etüt-egzersizler ve bunu yanı sıra eserlerle, misket düzeninde ilerleyiş sağlıyoruz. **Metodolojik materyaller maalesef yeterli değil**. İşte olmadığı için her düzene oturup ben egzersiz etüt yazmak zorunda kalıyorum. Sonuçta elimde bir kaynak olsa o kaynaktan devam etmek isterim. Bence bu konuda materyaller son derece yetersiz" (U18).

Beşinci sırada yer alan kategoride akademisyenler bağlama düzenleri üzerine üretilmiş çalışmalar arasında mevcut olan misket düzenine ilişkin materyallerin nicelik ve niteliklerine ilişkin görüşlerini aktarmışlardır. "**Mevcut düzenlere ilişkin materyaller içinde Misket düzeninin bulunduğu kısımlar nicelik nitelik açısından yeterli değildir**" (n: 5) kategorisine ilişkin bazı görüşler aşağıdaki gibidir:

"Sadece misket düzenine yönelik materyal var mı ki yazılmış?. Ben görmedim. Belki metotların içerisinde, **birer ikişer sayfa değinilmiş** olabilir. Ama benim kullandığım metotlarda misket düzene özel bir çalışmaya ben rastlamadım. Sabri Yener hocanın bağlama öğretim metodu var, üçüncü metoduydu sanırım misket düzeni orada tanıtılıyor. Birkaç tane de misket türkü veriliyor. Genel manada çalışmalar nicelik olarak yeterli değil. Sadece Misket düzenine yönelik bir kitap yazılabilirdi" (U22).

"Misket düzeni ile ilgili yazılmış **çok fazla bir şey yok**. Ali Kazım Akdağ hocanın egzersizleri var. İrfan Kurt'un birtakım notaları var. Bu elzem olan bir şeydir. Bunun çok daha ileri boyutta olması gerekiyor. Umarım, Ali Kazım Akdağ hocanın devamı mahiyetinde çalışmalar olur" (U24).

"Biz kendi temrinlerimizi yazdıklarımızı kullanıyoruz. Misket düzeni üzerinde bir metot yok ama bazı metotlar içerisinde misket düzeninden bahseden küçük bölümler var, bundan ibaret" (U12).

"Misket düzenini içeren çok fazla yayın ve çalışma olduğunu düşünmüyorum. Olanlar da (...), aslında pozisyon bilgisi ve parmak numarası gibi şeyler üzerinde birkaç tane etüt olarak kurgulanmış durumda **genellikle**" (U13).

"Nüanssız notalardan oluşan metotlar günümüzde kol geziyor, bazı durumlarda hatta tamamen birebir aynı olacak şekilde TRT repertuarından alınıp kopyalanarak okuyucuya sunulanları da var. Kesinlikle mevcut üretimler de nicelik olarak yeterli değil. Benim bugüne kadar ulaşmadığım metot kalmamıştır diyebilirim. Dolayısıyla nitelik ve nicelik açısından misket odaklı bakarsak konuya, yetersiz olduğunu rahatlıkla söyleyebilirim" (U20).

Bu başlıkta yer alan diğer kategoriler şu şekildedir: "İşitsel görsel kaynaklar vardır ve yeterlidir ama yazılı kaynaklar oldukça azdır" (n: 4), "Repertuarda farklı notasyonlarda yer alan diğer irak perdesi kararlı makam karakterindeki eserlerin tespit edilmesi gerekmektedir" (n: 1), "Bu düzende tasavvur edilmeyen irak perdesi kararlı makam karakterinde olmayan eserlerin bu düzene transpozisyonu yapılması gerekir" (n: 1).

Akademisyenlerin Misket Düzeni Öğretiminde Kullandıkları İlk Beş Eserin ve Bu Eserlerin Öğretimdeki Sıralamalarını Yaparken Kullandıkları Ölçütlerin Belirlenmesine İlişkin Bulgular

Araştırma grubuna yöneltilen "Misket düzeni öğretiminde kullandığınız ilk 5 eser nedir, sıralar mısınız? Bu eserleri hangi sırayla öğrenciyle geçmektesiniz ve bu sıralamadaki gerekçeleriniz nelerdir?" sorusuna verilen cevaplardan oluşan veriler aşağıdaki tablolarda sunulmuştur:

Tablo 7. Araştırma grubunun Misket düzeni işledikleri derslerinde kullandıkları eserlerin sıralaması

Akademisyen	1. TÜRKÜ	2. TÜRKÜ	3. TÜRKÜ	4. TÜRKÜ	5. TÜRKÜ
U1	havada durna sesi gelir	bir incecik duman tüter	misket	mezar arasında harman olur mu	bulut bulut üstüne
U2	havada durna sesi gelir	söğüdün erenleri	misket	bir incecik duman tüter	ardıçtandır guyların kovası
U3	bir incecik duman tüter	havada durna sesi gelir	bir bulut bulut üstüne	misket	sabahın seherinde ötüyor kuşlar
U4	sabahın seherinde	çalın davulları	misket	evlerinin önü yıldız piyade	bir incecik duman tüter.
U5	şu dağların yükseğine	ah öleyim	bir gemim var adalara yaslanır	şu yüce dağların karı eridi	misket
U6	misket	söğüdün erenleri	çalın davulları	ardıçtandır kuyuların kovası	mezar arasında harman olur mu
U7	misket	sabahın seherinde ötüyor kuşlar	kova kova indirdiler yazıya	ceviz arasında	bulut bulut üstüne
U8	misket	ardıçtandır guyların kovası	sabahın seherinde	evlerinin önü yıldız piyade	kavakta turna sesi var
U9	sabahın seherinde	misket	bir incecik duman tüter	söğüdün erenleri	kova kova indirdiler yazıya
U10	misket	ah öleyim	bir gemim var adalara yaslanır	söğüdün erenleri	havada durna sesi gelir
U11	misket	sabahın seherinde	bulut bulut üstüne	kova kova indirdiler yazıya	bir incecik duman tüter
U12	sabahın seherinde	misket	söğüdün erenleri	bir incecik duman tüter	şu yüce dağların karı
U13	karyolamın demiri	havada turna sesi gelir	söğüdün erenleri	bulut bulut üstüne	ceviz arasında
U15	misket	havada durna sesi gelir	yağar yağmur	bir incecik duman tüter	yüce dağların karı eridi
U16	bulut bulut üstüne	yağar yağmur yer yaş olur	ezelidir deli gönül ezeli diye	karyolamın demiri	mezar arsında harman olur
U17	misket	..**	..**	..**	..**
U18	karanfilin moruna	misket	havada turna sesi gelir	gelin yol havası	yağar yağmur yer yaş olur
U19	bir gemim var adalara yaslanır	gelin yol havasını	misket	bir incecik duman tüter	karanfilin moruna
U20	Antalya zeybeği	söğüdün erenleri	misket	havada durna sesi gelir	gelin yol havası
U21	misket	söğüdün erenleri	bir gemim var adalara	bir incecik duman tüter	şu yüce dağların karı eridi
U22	karyolamın demiri	sabahın seherinde ötüyor kuşlar	misket	havada durna sesi gelir	Çorum ile Sungurlu'nun arası*
U23	sabahın seherinde	çalın davulları	misket	..**	..**
U24	misket	havada durna sesi gelir	ceviz arası	bulut bulut üstüne	ayağına giymiş sedef nalini
U25	sabahın seherinde ötüyor kuşlar	mapushane içinde yanıyor gazlar	denize dalmayınca*	kova kova indirdiler yazıya	..**

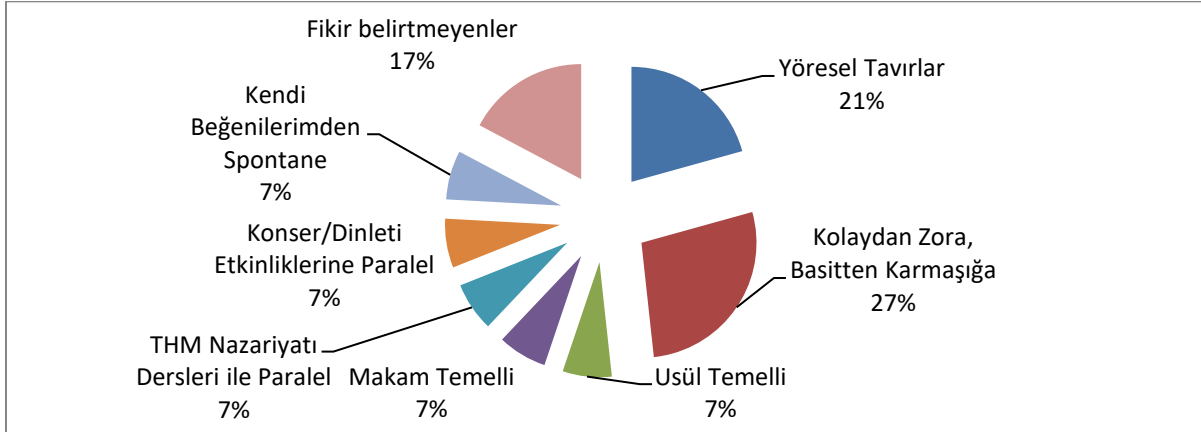
U26	sabahın seherinde ötüyor kuşlar	bir gemim var adalara yaslanır	yağar yağmur	kavakta turna sesi var	misket
U27	antalya zeybeği	misket	bir incecik duman tüter	havada durna sesi gelir	kavakta turna sesi var
U28	misket	yüce dağların karı eridi	havada durna sesi gelir	yağar yağmur	ceviz arası
U29	misket	söğüdün erenleri	havada durna sesi gelir	sabahın seherinde ötüyor kuşlar	çalın davulları
U30	misket	söğüdün erenleri	gelin yol havası	bulut bulut üstüne	açıl ey ömrümün varı
* THM Repertuvarında fa# kararlı notasyonlar arasında yer almamaktadır.					
** Akademisyen tarafından herhangi bir eser belirtilmemiştir.					

Akademisyen grubu üyelerinden alınan cevaplar aracılığıyla, en baskın ve yaygın olarak kullanılan eserleri belirlemek için basit bir puanlama sıralaması (gizli likert) yapılmış, akademisyenlerin birinci sırada belirttikleri eserlere 5 (beş), ikinci sırada belirttiklerine 4 (dört), üçüncü sırada belirttiklerine 3 (üç), dördüncü sırada belirttiklerine 2 (iki), beşinci sırada belirttiklerine ise 1 (bir) puan verilerek, misket düzeni öğretiminde en baskın kullanılan ilk 5 esere ulaşılmıştır:

Tablo 8. Akademisyenlerin Misket düzenini işledikleri derslerinde en çok kullandıkları beş türkü

Sıra	Türkü	Bulunduğu Sıra	x	f	puan	Toplam Puan
1	Misket	1.	5	12	60	103
		2.	4	5	20	
		3.	3	7	21	
		4.	2	0	0	
		5.	1	2	2	
2	Sabahın Seherinde Ötüyor Kuşlar	1.	5	6	30	48
		2.	4	3	12	
		3.	3	1	3	
		4.	2	1	2	
		5.	1	1	1	
3	Havada Durna Sesi Gelir	1.	5	2	10	40
		2.	4	4	16	
		3.	3	3	9	
		4.	2	2	4	
		5.	1	1	1	
4	Söğüdün Erenleri	1.	5	0	0	34
		2.	4	6	24	
		3.	3	2	6	
		4.	2	2	4	
		5.	1	0	0	
5	Bir İncecik Duman Tüter	1.	5	1	5	27
		2.	4	1	4	
		3.	3	2	6	
		4.	2	5	10	
		5.	1	2	2	

Akademisyenlerin misket düzeninde işledikleri derslerinde kullandıkları bu sıralamayı oluşturmalarında etkili olan faktörleri belirlemeye ilişki yönlendirilen soruların cevapları incelendiğinde aşağıdaki tablo ortaya çıkmıştır:



Grafik 4. Akademisyenlerin eserlerin öğretim sıralamasını belirlemelerinde öne aldıkları ölçütler

Tablo incelendiğinde, akademisyenlerin bu sıralamayı yaparken daha çok benimsedikleri ölçütün 'Kolaydan zora, basitten karmaşığa' (%27) olduğu, bu ölçütü, 'yöresel tavrılar'ın (%21) takip ettiği görülmüştür. Diğer akademisyenlerin ise, eşit oranlarla (%7), makam temelli, THM nazariyatı dersleri ile paralel temelde ve konser/dinleti etkinliklerine paralel şekilde sıralamalarını yaptıkları belirlenmiştir.

Eserlerin öğretim sıralamasının belirlenmesinde akademisyenlerin tercihlerini yansıtan bazı görüşler aşağıdaki gibidir:

"Ben genellikle geleneksel Türk Halk Müziği nazariyatı dersleri ile de bağlantı kurarak aktarırım, uygulama kısmında paralel hareket ederiz. Misket oyun havasını önceye alırsız" (U6).

"Misket düzeni öğretiminde ilk eserin ana usulde ve diğer dört eserin algı bakımından ana usule çok yakın birleşik dokuzlu usulde olması ve melodik yapılarının daha anlaşılır olması nedeniyle (...)" (U8).

"Başta bahsettiğim gibi yöre özelinde bir sıralama yapıyorum ben sınıf seviyelerine göre. Dolayısıyla ilk olarak zeybek tavrını öğrenirken misket düzeni ile karşılaşılıyor öğrenci. Orada eser geçiyoruz ilk olarak" (U13).

"Ders saatlerimiz sınırlı olduğu için yapacağımız herhangi bir konser aktivitesine yönelik seçtiğimiz repertuar üzerinden seçiyorum" (U15).

"Sıralamayı basitten zora doğru giden bir anlayışla yaptım" (U20).

"Tartımsal olarak basitten zora doğru sıralıyorum" (U23).

"Sıralamada makamsal önceliklerle hareket ediyorum. Aynı makamda eserler varsa basitten zora ilkesini devreye sokuyorum" (U26).

Sonuç

Akademisyen grubu görüşlerine göre misket düzeni; diğer tel düzenlerindeki icraya olumlu yönde etkisi olan öğrencide icra, transpozisyon, deşifre, başparmak becerilerinin gelişmesinde ve icra çeşitliliğinin sağlanmasında işe koşulması gereken; öğrencinin pozisyon algısını geliştirmede, farklı pozisyonları kullanabilme ve farklı pozisyon kombinasyonları üretmesine etkisi olabilecek bir düzendir. Eserin doğru tel düzeninde icrası edilmesi noktasında müzikaliteye doğrudan sunacağı olumlu etkinin yanı sıra, öğrenciye farklı bir bakış açısı ve farkındalık kazandıracak potansiyele de sahiptir. Tınısı nedeniyle sağladığı dolgun duyum ve ahenk zenginliğinin öğrencinin farklı armonik yapılarla ilişkin çok seslilik duyum becerilerini olumlu etkileyeceği düşünülmektedir.

Misket düzeni öğretimi için gerekli hazırbulunuşluk seviyesine ilişkin olarak elde edilen araştırma grubu görüşleri doğrultusunda, öğrencinin, perde, pozisyon kavramlarını bilmesi, bunlara aşina olması ve perde,

pozisyon hakimiyetinde temel seviyeyi atlatmış olması, tel geçiş, tel seçişlerinde asgari becerilere haiz olması ve sağ-sol el koordinasyonunu sağlayabilmesi gerektiği görülmektedir. Ayrıca, akademisyenler öncelikle bozuk düzenini öğrencinin icra etmiş olması gerektiğini öne sürmüşlerdir.

Akademisyenlerin misket düzenini öğretirken kullandıkları öğretim yöntem-teknikleri ve materyalleri hususunda elde edilen veriler oldukça çeşitlidir. Bir öğretim yöntem ve tekniğinin birden fazla akademisyence kullanılabilirdiği gözlemlenmekle birlikte öğrencilerin Misket düzeni öğretimini eser temelli bir yaklaşımla sürdürdüğü baskın bir şekilde ön plana çıkmıştır. Bu noktada, ortaya çıkarılan misket düzeni derslerinde akademisyenlerce kullanılan oldukça çok sayıdaki diğer öğretim yöntem-tekniklerinin, daha çok öğrencinin kendi tecrübeleri doğrultusunda şekillenen bir öğretim tarzına paralel olarak benimsendiği düşünülmektedir. Akademisyenler, öğretim teknik ve yöntemleri hususunda birbirinden oldukça farklı yaklaşımlar sergilemektedirler. Fakat kendi ustasından öğrendiği tarzda öğrencisine yaptığı geleneksel bir aktarım şeklinde paydaşlardır.

Misket düzeni orijininde, mevcut yazılı materyallerin çok az sayıda olması, bu düzene özgü hazırlanmış bir çalışmanın egzersiz ve etütler boyutu dahil olmak üzere bulunmaması, alandaki önemli bir eksikliğe işaret etmektedir. Elde edilen görüşlerden de hareket ederek, birçok akademisyen, misket düzenini öğretirken egzersiz ve etütlerden faydalanmak istediğinde, zengin bir yazılı materyale erişemediğinden kendi egzersiz ve etüdünü yazmak zorunda kaldığını ifade etmiştir. Ayrıca, mevcut materyallerin bağlama ve bozuk düzenlerine odaklanması, -bir ana düzen olarak- misket düzeni özelinde bağlama çalgısının bu yöndeki potansiyelini dolaylı olarak sınırlandırdığına değinilebilir.

Öte yandan makam kavramını, makamsal yapıları öğrencinin daha rahat tanınmasında-anlamlandırmasında, yetkin bir makamsal icra oluşturabilmesinde oldukça büyük bir öneme sahip olduğuna odaklanan görüşler de bulunmaktadır. Misket düzeni, bağlamadaki karar perdesi bağlamında yada o akordun ana sesi olan fa #'in bu manada karar perdesi olarak kabul edildiği makamların öğretiminde işe koşulmasının önemli kazanımlar sağlayacağı düşünülmektedir.

Misket düzeni pozisyonel temelde orijinal icra pratiği potansiyellerine sahiptir. Bu açıdan besteciye, icracıya ve eğitim materyali üreticisine oldukça zengin bir potansiyel sunmaktadır. Yatay melodilerin üretimi açısından kullanılan pozisyonları incelendiğinde, karar sesinin pes karakterde olması ve tiz bölgelerdeki ezgi üretimlerinin dem ile güçlendirilerek dinleyiciye sunulması, oktav kararından beş tam ses kadar genişleyen, kararından iki tam ses pestleşmeye izin veren bir rejistra sahip olması oldukça önemlidir. Bu durum, dinleyici ve icracı için, kulaktaki müzikal doyumunu, icradaki lezzeti arttırmaktadır. Dikey manada pozisyonlarını düşündüğümüzde ise bu akordun, pozisyon bilgisi adına ve o pozisyonların ezgisel üretimler için verimli kullanımı adına çok fazla katkısı olabileceği düşünülmektedir. Bu pozisyonlar aracılığıyla kullanılan çok farklı tınlarla duyumda çeşitlilik yaratan akor yapıları bu düzen için bir diğer avantaj durumudur. Doğru ve pozisyonel manada bir icra ile başparmak kullanımı ile desteklenen akor kombinasyonlarının sayısı artmakta, bağlamanın bütün klavye pozisyonlarının dikey-yatay hareketler manasında bir arada kullanılabilmesi söz konusu olmaktadır. Öte yandan misket düzeni, Türk Halk Müziği'nde 'tavır' da denilen yöresel çalma ve söyleme stillerinin doğru icrası ve aktarımında, baskın olarak kullanıldığı kültür coğrafyalarındaki rolü ile oldukça ön plandadır. Burada, düzene ismini veren türkülerden bahsedildiğini ve bu düzen ile özdeşleşmiş türkülerin başka düzenlerde yapılan icrasında elde edilen duyum zenginliği ile müzikal doyumunun azaldığı yönündeki ortak görüşün altını çizmek gerekir. İcrada tavır kabiliyeti hükmünde, düzenin sağladığı mızrabı tutan eldeki çeşitlilik kapsamında ezgisel üretim

çeşitliliği ve sağ elde imkan tanıdığı ciddi tavır çeşitliliğiyle birleştiğinde ortaya oldukça zengin tınıların çıktığı belirtilmektedir.

Öneriler

Misket türküler olarak bilinen TRT repertuvarında fa# perdesi kararlı notasyona alınmış eserler, ya da bir başka deyişle, normalde segah perdesinde ve yahut da ırak perdesinde karar veren bazı ezgiler, günümüz icralarında farklı sebeplerle, aralık olarak yakın olduğundan dolayı düğah üzerinde aktarılıp kürdi perdesi kullanılarak icra edilmektedir. Bu durum, yerinden makam icrasını son derece olumsuz bir biçimde etkilemekte, makamın ayrıntılarını tamamen ortadan kaldırmakta adeta tek tipleşmiş bir icrayı gündeme getirmektedir. Bağlama öğretiminde, Rast perde düzeninin ırak perdesi kararlı makamlarına ait bütün eserlerin öncelikli olarak mutlaka bu düzen ve karardan çalınması önerilmektedir.

Çalışmamızda elde edilen misket düzeni öğretimi için hazırbulunuşluk özelliklerine ilişkin veriler, mesleki manada oldukça tecrübeli bir kitleden elde edilmesi nedeniyle hazırlanacak materyal ve yöntemlerde işe koşulabilir önemli veriler sunmaktadır.

Ankara yöresi Seymen kültürü ve bağlama icracılığı ön plana alınmak üzere, Anadolu’da misket düzeninin icra edildiği diğer yörelerdeki temel müzikal kültürel dinamiklerle ve misket düzeninin çeşitli ilişkilerini irdeleyen çalışmalara ihtiyaç bulunmaktadır.

Ayrıca, elde edilen görüşler, misket düzeninin evç makamı ile daha çok tanınageldiği/özdeşleştirildiği gibi bir algının yerleşmiş olmasına rağmen misket türküler olarak bilinen, repertuvarında fa# kararlı olarak notasyona alınmış türkülerin arasında çok sayıda segah perdesi makam karakterli duyuma sahip olan eserlerin, bulunduğuna işaret etmektedir. Bu durum, Türk Halk Müziği’nin makamsal yapısı üzerinde yapılacak araştırmalara önemli ipuçları sunmaktadır.

Kaynakça/References

- Açıkgoz, S. (2017). *Ankara yöresinde bağlama düzeni ile icra edilen ezgilerin çalım tekniklerinin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi.
- Akdağ, A. K. (2012). *Bağlamada Düzenler Ve Tezene Tavırları*. İstanbul: Pan Yay.
- Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Meta Basım.
- Ayyıldız, S. (2013). *Teke Yöresi Türkmen Müzik Kültüründe Yerel Çok Seslilik Özellikleri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Delen, H. (2012). *TRT Repertuvarında bulunan Evç makamı ve Misket ayağındaki (dizisindeki) türkülerin makamsal-teknik yönden incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Ekim, G. (2002). *Bağlamanın tarihsel gelişimi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ege Üniversitesi, İzmir.
- Kurt, İ. (1989). *Bağlamada Düzen ve Pozisyon*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- McMillan, J. H. (2004). *Educational Research: Fundamentals For The Consumer*. Pearson.
- Miles, M. B. ve Huberman, A. M. (1994). *Qualitative Data Analysis*, Thousand Oaks, CA: Sage.
- Özdek, A. (2005). *Bağlamanın ilköğretim ikinci kademe sınıflarındaki müzik eğitiminde kullanımına yönelik bir çalışma* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: Perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri* (Yayımlanmamış doktora tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Öztürk, O. M. (2019). Kişisel iletişim, 4 Aralık 2019, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara.
- Parlak, E. (2019). Kişisel iletişim, 21 Haziran 2019, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yay.
- Yılmaz, Ö. (2015). *Makam, çok seslilik ve yöresel tavırlar kapsamında bağlamada düzenler* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.

MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ OKUL ÖNCESİ MÜZİK EĞİTİMİ YETERLİKLERİNE İLİŞKİN GÖRÜŞLERİ

The Views of Music Teacher Candidates on the Preschool Music Education Proficiency

Sultan Gülşah FİDAN *, Mehmet Can ÇİFTÇİBAŞI **, Zeynel TURAN***

ÖZ

Bu araştırmanın amacı, müzik öğretmeni adaylarının okul öncesi müzik eğitimi yeterliklerine ilişkin görüşlerinin ortaya konmasıdır. Araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmanın çalışma grubunu, 2019-2020 eğitim-öğretim yılında Dokuz Eylül Üniversitesi, Pamukkale Üniversitesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Balıkesir Üniversitesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Gazi Üniversitesi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Uludağ Üniversitesi, İnönü Üniversitesi, Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Harran Üniversitesi, Cumhuriyet Üniversitesi, Adnan Menderes Üniversitesi, Atatürk Üniversitesi, Aksaray Üniversitesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Trakya Üniversitesi, Çanakkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı 4. sınıfında öğrenim gören 590 müzik öğretmeni adayı oluşturmaktadır. Araştırmanın verileri, kişisel bilgi formu, 34 önermeden oluşan 5'li likert tipi anket ve 2 açık uçlu sorunun yer aldığı form aracılığıyla toplanmıştır. Katılımcıların OÖME'ne ilişkin görüşlerinin ne düzeyde olduğunu belirlemek amacıyla önermelere verilen cevapların frekans, yüzde değerleri ve aritmetik ortalamaları alınmış, görüşlerinde değişkenlere göre anlamlı farklılık olup olmadığını belirlemek amacıyla Mann Whitney U testi kullanılmıştır. Nitel veriler ise içerik analizi kullanılarak tablolastırılmıştır. Öğretmen adaylarının büyük çoğunluğunun okul öncesi eğitim kurumlarında deneyim kazanmadığı sonuçlarına ulaşılmıştır. Müzik öğretmeni adaylarının Okul öncesi eğitim kurumlarında deneyim kazanmaları için, lisans programlarında yürütülen okul deneyimi dersi içerik ve kapsamının genişletilmesi önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, müzik öğretmenliği, müzik eğitimi, okul öncesi müzik eğitimi.

ABSTRACT

The purpose of this research is to survey the views of the music teacher trainees about the proficiencies on the preschool music education. The screening model has been used for this research. The study group for the thesis is based on 590 students from the 4th grades of the following schools who are studying in the music educating departments in the fine arts fields during the academic year of 2019 – 2020: Dokuz Eylül University, Pamukkale University, Muğla Sıtkı Koçman University, Balıkesir University, Bolu Abant İzzet Baysal University, Gazi University, Burdur Mehmet Akif Ersoy University, Samsun Ondokuz Mayıs University, Van Yüzüncü Yıl University, Uludağ University, İnönü University, Konya Necmettin Erbakan University, Gaziosmanpaşa University, Marmara University, Harran University, Cumhuriyet University, Adnan Menderes University, Atatürk University, Aksaray University, Niğde Ömer Halisdemir University, Trakya University, Çanakkale University. The datum in the survey is collected via a personal information form, Likert type questionnaire with 5 pieces consisting 34 statements and 2 open end question forms. The views of the participants on the PME (Preschool Music Education) have been evaluated through Mann Whitney U test for discovering whether there were differences in their views according to the variables; and to discover the level of their views, arithmetical averages of the answers to the statements were taken as well as the frequencies and the percentage values. The qualitative data has been presented on a table using content analysis method. According to the data from the research, it is discovered that the music teacher trainees evaluate themselves as proficient in the field of PME. The majority of the future teachers involved in the research do not have the experience in the preschool education institutions according to the results reached. It is suggested that for the future music teachers to have experience in the preschool institutions, the content and the extent of the school experience lectures for the four year programs must be developed more.

Keywords: Music, music teaching, music education, preschool music education.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 17.02.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 21.05.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Yüksek Lisans Öğrencisi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Bilimler Enstitüsü, sultanfidan7@gmail.com , ORCID ID: 0000-0002-5500-9278.

** Dr. Öğr. Üyesi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, mciftcibas@mehtakif.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-8825-1001.

*** Dr. Öğr. Üyesi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Türk Halk Oyunları Bölümü, zeynelTURAN@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-6620-1273.

Atıf/Citation Fidan, S. G., Çiftçibaşı, M.C., Turan, Z. (2020) Müzik Öğretmeni Adaylarının Okul Öncesi Müzik Eğitimi Yeterliklerine İlişkin Görüşleri. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 354-374.

Extended Abstract

The aim of this research is to reveal the opinions of music teacher candidates regarding pre-school music education competencies. In order for the music education given in the preschool period to be given in a useful and sufficient manner by the music teachers, the teachers must have a good education in this field during their undergraduate education. For this reason, it is thought that it would be beneficial to determine the opinions and experiences of candidate teachers about their level of interest and competence. The problem statement of this research is "What are the opinions of music teacher candidates (MTC) on pre-school music education (PSME)?"

This research is also a descriptive study because it is for determining and interpreting the opinions of teacher candidates on PSME. The study group of the research included 590 music teacher candidates who study in the 4th grade in Dokuz Eylül University, Pamukkale University, Muğla Sıtkı Koçman University, Balıkesir University, Bolu Abant İzzet Baysal University, Gazi University, Burdur Mehmet Akif Ersoy University, Samsun Ondokuz Mayıs University, Van Yüzüncü Yıl University, Uludağ University, İnönü University, Konya Necmettin Erbakan University, Gaziosmanpaşa University, Marmara University, Harran University, Cumhuriyet University, Adnan Menderes University, Atatürk University, Aksaray University, Niğde Ömer Halisdemir University, Trakya University, Çanakkale University Fine Arts Education Department Music Education. The data of the research was collected from the personal information form through a 5-point Likert-type questionnaire consisting of 34 suggestions and 2 open-ended questions. In the reliability analysis, the Cronbach Alpha value of the data collection tool was found to be .91. According to this result, it can be said that the data collection tool is reliable. The frequency, percentage values and arithmetic averages of the responses given to the suggestions were taken to determine the level of the opinions of the participants regarding PSME, and the Mann Whitney U test was used to determine whether there was a significant difference or not according to the variables. In the analysis, the significance value was determined as .05. The answers given to open-ended questions in the data collection tool were transferred to digital media in written text, themes and categories were determined by 3 coders, and the content analysis of the answers was tabulated.

The vast majority of the candidates who participated in the study stated that they could use the knowledge and skills taught in the courses during the undergraduate period in PSME and that the courses were generally sufficient. However, most of the candidates stated that they can use the special teaching methods and approaches they received during their undergraduate education in pre-school music education. Nevertheless, the majority of candidate teachers participating in the research expressed their views towards increasing the number of lessons taught in preschool music education during the undergraduate period. In the study, it was concluded that the majority of candidate teachers consider themselves sufficient for PSME. Within the scope of the opinions of the candidate teachers, teaching the preschool children the duration and place of the notes, transferring the song accompanied by rhythmic movements to the rhythm instruments, selecting the rhythmic dance and movements considering the age ranges of the children, transferring the song learned in the course to the melody instruments, rhythm work, teaching of songs, dance - It was concluded that they found themselves sufficient in terms of motivating them by doing movement activities and paying attention to the size, volume limit and tone of the song during the simple song teaching to the children. It was concluded that those who had the opportunity to watch and observe a music teacher who teaches music lessons in preschool education institutions during the undergraduate education process were higher than those who did not. When the opinions of the music teacher candidates on the

level of interest towards PSME are examined, it is seen that their interest in preschool education institutions is generally positive. However, it was concluded that the number of people who want to become a music teacher in preschool education institutions is less than positive opinions. "Do you want to be a music teacher in preschool education institutions?" It was observed that 188 students answered positively and 402 students answered negatively. According to the opinions of the candidate teachers, who participated in the study, it was concluded that female students could use the knowledge they learned in the game, dance and music lessons better than male students and that they were more eager than male students in increasing the lessons for preschool music education. According to the MoNE 2016-2017 statistical information, the total number of teachers in preschool education institutions is 77.109. 72.680 of them are women and 4.429 are men. This data shows that more preferred by women of pre-school teacher in Turkey. This information supports the results of the research. According to the opinions of the students, it was determined that female students think that they are better equipped than the male students about the developmental characteristics of the children between the ages of 3-6, however, they can apply rhythm studies, dance-movement activities and play activities more effectively for preschool period. Female students stated that they can use the learning approaches and methods used in music education more effectively than male students.

Çocuğun doğumuyla birlikte başlayan ve ilkokul dönemine kadar geçen süreye okul öncesi dönem, bu dönemde çocuğun gelişimi için yapılan eğitsel etkinliklerin tümüne okul öncesi eğitim adı verilmektedir (Oktay, 1990). Eğitimin ilk basamağı olan okul öncesi eğitim, çocuğun doğduğu günden temel eğitime başladığı güne kadar geçen yılları kapsamaktadır ve çocukların ilerleyen yıllarında önemli rol oynayan bedensel, psikomotor, sosyal-duygusal, zihinsel ve dil gelişimleri büyük ölçüde bu dönemde tamamlanmaktadır. Kişiliğin şekillendiği ve çocuğun devamlı olarak değiştiği bir süreç olarak tanımlanmaktadır (Aral vd., 2002). MEGEP (2014) erken çocukluk döneminin bilişsel özelliklerinin yetişkinlerden farklı olduğunu belirtmiştir. Çocukların kendilerine özgü bir dünya görüşleri ve düşünce yapıları bulunmaktadır. Zihinsel süreçlerde hem nitelik hem de içerik açısından zamanla gelişimsel değişiklikler oluşmaktadır.

İnsan yaşamının önemli bir evresini oluşturan okul öncesi eğitim, temelinde bazı ilkelere dayanmaktadır:

- Okul öncesi eğitim, her çocuğun gereksinimine ve bireysel farklılığına uygun olmalıdır.
- Çocuğun fiziksel, duygusal ve bilişsel gelişimi desteklenerek, onlara uygun öğrenme ortamları planlanmalıdır.
- Eğitim sürecinde çocuğun bildiklerinden başlanmalı ve deneyerek öğrenmesine olanak tanınmalıdır.
- Okul öncesi dönemde oyun çocuklar için oldukça önemlidir ve tüm etkinlikler oyun temelli planlanmalıdır.
- Çocukların hayal güçleri, yaratıcı ve eleştirel düşünme becerileri, iletişim kurma ve duygularını anlatabilme davranışları geliştirilmeli ve bu davranışları gösterebilmelerine olanak sağlanmalıdır (MEB, 2013).

Çocuklar ilk yaşlarından itibaren elleri ve ayaklarıyla ritmik hareketler yapar. Bu dönemde ezgiler tekrarlanamaz fakat duyduğu ezgilere tempo tutarak ritmik hareketleriyle birlikte dans etmeye çalışır. Çocuğa müzik ve oyunun birlikteliğiyle kazandırılması planlanan davranışlar, kolayca kazandırılabilir (Şahin, 2012). Müzik, bireyin doğum öncesi oluşma evresinden başlayarak doğumdan sonra da gittikçe çeşitlenerek insan yaşamını etkileyen, insanın yaşamının her evresinde var olan vazgeçilmez bir unsurdur. İnsana duygularını, düşüncelerini, izlenimlerini ve dileklerini birbirleriyle uyumlu seslerle anlatma olanağı veren bir dil olmakla birlikte, insanların kendini ifade etmede kullandıkları en temel ve ortak araçlardan biridir.

Çocuğun dünyaya geldikten sonra ilk yılları gelişim olarak bedensel, ruhsal ve sosyal anlamda en hızlı geliştiği zamandır. Özellikle erken yaşta başlanması gereken müzik eğitimi, çocukların ruhsal, bedensel ve sosyal gelişimine katkı sağlayan bir eğitim alanıdır (Şen, 2016). MEGEP (2017, s. 3) erken çocukluk döneminde müzik eğitiminin amacını her çocuğun duygusal, bilişsel, dil ve psikomotor gelişimlerine yardımcı olmak ve çocuğun duyduklarını, düşündüklerini ritimle, hareketten doğan dans ile ve şarkılarla serbestçe ifade edebilmesi, müzik kültürü ile tanışması ve müzik sevgisini kazanması olarak belirlemiştir. Uçal'ın da (2003, s. 4) belirttiği gibi, okul öncesi dönemde müzik, çocuğun en önemli özelliklerinden biri olan yaratıcılığının geliştirilmesine temel oluşturmaktadır. Çocuğun doğuştan itibaren taşıdığı yaratıcılık özellikleri, müzikle gelişmekte ve gözle görünür bir hal almaktadır. Çocuklar hayali oyunlar, öyküler ve kişiler, sıra dışı resimler üretmekten zevk alırlar. Müziğin oyun, dans, hareket, konuşma ve doğaçlama gibi yaratıcı etkinliklerle kullanılmasıyla çocuğun kendini ifade etmesi, grup içinde sosyalleşmesi, özgüven kazanması ve sanatsal yaratıcılığının artması sağlanabilmektedir.

Uçan'a (1994, s. 10) göre müzik, yaşamın her döneminde yer alan, insanın onsuz edemediği bir olgudur. Müzik eğitimi ise yalın ve öz haliyle, bireyin müziksel davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli

değişiklikler oluşturma sürecidir. Bu süreçte ise müzik öğretmenin rolü çok önemlidir. Müzik eğitimi sistemi çocukluktan itibaren sosyal ve kültürel süreçleri ile düşünüldüğünde kişisel eğitimin en başta gelen unsurlarından biridir ve yaşam biçiminin en belirgin göstergesidir. Sanat dallarının en önemlilerinden biri olan müzik, çağdaş toplumların oluşması sürecinde daima etkili olmuştur (Kasymkulova, 2017, s. 2). Uçan (2018, s. 11) müzik öğretmenin önemini de şu şekilde vurgulamıştır; “müzik öğretmeni, müzik eğitimi amaçları doğrultusunda çocuklarda olumlu yönde müziksel davranış değişikliği oluşturmalıdır. Bu amaçlar doğrultusundaki görevlerinin üstesinden gelebilmesi için bazı niteliklere sahip olmalıdır”.

Okul öncesi eğitimin bir boyutunu oluşturan müzik eğitimi, çocuklar için oldukça önemli bir konumdadır. Okul öncesi müzik eğitiminin amacı, çocuğun bilişsel, duyuşsal, devinışsel ve sosyal gelişimine yardımcı olmak, duygu, düşünce ve izlenimlerini estetik bir anlatım dili olan müzikle ifade etmelerine olanak sağlamak, çocukta var olan yaratıcılığı ortaya çıkarmak ve ana dilin gelişimini doğrulukla sağlayarak onları temel eğitime hazırlamaktır (Göncü, 2016). Okul öncesi müzik eğitimi, çocuğun içinde var olan müziğe yönelik doğal yatkınlığını ve yaratıcılığını ortaya çıkarmaya yardımcı olur. Bundan dolayı okul öncesi yaş grubuyla yapılan müzik etkinliklerinde, bu etkinlikleri ve çalışmalarını yapan müzik öğretmenlerinin bu alanda tam donanımlı olması gerekmektedir. Aylaz (2018, s. 44), müzik eğitimi sürecinde okul öncesi dönem çocuğunun, çalınan ve söylenen müziklere eşlik edebilme durumu ile birçok farklı gelişim alanındaki yetenek düzeylerinin keşfedebileceğini belirtmiştir. Örneğin; şarkının sözlerine eşlik ile dil gelişimi, ritmine eşlik ile beden dili gelişimi, ezgisine eşlik edebilme düzeyi ile de müziksel işitme yeteneği gibi.

Müzik etkinliklerinin çocukların motor gelişimlerine büyük katkıları vardır. Çocuklar müzik etkinlikleri sayesinde ritme uyumlu ve belirli bir düzen içinde hareket edebilme becerisini bedeninin çeşitli uzuvlarını kullanarak kazanmaktadır. Bu şekilde kazanılan beceriler çalgılara aktarıldığı zaman uyumlu bir geçiş süreci yaşanmaktadır. Çocuğun dil, sosyal-duygusal alandaki gelişimini MEB (2013) şu şekilde tanımlamıştır;

Müzik faaliyetleri, sözel olarak kendini ifade edemediği durumlarda çocukların sosyal ve duygusal gelişimini destekleyerek özgüven kazanımlarına yardımcı olur. Aynı zamanda çocukların dil gelişimlerinde çocuk şarkılarının, ezgili ritmik oyunların, bilmecelerin ve tekerlemelerin etkili olduğu bilinmektedir. Söz konusu kazanımlar iyi bir şekilde planlanmış bir müzik eğitimi süreci ile mümkün olmaktadır ve bu kazandırılacak olan müziksel davranışlarda müzik öğretmenlerinin yeterliklerinin rolü yüksektir.

Yeterlik, bir meslek alanına özgü görevlerin yapılabilmesi için gerekli olan mesleki bilgi, beceri ve tutumlara sahip olma durumudur (MEB, 2006). Yeterlik, bir görevi yaparken görevin gerektirdiği sorumlulukları yerine getirmektir. Bu sorumluluklar; yeteneğe, bilgiye ve bulunulan alanda bazı becerilere ihtiyaç duymaktadır. Bu kavram, belirli bir görevi ya da rolü olması gerektiği şekilde yerine getirmek için sahip olunması gereken kapasiteyi vurgular (Taşgın, 2010).

Uçan'a (2018) göre müzik öğretmeni, müzik eğitimi sürecinin temel bir öğesidir ve müzik eğitiminin amaçları doğrultusunda çocuklarda istendik yönde davranış değişiklikleri oluşturmakla görevlidir. Öğretmenin bu görevi başarabilmesi için bazı niteliklere sahip olması zorunludur. Bu görev ve zorunluluk belli bireyleri müzik öğretmeni olarak yetiştirmeyi, yani “Müzik Öğretmenliği Eğitimi”ni gerekli kılmaktadır. Ancak müzik öğretmenliği nitelikleri, herhangi bir ortamda gelişigüzel etkileşimler yoluyla değil, belirli bir ortamda ve planlı bir eğitim çerçevesinde düzenli, yöntemli etkileşimlerle kazanılıp ve kazandırılabilir. Tuncer'e (2016, aktaran Kürücü, 2019) göre bir müzik öğretmeninde olması gereken yeterlikler, derse yönelik uygun planlama yapabilme, öğretim

programında geçen aktif yöntem ve teknikleri kullanarak etkinlikler yapabilmek, öğrencilerin işitme becerilerini geliştirebilmek, öğrencilerde yerel, ulusal ve evrensel nitelikte eser dağarcığı oluşturabilmek, öğrencilerin müziksel gelişimlerini belirlemek amacıyla yapılan ölçme sonuçlarını yorumlama ve geri bildirim sağlayabilmek gibi birçok şekilde ifade edilmektedir. Ayrıca Özevin ve Bilen (2011), müzik öğretmenin, müzik bilgi ve becerisiyle donanımlı olmasının yanı sıra, öğrencilerini yaratıcı etkinliklere yönlendirebilen, estetik duyguları gelişmiş nitelikte olmasının beklendiğini belirtmiştir.

Müzik eğitiminin verildiği kurumlarda uygulanmakta olan öğretim tekniklerinin, öğretmen merkezli olduğu, öğrencinin aktif olmadığı bir eğitim anlayışının hâkim olduğunun anlaşılmasıyla, eğitimde yeni teknik ve prensipler ortaya atılarak, yaşayarak öğrenmenin ve yaratıcılığın önemi anlaşılmıştır. Günümüzde bile birçok ülkede kullanılan bu yeni eğitim modellerinden en yaygın olanları; Carl Orff, Zoltan Kodaly, ve Emile-Jaques Dalcroze'un geliştirdiği yaklaşımlardır. Bu yaklaşımlardaki ortak özellikler (özellikle Orff, Kodaly ve Dalcroze); eğitimde öğrencinin aktif olduğu, yaratıcı öğretim ilkelerinin benimsendiği, deneyimlemenin algılama üzerinde etkili olduğu ve bu sayede öğrenimde başarı elde edilmesidir (Tuncer 2012, s. 14).

Okul öncesi dönemdeki çocukların bu gelişim evresinde onlara doğru bir şekilde müzik eğitimi vermek okul öncesi dönemde müzik dersine giren müzik öğretmenlerinin bu alandaki yeterliklerine bağlıdır. Okul öncesi dönemde verilen müzik eğitimlerinin müzik öğretmenleri tarafından faydalı ve yeterli bir şekilde verilebilmesi için öğretmenlerin lisans eğitimleri süresince bu alana yönelik olarak iyi bir eğitim almış olmaları gerekmektedir. Bu sebeple öğretmen adaylarının ilgi düzeyleri ve yeterlikleri hakkında görüşlerinin ve elde ettikleri deneyimlerinin belirlenmesinin faydalı olacağı düşünülmektedir. Bu araştırmanın problem cümlesi "Müzik öğretmeni adaylarının (MÖA) okul öncesi müzik eğitimine (OÖME) ilişkin görüşleri nelerdir?" olarak belirlenmiştir. Araştırmada şu sorulara cevap aranmıştır:

1) MÖA'nın görüşlerine göre müzik öğretmenliği lisans programında yer alan OÖME'ne yönelik dersler yeterli midir?

2) MÖA'nın OÖME'ne yönelik yeterliklerine ilişkin görüşleri nelerdir?

3) MÖA'nın OÖME'ne yönelik ilgi düzeylerine ilişkin görüşleri nelerdir?

4) MÖA'nın lisans eğitimleri süresince okul öncesi kurumlarda deneyim kazanma durumları ne düzeydedir?

5) MÖA'nın OÖME'ne ilişkin görüşleri cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermekte midir?

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu araştırmanın yürütülmesinde genel tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan ve çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacıyla, evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup örneklem üzerinde yapılan araştırma yaklaşımlarıdır (Karasar 2009, s. 79). OÖME'ne yönelik öğretmen adaylarının görüşlerinin belirlenmesi ve yorumlanmasına yönelik olması sebebiyle de betimsel bir araştırmadır. Tanımlayıcı-betimleyici tasarımda; bir durumun, koşulun, insanın, ilişkinin "ne olduğu" tasvir, tarif ve açıklığa kavuşturma anlamına gelir.

Böylece belli değişkenlerin özellikleri hakkındaki temel bilgileri sağlar (Erdoğan, 2007). Araştırmanın temellendirilmesi için ilgili literatür taraması yapılarak kuramsal çerçeve ve veri toplama aracının genel özellikleri belirlenmiştir. Araştırmada kullanılan anket hazırlanırken uzman görüşlerinden faydalanılmıştır.

Çalışma Grubu

Bu araştırmanın çalışma grubunu, Türkiye'de 22 üniversitenin müzik eğitimi anabilim dalında 2018-2019 eğitim-öğretim yılı bahar yarıyılında öğrenim gören 590 4. sınıf müzik öğretmeni adayı oluşturmaktadır. Katılımcıların okumakta oldukları üniversite, cinsiyet ve bireysel çalgılarına göre demografik bilgileri Tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1. MÖA'nın demografik bilgilerine ilişkin frekans ve yüzdeler dağılımları

Değişken	Alt değişken	f	%
Cinsiyet	Kadın	371	62,9
	Erkek	219	37,1
	Nefesli	83	14,1
Bireysel Çalgı	Yaylı	286	48,5
	Mızraplı	146	24,7
	Tuşlu	29	4,9
	Şan	46	7,8
	Bursa Uludağ Üniversitesi	40	6,8
	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi	39	6,6
	Atatürk Üniversitesi	38	6,4
	İnönü Üniversitesi	36	6,1
	Gazi Üniversitesi	35	5,9
	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	34	5,8
Eğitim görülen üniversite	Balıkesir Üniversitesi	32	5,4
	Marmara Üniversitesi	30	5,1
	Trakya Üniversitesi	29	4,9
	Niğde Halisdemir Üniversitesi	28	4,7
	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi	26	4,4
	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi	26	4,4
	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	25	4,2
	Dokuz Eylül Üniversitesi	25	4,2
	Sivas Cumhuriyet Üniversitesi	22	3,7
	Harran Üniversitesi	21	3,6
	Aksaray Üniversitesi	21	3,6
	Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi	18	3,1
	Necmettin Erbakan Üniversitesi	18	3,1
	Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi	17	2,9
	Pamukkale Üniversitesi	16	2,7
	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	14	2,4

Tablo 1 incelendiğinde, araştırmaya katılan üniversite öğrencilerinin %62,9'unun kadın, %37,1'inin erkeklerden oluştuğu görülmektedir. Araştırmaya en fazla katılım Bursa Uludağ Üniversitesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi ve Atatürk Üniversitesi'nden; en az katılım ise Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Pamukkale Üniversitesi ve Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi'nden olmuştur.

Veri Toplama Araçları

Araştırmanın verileri kişisel bilgi formu, 34 önermeden oluşan Beşli Likert tipi anket ve 2 açık uçlu sorunun yer aldığı form aracılığıyla toplanmıştır. Kişisel bilgi formu araştırmacı tarafından öğretmen adaylarının bazı kişisel bilgilerini (cinsiyet, üniversite, çalgı, sınav notları) belirlemek amacıyla hazırlanmıştır. Beşli Likert tipi anketin seçenekleri ve puanlaması; Kesinlikle Katılmıyorum 1, Katılmıyorum 2, Kısmen katılıyorum 3, Katılıyorum 4, Kesinlikle Katılıyorum 5 şeklindedir. Olumsuz ifadeli önermelerde puanlama ters yönde olacak şekilde 5, 4, 3, 2, 1 olarak yapılmıştır.

Verilerin Analizi

Araştırmada cevapları aranan alt problemlere yönelik toplanan verilerin gerekli istatistiksel analizleri SPSS 22.0 programından yararlanılarak yapılmıştır. Katılımcıların OÖME'ne ilişkin görüşlerinin ne düzeyde olduğunu belirlemek amacıyla önermelere verilen cevapların frekans, yüzde değerleri ve aritmetik ortalamaları alınmıştır. Yapılan güvenilirlik analizinde veri toplama aracının Cronbach Alpha değerinin 91 olduğu görülmüştür. Bu sonuca göre veri toplama aracının güvenilir olduğu söylenebilir. Verilerin yorumlanmasında dereceleme ölçeklerinin eşit aralıkları belirlenmiş ve sorular ortalamasının uygun düştüğü aralığa göre açıklanmıştır. Cinsiyet değişkenine göre katılımcıların görüşlerinde anlamlı farklılık olup olmadığını belirlemek amacıyla Mann Whitney U testi kullanılmıştır. Mann Whitney U testi, iki ilişkisiz örneklemden elde edilen puanların birbirlerinden anlamlı bir şekilde farklılık gösterip göstermediğini test eder (Büyüköztürk vd., 2018, s. 165). Yapılan analizlerde anlamlılık değeri, .05 olarak belirlenmiştir. Veri toplama aracında yer alan açık uçlu sorulara verilen cevaplar ise yazılı metin halinde dijital ortama aktarılmış, alt problemlere göre 3 kodlayıcı tarafından temalar ve kategoriler belirlenmiş, cevapların içerik analizi yapılarak tablolaştırılmıştır. Balcı'ya (1995, aktaran Hepkul, 2002) göre içerik analizinin özünde, yazılan ve söylenenlerin kategorileştirilmesi ve ne sıklıkta olduklarının sayılması yatar. İnsanların söyledikleri ve yazdıklarının nicelleştirilmesi-sayılaştırılması olarak da tanımlanabilir.

Bulgular ve Yorum

Tablo 2. Lisans ders programında yer alan derslerin okul öncesi müzik eğitiminde yeterli olup olmadığına ilişkin görüşlere ait betimsel analiz tablosu

Ankette Yer Alan İfadeler	n	\bar{x}	Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kısmen Katılıyorum	Katılıyorum	Tamamen Katılıyorum
Okul öncesi eğitim kurumlarındaki müzik derslerinde Oyun, Dans ve Müzik dersinde öğrendiğim bilgileri kullanabilirim.	590	3,96	2,9	5,8	15,3	44,6	31,5
Özel Öğretim Yöntemleri dersinde öğrendiğim bilgiler okul öncesi eğitim kurumlarındaki müzik dersleri için yeterlidir.	590	3,51	4,9	11,9	29,7	34,7	18,8
Lisans eğitiminde okul öncesi müzik eğitimine yönelik dersler yeterli düzeyde verilmiştir.	590	3,29	8,0	16,3	30,7	29,2	15,9
Lisans eğitiminde okul öncesi müzik eğitimine yönelik derslerin sayısı artırılmalıdır.	590	3,79	5,3	7,6	22,5	32,4	32,2

Tablo 2 incelendiğinde, MÖA'nın Müzik Öğretmenliği Lisans Programında yer alan OÖME'ne ait ders içeriklerini yeterli bulduğu söylenebilir (\bar{x} = %3,96; \bar{x} =%3,51; \bar{x} =%3,29). Bununla birlikte, OÖME'ne yönelik okutulan derslerin sayısının artırılması yönünde olumlu (\bar{x} =%3,79) görüş bildirdikleri de görülmektedir.

Öğretmen adaylarının çoğunluğunun lisans programında yer alan OÖME'ne yönelik derslerin yeterli olduğu yönünde görüş bildirmelerine rağmen OÖME'ne yönelik ders sayısı artırılmalıdır önermesine de olumlu cevap verdikleri görülmüştür. Buradan hareketle MÖA'nın oyun, dans ve müzik ve özel öğretim yöntemleri derslerinde edinilen bilgilerin yeterli olduğunu düşünmekle birlikte, lisans ders programına eklenecek OÖME'ye yönelik derslerin sayısının artırılmasıyla bilgi ve becerilerinin artacağını ve mesleki donanımlarına olumlu etkilerinin olacağını düşündükleri söylenebilir. MÖA'nın OÖME'ye yönelik dersleri yeterli görmelerinin bir sebebi de, genel olarak adayların okul öncesi eğitim kurumlarında deneyim kazanmamaları, okul öncesi dönem çocukları ile ders yapmamaları olabilir.

Tablo 3. MÖA'nın okul öncesi müzik eğitimine yönelik yeterlikleri hakkındaki düşüncelerine ait betimsel analiz tablosu

Ankette Yer Alan İfadeler	n	\bar{x}	Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kısmen Katılıyorum	Katılıyorum	Tamamen Katılıyorum
Okul öncesi dönemdeki çocuklara müzik eğitimi verebilmek için yeterli donanıma sahibim.	590	3,48	3,4	13,9	30,7	35,3	16,8
Okul öncesi dönemdeki çocukların gelişim özellikleri hakkında yeterli bilgiye sahibim	590	3,41	4,1	11,2	36,4	36,3	12
Okul öncesi dönemdeki çocuklara nota sürelerini ve yerlerini öğretebilirim.	590	4,0	3,1	4,4	16,4	42	34,1
Okul öncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olmak için kendimi yeterli görüyorum.	590	3,53	5,1	10	31,2	34,6	19,2
Okul öncesi dönemdeki çocuklara çocuk şarkılarını, çocukların yaş aralıklarını dikkate alarak öğretme bilgim vardır.	590	3,82	2,9	7,5	20,5	42,9	26,3
Okul öncesi dönemdeki çocukların yaş aralıklarına göre hangi ritim kalıplarını öğrenebilecekleri hakkında bilgim vardır.	590	3,88	2,4	5,9	20,2	44,6	26,9
Okul öncesi müzik eğitiminde ritmik bir şarkıyı çocukların yaş grubuna göre ritmik hareketlere dönüştürebilirim.	590	3,95	3,1	6,9	13,9	44,1	32
Okul öncesi müzik eğitiminde ritmik hareketlerle eşlik ettiğimiz şarkıyı ritim çalgılarına aktarabilirim.	590	4,01	1,7	6,4	14,4	44,2	33,2
Öğreteceğim ritmik dans ve hareketleri çocukların yaş aralıklarını dikkate alarak seçerim.	590	4,02	2,9	5,1	12,4	46,8	32,9
Okul öncesi dönemdeki çocuklarla, derste öğrendiğimiz şarkıyı ezgisel çalgılara aktarabilirim.	590	4,04	2,7	4,7	14,6	41,9	36,1
Okul öncesi dönemdeki çocuklara müzik dersi verirken sözlü olmayan şarkılarda çocukların kendilerine özgü yaratıcı hareket, dans ve ritimleri oluşturmalarına imkân veririm.	590	3,96	5,3	4,7	12	44,7	33,2
Okul öncesi dönemdeki çocuklarla müzik dersinde ritim çalışması, şarkı öğretimi, dans-hareket aktiviteleri yaparak öğrencileri motive edebilirim.	590	4,05	1,9	5,6	14,6	41,5	36,4
Okul öncesi eğitim kurumlarında ders sürelerini verimli bir şekilde kullanırım.	590	3,84	2,2	4,7	22,7	47,6	22,7
Okul öncesi dönemdeki çocuklara basit şarkı yazarken şarkının ölçüsüne, ses sınırlarına, tonuna dikkat ederim.	590	4,11	2,2	4,7	12,5	41	39,5
Okul öncesi müzik eğitiminde çocuk şarkılarını öğretirken eşlik çalgısı kullanırım.	590	3,98	2,4	4,2	19,5	40,3	33,6
Okul öncesi dönemdeki çocuklara makamsal ve aksak ritimli şarkıları öğretebilirim.	590	3,37	6,6	13,2	31,2	34,2	14,7
Okul öncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olmak için kendimi yeterli görmüyorum.	590	2,37	29,3	20,3	20,3	17,6	8
Okul öncesi eğitim kurumlarındaki belirli yaş aralıklarında olan sınıfların düzeylerine göre ders planı hazırlayabilirim.	590	3,62	4,1	9,7	26,1	40,2	20
Yaratıcı hareket ve dans yöntemini kullanarak çocukların yaratıcı dans hareket becerilerini kullanmalarında onlara liderlik edebilirim.	590	3,72	4,6	10	20,8	28,1	26,4
Okul öncesi dönemdeki çocukların ses sınırlarına göre belirli gün ve haftalarla ilgili çocuk şarkıları dağıtıcıyım vardır.	590	3,67	2,9	9,5	26,4	40,3	20,8
Okul öncesi dönemdeki (3-6 yaş) çocukların gelişim özellikleri hakkında bilgim yoktur.	590	2,54	25,9	33,6	21,9	14,2	4,4
Okul öncesi eğitim kurumlarında müzik eğitiminde kullanılan öğrenme yaklaşım ve yöntemlerini kullanırım.	590	3,75	1,5	6,1	25,8	48,8	17,8

Tablo 3 incelendiğinde, MÖA'nın çoğunun OÖME'nde kendilerini yeterli gördükleri sonucu ortaya çıkmaktadır. Okul öncesi dönemdeki çocuklara nota sürelerini ve yerlerini öğretme, ritmik hareketlerle eşlik edilen şarkıyı ritim çalgılarına aktarma, ritmik dans ve hareketleri çocukların yaş aralıklarını dikkate alarak seçme, derste öğrenilen şarkıyı ezgisel çalgılara aktarma, ritim çalışması, şarkı öğretimi, dans-hareket aktiviteleri yaparak onları motive etme ve müzik dersi için çocuklara basit şarkı öğretimi sırasında şarkının ölçüsüne, ses sınırına, tonuna dikkat etme önermelerinin ortalama değerlerinin 4'ün üstünde olduğu görülmüştür.

Tablo 4. MÖA'nın okul öncesi müzik eğitimine olan ilgi düzeylerine ilişkin düşüncelerine ait betimsel analiz tablosu

Ankete Yer Alan İfadeler	n	\bar{x}	Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kısmen Katılıyorum	Katılıyorum	Tamamen Katılıyorum
Okul öncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olmak istiyorum.	590	2,97	15,3	20,8	29,7	20,3	13,9
Okul öncesi dönemdeki çocuklar için bestelenen eğitsel şarkıları takip ederim.	590	3,37	6,1	13,7	32,7	32,4	15,1
Okul öncesi dönemdeki çocuklar için oluşturulan müzik eğitimi kaynak ve dokümanları takip ederim.	590	3,29	5,4	16,1	35,8	29,2	13,6
Okul öncesi dönemdeki çocuklara eğitsel anlamda daha faydalı ve ilgili öğretmen olmak için lisans derslerim dışında seminerlere ve diğer eğitimlere de katılırım.	590	3,33	6,3	16,8	29,3	32,7	14,9

Tablo 4 incelendiğinde, MÖA'nın OÖME'ne yönelik ilgi düzeylerinin kısmen olumlu olduğu ve bu alana yönelik eğitsel şarkıları, kaynak ve dokümanları aynı zamanda seminer ve diğer eğitimleri takip ettikleri görülmektedir ($\bar{x}=3,37$; $\bar{x}=3,29$; $\bar{x}=3,33$). Ancak, okul öncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olma isteklerinin diğer maddelere göre ortalama bakımından en düşük değerde ($\bar{x}=2,97$) olduğu görülmektedir. Buradan yola çıkarak okul öncesi eğitim kurumlarına yönelik ilgi düzeylerinin olumlu yönde olduğu, fakat okul öncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olma konusunda görüşlerinin daha düşük düzeyde olduğu görülmektedir. Aşağıdaki açık uçlu soruda da verilen cevaplar bu bulguyu destekler niteliktedir.

Tablo 5. MÖA'nın "okul öncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olmak istiyorsanız nedenini belirtiniz?" sorusuna verdikleri cevaplara yönelik analiz tablosu

Okulöncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olmak istiyorsanız nedenini belirtiniz?	f	%
Olumlu cevap verenler	188	31,87
Olumsuz cevap verenler	402	68,13
Toplam	590	100

Tablo 5 incelendiğinde MÖA'nın %31,87'si olumlu anlamda görüş bildirirken olumsuz anlamda görüş bildirenlerin de %68,13 oranında olduğu görülmektedir. Öğrenciler çoğunluk olarak okul öncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olmak istemediklerini belirtmektedirler. Buna ilişkin okul öncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olmak isteyen öğrencilerin açık uçlu sorulara verdiği cevaplar aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 6. Okul öncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olmak isteyen mÖA'nın görüşleriyle ilgili temalar ve kodlar

Tema	Kodlar	F	%
Hedef	Çocukların ufkunu genişletmek	1	0,53
	Çocuklara güzel davranış kazandırmak	1	0,53
	Müziği sevmelerini sağlamak	1	0,53
	Çocukların öğrenme sürecini gözlemlemek	1	0,53
Mesleki ilgi ve yönelme	Çocukları sevmek	65	34,57
	Küçük yaşta eğitimin önemli olması	28	14,89
	Çocuklarla rahat iletişim kurabilmek	23	12,23
	Çocuklarla ders yapmanın zevkli olması	12	6,38
	Çocuklara bilgi aktarmanın güzel olması	4	2,12
	Çocukların yaratıcı olduğunu düşünmek	4	2,12
	Eğitim-öğretim hayatına okulöncesi yaş grubuyla başlamak	3	1,59
	Çocuklara eğitim vermenin daha kolay olduğunu düşünmek	2	1,06
	Çocukların davranışlarına meraklı olmak	1	0,53
Mesleki Yeterlik	Bilgileri oyunlarla aktarabilmek	4	2,12
	Yaş grubuna uygun özel öğretim yöntemleri ile eğitim verebilmek.	3	1,59
	Yeterli donanıma sahip olmak	3	1,59
	Müzik alanında okulöncesi öğretmenlerinden daha bilgili ve donanımlı olduğunu düşünmek	1	0,53

Tablo 6 incelendiğinde; hedef teması altında 4 tane olmak üzere “çocukların ufkunu genişletmek”, “çocuklara güzel davranış kazandırmak”, “müziği sevmelerini sağlamak” ve “çocukların öğrenme sürecini gözlemlemek” kodları %0,53 oranında bulunmaktadır. MÖA'nın kendi cümlelerinden bazı örnekler aşağıdaki gibidir.

Ö61: Çocukların müzik ile beraber yaratıcılıklarını geliştirmek ve müziği hayatlarının her alanında kullanmalarını isterim.

Ö149: Küçük yaştaki çocukların fiziksel ve zihinsel gelişimlerini daha yeni yeşerirken güzel bir şekilde şekillendirmek isterim.

Ö279: Okul öncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olmak istiyorum. Çünkü birey olacak olan çocuğun ilk gelişim sürecini ilerde görmek istiyorum ve o yaş grubu ile çalışmak daha çok etkili olduğunu düşünüyorum.

Mesleki ilgi ve yönelme teması altında “çocukları sevmek” %34,57, “küçük yaşta eğitimin önemli olması” %14,89, “çocuklarla rahat iletişim kurabilmek” %12,23, “çocuklarla ders yapmanın zevkli olması” %6,38, “çocuklara bilgi aktarmanın güzel olması” %2,12, “çocukların yaratıcı olduğunu düşünmek” %2,12, “eğitim-öğretim hayatına okul öncesi yaş grubuyla başlamak” %1,59, “çocuklara eğitim vermenin daha kolay olduğunu düşünmek” %1,06, “çocukların davranışlarına meraklı olmak” %0,53 oranlarındaki kodlar bulunmaktadır. MÖA'nın kendi cümlelerinden bazı örnekler aşağıdaki gibidir;

Ö1: Çocuklardaki yaratıcı süreci gözlemlemeyi sevdiğimden bilgi almaya düşünülenden yatkın olduğuma inandığım için istiyorum.

Ö152: Çocuklarla vakit geçirmek çok hoşuma gidiyor. Enerjileri çok güzel.

Ö554: Müziğin çocuk gelişimine etkili olabileceğini düşündüğüm için görev almak istiyorum.

Mesleki yeterlik teması altında “bilgileri oyunlarla aktarabilmek” %2,12, “yaş grubuna uygun özel öğretim yöntemleri ile eğitim verebilme” %1,59, “yeterli donanıma sahip olmak” %1,59, “okulöncesi öğretmenlerinden daha bilgili ve donanımlı olduğunu düşünmek” %0,53 oranlarındaki kodlar bulunmaktadır. MÖA'nın kendi cümlelerinden bazı örnekler aşağıdaki gibidir;

Ö140: Çocuklarla ders işleme konusunda daha yeterli olduğumu düşünüyorum.

Ö147: Yeterli donanıma sahip olduğumu düşünüyorum.

Ö541: Çocukları çok seviyorum onlar için yeterli donanıma sahip olduğumu düşünüyorum.

Okul öncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olmak istediğini belirten 188 öğrencinin görüşleri doğrultusunda, mesleki ilgi ve yönelme oranlarının diğer iki temaya göre daha fazla olduğu görülmektedir. Mesleki ilgi ve yönelme teması içindeki kodlara ait oranlar incelendiğinde en yüksek oranın çocukları sevmek olduğu, bununla birlikte öğrencilerin küçük yaşta eğitimi önemli buldukları, çocuklarla rahat iletişim kurabildikleri ve çocuklarla ders yapmanın zevkli olduğunu düşündükleri görülmektedir. Bu kodlara ait oranların yüksek olması, öğrencilerin okul öncesi eğitim kurumlarında öğretmen olma isteği yönünde olumlu etkilerinin olduğunu göstermektedir. Çocukların ufkunu genişletmek, çocuklara güzel davranış kazandırmak, müziği sevmelerini sağlamak ve çocukların öğrenme süreçlerini gözlemlemek gibi görüşlerin de öğrenciler tarafından benimsendiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte bilgileri oyunlarla aktarabilmek, yaş grubuna uygun özel öğretim yöntemleri ile eğitim verebilme, yeterli donanıma sahip olmak, müzik alanında okul öncesi öğretmenlerinden daha bilgili ve donanımlı olduğunu düşünmek görüşleri de öğrenciler tarafından belirtilmiştir.

Tablo 7. Çalışmaya katılan MÖA'nın, okul öncesi müzik eğitimi deneyim düzeyleri hakkındaki düşüncelerine ait betimsel istatistik tablosu

Ankete Yer Alan İfadeler	N	\bar{x}	Kesimlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kısmen Katılmıyorum	Katılıyorum	Tamamen Katılıyorum
Lisans eğitimim sürecinde okul öncesi eğitim kurumlarında müzik dersi veren bir müzik öğretmenini izleme-gözleme fırsatım oldu.	590	3,08	19	18,6	17,3	25,9	19,2

Tablo 7'de yer alan lisans dönemi boyunca okul öncesi müzik öğretmeni izleme-gözleme fırsatı olan öğrencilerin ankete verdikleri puan ortalamasının orta düzeyde ($M_{24} \bar{x}=3,08$) olduğu görülmektedir.

Tablo 8. MÖA'nın öğrenim görülen üniversiteye göre okul öncesi yaş grubuyla deneyim kazanma durumlarına ilişkin bulgular

	Deneyim Elde Eden MÖA		Deneyim Elde Etmeyen MÖA	
	f	%	f	%
Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi	14	77,8	4	22,2
Balıkesir Üniversitesi	12	37,5	20	62,5
Trakya Üniversitesi	11	37,93	18	62,07
Dokuz Eylül Üniversitesi	11	44	14	56
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	10	71,42	4	28,58
Uludağ Üniversitesi	6	15	34	85
Atatürk Üniversitesi	5	13,15	33	86,85
Adnan Menderes Üniversitesi	4	15,38	22	84,62
Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi	3	16,66	15	83,34
Gaziosmanpaşa Üniversitesi	3	17,64	14	82,36
İnönü Üniversitesi	2	5,55	34	94,45
Cumhuriyet Üniversitesi	2	9,09	20	90,91

Marmara Üniversitesi	1	3,33	29	96,67
Pamukkale Üniversitesi	1	6,66	15	93,34
Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi	1	3,70	27	96,3
Gazi Üniversitesi	1	2,94	34	97,06
Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi	1	3,03	33	96,97
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	1	4,16	24	95,84
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi	0	0	39	100
Harran Üniversitesi	0	0	21	100
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi	0	0	26	100
Aksaray Üniversitesi	0	0	21	100

Tablo 8 incelendiğinde; öğrencilerin okumakta oldukları üniversitelere göre Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi'nde 14 (%77,8), Balıkesir Üniversitesi'nde 12 (%37,5), Trakya Üniversitesi'nde 11 (%37,93), Dokuz Eylül Üniversitesi'nde 11(%44) ve Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi'nde ise 10 (%71,42) öğrencinin okul öncesi yaş grubuyla deneyim elde ettiği anlaşılmaktadır. Aynı şekilde Uludağ Üniversitesi'nde 6 (%15), Atatürk Üniversitesi'nde 5 (%13,15), Adnan Menderes Üniversitesi'nde 4 (%15,38), Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi'nde 3 (%16,66), Gaziosmanpaşa Üniversitesi'nde 3 (%17,64), İnönü Üniversitesi'nde 2 (%5,55) ve Cumhuriyet Üniversitesi'nde 2 (%9,09) öğrencinin deneyim elde ettiği görülmektedir. Diğer üniversitelerde ise, Marmara Üniversitesi (%3,33), Pamukkale Üniversitesi (%6,66) Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi (%3,70), Gazi Üniversitesi (%2,94) Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi (%3,03) ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi'ndeki (%4,16) öğrencilerden yalnızca 1 öğrencinin deneyim elde ettiği yapılan araştırmada anlaşılmaktadır.

Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Balıkesir Üniversitesi, Trakya Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi ve Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi'ndeki deneyim elde eden öğrencilerin sayılarının fazla olduğu görülmektedir. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Harran Üniversitesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi ve Aksaray Üniversitesi'nde okumakta olan öğrencilerin deneyim elde etmediği anlaşılmaktadır.

Tablo 9. MÖA'nın okul öncesi dönemine yönelik müzik dersi deneyim edinme süreleri tablosu

Müzik Öğretmeni Adaylarının Deneyim Süreleri	f	%
1 ders saati	25	28,08
2 ders saati	13	14,60
4 ders saati	1	1,12
2-3 ay	14	15,73
1 Eğitim Dönemi	27	30,33
1 yıl	8	8,98
1 yıldan fazla	1	1,12

Tablo 9 incelendiğinde MÖA'nın %30,33'ünün en az 1 lisans dönemi boyunca deneyim elde ettiği görülmektedir. Aynı zamanda %28,08'inin 1 ders saati, %14,60'nun 2 ders saati ve %15,73'ünün 2-3 aylık bir zaman kadar ders deneyimi elde ettikleri anlaşılmaktadır. %8,98'inin 1 yıldır eğitim verdiği ve 1 kişinin ise 1 yıldan fazla bir zaman eğitim verdiği görülmektedir.

Tablo 10. Lisans programında yer alan OÖME'ne yönelik derslere ilişkin öğrenci görüşlerinin cinsiyet değişkenine Göre Mann-Whitney U testi analizi

	Cinsiyet	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	p
31.Okul öncesi eğitim kurumlarındaki müzik derslerinde Oyun, Dans ve Müzik dersinde öğrendiğim bilgileri kullanabilirim.	Kadın	371	306,37	113663,50	36591,500	0,032
	Erkek	219	277,08	60681,50		
34.Lisans eğitiminde okul öncesi müzik eğitimine yönelik derslerin sayısı artırılmalıdır.	Kadın	371	313,50	116307,00	33948,00	0,001
	Erkek	219	265,01	58038,00		

Tablo 10 incelendiğinde; "Okul öncesi eğitim kurumlarındaki müzik derslerinde Oyun, Dans ve Müzik dersinde öğrendiğim bilgileri kullanabilirim" önermesi ile ilgili öğrenci görüşlerinde, kadın öğrencilerin lehine anlamlı farklılık olduğu sonucuna ulaşılmıştır ($U=36591,500$, $p<.05$). Sıra ortalamaları dikkate alındığında kadın öğrencilerin okul öncesi dönemdeki çocuklara eğitim veren kurumlarda Oyun, Dans ve Müzik dersinde öğrendiği bilgileri erkek öğrencilere göre daha iyi kullanabileceklerini düşündükleri görülmektedir. "Lisans eğitiminde okul öncesi müzik eğitimine yönelik derslerin sayısı artırılmalıdır" önermesi ile ilgili de kadın öğrencilerin lehine anlamlı olduğu sonucuna ulaşılmıştır ($U=33948,000$, $p<.05$). Ortalamalara bakıldığında kadın öğrencilerin okul öncesi müzik eğitimine yönelik derslerin artırılmasında erkek öğrencilerden daha istekli olduğu anlaşılmaktadır.

Tablo 11. MÖA'nın okul öncesi müzik eğitimine yönelik yeterliklerine ilişkin görüşlerinin cinsiyet değişkenine göre Mann-Whitney U analizi

	Cinsiyet	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	p
Okul öncesi dönemdeki çocuklara eğitim verebilmek için yeterli donanıma sahibim.	Kadın	371	305,73	113424,50	36830,5	,048
	Erkek	219	278,18	60920,50		
Okul öncesi dönemdeki çocukların gelişim özellikleri hakkında yeterli bilgiye sahibim.	Kadın	371	318,02	117984,00	32271,0	,000
	Erkek	219	257,36	56361,00		
Okul öncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olmak için kendimi yeterli görüyorum.	Kadın	371	308,93	114613,00	35642,0	,009
	Erkek	219	272,75	59732,00		
Okul öncesi dönemdeki çocuklara çocuk şarkılarını, çocukların yaş aralıklarını dikkate alarak öğretme bilgim vardır.	Kadın	371	308,20	114343,50	35911,5	,013
	Erkek	219	273,98	60001,50		
Okul öncesi müzik eğitiminde ritmik bir şarkıyı çocukların yaş grubuna göre ritmik hareketlere dönüştürebilirim.	Kadın	371	311,50	115566,50	34688,5	,002
	Erkek	219	268,39	58778,50		
Öğreteceğim ritmik dans ve hareketleri çocukların yaş aralıklarını dikkate alarak seçerim.	Kadın	371	307,06	113921,00	34688,5	,002
	Erkek	219	275,91	60424,00		
Okul öncesi dönemdeki çocuklara müzik dersi verirken sözlü olmayan şarkılarda çocukların kendilerine özgü yaratıcı hareket, dans ve ritimleri oluşturmalarına imkan veririm	Kadın	371	315,22	116946,50	33308,5	,000
	Erkek	219	262,09	57398,50		
Okul öncesi dönemdeki çocuklarla müzik dersinde ritim çalışması, şarkı öğretimi, dans-hareket aktiviteleri yaparak öğrencileri motive edebilirim.	Kadın	371	316,88	117561,50	32693,5	,000
	Erkek	219	259,29	56783,50		
Okul öncesi eğitim kurumlarında ders sürelerini verimli bir şekilde kullanırım.	Kadın	371	316,11	117278,00	32977,0	,000
	Erkek	219	260,58	57067,00		
Okul öncesi eğitim kurumlarındaki çocuklara basit şarkı yazarken şarkının ölçüsüne, ses sınırına, tonuna dikkat ederim.	Kadın	371	305,62	113386,00	36869,0	,044
	Erkek	219	278,35	60959,00		

Okul öncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olmak için kendimi yeterli görmüyorum.	Kadın	371	278,04	103151,00	34145,0	,001
	Erkek	219	325,09	71194,00		
Okul öncesi dönemdeki çocuklarla müzik dersi yaparken oyun aktivitelerini de derslerimde kullanırım.	Kadın	371	314,37	116632,50	33622,5	,000
	Erkek	219	263,53	57712,50		
Yaratıcı dans edebilirim ve çocukları yaratıcı dans edebilmeleri için çocuklara liderlik edebilirim.	Kadın	371	325,48	120752,00	29503,0	,000
	Erkek	219	244,72	53593,00		
Okul öncesi dönemdeki çocukların ses sınırlarına göre belirli gün ve haftalarla ilgili çocuk şarkıları dağarcığım vardır.	Kadın	371	308,94	114615,00	35640,0	,009
	Erkek	219	272,74	59730,00		
Okul öncesi dönemdeki çocukların gelişim özellikleri hakkında bilgim yoktur.	Kadın	371	277,85	103081,00	34075,0	,001
	Erkek	219	325,41	71264,00		
Okul öncesi eğitim kurumlarında müzik eğitiminde kullanılan öğrenme yaklaşım ve yöntemlerini kullanırım.	Kadın	371	308,12	114311,00	35944,0	,012
	Erkek	219	274,13	60034,00		

Tablo 11 incelendiğinde; "Okul öncesi dönemdeki çocuklara eğitim verebilmek için yeterli donanıma sahibim" ($U=36830,500$, $p<.05$), "Okul öncesi dönemdeki (3-6 yaş) çocukların gelişim özellikleri hakkında yeterli bilgiye sahibim" ($U=32271,000$, $p<.05$), "Okul öncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olmak için kendimi yeterli görüyorum" ($U=35642,000$, $p<.05$), "Okul öncesi dönemdeki çocuklara çocuk şarkılarını, çocukların yaş aralıklarını dikkate alarak öğretme bilgim vardır" ($U=35911,500$, $p<.05$), "Okul öncesi müzik eğitiminde ritmik bir şarkıyı çocukların yaş grubuna göre ritmik hareketlere dönüştürebilirim" ($U=34688,500$, $p<.05$), "Öğreteceğim ritmik dans ve hareketleri çocukların yaş aralıklarını dikkate alarak seçerim" ($U=34688,500$, $p<.05$), "Okul öncesi dönemdeki çocuklara müzik dersi verirken sözlü olmayan şarkılarda çocukların kendilerine özgü yaratıcı hareket, dans ve ritimleri oluşturmalarına imkân veririm" ($U=33308,500$, $p<.05$), "Okul öncesi çocuklarla müzik dersinde ritim çalışması, şarkı öğretimi, dans-hareket aktiviteleri yaparak öğrencileri motive edebilirim" ($U=32693,500$, $p<.05$), "Okul öncesi kurumlarda ders sürelerini verimli bir şekilde kullanırım" ($U=32977,000$, $p<.05$) önermelerinde ve "Okul öncesi dönemdeki çocuklara basit şarkı yazarken şarkının ölçüsüne, ses sınırına, tonuna dikkat ederim" ($U=36869,000$, $p<.05$), "Okul öncesi dönemdeki çocuklarla müzik dersi yaparken oyun aktivitelerini de derslerimde kullanırım" ($U=33622,500$, $p<.05$), "Yaratıcı dans edebilirim ve çocukları yaratıcı dans edebilmeleri için çocuklara liderlik edebilirim" ($U=29503,000$, $p<.05$), "Okul öncesi çocukların ses sınırlarına göre belirli gün ve haftalarla ilgili çocuk şarkıları dağarcığım vardır" ($U=35640,000$, $p<.05$), "Okul öncesi eğitim kurumlarında müzik eğitiminde kullanılan öğrenme yaklaşım ve yöntemlerini kullanırım" ($U=35944,000$, $p<.05$) önermelerinde kadın öğrencilerin lehine anlamlı farklılık olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

"Okul öncesi eğitim kurumlarında öğretmen olmak için kendimi yeterli görmüyorum" ($U=34145,000$, $p<.05$) ve "Okul öncesi dönemdeki (3-6 yaş) çocukların gelişim özellikleri hakkında bilgim yoktur" ($U=35944,000$, $p<.05$) önermelerinde erkek öğrencilerin lehine anlamlı farklılık olduğu sonucuna varılmıştır. Olumsuz ifadeler içeren önermelerin sıra ortalamaları dikkate alındığında, erkek öğrencilerin kadın öğrencilere göre okul öncesi eğitim kurumlarında kendilerini yeterli görmedikleri ve okul öncesi dönemdeki çocukların gelişim özellikleri hakkında daha az bilgiye sahip oldukları söylenebilir.

Tablo 12. MÖA'nın okul öncesi müzik eğitimine yönelik ilgi düzeyleri Mann-Whitney U testi sonuçları

	Cinsiyet	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	p
1.Okul öncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olmak istiyorum.	Kadın	371	323,35	119964,50	30290,500	,000
	Erkek	219	248,31	54380,50		
3.Okul öncesi dönemdeki çocuklar için bestelenen eğitsel şarkıları takip ederim.	Kadın	371	325,61	120800,50	29454,500	,000
	Erkek	219	244,50	53544,50		
6.Okul öncesi dönemdeki çocuklar için oluşturulan müzik eğitimi kaynak ve dokümanları takip ederim.	Kadın	371	317,59	117824,50	32430,500	,000
	Erkek	219	258,08	56520,50		
16.Okul öncesi dönemdeki çocuklara eğitsel anlamda daha faydalı ve ilgili öğretmen olmak için lisans derslerim dışında seminerlere ve diğer eğitimlere de katılıyorum.	Kadın	371	317,57	117817,50	32437,500	,000
	Erkek	219	258,12	56527,50		

Tablo 12 incelendiğinde; "Okul öncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olmak istiyorum" (U=30290,500, p<.05) , "Okul öncesi çocuklar için bestelenen eğitsel şarkıları takip ederim" (U=29454,500, p<.05), "Okul öncesi çocuklar için oluşturulan müzik eğitimi kaynak ve dokümanları takip ederim" (U=32430,500, p<.05), "Okul öncesi dönemdeki çocuklara eğitsel anlamda daha faydalı ve ilgili öğretmen olmak için lisans derslerim dışında seminerlere ve diğer eğitimlere de katılıyorum"(U=32437,500, p<.05) önermelerinde kadın öğrencilerin lehine anlamlı farklılık olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Bu bulgular doğrultusunda, kadın öğrencilerin OÖME'ne yönelik ilgi düzeylerinin çocuklar için bestelenen eğitsel şarkıların takibi, çocuklar için oluşturulan müzik eğitimi kaynak ve dokümanların takibi ve seminerler ve diğer eğitimlere katılım boyutları bakımından erkek öğrencilerden yüksek olduğu görülmektedir. Bununla birlikte okul öncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmenliğinin kadın öğrenciler tarafından daha çok tercih edilebileceği söylenebilir.

Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Araştırmaya katılan adayların büyük çoğunluğu, lisans dönemi boyunca derslerde öğretilen bilgi ve becerileri OÖME 'de kullanabilecekleri ve derslerin genel olarak yeterli olduğu yönünde görüş bildirmişlerdir. Bununla birlikte adayların çoğunluğu da lisans süresince eğitimini aldıkları özel öğretim yöntem ve yaklaşımlarını okul öncesi müzik eğitiminde kullanabileceklerini belirtmişlerdir. Buna rağmen araştırmaya katılan öğretmen adaylarının çoğunluğu, lisans dönemi boyunca okul öncesi müzik eğitimine yönelik okutulmuş ders sayısının artırılması yönünde görüş belirtmişlerdir. Kurtaslan (2013), yaptığı araştırmada lisans eğitiminde okul öncesi müzik eğitimine yönelik verilen derslerin yetersiz olduğu bunun en belirgin nedeninin ise derslerin tek yarıl yılda verilmiş olmasından kaynaklı olabileceği sonucuna ulaşmıştır. Koç (2016, s.73), çalışmasında OÖME'ne yönelik ders sayılarının artırılması yönünde öneride bulunmuştur. Çeviker de (2010), çalışmasında müzik öğretmenliği bölümlerinde öğrenim gören öğretmen adaylarının okul öncesi eğitim kurumlarında da staj yapabilmeleri için fırsatlar yaratılması gerektiği sonucuna ulaşmıştır. Bu bulgular kapsamında, verilen örnekler çalışmamızı destekler niteliktedir.

Araştırmada MÖA'nın çoğunluğunun OÖME'ne yönelik olarak kendilerini yeterli gördükleri sonucuna ulaşılmıştır. MÖA'nın görüşleri kapsamında, okul öncesi dönemdeki çocuklara nota sürelerini ve yerlerini öğretme, ritmik hareketlerle eşlik edilen şarkıyı ritim çalgılarına aktarma, ritmik dans ve hareketleri çocukların

yaş aralıklarını dikkate alarak seçme, derste öğrenilen şarkıyı ezgisel çalgılara aktarma, ritim çalışması, şarkı öğretimi, dans-hareket aktiviteleri yaparak onları motive etme ve müzik dersi için çocuklara basit şarkı öğretimi sırasında şarkının ölçüsüne, ses sınırına, tonuna dikkat etme konularında kendilerini yeterli gördükleri sonucuna ulaşılmıştır. Yıldız ve Nacakcı'nın (2016) yaptığı araştırmada okul öncesi müzik eğitimi dersine girecek olan öğretmenlerin, alanlarında yeterli olmaları gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Erken çocukluk ve okul öncesi dönemde, tüm gelişim alanlarını desteklemesi bakımından, amaçları ve hedefleri çocukların müziksel gelişim özelliklerine göre belirlenmiş müzik eğitiminin verilmesi büyük önem taşımaktadır. Bunun gerçekleştirilebilmesi için ise kapsamlı, dengeli, çocukların gelişim özelliklerini gözetten bir eğitim programına ihtiyaç vardır. Kabataş'a (2017) göre, okul öncesi müzik etkinliklerinin istenilen biçimde gerçekleşebilmesi, öğretmenlerin müzik eğitimi konusundaki niteliklerine ve yeterlik alanlarına bağlıdır. Buradan yola çıkarak müzik öğretmenliği bölümünde öğrenim gören öğrencilerin, okul öncesi dönemdeki çocukların yaşlarına göre gelişim özellikleri hakkında bilgi sahibi oldukları ve okul öncesi müzik eğitiminde kendilerini yeterli gördükleri söylenebilir. Buna yönelik okul öncesi kurumlarda müzik eğitiminde kullanılan öğretim yöntemleri ve yaklaşımlarını da müzik eğitiminde kullanabileceklerini bildirmişlerdir.

Müzik öğretmeni adaylarının OÖME'ne yönelik ilgi düzeylerine ilişkin görüşleri incelendiğinde okul öncesi eğitim kurumlarına ilgilerinin genel olarak olumlu düzeyde olduğu görülmektedir. Bununla birlikte okul öncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olmak isteyenlerin sayısının olumlu görüşlere oranla daha az olduğu sonucuna ulaşılmıştır. "Okul öncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olmak istiyor musunuz?" sorusuna 188 öğrencinin olumlu, 402 öğrencinin ise olumsuz cevap verdiği görülmüştür. Müzik öğretmeni adaylarının çoğunlukla çocukları sevmeye, küçük yaşta eğitimin önemi, çocuklarla rahat iletişim kurabilme, çocuklarla ders yapmanın zevkli olması gibi sebeplerden dolayı okul öncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olmak istedikleri sonucuna ulaşılmıştır. Bunun yanında çocukların ufkunu genişletmek, çocuklara güzel davranış kazandırmak, müziği sevmelerini sağlamak ve çocukların öğrenme süreçlerini gözlemlemek, bilgileri oyunlarla aktarabilmek, yaş grubuna uygun özel öğretim yöntemleri ile eğitim verebilmek, yeterli donanıma sahip olmak, müzik alanında okul öncesi öğretmenlerinden daha bilgili ve donanımlı olduğunu düşünmek görüşleri de öğrenciler tarafından belirtilmiştir. Bilir (2018, s.35), müzik öğretmeni adayları ile yaptığı çalışması sonucunda öğretmen adaylarının %38'i Güzel Sanatlar Lisesi'nde, %52'si ilköğretim ve ortaokulda, %10'u okul öncesinde öğretmen olarak çalışmak istedikleri sonucuna ulaşmıştır. Bu sonuçlar çalışmamızı destekler niteliktedir.

Lisans eğitimi sürecinde okul öncesi eğitim kurumlarında müzik dersi veren bir müzik öğretmenini izleme-gözleme fırsatı bulanların, bulmayanlara oranla daha yüksek olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Uygulama okulunun, uygun öğrenme ortamının sağlanması açısından; uygulama öğretmeninin ise öğretmen adayının meslek yaşamında önemli izler bırakması açısından önemli olduğunu vurgulayan Dündar (2003), çalışmasında aday öğretmenlerin uygulama öğretmeninin rehberliğinde öğretmenlik mesleğine ilişkin gelişimlerine izin verilmesi gerektiğini bildirmiştir.

Üniversiteler bakımından sonuçlar değerlendirildiğinde, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi'nde 14, Balıkesir Üniversitesi'nde 12, Trakya Üniversitesi'nde 11, Dokuz Eylül Üniversitesi'nde 11 ve Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi'nde ise 10 öğrencinin okul öncesi eğitim kurumlarında deneyim elde ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte Uludağ Üniversitesi'nde 6, Atatürk Üniversitesi'nde 5, Adnan Menderes Üniversitesi'nde 4, Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi'nde 3, Gaziosmanpaşa Üniversitesi'nde 3, İnönü Üniversitesi'nde 2 ve

Cumhuriyet Üniversitesi'nde 2 öğrencinin okul öncesi kurumlarda deneyim elde ettiği görülmektedir. Marmara Üniversitesi, Pamukkale Üniversitesi Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Gazi Üniversitesi Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi'ndeki öğrencilerden yalnızca 1 öğrencinin deneyim elde ettiği yapılan araştırmada anlaşılmaktadır. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Harran Üniversitesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi ve Aksaray Üniversitesi'nde okumakta olan öğrencilerin deneyim elde etmediği görülmektedir.

MÖA'nın deneyim elde etme durumlarının öğrenim gördükleri üniversiteye göre farklılaştığı görülmektedir. Öğretmenlik uygulaması öğretmen adaylarının mesleki deneyim elde etmeleri bakımından oldukça önemlidir. Bu önemi vurgulayan Kürücü (2019), araştırmasında öğretmenlik uygulaması yapan müzik öğretmeni adaylarının yapmayanlara göre müzik öğretime yönelik öz yeterlilik algılarının anlamlı seviyede yüksek olduğu sonucuna ulaşmıştır. Müzik öğretmeni adaylarının öğretmenlik uygulaması süresince bilgi ve birikimlerini aktarırken kullandıkları beceri ve yeteneklerinin farkına daha çabuk vardıklarını ve eksik yönlerini daha iyi tamamlama fırsatı bulduklarını belirtmiştir.

Çalışmaya katılan MÖA'nın görüşlerine göre, kadın öğrencilerin okul öncesi eğitim kurumlarında oyun, dans ve müzik dersinde öğrendiği bilgileri erkek öğrencilere göre daha iyi kullanabilecekleri ve okul öncesi müzik eğitimine yönelik derslerin artırılmasında erkek öğrencilerden daha istekli oldukları sonucuna ulaşılmıştır. MEB 2016-2017 istatistik bilgilerine göre okul öncesi eğitim kurumlarındaki toplam öğretmen sayısı 77.109'dur. Bunun 72.680'i kadın, 4.429'u erkek öğretmendir. Bu veriler Türkiye'de okul öncesi öğretmenliğinin kadınlar tarafından daha çok tercih edildiğini göstermektedir. Bu bilgiler araştırmanın sonuçlarını destekler niteliktedir.

Öğrenci görüşlerine göre, kadın öğrencilerin 3-6 yaş arasındaki çocukların gelişim özellikleri hakkında erkek öğrencilere oranla kendilerini daha donanımlı gördükleri, bununla birlikte okul öncesi döneme yönelik ritim çalışmalarını, dans-hareket aktivitelerini ve oyun aktivitelerini daha etkili uygulayabilecekleri görüşünde oldukları tespit edilmiştir. Kadın öğrenciler müzik eğitiminde kullanılan öğrenme yaklaşım ve yöntemlerini erkek öğrencilere göre daha etkili kullanabileceklerini ifade etmişlerdir. Avcı ve diğerleri (2019) okul öncesi öğretmenliğinde öğrenim gören erkek öğrencilerin yaşadıkları zorlukları ve meslek hayatında karşılaşacaklarını düşündükleri zorlukları araştırmışlardır. Araştırma sonucunda, erkek okul öncesi öğretmen adaylarının, en çok erkeklerin azınlıkta olmasından kaynaklı kişisel ilişkiler ve iletişim sorunları yaşadıkları anlaşılmıştır. Bunu, toplumun ve öğretim üyelerinin cinsiyetlerine yönelik tepkileri ile ilgili yaşadıkları zorluklar takip etmektedir. Katılımcıların geleceğe yönelik en fazla, toplumun ve özellikle velilerin erkek okul öncesi öğretmenlerine yönelik kalıp yargıları konusunda endişe duydukları anlaşılmıştır. Araştırmaya katılan öğrencilerin pek azının kişisel performans ve başarılarına yönelik kaygılarının olması, meslekte bir erkek olmaya yönelik asıl yıldırıcı etkenin toplumsal cinsiyet kalıp yargıları olduğunu düşündürmektedir. Araştırmada elde edilen sonuçlar doğrultusunda geliştirilen öneriler aşağıda sunulmuştur:

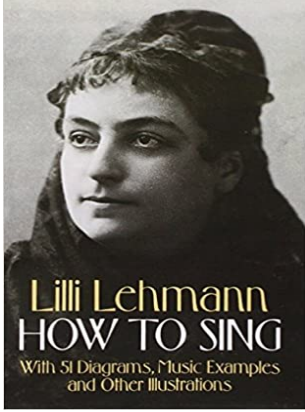
- Müzik öğretmenliği lisans programında OÖME'ne yönelik derslerin sayısı artırılabilir.
- MÖA'nın OÖME'ne yönelik deneyim kazanmaları için, Okul Deneyimi dersi içeriği, ilgili kurumlar ile yapılacak çalışmalarla genişletilebilir.
- Okul öncesi eğitim kurumlarında müzik derslerini okul öncesi öğretmenlerinin yerine müzik öğretmenlerinin yürütmesine yönelik adımlar atılabilir.

- OÖME'ne yönelik eğitim ve seminerlerin sayısının ve niteliğinin artırılarak öğrencilerin katılımının sağlanmasının yararlı olacağı düşünülmektedir.
- Erkek öğrencilerin OÖME'ne ilgilerinin artırılmasına yönelik çalışmalar yapılabilir.
- Türkiye'deki üniversitelerde "Okul Öncesi Müzik Öğretmenliği" adı altında anabilim dallarının açılması önerilmektedir.
- OÖME'ne yönelik benzer araştırmaların yapılması önerilmektedir.

Kaynakça/References

- Akbaş, C. (2018). *Öğretmenlerin Yenilenmiş Öğretmenlik Mesleğine Genel Yeterlilikleri Çerçevesinde Algılanan Yeterlilik Düzeylerinin Belirlenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi), Bülent Ecevit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Zonguldak.
- Aral, N., Yaşar, M.C. & Kandır, A. (2002). *Okul Öncesi Eğitim Ve Okul Öncesi Eğitim Programı*. (3. Basım). Yapa Yayınları.
- Aylaz, B. (2018). *Okul Öncesi Dönemdeki Çocuklarda Müzik Eğitimi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adıyaman.
- Bilir, G. (2018). *Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğrencilerinin Mesleki Kariyer Tercihlerinin İncelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E.K., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2017). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (23. Basım), Ankara: PEGEM Akademi Yayıncılık.
- Çeviker, A. (2010). *Okul Öncesi ve Müzik Öğretmeni Adaylarının Okul Öncesi Müzik Etkinliklerine İlişkin Görüşlerinin Belirlenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Dündar, M. (2003). Müzik Öğretmeni Yetiştirmede Alanda Eğitim. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23(1), 59-67.
- Erdoğan, İ. (2007). *Pozitivist Metodoloji*, (2.Basım). Ankara: Erk Yayınları.
- Göncü, İ. Ö. (2016). 4-6 Yaş Anaokulu Çocuklarına Uygulanan Müzik Eğitiminin Müziksel Ses Ve İşitsel Algı Gelişimlerine Etkileri. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 16 (İpekyolu Özel Sayısı), 2382-2392.
- Hepkul, A. (2002). Bir Sosyal Bilim Araştırma Yöntemi Olarak İçerik Analizi. *Anadolu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 18 (1) , 1-12.
- Kabataş M. (2017). Okul Öncesi Dönemde Müzik Eğitiminin Önemi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 3(6), 1-16.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Nobel Yayıncılık.
- Kasymkulova, G. (2017). *Kırgızistan Müzik Eğitiminde Kullanılan Komuz Çalgısının Türkiye Müzik Eğitiminde Kullanılan Benzer Çalgılar İle Karşılaştırılması (Bağlama Ailesi Çalgıları Örneği)*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Koç, H. U. (2016). *Okul Öncesi Müzik Eğitiminde Genel Yaklaşımlar Dersinin Müzik Öğretmenliği Mesleğine Yönelik Tutumlar Üzerindeki Etkisinin İncelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Kurtaslan, H. (2013). Okul Öncesi Müzik Eğitiminde Genel Yaklaşımlar Dersine Yönelik Öğrenci Görüşleri. *e-Journal of New World Sciences Academy*, 8(1), 73-81.

- Kürücü N. (2019). Müzik Öğretmeni Adaylarının Müzik Öğretimi Öz Yeterlilik Algılarının İncelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(34), 112-126.
- MEB. (2006). *Öğretmenlik Mesleği Genel Yeterlilikleri*, Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Öğretmen Yetiştirme Ve Eğitimi Genel Müdürlüğü.
- MEB (2013). *Okul Öncesi Eğitimi Programı*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Temel Eğitim Müdürlüğü.
- MEB (2016-2017). *Milli Eğitim İstatistikleri Örgün Eğitim*, Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı.
- MEGEP (2014). *Çocuk Gelişimi Ve Eğitimi Bilişsel Gelişim*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
- MEGEP (2017). *Çocuk Gelişimi Ve Eğitimi Müzik Etkinlikleri*, Ankara. Milli Eğitim Bakanlığı.
- Oktay, A. (1990). Türkiye'de Okul Öncesi Eğitim. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2(2), 151-160.
- Özevin, B. Bilen S. (2011). Yaratıcı Dans Etkinliklerinin Motivasyon, Özgüven, Özyeterlilik ve Dans Performansı Üzerindeki Etkileri. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, (H.U Journal of Education)*, 40, 363-374.
- Şahin, H. (2012). *Okul Öncesi Öğretmenlerinin Müzik Eğitimine Yönelik Algıladıkları Yeterlilikler ve Müzik Eğitimi Ortamına Yönelik Düşüncelerinin Belirlenmesi, (İstanbul İli Esenler Örneği)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şen, Ü. S. (2016). Okul Öncesi Müzik Eğitiminde Öğretmen Faktörü. *Inonu University Journal of Arts and Design*, 6(14), 1-17.
- Taşgın, A. (2010). *Öğretmenlik Mesleği Genel Yeterliliklerinin Sınıf Öğretmenleri ve Sınıf Öğretmeni Adaylarının Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Tuncer, D. Ö. (2012). *Okul Öncesi Eğitiminde Dalcroze Yaklaşımı* (Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uçal, E. (2003). *Okul Öncesi Müzik Eğitiminde Orff Öğretisinin Müziksel Beceriler Üzerindeki Etkileri*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Uçan, A. (1994). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, A. (2018). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Yıldız, G. Nacakçı, Z. (2016). Okul Öncesi Dönemde Çocukların Müziksel Gelişim Özellikleri. Bir Literatür Derlemesi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(16), 38-45.



How to Sing

Lilli LEHMANN Dover Publications, New York, 1993,

İngilizce, s.149

ISBN: 0-486-27501-9

Sibel Çelik*

Lilli Lehmann (1848-1929) olağanüstü vokal tekniği ve çok yönlülüğü ile tanınmış Alman operatik soprano olarak döneme damgasını vurmuş, önemli bir şan öğretmenidir. *How to Sing* isimli bu kitap, 1902 yılında orijinal ismi olan Almanca *Meine Gesangskunst* olarak yazılmış, daha sonra Richard Aldrich tarafından İngilizceye çevrilerek *How to Sing* adıyla Mcmillian Company yayınları tarafından yayınlanmıştır. 1993 yılında Dover Publications tarafından revize edilerek tekrar yayınlanmıştır. Kitapta ses eğitimi için bilimsel yöntemlere dayandırılarak konular ele alınmıştır. Hem profesyonel şancılar hem de şan eğitimine yeni başlayan öğrenciler için temel kaynak niteliğindedir ancak başlangıç düzeyindeki şan öğrencisinin kitabı anlamakta zorlanabileceği hususunda vurgulamalar yapılmaktadır. *How to Sing*, nasıl şarkı söylenmesi gerektiğiyle ilgili vokal biliminin gerektirdiği konuları içeriğinde barındırarak, bilimsel temel dayanaklarla açıklamaktadır. Yazar, basit bir anlatımla, şarkı söylemenin izahlarına değinerek; “açık”, “kapalı”, “nazal”, “kafanın içinde”, “boyunda”, “ileride” ve “geride” kavramlarına açıklık getirmiştir. Lehmann’ın savunduğu görüş ses becerisi için sadece teknik bir kılavuzdan öte olup, öğrenmenin genel sanatı üzerine gerçek bir şekilde müzikal ve meditasyonel düşünebilmektir.

Douglas Stanley; Lehmann’ın şarkı söylemeyi bırakıp şan pedagoğu yapmaya başladıktan sonra sesini kaybettiğini ve bu kitabı yazdığını, hiçbir bilimsel tarafının olmadığını, mantıksız ve dayanaksız kendi teorilerini ürettiğini söyleyerek olumsuz yönde eleştirmiştir. Lehmann, Manuel Garcia’nın öğrencisi olmamasına rağmen, Garcia’nın bilimsel ilkelerinin çoğunu kendi bireysel yaklaşımına dahil etmiştir. Lehmann’ın bu kitabı yazma nedenlerinden biri de; şarkı söylemedeki teknik yeterliliğin, yorumsal güç ve ifadeden daha önemli olduğu düşüncesidir.

Kitabın ilk bölümünde nefes ele alınmıştır. İlk uygulamalara nasıl başlanması gerektiğini fizyolojik olarak açıklamış, artistik şarkı söylemenin nasıl olması gerektiği üzerine tartışmalı bir soru-cevapla izah etmiştir. Şarkı söylemeye başlamadan önce, fiziksel ve zihinsel hazırlık yapmanın önemine dikkat çekmektedir. Yazar, şarkı söylerken; larenks dil, damak ve burun yani sesi üreten bu başlıca mekanizmayı doğru bir şekilde kullanılmasının

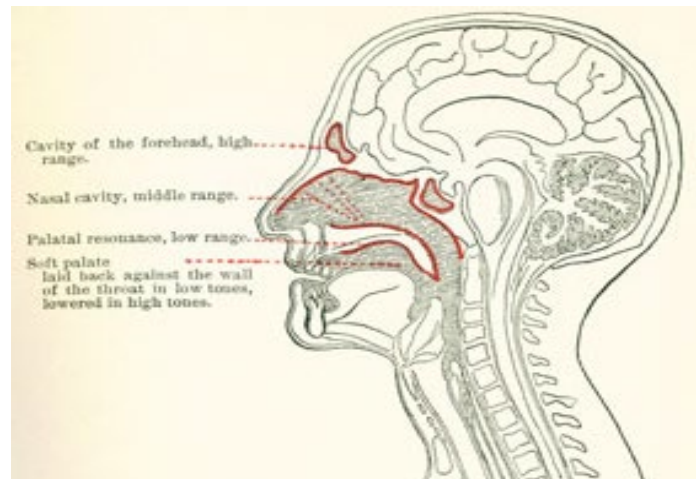
Kitap İncelemesi: Geliş Tarihi/Received Date: 06.04.2020 Kabul Tarihi/Accepted Date: 10.06.2020

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör. Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuarı Diyarbakır, sibelcelik@mail.ru ORCID ID: [0000-0002-8177-9946](https://orcid.org/0000-0002-8177-9946)

Atıf/Citation: Çelik, S. (2020) How to Sing. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 375-379.

önemine vurgu yapmaktadır. Lehmann, doğru bir nefes için en önemli unsurlardan birinin yükseltilmiş bir göğüs olduğuna inanmaktadır. Nefesi düzenleyen karın (*abdominal* kas) ve diyafram kaslarının işlevlerinin anlaşılması ve göğüs kaslarının gerginleşmesinin gerektiğini anlatır. Sonraki bölümde, “nefes ve dönen hava sesin önde olması” üzerine izahları mevcuttur. Şarkıcının fizyolojik çalışmaları üzerinde durmuş, rezonans boşluklarını (alın, nazal, damak) resimleyerek somutlaştırmaya çalışmıştır.

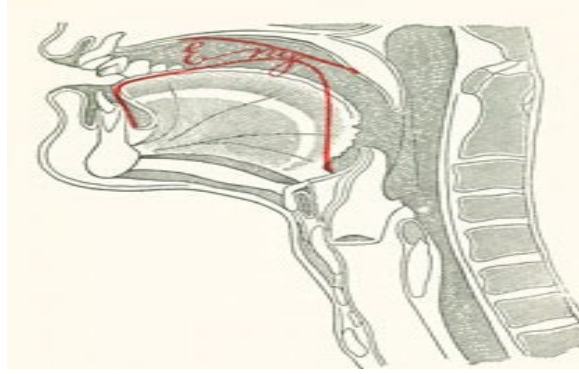
Postür (duruş) ile ilgili tavsiyesi; şarkıcının egzersiz yaparken, mümkün olduğunca, kendini yakından izleyebilmesi hatta aynada görebilmesi gerektiğidir. Vücut dik fakat gergin durmamalıdır. Eserin akışına göre vücuduna yön vermeli ve yersiz hareketlerden kaçınmalıdır. Eller, ifadenin yorumlanmasına katılmadan sessizce yana salınmalı veya bir şeye hafifçe dayanmalıdır. Ona göre gereken ilk şey, vücudu kontrol altına almak, sakin ve rahat olabilmektir.



Şekil 1. Rezonans Alanları (Lehmann, 1993, s. 19)

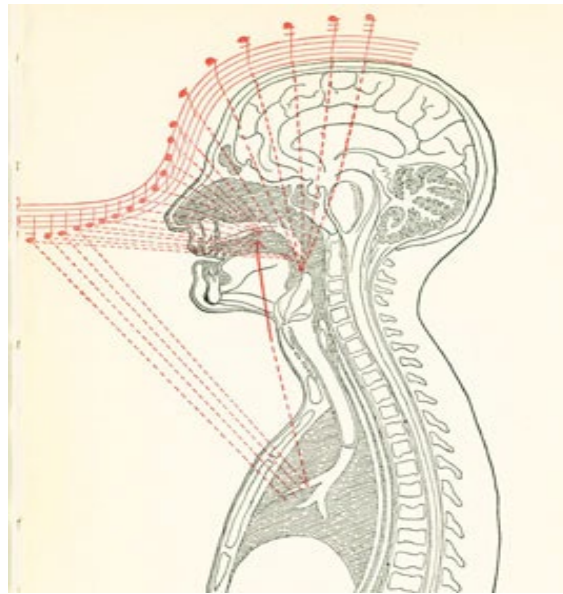
Şekilde yukarıdan aşağıya doğru görüldüğü gibi; alın boşluğu (yüksek tonlar), nazal boşluk (orta tonlar), ve damak rezonansı (düşük tonlar) olarak resmetmiştir. Sonraki bölümde ise sesin dengelenmesi ve biçimi konusunu ele alarak belli yönergelerle belirtmiştir. Larenks çok düşük veya çok yüksek gerilmemeli, serbestçe çalışmalıdır. Şarkı söylemeye ilişkin en iyi ve pratik çalışmanın, “o” ve “oo” ile “ah” sesine benzeyen harflerle başlaması gerektiğini belirtir. Dilin doğru yerde olması ve yerleşmesi için ağız tıpkı esner gibi olmalıdır. Kadın ve erkek seslerinin en pes ses dizilerinde, rezonans baş boşluklarından kesilmekte, ses damakta tınlamaktadır ve bu sayede göğüs rezonansı meydana gelmektedir. Kadife yumuşaklığında “o” hecesi örtülü bir ton hissiyle damağa doğru büyük bir yayın uzaması gibi çıkarılmalıdır. Hemen ardından; vokale başlangıç ve ünlü harfleri izah etmektedir. Ünlü harfleri akustikal olarak nasıl tınladığını tanımlamaya çalışmıştır. “E” ünlü harfi özelliği gereği yüksek ve taşıyıcı bir vokaldir. Böylece tiz tonlarda üst rezonansın kullanılmasında rahatlık sağlar. “A” ünlü harfinde ton, dayanıklı, parlak, kararlı yerleşmiş tınlamaktadır. “O” ünlüsündeyse; ahenkli, esnekliği olan ve göğüs rezonansını andıran derin bir ton hakimdir. O’na göre bu üç ünlü harfin işlevi çok büyüktür, her biri birbiriyle örtüşen bağlantılarla birbirini desteklemektedir. Bu sayede sesin önde olmasını sağladığına değinerek, bunu illüstre ederek somutlaştırmaya çalışmıştır.

Diğer bölüm, “Nazal söyleme, buruna doğru söyleme” üzerinedir. Nazal ses hakkında açıklamaları mevcuttur. Lehmann, “hanger” kelimesindeki “ng” harflerinin telaffuzundan kaynaklanan nazal sesi örnek göstermiştir. Alman dilindeki "Engel", "lange", "mangel" vb. gibi kelimelerin zenginliğini nazal ses üretimi için bir fırsat olarak tanımlamıştır.



Şekil 2. Nazal Seste Dil ve Damağın Hareketi (Lehmann,1993, s. 40)

Kafa sesini ayrı bir bölümde anlatmıştır. O’na göre kafa sesi kadın ve erkek tüm şarkıcılarda var olan ve anlam kazandıran en değerli materyaldir.



Şekil 2. Soprano ve Tenor Şarkıcıların Vokal Duyuları (Lehmann, 1993, s. 44)

Dil pozisyonunun anlatıldığı bölümde; dilin görevinin larenksin üzerinden gelen nefesi rezonans odalarına iletmek olduğunu belirtir. Dil pozisyonunun nasıl olması gerektiğine önem gösterir; tıpkı esner gibi “aho” hecesiyle çalışmaya başlanabileceğini, “aye” ve “o” ile devam ettirilebileceğini söylemektedir. Dil ve dil ucunun asla geriye doğru kıvrılmaması gerektiği hususuna vurgu yapar. Genç seslerin çok fazla yorulmaması için, egzersizlere orta tonlardan başlanması, yarımşar tonlarla önce yukarı doğru ve daha sonra aynı tonla başlayıp, aşağı doğru inmenin

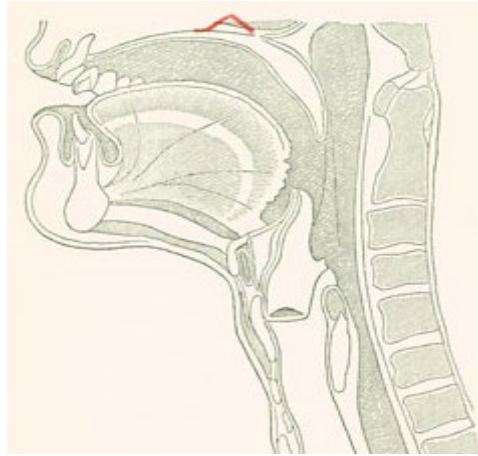
doğru olduğunu savunur. Diğer tüm egzersizler alt tonlarda başlar ve yukarı çıkar. Egzersizlere, piyano ses yüksekliği ile başlayın, uzun bir crescendo yapın ve yavaş yavaş iyi kontrol edilen bir piyano ses yüksekliğine geri dönün ve bitirin. Lehmann sanat ve disiplinin birbirlerinden ayrılmaz bir bütün olduğunu söylenmektedir.



Şekil 3. Şarkı Söylemede Doğru (sol) ve Yanlış (Sağ) Dil Pozisyonu (Lehmann, 1993, s. 47)

Lehmann, aynada çalışmanın yararlı olabileceğini savunarak tüm organların, ağzın, yüzün, sesi üreten çoğu organın fonksiyonunu görebileceğimiz ve kontrol edebileceğimiz kanaatindedir; bu anlamda ayna karşısında çalışmanın yararlı olabileceğini savunmaktadır. Ayrıca kitapta, “burun” ve “burun formunun” anlatıldığı kısa bir bölüm de mevcuttur.

Damakla ilgili anlatılan bölümde; bir şarkıcı için damağın ölçülemeyecek bir öneme sahip olduğuna vurgu yapmaktadır. Daha iyi hissetmemiz için dokunmamızı önerdiği burnun gerisindeki bu yumuşak damak, en iyi şekilde yükseltildiği zaman anlaşılacaktır. Damağın yükselmesiyle kafa boşluklarındaki rezonans devreye girer ve kafa sesleri oluşur.



Şekil 4. Yumuşak Damağın Hissedildiği Yer (Lehmann, 1993, s. 60)

Şekilde, damağın hissedildiği en yumuşak nokta (yumuşak damak) gösterilmektedir. Vokal pozisyon ve vokal register üzerinde açıklamalar yapmıştır. Register kavramına ilişkin “ses organlarının (larenks, dil, damak) tek bir pozisyonda ürettiği ses dizileri” tanımını yapmakta ve registerları 3 gruba ayırmaktadır. Bunlar; göğüs, orta ve baş registerlarıdır. Sonraki başlıkta, şarkıcının Berlin konseri deneyiminde hafızasında yer eden şarkıcı Theodor Wachtel'den bahsetmiştir. Onu mükemmel tekniği ve ihtişamı, *Wagnerian* (Wagnerci) ruhunu taşıması, uzun yıllar sesini çok iyi muhafaza etmesinden dolayı “kusursuz” olarak tabir etmektedir. Diğer bölümde, tiz tonlar, staccato ve tremolodan bahsetmekte, muhtelif tanımları ve buna ilişkin yönergeleri bulunmaktadır. Ağız pozisyonu ve

konusma kaslarının birbiriyle olan ilişkisine de değinmektedir. Sonraki bölümde, ünlü harflerin birbirleriyle olan bağlantılarına değinmiştir. “A” ve “e” ünlüsünün parlak olduğuna, ağızda hoş, neredeyse gülümseyen bir pozisyonla söylenmesi gerektiğini belirtmiş, “u” ve “o” ünlülerinin ise, tam tersi olduğunu yani; “karanlık” olduğu tanımını yaparak ifadenin önemli bir etmeni olan dudakları incelemiştir.

İtalyanca ve Almanca başlığında ise; İtalyanların sahip olduğu karakteristik anadilleri gereği, uzun yıllar uygulama yapmayı başarmış olabileceklerini belirtir. “Tuoi”, “miei”, “muoia” örneğiyle tek bir hecenin üç ünlü harfle birleştiğini söylemektedir. Lehmann’a göre; İtalyanlardan ünlü harflerin birbiriyle olan bağlantısını, Fransızlardan ise burun (nazal) tonunun kullanımını öğrenebileceğimizi belirtmektedir. Almanlardan ise, müzikal ifade gücü hepsini geride bırakmıştır. Esasen, burada söz konusu şarkı söyleme ekolleri ve okullarıdır. Sonraki bölüm egzersizlerden oluşmaktadır. Tüm ses türleri için gerekli olan en önemli egzersizlerden bahsetmektedir.

Sonuç olarak; operanın ilk uluslararası divalarından Lilli Lehmann tarafından yazılan bu kitap, çağının teknik ve tıbbi imkânlarını kısıtlı olmasına rağmen şarkı söylemenin rehberi niteliğinde önemli bir kaynaktır. Güçlü ve esnek sesi, mükemmel repertuarı ile ünlü olmasının yanı sıra şarkı söylemenin her aşamasında; doğru nefes almanın ve vokal artikülenin, dilin, yorumun önemli nüanslarına kadar doğru bir trill yapmanın, kafa seslerinin doğru üretimi, nüansı en doğru teknikleriyle, somutlaştırmaya çalıştırarak kitapta sunmuştur. Kitabın son kısmında dikkat çeken en önemli husus ise, vokal egzersizlerinin yanında, sesin bakımına ilişkin öneri ve yönergelerin mevcut olmasıdır.

Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)

Yayın İlkeleri

Genel İlkeler: *Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)*¹, 2011 yılından bu yana Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı tarafından yayımlanmakta olan ulusal hakemli bir dergidir. Haziran ve Aralık ayları olmak üzere yılda iki kez Türkçe ve İngilizce dillerindeki makalelerin yayımlandığı dergimiz Ulakbim TR DİZİN, SOBİAD ve ASOS İndeks tarafından taranmaktadır. Açık erişim ilkesi ile yayın yapan dergimizin geçmiş yıllara ait sayılarına https://konservatuvar.ege.edu.tr/tr-5316/dergi_hakkinda.html ile <http://dergipark.gov.tr/ejmd> adreslerinden ulaşılabilir. EJMD’de yayımlanacak yazılarda daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olma ya da yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olma şartı aranır. Sözlü olarak nerede sunulduğu belirtilmek kaydıyla, bildirimler yayıma kabul edilebilir. Bir araştırma kurumu/kuruluşu tarafından desteklenen çalışmalarda, söz konusu kurumun/kuruluşun ve projenin adı, varsa, tarihi ve sayısı dipnotla belirtilmelidir.

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

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

Gelen Yazıların Değerlendirilmesi: Yayımlanmak üzere gönderilen yazılar ilk olarak yayın kurulunca amaç, konu, içerik ve yazım kuralları açısından incelenir. Belirtilen kriterlere uygunluğu açısından olumlu görüş alanlar bilimsel değerlendirilme için alanında kabul görmüş iki hakeme gönderilir (kitap, etkinlik ve bilimsel toplantı incelemeleri için bir hakemin görüşü alınmaktadır). Kör hakemlik uygulaması gereğince hakemlere gönderilen yazıların yazar adları gizlenir, yazarlara da hakemlerle ilgili bilgi verilmez. Hakem raporlarından birinin olumlu, diğerinin olumsuz olduğu durumda, yazı üçüncü bir hakeme gönderilebilir ya da son karar yayın kurulu tarafından mevcut raporlara göre verilir. Hakem raporları iki yıl süreyle saklanır. Yazarlar, hakemlerin ve yayın kurulunun eleştiri, öneri ve düzeltme talepleri doğrultusunda yazılarında gerekli düzenlemeleri yaparlar. Söz konusu eleştiri ve önerilere katılmayan yazar görüşlerini gerekçeleriyle birlikte bir rapor halinde yayın kuruluna sunabilir. Yayımlanmasına karar verilen yazılar dergi yönetiminin uygun görülen bir sayıda yayımlanır. Dergimiz tarafından, hakemlik süreçlerini tamamlamış ve yayımına karar verilen yazı için “yayımlanacaktır” içerikli yazı verilmemektedir

¹ *Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)*, 2011-2018 yılları arasında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi (EKOD) adı altında yayımlanmıştır.

Genel Kurallar

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

Yazar Adı: Yazar isimlerini başvuru dosyasına kesinlikle eklenmemelidir. Makaleyle birlikte, yazarın (yazarların) adını, unvanını, çalıştığı kurumu, açık adresini, kolay ulaşılabilecek iş ve cep telefonlarını, faks numaralarını, e-posta adreslerini belirten bir kapak yazısı yollanmalıdır. Makale metninin üzerinde yazar isimleri yer alan başvurular işleme alınmaz ve iade edilir.

Öz: 200-250 kelime arasında olmalıdır ve yazının içeriğini özlü bir şekilde vermelidir. Öz içinde kaynak, şekil, çizelge, nota vb. bulunmamalıdır. Özün hemen altında beş-sekiz anahtar kelime verilmelidir. Öz ve anahtar kelimeler Türkçe ve İngilizce dillerinde hazırlanmalıdır. Yayına kabul edilen makaleler için 750 kelimelik İngilizce bir genişletilmiş öz istenmektedir.

Makale Metni: Yazılar bilgisayarda, MS Word programında ve Times New Roman yazı karakteri kullanılarak 10 punto ile yazılmalı, ortalama 15000 kelimeyi aşmamalıdır. Çalışma, A4 boyutlarındaki kâğıda üst, alt, sağ ve sol boşluk 2,5 cm (0.98 inç), iki yana dayalı, satır sonu tirelemesiz ve tek sütun olarak hazırlanmalıdır. Paragraf başlarında 0,5 cm girinti konmalıdır. Paragraf sekmesinde girintiler bölümünde önce ve sonra alanı 6 pt (0,6 line), satır aralığı ise 1,5 olmalıdır.

Makale, yazının hipotezinin verildiği giriş bölümüyle başlamalı; veri, gözlem, görüş, yorum ve tartışmaları içeren gelişme bölümü ile devam etmeli; varılan sonuçlar ve varsa önerilerin sunulduğu sonuç bölümü ile bitirilmelidir. Alıntı oranı %30'dan fazla olmayan makaleler özgün makale olarak değerlendirilir.

Tablo ve Şekiller: Tablo ve şekil açıklaması, "Tablo 1.", "Şekil 1." gibi 8 punto ile, **bold** biçiminde yazılmalı ve ortalanmalıdır. Tablo ve şekil başlıklarını oluşturan kelimelerin ilk harfleri büyük ve başlık *italic* olarak yazılır. Tablo içi metinlerde yazı karakteri 8 punto, satır aralığı tek, paragraf aralığı 0 nk olmalıdır ve tablo sayfaya ortalanmalıdır.

Ekler: Her bir ek, kaynakçadan sonra ayrı sayfalarda verilmelidir.

Başlık Sistemi:

Başlık Oluşturma: Birinci ve ikinci düzeydeki başlıkları oluşturan kelimelerin ilk harfleri büyük yazılmalıdır (istisna: ve, ile, de, mi gibi ekler her zaman küçük harfle yazılır). Tablo ve şekil başlıkları da bu kurala göre düzenlenmelidir.

Temel Başlıklar: Çalışmanın başlığı ve temel başlıklar (Yöntem, Bulgular, Tartışma) ortalı ve **bold** yazılır (Giriş bölümüne Giriş başlığı konulmaz).

İkinci Düzey Başlık: Sola dayalı ve **bold** yazılır. Kendinden önceki paragraftan bir satır boşluk ile ayrılır.

Üçüncü Düzey Başlık: Sola dayalı, 0,5 cm içerden ve **bold** yazılır. Sadece ilk kelime büyük harfle başlar; geri kalanlar küçük harfle devam eder. Sonuna nokta konur ve paragraf başlığın hizasından devam eder. Kendinden önceki paragraftan satır boşluğu ile ayrılmaz.

Dördüncü Düzey Başlık: Sola dayalı, 0,5 cm içerden, **bold** ve *italic* yazılır. Sadece ilk kelime büyük harfle başlar; geri kalanlar küçük harfle devam eder. Sonuna nokta konur ve paragraf başlığın hizasından devam eder. Kendinden önceki paragraftan satır boşluğu ile ayrılmaz.

Beşinci Düzey Başlık: Sola dayalı, 0,5 cm içerden ve *italic* yazılır. Sadece ilk kelime büyük harfle başlar; geri kalanlar küçük harfle devam eder. Sonuna nokta konur ve paragraf başlığın hizasından devam eder. Kendinden önceki paragraftan satır boşluğu ile ayrılmaz.

Kaynak Gösterme: Hem metin içinde hem de kaynakçada Amerikan Psikologlar Birliği tarafından yayınlanan *Publication Manual of American Psychological Association (APA)* (6. baskı) adlı kitapta belirtilen yazım kuralları uygulanmalıdır. Aşağıda bu kurallara göre hazırlanmış metin içi alıntı ve kaynakça örnekleri sunulmuştur, ayrıntılı bilgi için söz konusu kaynağa başvurulmalıdır.

Metin İçi: Kaynak gösterme, metin içinde direk alıntı yapılması durumunda (Frith, 1996, s. 10) şeklinde olmalı ve kesinlikle dipnot kullanılmamalıdır. Bir yazarın aynı yıl yayımlanan birden fazla eseri kaynak gösterilmişse (Gazimihal, 1975a, Gazimihal 1975b...), birden fazla kaynağa atıfta bulunuluyorsa (Akdoğu, 2009; Behar, 1992; Aksoy, 1994) şekillerinde verilmeli; çok yazarlı yayınlarda ilk yazarın soyadı (Ekici vd., 2014) kullanılmalı, görülemeyen bir yayın kaynak gösteriliyorsa (Konuk, 1899, aktaran Aksoy 1994, s. 100) şeklinde aktarılmalı, sözlü kaynak kullanılıyorsa kaynak kişi bilgileri “Adı, Soyadı, Görüşme Tarihi ve Yeri” bilgilerini içermelidir. 40 kelimeyi aşan bir direk alıntı kullanılıyorsa, alıntılanan metin yeni bir satıra, 5 boşluk girintili, tırnak işareti konmaksızın, çift satır aralığı ile yazılmalıdır.

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

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

Tek yazarlı kitaplar

Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois Press.

İki yazarlı kitaplar

Reinhard, U.,& Reinhard K. (2007). *Türkiye'nin Müziği*. Çev. Sinemis Sun, C. 1, Ankara: Sun Yayınevi.

Üç-beş yazarlı kitaplar

Ekici, M., Fedakar, P., Tutu S. B., Gültekin M. & Kocadağ İ. (2014). *İzmir'de Yaşayan Âşıklar Antolojisi*. İzmir: İzmir Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yay.

Makale:

Solis, G. (2012). Thoughts on an Interdiscipline: Music Theory, Analysis and Social Theory in Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 3, 530-554.

Aynı Yazara Ait Birden Fazla Yapıt: Bir yazarın birden fazla eserine yer verildiğinde eserler geçmişten bugüne kronolojik sıra ile listelenir.

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

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

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

Uslu, R. (2016, 23 Mart). *Müzikoloji ve Meragi'nin Besteleri.*, http://www.musikidergisi.com/yazar-143_muzikoloji_ve_meragi'nin_besteleri

Tezler: Kaya, A. (2016). *Müzik Dünyasındaki İktidar Alanları Aracılığıyla Müzik Tarihi Yazımı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

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

Akay, E. (Yönetmen). (2006). *Karagöz Hacivat Neden Öldürüldü?* (DVD). İstanbul: Özen Film.

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

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

Kitap, Etkinlik ve Bilimsel Toplantı İncelemeleri: Bir yayımın, etkinliğin veya bilimsel toplantının tanıtılması amacı ile hazırlanmış olan yazılarda öz ve anahtar kelime kısımları aranmaz.

Kitap incelemeleri için kitabın adı, yazarının adı-soyadı ve kitap künye bilgileri ile kitabın ön kapak görseli metnin başına eklenmelidir.

Yazıların Gönderilmesi: Belirtilen ilkelere göre hazırlanan yazılar Dergipark web sitesine elektronik başvuru şeklinde yüklenebileceği gibi; ejmdege@gmail.com adresine e-posta yoluyla da gönderilebilir. Hakemler tarafından düzeltme istenmiş ise, yazar düzeltmelerin yapıldığı metni en geç 10 gün içinde gönderir. Yayınlanamayan makalenin belgeleri yazar(lar)ına geri verilmez; bu konuda idarî ve adlî sorumluluk kabul edilmez.

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

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

Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)

General Format Properties

General Principals: *The Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)*², founded in 2011, is the official open-access, double-blind peer-reviewed journal of *Ege University State Conservatory of Turkish Music* in Turkey. The journal is indexed by Ulakbim TR DİZİN, SOBİAD and ASOS Index. The previous issues of the journal where articles in Turkish and English are published biannually (June-December) can be found at https://konservatuvar.ege.edu.tr/tr-5316/dergi_hakkinda.html and <http://dergipark.gov.tr/ejmd>.

Only the articles that weren't published anywhere before are accepted for publication. Papers presented in academic symposiums can be published by giving the necessary information of the organization where the paper was presented. If the paper was published in a proceeding book it won't be accepted for publication. For the articles supported by a research organization/foundation the relevant information (organization's name, project's name, date and number) should be included in the article.

Mission: The journal's aim is to contribute to the field of music and dance by publishing qualified scientific works and becoming one of the national and international representatives of music and dance researches.

² The Journal had the title *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi / EKOD* (Ege University Journal of Turkish Music State Conservatory) until 2018.

Content: *EJMD* publishes peer-reviewed research reports on music and dance bringing together research conducted within a variety of disciplines. Articles include theoretical essays; research papers; case reports; and historical research related to all music and dance issues. In addition to original research, the journal features both articles and book reviews.

Topics of interest include, but are not limited to, the following: music theory and analysis, history of music, musicology, ethnomusicology, performing arts, choreology, ethnochoreology, music education, music technologies, organology and any other interdisciplinary field providing benefit to music/dance researches.

Editorial Process: Firstly, the articles submitted are evaluated by the editorial management in terms of scope, subject, content and spelling. If it is approved by the editorial management, the article is sent to two referees (book and academic organization reviews are assessed by one referee) for academic evaluation. Personal information concerning both the author and the referee are hidden during the process. If one of the referees' assessment is positive and the other is negative, either the article is sent to a third referee or the editorial board make a decision based on the existing reports. The reports are saved for two years. The authors make necessary changes according to the suggestions of the referees. The author who doesn't agree with the ideas of the referee should give a written report on his/her objections. The articles approved will be published in any forthcoming issue of the journal. The journal doesn't give a written document for the articles approved for publication.

General Format Properties

Title: Shouldn't exceed 12 words, should be written bold capitalized letters and centered. The title in the second language should be underneath the title of the article.

Author Names: Author names should certainly not be included in the application file. The author information (name, title, professional address, telephone number, e-mail address) should be written on an additional document. Applications including author names are not processed and returned.

Abstract: Should be between 200-250 words. Should not include citation, figures or tables. Abstracts should be in Turkish and English. There should be 5-8 key words. A 750 words extended abstract should be submitted after the article is approved for publication.

Main text: Quantitative and Qualitative studies should include Introduction, Method, Findings, Discussion sections. In the Method section, if a specific model is used, the model subdivision should include the Sample / Workgroup, Data Collection Tools, and Process subdivisions. Compilation type studies should reveal the problem, analyze the relevant literature in a competent way, emphasize the deficiencies, gaps and contradictions in the literature and mention the steps to be taken to solve the problem. In other studies, it can be modified according to the type of the subject but it should be careful not to be in the form of sub-sections in detail that will make the reader feel confused or difficult to use the text.

The articles with a citation ratio less than 30% (the articles submitted are assessed through iThenticate plagiarism program) are considered as original articles.

Page Format: The articles should be written on an A4 size paper; top, bottom, left and right margins: 2,5 cm (0,98 inches), justified, no hyphenation and as one column. Paragraphs should have an indent of 0,5 cm. In the indent and spacing section of paragraph tab: left and right section should be 6 pt (0,6 line) and line spacing should be 1,5. The text should be written in Times New Roman with 12 font size.

Page Limitation A study composed as explained above should not exceed 15000 words.

Tables and graphs Tables, graphs and images should be titled as “Table 1.” Or “Graph 1.”, written in 8 font size, bold, italic and centered. The first letters should be capitalized. The in-table texts should be written in 8 font size with 1 line spacing and the table should be centered.

Appendix Each appendix should be given in separate pages after references.

Heading Format

Composing Heading Main section headings and subheadings should be capitalized (first letter in each word) (except from the conjunctions such as and, with etc.) Table and graph titles should be edited accordingly.

Main section headings Main section headings (Method, Findings, Discussion) and the title of the study should be capitalized and centered. (There is no heading for the Introduction section).

Subheading Subheadings are capitalized and left justified; separated from the previous paragraph with a blank line.

Third Subheading Should be left justified, 0,5 cm indented and bold. Should be written in sentence case (only first word is capitalized). Ends with a full stop, paragraph continues on the same line with the heading. It is not separated from the previous paragraph with a blank line.

Fourth Subheading Should be left justified, 0,5 cm indented and bold italics. Should be written in sentence case (only first word is capitalized). Ends with a full stop, paragraph continues on the same line with the heading. It is not separated from the previous paragraph with a blank line.

Fifth Subheading Should be left justified, 0,5 cm indented and italics. Should be written in sentence case (only first word is capitalized). Ends with a full stop, paragraph continues on the same line with the heading. It is not separated from the previous paragraph with a blank line. (It is suggested to avoid including more than fifth subheading).

References Both in the text and in the source books, the rules of writing specified in the book *Publication Manual of American Psychological Association (APA) (6th edition)* published by the American Psychological Association should be applied. For the use of basic texts used in bibliography writing, see the section entitled Basic Bibliographic Guides.

Footnote Explanatory notes other than citations can be inserted as footnotes starting from number 1, written in 10 font size.

Book, activity or scientific organization reviews Abstract and keywords shouldn't be included for book, activity or scientific organization reviews. For the book reviews, the title of the book, author's name, book's information and cover image should be added before the main text.

Submitting an article The articles can either be submitted through DergiPark website or by sending to ejmdege@gmail.com. If there is revision demand of the referee, the author should send the revised text in 10 days. The documents of the unpublished articles will not be returned to the author and any administrative or judicial responsibility isn't accepted by the journal.

Editorial Revision Editorial management is free to make any formal revisions on the article. These revisions are done according to Turkish Language Society's spelling dictionaries for Turkish articles.

Copyrights The copyrights of the published articles belong to *Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)*, intellectual and scientific responsibility belongs to the author. The translations' judicial responsibility belongs to the translator. For the articles with two or more authors copyrights belong to the first author. The author who submits an article to the journal should accept these principals. The articles not fulfilling these requirements won't be evaluated. The written and visual material can be quoted by citation.