

YEGÂH

e-ISSN: 2636-8838

Uluslararası Mûsikî Dergisi

Kurucu ve Baş Editör

Dr. Öğr. Üyesi Tolga Karaca

Cilt IV. Sayı 1.

Sayı Editörü

Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ

Tokat/Türkiye

Haziran

2021

Yegâh Mûsikî Dergisi

Uluslararası Hakemli Mûsikî Dergisi

Kurucu ve Baş Editör
Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Sayı Editörü
Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ
Gaziantep Üniversitesi

e-ISSN:2636-8838

Cilt IV. Sayı 1
30 Haziran 2021

Tokat / Türkiye

Yegâh Music Journal

International Refereed Journal of Music

Editor-In-Chief an Founder
Asst. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor
Assoc. Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ
Gaziantep University

e-ISSN:2636-8838

Volume IV. Issue 1
30 June 2021

Tokat / Turkey

EDİTÖRÜN NOTU

Bu sayı; Yegâh Mûsikî Dergisi'nin yedinci sayısındır. Sayıda, birbirinden kıymetli yazarlara ait on adet makale bir de kitap tanıtımı bulunmaktadır. Birçok indeks içerisinde taranmaya başlayan Yegâh Mûsikî Dergisi'nin bu sayısı, mûsikînin eğitim yönü ile birlikte Türk mûsikî kültürünün kadim zenginliğini ortaya koyan birçok başlık ve konuya yer vermektedir.

Bu sayının bir diğer özelliği de alanında çalışmalar yapan yüksek lisans ve doktora öğrencilerinin veya eğitimlerini yeni tamamlamış olan genç akademisyenlerin makalelerinin çoğunlukta olmasıdır. Özellikle Covid-19 yüzünden oluşmuş bir salgın döneminde genç akademisyen ve akademisyen adaylarının çalışma yapma alanları oldukça daralmıştır. Kapalı olan kütüphaneler, uzaktan devam eden eğitim süreci ve gittikçe zorlu hale gelen alan çalışmalarının daha da zorlaştırdığı bu süreç içerisinde, Yegâh dergisi üstlenmiş olduğu misyona uygun olarak mûsikîmiz adına yapılan bu özenli çalışmalara bünyesinde yer vermiştir. Bu sayının yayımlandığı dönem içerisinde değerli araştırmacılar bütün bu zorlukları rağmen bu değerli çalışmaları bizlere sunmuşlardır. Gittikçe artan bir istek ve genişlettiği yazar portföyü ile Yegâh mûsikî dergisi, bilimsel alandaki varlığını daha hissedilir bir hale getirmektedir. Bu sayıda dergimize katkılarından dolayı, sayın hakemlerimize, yayın kurulumuza ve bütün yazarlarımıza teşekkür ederim.

Saygılarımla...

Uluslararası Yegâh Mûsikî Dergisi

Sayı Editörü

Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ

EDITOR'S NOTE

This issue; It's the 10th issue of Yegah Music Journal. There are ten articles and one book review of valuable authors in the issue. This issue of Yegah Music Journal, which has started to be scanned in many indexes, includes many titles and topics that reveal the ancient richness of Turkish music culture along with the educational aspect of music.

Another feature of this issue is that the articles of graduate and doctoral students working in the field or young academicians who have just completed their education are in the majority. Especially during an epidemic caused by Covid-19, the working areas of young academicians and academician candidates have narrowed considerably.

In this process, where the closed libraries, the distance education process and the field studies that are becoming more and more difficult, Yegah music journal has included these meticulous works on behalf of our music in accordance with the task it has undertaken.

In the period when this issue was published, researchers presented these valuable studies to us despite all these difficulties. Yegah music journal makes its presence in the scientific field more tangible with its ever-increasing desire and the diversity of authors it has expanded. I would like to thank our esteemed referees and editorial board and all our authors for their contributions to our journal in this issue.

Sincerely...

International Yegah Music Journal

Issue Editor

Assoc. Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ

Yegâh Mûsikî Dergisi Yayın Kurulu

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (Türkiye)
Prof. Dr. M. Hakan CEVHER (Türkiye)
Prof. Dr. N. Fikri SOYSAL (Türkiye)
Prof. Dr. Serpil UMUZDAŞ (Türkiye)
Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ (Türkiye)
Doç. Dr. Seher Tetik IŞIK (Türkiye)
Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ (Türkiye)
Doç. Dr. Recep USLU (Türkiye)
Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ (Türkiye)
Doç. Dr. Üyesi Gamze KÖPRÜLÜ (Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Sedat TAMAY (Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA (Türkiye)

Prof. Dr. Süreyya AĞAYEVA (Azerbaycan)
Prof. Dr. Gülnaz ABDULLAZADE (Azerbaycan)
Prof. Dr. Roin Kavrelishvili (Gürcistan)
Prof. Dr. Remzi Devletov (Kırım)
Prof. Dr. Batır Matyakubov (Özbekistan)
Prof. Dr. Babek QURBANOV (Azerbaycan)
Prof. Dr. Ilgar IMAMVERDİYEV (Azerbaycan)
Doç. Dr. Yalçın ABDULLA (Azerbaycan)
Assoc. Prof. Dr. Zuleyka ABDULLA (Azerbaycan)
Doç. Dr. Tamilla Aliyeva (Azerbaycan)
Doç. Dr. Culpan Zaripova Çetin (Rusya)
Doç. Dr. Ranetta Gafarova (Kırım)

Kurucu ve Baş Editör

Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Sayı Editörü

Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ
Gaziantep Üniversitesi

e-ISSN:2636-8838

Cilt IV. Sayı 1. (2021)

Tokat / Türkiye

Yegâh Music Journal Executive And Advisory Board

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (TR)
Prof. Dr. M. Hakan CEVHER (TR)
Prof. Dr. N. Fikri SOYSAL (TR)
Prof. Dr. Serpil UMUZDAŞ (TR)
Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ (TR)
Assoc. Prof. Dr. Seher Tetik IŞIK (TR)
Assoc. Prof. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ (TR)
Assoc. Prof. Dr. Recep USLU (TR)
Assoc. Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ (TR)
Assoc. Prof. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ (TR)
Asst. Prof. Dr. Üyesi Sedat TAMAY (TR)
Asst. Prof. Dr. Üyesi Tolga KARACA (TR)

Prof. Dr. Süreyya AĞAYEVA (Azerbaycan)
Prof. Dr. Gülnaz ABDULLAZADE (Azerbaycan)
Prof. Dr. Roin Kavrelishvili (Gürcistan)
Prof. Dr. Remzi Devletov (Kırım)
Prof. Dr. Batır Matyakubov (Özbekistan)
Prof. Dr. Babek QURBANOV (Azerbaycan)
Prof. Dr. Ilgar IMAMVERDİYEV (Azerbaycan)
Assoc. Dr. Yalçın ABDULLA (Azerbaycan)
Assoc. Prof. Dr. Zuleyka ABDULLA (Azerbaycan)
Assoc. Dr. Tamilla Aliyeva (Azerbaycan)
Assoc. Dr. Culpan Zaripova Çetin (Rusya)

Editor-In-Chief and Founder

Asst. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor

Assoc. Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ
Tokat Gaziosmanpaşa University

e-ISSN:2636-8838

Volume IV. Issue 1 (2021)

Tokat / Turkey

SAYIMIZ HAKKINDA

Yayımcı ve İmtiyaz Sahibi: Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA.

Kapak tasarımı, web tasarımı, çevrimiçi baskı hazırlığı: Kurucu ve Baş Editör Dr. Tolga KARACA.

Sekreteryaya: Öğr. Gör. Turgay AKDAĞOĞLU. Öğr. Gör. Ahmet Hakan BAŞ.

İlk Kontrol ve Okuma: Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA.

Sayı Editörü: Dr. Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ.

Yardımcı Editör: Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA.

Sayı Hakemlerimiz

Prof. Dr. Serpil UMUZDAŞ	Dr. Öğr. Üyesi İrşat KAZAZOĞLU AY
Doç. Dr. Ali Maruf ALASKAN	Dr. Öğr. Üyesi Kibele Kıvılcım ÇİFTÇİ
Doç. Dr. Barış ERDAL	Dr. Öğr. Üyesi Mahir MAK
Doç. Dr. Emin Erdem KAYA	Dr. Öğr. Üyesi M. S. Halim GENÇOĞLU
Doç. Dr. Emre PINARBAŞI	Dr. Öğr. Üyesi Murat KÜÇÜKEBE
Doç. Dr. Esin DE THORPE MILLARD	Dr. Öğr. Üyesi Sami Emrah GEREKTEN
Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ	Dr. Öğr. Üyesi Sedat TAMAY
Doç. Dr. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE	Dr. Öğr. Üyesi Süleyman FİDAN
Doç. Dr. Serdar ÇELİK	

Website adresi: www.yegahmd.com ve <https://dergipark.org.tr/yegah>

Yayınlanma Tarihi: 30 Haziran 2021, Tokat / Türkiye.

Yayın Türü: Çevrim içi.

Yayın sayısı: Makale sayılarımız yılda iki kez olmak üzere, haziran ve aralık aylarında yayınlanmaktadır.

Özel Sayı: Dergimiz haziran ve aralık aylarının dışında olmak koşuluyla, dergi yönetiminin alacağı karar ile özel sayılara yer verme yetkisine sahiptir.

Makale incelemeleri: Makalelerimiz intihal raporları sonucunda editör onayından geçtikten sonra, en az iki alan uzmanı hakem tarafından incelemeye alınarak tarafımızdan yayına hazır hale getirilmektedir.

Dergimizin tüm telif hakları ve sorumluluğu Yegâh Mûsikî Dergisine aittir. Atıf yapılmadan ve izinsiz hiçbir yerden alıntı yapılamaz ve yayınlanamaz.

ABOUT OUR ISSUE

Journal Owner: Asst. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Cover design, web design, online print preparation by: Founder and Editor-in-Chief
Asst. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Secretariat: Lect. Turgay AKDAĞOĞLU., Ahmet Hakan BAŞ.

First Check: Asst. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Issue Editor: Assoc. Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ.

Editor Assistant: Asst. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Issue Rewievers

Prof. Dr. Serpil UMUZDAŞ

Assoc. Prof. Dr. Ali Maruf ALASKAN

Assoc. Prof. Dr. Barış ERDAL

Assoc. Prof. Dr. Emin Erdem KAYA

Assoc. Prof. Dr. Emre PINARBAŞI

Assoc. Prof. Dr. Esin DE THORPE MILLARD

Assoc. Prof. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ

Assoc. Prof. Dr. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE

Assoc. Prof. Dr. Serdar ÇELİK

Asst. Prof. Dr. İrşat KAZAZOĞLU AY

Asst. Prof. Dr. Kibele Kıvılcım ÇİFTÇİ

Asst. Prof. Dr. Mahir MAK

Asst. Prof. Dr. M. S. Halim GENÇOĞLU

Asst. Prof. Dr. Murat KÜÇÜKEBE

Asst. Prof. Dr. Sami Emrah GEREKTEN

Asst. Prof. Dr. Sedat TAMAY

Asst. Prof. Dr. Süleyman FİDAN

Website address: www.yegahmd.com and <https://dergipark.org.tr/yegah>

Publish Date: 30 June 2021, in Tokat / Turkey.

Publication Type: Online.

Number of publications: Our Journal are published twice a year in June and December.

Special Issue: Our Journal has the authority to include the private number with the decision taken by the magazine's management, provided that it is out of June and December.

Article reviews: Our articles are prepared for publication by at least two reviewers.

All copyright and responsibility of our journal belongs to Yegâh Mûsikî Journal. Citation and publication cannot be made from anywhere without citation and permission.

Taradığımız İndeksler / Indexes we Scanned



İÇİNDEKİLER

Araştırma Makaleleri

Kindi'nin Eserinde Müzik Terapi01-14 <i>Uslu, R.</i>
Müzikli Yaratıcı Drama Eğitiminin Okul Öncesi Çocukların Öz Güven Düzeylerine Etkisi15-25 <i>Umuzdaş, M. S., Doğan, A.</i>
Gagauz Çalgılarından Kauş26-36 <i>Deligöz, A.</i>
İlk ve Ortaokul Müzik Derslerinde Arduino Platformunun Nasıl Kullanılacağına İlişkin Öneri ve Örnek Eser Kodlaması37-57 <i>Ziyagil, H. E.</i>
Bağlama Yapımında Kullanılan Yöntemler ve Yöntemlere Ait Hesaplamalar58-71 <i>Çiçekçioğlu, Ü.</i>
Klâsik Türk Müziğinde Ses Performansının Kalitesini Etkileyen Müzikal Faktörler Üzerine Bir Araştırma72-96 <i>Duran, S., Türkel Oter, S., Ok, Ü.</i>
Gaziantep İl Merkezinde Performans Bağlamında Kadın Dans Grupları ve Kadın Orkestraları97-121 <i>Yıldız, H.</i>
Latin Danslarının Gaziantep İl Merkezindeki Durumu122-137 <i>Yılmaz, Z. S.</i>
Çamşılı Yöresi Âşıklık Geleneği İçinde Kadın Âşık Hatice Mihrap138-152 <i>Temürtürkan, D.</i>
Hânende ve Sâzende Nasib Hanım153-164 <i>Demirdil, M.</i>

Kitap Tanıtımı

Alternatif perspektiflerden ali ufki: “17. Yüzyıl osmanlı/türk müziği: ali ufki araştırma ve inceleme yazıları-1”165-172 <i>Karakaya, E. A.</i>

TABLE OF CONTENTS

Research Articles

Music Therapy In Kindi's Work	1-14
<i>Uslu, R.</i>	
Impact Of Musical Creative Drama Education On Self-Confidence Of Preschool Children	15-25
<i>Umuzdaş, M. S., Doğan, A.</i>	
Kaush From Gagauz Musical Instruments	26-36
<i>Deligöz, A.</i>	
Evaluation Of How To Use Arduino Platform In Primary And Secondary School Music Lessons And Coding Sample Works	37-57
<i>Ziyagil, H. E.</i>	
Methods Used In The Construction Of The Baglama And The Calculations Of The Methods	58-71
<i>Çiçekçioğlu, Ü.</i>	
A Research On Musical Factors Affecting The Quality Of Vocal Performance In Classical Turkish Music	72-96
<i>Duran, S., Türkel Oter, S., Ok, Ü.</i>	
Women's Dance Groups And Women's Orchestras In The Context Of Performance In Gaziantep City Center	97-121
<i>Yıldız, H.</i>	
The State Of Latin Dances In Gaziantep City And Dance Courses	122-137
<i>Yılmaz, Z. S.</i>	
Minstrels Tradition Of Çamşılı Region 'Woman Minstrels', "Aşık Hatice Mihrap Sample"	138-152
<i>Temürtürkan, D.</i>	
Singer And Instrument Player Nasib Hanım	153-164
<i>Demirdil, M.</i>	

Book Review

Ali Ufki From Alternative Perspectives: "17th Century Ottoman/Turkish Music: Ali Ufki Research And Investigation Articles-1"	165-172
<i>Karakaya, E. A.</i>	



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 25.03.2021
Kabul Tarihi / Date Accepted : 18.05.2021
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2021
DOI : [10.51576/yegah.902648](https://doi.org/10.51576/yegah.902648)
e-Issn : 2636-8838

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

KINDİ’NİN ESERİNDE MÜZİK TERAPİ

USLU Recep¹

ÖZ

Türklerin çok eskiden beri müzik terapi ile ilgilendikleri, şamanların tedavileri ile şifa buldukları dünya müzik tarihlerinde aktarılır. Dünya müzikologlarının ve psikologların ilgilendikleri ortak bir alan olan müzik terapinin Türk müziği tarihi açısından kaynaklardaki bilgilerin de henüz yeterince incelendikleri söylenemez. Türk müziği tarihini yakından ilgilendiren kaynakların yazıldığı anlardan biri de eski Yunan ve Orta Doğu müzik kültürünün kaynaştığı İslam medeniyeti dönemidir. Günümüze müzikle ilgili eseri gelmiş en eski İslam filozoflarından ve müzik tarihinin Yazım Dönemi müzik risaleleri sahiplerinden biri olan Yakup Kindi’nin müzik terapi konusunda ne düşündüğü bugüne kadar incelenmemiş olduğu dikkat çekmiştir. Bu makalenin amacı Kindi’nin müzik terapi konusundaki fikirlerini incelemek olacaktır. Makalenin incelemesi Kindi’nin müzik risalesi ile sınırlıdır. Kindi’nin, müziğin insan psikolojisinde uyandırdığı etkiyi sık sık dile getirdiği anlaşılmaktadır. O, müziğin hem nağme hem ika hem de güfte uyumuna dikkat çeker. Buna ilave olarak, müzik terapi etkisini artırmak için, Kindi’nin renk ve kokulardan yararlanılmasını istemesi ilginç sonuçlardandır.

¹ Doç. Dr. Ü.Recep USLU İstanbul Medeniyet Üniversitesi, STMF Müzikoloji ABD, recep.uslu@medeniyet.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-3849-2982>

Anahtar kelimeler: müzik terapi, terapi tarihi, müzik psikolojisi, İslam felsefesi, Yakup Kindi, dört hilt.

MUSIC THERAPY IN KINDI'S WORK

ABSTRACT

It is mentioned in the history of world music that the Turks have been interested in music therapy for a long time and have been healed by the cures of shamans. It cannot be said that the information in the sources in terms of the history of Turkish music of music therapy, which is a common field that world musicologists and psychologists are interested in, has not yet been examined sufficiently. One of the moments in which the sources closely related to the history of Turkish music were written is the period of Islamic civilization, when the ancient Greek and Middle Eastern music culture were mixed. It drew attention that Yakup Kindi, one of the earliest Islamic philosophers whose work on music has survived to the present day and one of the authors of the writings of music history, has not been examined on music therapy. The purpose of this article will be to examine Kindi's ideas on music therapy. The review of the article is limited to Kindi's musical treatise. It is understood that Kindi has frequently expressed the effect that music has on human psychology. He draws attention to the harmony of music with both tune, song and lyrics. In addition, Kindi's request to use colors and scents to increase the effect of music therapy is one of the interesting results.

Keywords: Music therapy, History of therapy, Music psychology, Islamic philosophy, Yakup Kindi, The Four humors.

GİRİŞ

Müzik terapi son yıllarda alternatif tedavi yöntemi olarak birçok ülkede kabul edilmiş psikolojik terapi yöntemlerinden biridir. Ancak tarihi ile ilgili kaynaklar konusunda hala bazı bilinmezliklerin olduğu da ilgili yayınlarda yer almaktadır. Buna bir örnek olmak üzere müzikterapiden söz eden iki yazmanın literatüre henüz kazandırılmamış yazmalar olması gibi (Beyazıt Ktp., Veliyyüddin Efendi, no. 3191, vr. 140'da Farabi'den aktarılan müzikterapi; Mecmuatül-fevaid, Süleymaniye ktp, Esad Efendi, no. 2002, 68 vr., mecmuanın ilgili bölümünde yıldızlar ve makamların listesi). Araştırma yaptıkça konuyu aydınlatacak yeni yazmalara rastlamak mümkündür.

Bu makalenin amacı müzik terapi ya da müzik tedavinin tarihini anlatan eserlerde fikirlerine rastlanmayan müzik tarihinin Yazım Dönemi filozoflarından Yakup Kindi'nin günümüze gelen risalelerinde müziğin etkilerinden müziğin terapisine yarayacak bilgilerin neler olabileceğini araştırmaktır.

Makalede işlenen konunun kaynağı Kindi'nin müzik risaleleri olacaktır, ancak tek bir esermiş gibi, Kindi'nin müzik eseri gibi ifade edilecektir. Yapılan literatür taramalarında, bibliyografyalarda (Uslu 2016; Tetik-Işık 2013) Kindi'nin bu fikirlerini işleyen bir makaleye veya kitaba, hatta başlığa rastlanmamıştır. Konuyla ilgili kitaplarda terapinin tarihi bölümlerinde (Güvenç 1991: 13'ten bilgiler aktaran Ak 1997 ve Altınölçek 2013: 55; Çavlu 2019: s.15) Yakup Kindi'nin fikirlerinden bahsedilmemesi yanında Kindi'nin eserinde dikkatimizi çeken ifadeleri konunun araştırılmasını gerektirmiştir.

Makalede işlenecek konunun sınırları, Kindi'nin müzik risaleleri ile sınırlıdır. Kaynak olarak kullanılan hem Arapçası hem de her ne kadar aslında bulunmayan “makam” gibi bazı hatalı terimlerin kullanıldığı tespit edilmiş olması sebebiyle kullanımına dikkatle Türkçe tercümesi üzerinden inceleme yapılacaktır.

Makalede nitel araştırma yöntemi kullanılacak olup, yöntem gereğince bilgi taraması, fişleme sonucu elde edilecek bilgiler yeniden sınıflandırılarak, konuların sunumu sistematik müzikoloji gereğince yapılmaya çalışılacaktır.

Makalede bugüne kadar cevabı verilmemiş olan ve konumuz açısından önemli görülen Kindi'nin eserindeki eksikliklerin ne zaman meydana geldiği sorusu aydınlatıldıktan sonra, müzik nağmelerinin ve ikaların etkisi, müzik etkisinin üç psikolojik sonucu, dört telin dört hilt ve dört unsurla ilişkisi, etkiyi artıran kokular, yaşa ve günün zamanına göre, mizaçlara göre müzik terapi ilişkisi başlıklarından sonra sonuç kısmı ile makale bitmektedir.

Kindi ve Müzik Eseri

Hayatı ile ilgili birçok yerde bilgi bulunan Kindi, müzik tarihi içinde Yazım Döneminin müzik teorisyenlerinden biridir. Kaya'nın (2002: 41) yazdığı makaleden özetlersek:

Yakup Kindi (Batıda Alkindos diye bilinir), yaklaşık 801 yılında Basra'da doğdu, küçük yaşta babasını kaybetti. Kufe'de eğitime başladı. Abbasi halifesi Memun'un (salt.813-833) zamanında Beytülhikme'de eğitimini tamamlayıp burada yazı öğrendi, katip ve kütüphane görevlisi olarak çalışmaya başladı. Zamanın filozof tipi anlayışı gereği “dini bilimler” yanında “insani bilimler”

dediği felsefe gibi çeşitli bilimlerle de ilgilendi. Matematiğin alt dalı sayılan müzik bilgisi ve teorisi ilgilendiği alanlardan biridir. Mu'tasım (salt.833-842) ve Vasık (salt.842-847) gibi halifelerin çocuklarına dersler verdi, nedimlik yaptı. İslam felsefesinde Meşşailiğin kurucusu kabul edilir. İlmi seviyesinin zirvesindeyken onu çekemeyenler ve kıskananların yaptıkları dedikodular ve atılan iftiralar sonucu, 40 yaşında hayatının en büyük acısını yaşadı. Yeni Halife Mütevekkil (salt.847-) tarafından 847 yılında zengin kütüphanesine el konuldu, saraydan uzaklaştırıldı. Kindi, sonraki 20 yılını saraydan uzak yaşadı, 866 yılında Bağdat'ta öldü.

Kindi'nin toplamda 270 civarı Arapça eserinden 7-8 tanesi müzikle ilgili olduğu kayıtlara geçmiş, fakat dört tanesi günümüze eksik olarak gelebilmiştir. Shiloah (1979: 253-260) bunları tanıtır. Eserlerini yazdığı tarihler düşünüldüğünde, saraydan kovulduğu tarihte ölen hanende bestekar udi Musullu İshak (d.767-ö.850) ile çağdaş sayılır. Hatta kendinden yaşça büyük olan Musullu İshak'ın uzun hayatının son 30 yılında aynı çevrede geçirmiş oldukları, birbirlerini tanıdıkları söylenebilir. Kindi'nin 820 yılında Bağdat sarayından ayrılan ve yerleştiği Endülüste ölen bestekar udi Ziryab (ö.852) ile tanışmış olma ihtimali de vardır, fakat müzik hakkında bilgi alıp verme ihtimali, Musullu İshak'tan çok daha zayıftır. Kindi'nin dikkat çeken taraflarından biri de udun perdelerini anlatırken, Musullu İshak'tan bahsetmediği gibi, beşinci teli icat ettiği iddia edilen udi Ziryab'dan, ya da vusta-zelzel perdelerini düzenlediği söylenen udi Zelzel'den (ö.790) hiç bahsetmemesidir.

Kindi, müzik eserinde on iki perdenin ebced harfleriyle sembolik anlatımını ilk yapan kişidir. Bu sembollerden oluşan bir müzik yazısı kullanmayıp, sadece tel üzerindeki parmak baskı yerlerini belirterek yazdığı müzik parçası Farmer (1970: s. 346-347) tarafından çözümlenmiştir. Kindi, yaygın olarak bilinenin aksine müzik yazısı kullanmamıştır. Kindi'nin hayatı ve düşünceleriyle ilgili bilgilere İslam Ansiklopedisi'nden bakılabilir. Burada birkaç hatayı düzeltmek gerekmektedir, "kendisinden önce İshak Mevsili"den (TDVİA, 2002, c.26, s. 58) söz edilir, oysa çağdaşıdır. Ebced harflerini nota sembolleri olarak ilk kullanan kişi olduğu söylenebilirse de, "bu notayı kullanarak aktardığı müzik parçası" ifadeleri yanlış değerlendirmelerden kaynaklanmaktadır, gerçeği ifade etmeyen değerlendirmelerdir. Kindi, ilk kez Farmer'ın çözümlendiği müzik parçasında nota/ebced harflerini kullanmamıştır, müzik yazısıyla müzik parçası yazmamıştır. Kindi'nin ebced sembolleri kullanışı, daha sonraki teorisyenlerin kullanımlarından tamamen farklıdır, Kindi'nin ebced harflerinin takipçisi yoktur. Kromatik dizi

aralıklarıyla oluşan “müzik seslerindeki düzen”den bahsetmektedir, bu yönüyle Grek müzik teorisi takipçisidir. Teorinin dolayısıyla müzik teorisyeninin, icracıdan üstün olduğunu savunur.

Kindi, yaşça kendinden büyük Musullu İshak’tan yararlandı mı? Genellikle yararlanmış olabileceği kanaati vardır. Ama ne kadar yararlanmış olabileceği, hangi konularda olabileceği irdelenmemiş, ika konusunda İshak’tan yararlanmış (Kindi 1996: 28; Apraş, Kindi, İBÖ, 2021, s.1) olabileceği belirtilir. Gerçekte böyle midir? Nasıl anlayabiliriz? Farabi ika konulu eserinde her ikisinden de bahsediyor diye (Jebrini 1996: 65; Kindi 1996: 28), İshak’ın Kindi’ye ika dersi verdiğini iddia etmek doğru bir çıkarım olabilir mi? Yoksa her ikisinin de verdiği ika bilgilerini karşılaştırmak daha iyi bir yol mu? Kindi’nin ika bilgisi incelendiğinde, İshak’tan farklı bir açıklama yaptığı görülür. Buradan Kindi’nin (945a: 146), müzikal ikaların nasıllığı konusunda sağlıklı bilgiler vermediği, ikaların sanki birer aralık motifleriymiş gibi, aruza benzer şekilde küçük parçalarla açıklamaya çalışmasından anlaşılmaktadır. Kindi’nin tarif ettiği sakilievvel ve benzeri ikalar ile müzisyen çağdaşı Musullu İshak ve Urmevi’nin sakilievvel açıklamasındaki büyük farkın temelinde bu yaklaşım farkı yani açıklama metodundaki farklı yaklaşım sebep olmaktadır. Bu farklı yaklaşımı gözden kaçırınca Kindi’nin ika konusunda İshak’tan yararlandığı değerlendirme hatası yapılabiliyor.

Kindi’nin Müzik Eserinin Günümüze Gelişi

Kindi’nin değindiğimiz kısa hayatı bize, müzikle ilgili eserini bir saraylıya hitap cümleleri (Kindi 845a: 133) sarayda bulunduğu yıllarda, 847 yılından önce yazdığı, akademik kıskançlık sebebiyle çıkarılan dedikodulara inanan yeni halife tarafından 850 yılında saraydan kovulduğu anlaşılmaktadır. Eserlerindeki hitap cümleleriyle halife Mu’tasım’ın oğlu Ahmed’i kastettiği düşünülmektedir.

Müzikle ilgili 7-8 risale yazdığı sanılan Kindi, saraydan çıkarıldıktan sonra, muhtemelen 866 yılında ölümünden sonra, eserlerinden en azından bir kısmının, Bağdat’ta 932’de müzik eserini yazan Farabi’nin (ö.950) ve sonrasında İhvan-ı Safa’nın eline geçtiği, felsefe bölümünün onlar tarafından istinsah edildiği, yani eserlerin elden ele dolaştığı anlaşılmaktadır. Aynı yıllarda Bağdat’ta bir kitapçı olan İbnün-Nedim’in (ö. 995) son halini 987 yılında yazdığı el-Fihrist (987: 365) adlı eserinde, içinde müzik felsefesinin de bulunduğu Kindi’nin müzik konulu yedi eserini listelemiş olması böyle açıklanabilir.

Kindi'nin eserleri, epey sonra Bağdat'tan 1220 yıllarında Dımaşk'a geçtiği ve Mısır Eyyubileri zamanında Halep-Dımaşk valisinin Divan-ı İstifade (Maliye işleri) nazırı olan İbnül-Kıfti'nin (ö.1248) medrese katipleri tarafından Dımaşk'ta 1224'te kopyalanırken Kindi'nin (845a: 131 ferağ kaydı) müzik risalelerinin eksik olduğu, katibin ferağ kaydına düştüğü nottan anlaşılmaktadır.

İbnül-Kıfti'nin (1326: 242) bu müzik risalesi ile ilgilenmesinin başlıca sebebi, herhalde o sıralarda Kindi'nin müzik terapi yeteneği ile ilgili anlatılan hikâye olmalıdır (Uslu 2020). Bu hikâyenin anlatılması her ne kadar Kindi'nin öğrencilerine dayandırılabilirse bile, doğruluğunun şüpheli olduğu, Kindi'nin hayatından söz eden, daha yakın başka kaynaklarda bulunmamasından kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte on müzik risalesinden dördünün eksik olarak günümüze gelmiş olması, diğer kaybolmuş risalelerde müzik terapi bilgilerinin bulunmuş olma olasılığı açısından Kindi'nin mevcut eserlerindeki müzik ve insana etkisi hakkında verdiği bilgilere daha yakından bakmayı gerektirmektedir.

Müzik Nağmelerinin Etkisi

Kindi tercümesinde her ne kadar “musiki-tıp ilişkisi” (Kindi 1996: 92) gibi bir başlık atılmışsa da, müzik terapi konusuna, bu makalede yer alan yaklaşım görülmemektedir. Kindi'ye göre tellerin düzenlenmesiyle ortaya çıkan müzik sesleri sanatının üç işlevsel etkisi vardır. Bunu açıkladığı cümledeki ifade Zekeriya Yusuf'un yayınladığı Kindi'nin müzik risalesinden Türkçeye “tellerin sanatı” diye çevrilmiş. Devam eden cümlelere bakıldığında, doğrusu Kindi, bununla nağmelerin etkisini kastetmekte olduğu anlaşılmaktadır.

Kindi müziğin insandaki etkisini şu temel duygularda özetlemiştir, müzik insanda: “1-Neşe, 2-Cesaret, 3-Hüzün” etkilerini oluşturur. Risalenin Bir başka yerinde Kindi, bu duyguları uyandıran üç türden söz eder: “1-Basati, 2-Kabdi, 3-Mutedil şarkılar”. Ancak açıklamasına göre basati ve mutedil şarkıların yaptığı etkiler yukarıdaki sınıflandırmaya göre aynı kategori içinde kalmaktadır, o da neşe etkisidir. İddia edildiği gibi “tarabi ve hamasi” (TDVİA, c.26, s. 59) terimlerini kullanmamıştır.

İkalar ve Etkileri

Kindi müziğin nağmeleri dışında ikalardan ve etkilerinden de söz eder. Ona göre birkaç yerde tekrarladığı sekiz ika vardır. “1-Sakilevvel, 2-Sakilsani, 3-Mahuri, 4-Hafifsakil, 5-Remel, 6-Hafifremel, 7-Hafifhafif, 8-Hezec” (Kindi 845a: 144, 146). Kindi, sekiz ikanın insan

psikolojisinde oluşturduğu duygusal değişimleri de belirtir. “Hezecler, remeller, hafif ikalar ve hezevi manalarda olan ferahlatıcı şiirlerle birlikte; yücelik, incelik, cömertlik, iyilik, ikram duyguları uyandırmak için sakilevvel ve sakilsani gibi ikalarla şiirlerin söylenmesi gerekir. Mahuri ve ona yakın ikalarda okunan şiirler kişide acele karar verme, meydan okuma, atılganlık ve sürat duyguları uyandırır. Zamanı uzun aralıklı sakil ikalar hüzün-acıyla uyumludurlar. Hüzün ifadesi taşıyan şiirlerin ise sakilevvel ve sakilsani gibi ikalarla icrası gerekir” (Kindi 845a: 148 ve 162). Dikkat edilirse sakil ikalar, şiirin konusuna göre hem cömertlik, iyilik etkisi hem de hüzün etkisi olmak üzere iki değişik etki gösterebilmektedir. İddia edildiği gibi sakil ikaların sadece “hüzün” (TDVİA, 2002: c.26, s. 59) etkisinden söz etmek eksik değerlendirmedir. Risalenin bir başka yerinde insana etkisinden söz ederken üç ika türünden söz eder: sakil, hafif, mutedil (Kindi 845a: 130) ikalardır.

Kindi, eserinde ilk defa ikaların gün içindeki etkilerinden söz etmiştir. Sakilevvel ve sakilsani ikaların sabahları, mahurinin öğle saatleri, gün sonunda hezec, remel ikaların, yatma vakti öncesinde sakil ikaların etkili olduğunu belirtmiştir. Görüldüğü gibi bu sınıflandırmada mutedil ikalardan söz etmez.

Kindi, eserinde ikaların nasıllığı hakkında bilgi vermektedir. Fakat yapılan araştırmaya göre verdiği ika açıklamaları şiir vezni aruz mantığı ile usul-kalıbı olmaktan uzak açıklamalardır, sağlıklı ika-usul açıklamaları değildir. Müzikal ikaların nasıllığı konusunda sağlıklı bilgiler vermediği, ikaların sanki birer uzun-kısa aralık motifymiş gibi küçük parçalarla açıklamaya çalışmasından anlaşılmaktadır. Kindi'nin tarif ettiği sakilevvel ve benzeri ikalar ile müzisyen çağdaşı Musullu İshak ve Urmevi'nin sakilevvel açıklamasındaki büyük farkın temelinde bu farklı yaklaşım yani açıklama metodundaki farklı yaklaşım sebep olmaktadır. Bu farklı yaklaşımı gözden kaçıran bazı araştırmacılar Kindi'nin ika konusunda İshak'tan yararlandığı (Apraş, Kindi, İBÖ, 2021) değerlendirme hatası yapılmıştır.

Müziğin Üç Psikolojik Sonucu

Kindi, müziğin etkisinin üç çeşit olduğunu belirtmişti: neşe, cesaret, hüzün. Biz burada, Kindi'nin verdiği bilgilerle, etkileri açısından nağmeler ve ikaların etkilerini de yukarıdaki üç kategoride olduğu için birleştirdik.

1-Neşe etkisi içinde canlılık, hayattan lezzet alma, refah, cömertlik etkisi bulunur. Basati şarkılar neşeyi harekete geçirir. “Mu'tedil ikalara gelince, bunlar büyüklük, cömertlik ve güzel övgü

duygularını kabartır” (Kindi 845a: 130). Bam telinin nağmeleri bu duyguların yanında “ferahlık, bazan sevinç, sevgi ve büyülenme” duygularını canlandırır. Hafif ikalar neşe, canlılık ve ferahlıkla uyumludur. Ferahlık veren, coşturan, sevinç veren ikalar “hezecler, remeller, hafif ikalar ve hezevi manalarda olan ferahlatıcı şiirlerle birlikte okunmalıdır. Yücelik, incelik, cömertlik, iyilik, ikram duyguları uyandırmak için sakilevvel ve sakilsani” gibi ikalarla şiirlerin söylenmesi gerekir.

2-Cesaret içinde kahramanlık, şiddete meyil, kışkırtma ve atılganlık duyguları vardır. Bu şarkılar, “ceriü” yani cesaret verici şarkılar olarak isimlendirilir. Mutedil ikalar kullanılabilir. Acelecilik, meydan okuma, atılganlık ve sürat ifadeleri taşıyanlar da mahuri ve onun ölçüsünde olanlarla icra edilir.

3-Hüzün içinde ağlamak, sızlanmak ve uyumak duyguları vardır. Bu şarkılar Şecevi yani elemli şarkılar olarak isimlendirilir. Ağıt, şikayetlenme; özlemle anmak. Kabdi şarkılar, hüznendirici bir türdür. Zamanı uzun aralıklı sakil ikalar hüzn-acı duygusuyla uyumludurlar. Hüzün ifadesi taşıyan şiirler, sakilevvel ve sakilsani ikalarıyla icrası gerekir. Kindi bu durumun bir sonucu olan uyku hali veya kişinin kendini rahatlamaya bıraktığı anlar için şecevi ikaların kullanılmasını önerir. Şecevi ikalar ise uzun sakil ikalar ve buna benzeyen ikalardır.

Modern psikoloji ve müzikoloji açısından bakıldığında da günümüz bilimsel bakış açısıyla müziğin psikolojik faydaları arasında bu üç temel duygudan söz edilir. İnsanın neşelenmesi ve cesaretlenmesini, güven duygusunun artmasına ve stresi azaltmasına, motivasyonu artırmasına, morali yükseltmesine; hüznlenmesini güven duygusunun azalmasına bağlanmaktadır (Evimdekipsikolog 2018).

Dört Tel, Dört Hilt ve Dört Unsur

Kindi, müzik risalesinde udun tellerindeki özellikleri anlatırken dört telden söz eder, açıklamaları dört tel üzerinden yapar, bu teller: bamtel, meslestel, mesnatel, zirtel. Bu aktarım kendi zamanında referans sazın dört telli ud olduğuna işaret eder. Ud düzeni bamtel ve mesles arasında yapılırdı. Bamtel insanın kalın sesine göre, mesles ise bamtele göre düzenlenirdi. Ancak Kindi, oktav ve perdeler bilgisi verirken beşinci telden söz eder, beşinci telin adı ya hadtel veya zirsaniteldir. Dört tel içinde zirtel veya zirevvel denilen tel, en ince teldir; beşinci olan tel zirevveltelden daha ince olduğu için ona da zirsaniteli demiştir. Beşinci tel olan zirsanitel kullanımda olmayan tamamen

teorik olduğu için, Kindi, nağmelerin etkilerinden söz ederken sadece dört telin nağmeleri ve etkilerinden bahseder.

Eski tıp bilgisinde insan sağlığının dört temel özelliğine, dört hılt denirdi. Dört hılt: sevda, balgam, kan, safra idi. İnsan mizacının da toprak, hava, su, ateş denilen dört unsurun etkisiyle oluştuğunu, insanlarda karakter ve davranışlarında bu dört unsurun baskın oldukları düşünülürdü. Kindi'nin eserinde dört telin dört hılt (Toksöz 2018: 100) ve dört unsurla, nağmeler ve ikalarla ilişkisi bilgisi yer almaktadır:

Bamtel/ Sevda/ Toprak: Bamtelin nağmeleri hezec ve remel ikalarla “Sevdayı kuvvetlendirir ve onun hareketlerini arttırırlar; kanı da dindirirler. Bamtelin nağmeleri şunları gerektirir: Bazen üzgün bazen da sevinçli davranışlar. Özlem, sevgi, vb. davranışlar. Bamtelini tellerin en kalın, sağlam ve hacimlileri olmasından dolayı toprak ile kıyaslamışlardır. Cüzi tabiatlardan da sevda ile kıyaslamışlardır” (Kindi 845a: 166). Kindi zamanında udun tel düzeni yapılırken, önce bamtelinden başlanırdı. Bamteline gerilerek verilen düzen, insanın kalın sesine göre düzenlenirdi. Onun için Kindi zamanında bamtelini sevdanın siyahlığına boyarlardı.

Meslestel/ Balgam/ Su: Meslestel nağmeleri sakil ikalar “Balgamı takviye eder ve onu hareketlendirirler. Safrayı da teskin eder ve onun hiddetini söndürürler” (Kindi 845a: 166). “Meslestelin nağmeleri şunları gerektirir: Özlem, hastalık, hüznle ilgili davranışlar”. “Çeşitli matemler ve türlü yakarışlar vb. davranışlar. Hacim, sağlamlık ve kalınlıkta bam telinden sonra gelen meslesteli dört tabiattan su ile, cüzi tabiatlardan da balgam ile kıyaslamışlardır” (Kindi 845a: 166). Onun için Kindi zamanında meslestelini balgam beyazına boyarlardı.

Mesnatel/ Kan/ Hava: “Mesnatel nağmeleri sakilevvel ve sakilsani ikalar, Kanı takviye eder ve onu hareketlendirirler; sevdayı da teskin eder ve onun şiddetini engellerler” (Kindi 845a: 165). Mesnatelin nağmeleri şu davranışları gerektirir: “Sevinçli, neşeli, iyilik, cömertlik, tenezzül, incelik vb. davranışlar” (Kindi 845a: 165). “Yukarıdaki hallerde meslestelden sonra gelen mesnateli dört tabiattan hava, cüzi tabiatlardan da kan ile kıyaslamışlardır” (Kindi 845a: 165). Onun için Kindi zamanında mesnatelini kan kırmızısına boyarlardı.

Zirtel/ Safra/ Ateş: “Zirtelin nağmeleri ile mahuri ikalar, Safrayı takviye eder ve onu hareketlendirirler; balgamı da teskin eder ve onun hiddetini söndürürler” (Kindi 845a: 165). “Zirtelin hareketleriyle nağmeleri kişide şu davranışlar görülür: Ferahlık, izzet, üstünlük, katılık, cesaret vb. davranışlar. Tellerin en incesi, hoş ve saf olan Zirteli ise yine dört tabiattan ateş ile, cüzi tabiatlardan ise safra ile kıyaslamışlardır” (Kindi 845a: 152). Onun için Kindi zamanında Zirtelini safran sarısına boyarlardı.

Kindi yukarıda dört hılt başlığını karşılayan dört telin, renklerinin karışımından oluşan nağmelerin karışık duygular etkisi oluşturabileceğini de belirtir ve şu örnekleri verir:

“Zirtel ve meslestel nağmelerinin karışımı korkaklık ve kahramanlığın karışımı gibidir; aralarında orta bir yol ve ahenk doğar. Aynen yazın sonu ile sonbaharın başının karışımı gibi” (Kindi 845a: 153).

“Mesnatel ve bamtel nağmelerinin karışımı da sevinç ve hüznün karışımı gibidir; aralarında orta bir yol ve ahenk doğar. Aynen kışın sonu ve baharın başı veya sevda ve kanın karışımı gibidir” (Kindi 845a: 153).

Etkiyi Artıran Kokular

Müziyen kişinin nağme ve ikanın psikolojik etkisini artırmak için kokulardan da yararlanması gerektiğini Kindi şu ifadesiyle belirtir: “Eğer ikaların düzenini belirlediğimiz zamanlarda daha önceden anlattığımız düzen çerçevesinde kokular ve renkler de kullanılarak gerçekleştirilirse, normal düzeninin aksine bu tür işlevlerde kullanımı esnasında kişinin duyguları ve sevinci katlanarak ortaya çıkar” (Kindi 845a: 169). Kindi, destekleyici olarak önerdiği kokuları önce müennes, müzekker diye ikiye ayırır:

Kadınsı/ Müennes/ Dişil Kokular: “Gül, nergis, karanfil kokularının hepsi aşk, zevk ve coşku duygularını harekete geçirir. Zira bunlar müennes (dişi) kokulardır. Misk, karışık kokular ve kadınlaştırıcı kokular da müennestir” (Kindi 845a: 169). “Nergis kokusu; naz, işve ve dişilik duygularını harekete geçirir. Mersin ağacı, süsen (iris), baharat, şakayık (numan çiçeği) kokularının karışımı da aynı şekildedir” (Kindi 845a: 168). “Süsen ile gül kokuları karıştırılırsa övünme ile birlikte sevme duygusu da hareketlenir” (Kindi 845a: 168).

Erkeksi / Müzekker/ Eril Kokular: “Merzecuş (keklik otu), yasemin, menekşe, mersin otu, şakayık ve benzeri kokuların hepsi sevinç, yücelik ve iyilik gibi duyguları tahrik ederler. Zira bunlar müzekker (erkek) kokulardır” (Kindi 845a: 169). “Yasemin kokusu, yücelik duygusunu hareketlendirir” (Kindi 845a: 168).

“Müzekker/ erkeksi kokularla müennes/dişil kokular karışır ve birleşirse, bunun gerçekleştiği zaman sevinç ve lezzet duyguları kabarr. Aynen evlilik (birleşme, çiftleşme) anında olduğu gibi” (Kindi 845a: 169). “Kokulardan oluşan herhangi bir kokteyl ile aynı gülü (şakayık) kokuları karıştırılırsa coşku, zevk ve sevgi duygularıyla birlikte yücelik-hükümrancılık gibi duygular da harekete geçer” (Kindi 845a: 168).

Yaşa Bağlı Etki

Kindi, müzik risalesinde dinleyenin yaşına göre müziğin etkisini, genç, yaşlı ve orta yaş diye belirlediği üç gruba göre şöyle sınıflandırır:

“Dinleyenin yaşına, zamanın ve gündüzün hangi çeyreğinde olduğuna bakılır ve buna göre hangi gımanın uygun olacağı ayarlanır: Şayet dinleyen GENÇ ise ve zaman da yaz mevsimi ise onu etkileyecek gına günün sonunda veya gecesinin başında başlar. Bunlarla beraber onun tabiatına ve hangi mizaca meyilli olduğuna da bakılır. Eğer YAŞLI ve zamanda kış ise onu etkileyecek gına gündüzün başında başlar. Soğuk mizaçlı ise gündüzün ikinci çeyreğinde başlar. Gençliğinin kemalinde OLGUN yaşta ise ve safrası mizacına hâkim ise onu etkileyecek gına gündüzün yarısından sonra başlar” (Kindi 845a: 148).

Mizaçlar ve Sağlıkta Müzik Terapi

Eski hekimlikte, yukarıda bahsedilen, insan sağlığının temeli olan dört hılt ve maddenin temeli olan dört unsurun dengeli olmasına bağlı olduğu düşünülürdü. Hastalanınca dengenin bozulduğuna, iyileşmenin ise bozulan dengenin tekrar düzeltilmesine bağlı olduğu düşünülür, dengenin düzeltilmesine çalışılırdı. Evren uyum demektir, insan da öyle. Uyum sağlıklı olmak demektir. İşte Kindi, elde mevcut risalesinde bu uyumu, müziğin etkisini, daranişlarda görülen çeşitli etkilerine kadar açıklamıştı. Hastalık adından ise hiç bahsetmemiştir. Fakat verdiği bilgiler çerçevesinde hastalıklarla ilişkisini kurmak hiç de zor değildir. Eski tıp kanunlarına göre insan sağlığında belirlenen dört hılt ve hastalık yapan temel özellikleri: 1-Sevda: soğuk ve kuru. 2-Balgam: soğuk ve rutubetli. 3-Kan: sıcak ve rutubetli. 4-Safra: sıcak ve kuru.

Kindi müzik risalesinde filozofların ve hekimlerin insan mizaçlarını sekiz çeşit olarak tespit ettiklerinin farkındadır, bunları eserinin bir yerinde sıralamıştır: “1-Isalak sıcak, 2-Kuru sıcak. 3-Isalak soğuk, 4-kuru soğuk, 5-sıcak, 6-soğuk, 7-ıslak, 8-kuru” (Kindi 845a: 144). Fakat bu mizaçları müziğin etkileriyle veya hastalıklarla birlikte bahsetmemiştir. Kindi'nin adlarını verdiği dört hılt bilgisi hastalıklarla ilişkilendirildiğinde şunlar söylenebilir:

1-Sevdadan kaynaklanan durgunluk, uykusuzluk, susuzluk, vesvese, kırmızı idrar, kuru öksürük; 2-balgamdan kaynaklanan sedef, bağ ağrısı, kaşıntı, ağız kokusu, hazımsızlık, reflü, iştahsızlık, unutkanlık; 3-kandan kaynaklanan baş ağrısı, şişlikler, uyuşukluk hali; 4-safradan kaynaklanan ağızda acılık hissi, baş ağrısı, migren, uykusuzluk, sivilcelerin çoğalması gibi hastalıkların oluşması bu dengelerin bozulmasından; dengenin düzeltilmesi, uyumlu hale getirilmesi ise hastalıkların tedavisini sağladığına inanılırdı. Bunlara “ahlat-ı erbaa” (Erdemir 1989: 24; Koyuncu 2019: 75) veya “humoral patoloji teorisi” de denmektedir.

İşte Kindi'nin verdiği bilgiler çerçevesinde, her ne kadar Hızır Ağa (Uslu 2019: 90-93) veya Gevrekzade kadar net ifadelerle hastalıklardan söz etmemiş olsa da, tellerle davranışlar arasındaki ilişki, davranışların değişiminde hastalıklar arasındaki ilişki zamanla kurulmuş olmalı. Kindi'nin müzik terapi anlatısının 1200'lü yıllarda ortaya çıkmasının, zamanın müzik kültürü, özellikle Sistemciler Dönemi Kahire müzik anlatım ekolünün kendisini ifade etme biçimiyle ilgisi olduğu anlaşılmaktadır.

SONUÇ

Kindi'nin müzik terapi ilişkisini incelerken, öncelikle kitabının başına gelen serüvenin tespiti önem göstermekteydi. Kindi'nin eserinin eksik intikalını, Kindi'nin müzik terapi anlatısı ortaya çıkmadan çok önce oluştuğu tespit edilmiş oldu. Kindi, 850 yılında saraydan çıkarıldıktan sonra, eserlerinden bir kısmının İhvan-ı Safa'nın eline geçtiği, yani eserlerin 950 yıllarından itibaren saraydan çıkıp elden ele dolaştığı anlaşılmaktadır. Eserlerin epey sonra Bağdat'tan 1220 yıllarında Dımaşk'a geçtiği ve İbnül-Kıfti'nin yada Dımaşk kütüphanesi katipleri tarafından kopyalanırken eksik olduğu anlaşılmıştır. Bu tespit Kindi'nin eserinin kısmen eksik oluşu ve kabulünün gerekçesi olarak ileri sürülen 1258 Moğol akınlarından önce zaten eksilmiş olduğunu, Moğol akınlarına bağlanan eserdeki eksikliklerin doğru sebebe dayanmadığı anlaşılmış oldu.

Kindi, müzik eserinde ilginç bir şekilde tellerden çıkan nağmelere eşlik eden ikanın ve şiirin/güftenin konu birlikteliği yanında insan psikolojisine müziğin etkisini güçlendirmek için

renklerden ve kokulardan yararlanmanın öneminden bahsetmektedir. Kindi, müziğin insan psikolojisine üç temel psikolojik etkisinden söz etmektedir: 1-Neşe, 2-Cesaret, 3-Hüzün. Bu sonuç modern müzikoloji bilimi ile uyuşmaktadır. Kindi'nin elimizdeki mevcut sayfalarda insanda dengelerinin bozulmasıyla hastalıklara sebep olduğu dört hılttan ve müziğin etkisinden söz etmesi, mevcut olmayan kısımlarda Kindi'nin müzikle terapiden bahsetmiş olabileceği ihtimalini artırmaktadır.

Kindi'nin müzik eserinin elde mevcut kısmında doğrudan hastalıklara uygulanacak müzik terapiden bahsetmediği, ancak bahsettiği mizaç, dört hılt, nağme ve ika ilişkisi ve psikolojik etkilerinden yola çıkılarak, 1220 yıllarında üretilen, Kindi'nin müzik-tedavi ile ilgili bir hikayesini İbnül-Kıfti'nin yazıya geçirdiği, böylece Kindi'nin müzik terapist yönünün belirginleştirdiği anlaşılmaktadır. Ortaya konan bu makale ile işlenen Kindi'nin eserindeki müziğin etkileri konusunda, müzik terapi ile ilgilenenler için yeni bir kaynak oluşmuş olmaktadır.

KAYNAKLAR

- Ak, A. Ş., (1997), Avrupa ve Türk İslam Medeniyetinde Müzikle Tedavi, Konya Öz eğitim basım.
- Altınölçek, H., (2013), Müzikle Tedavi: Müzikle İletişimin Terapide Kullanımı, İstanbul Kitabevi yay.
- Apraş, F. G., (2021), Kindi, İslam Bilim Öncüleri.
- Aslan, F.- Erkoçoğlu, F., (2013), Ziryab, TDVİA, c.44, s. 464
- Çavlu, D., (2019), İstanbul'da Yasal Yetkinliği Olan Müzik Terapi Kurum Ve Kuruluşlarının İncelenmesi, YL tezi, İTÜ SBE.
- Çoban, A., (2005), Müzikterapi, Timaş yay.
- Erdemir, A. D., (1989), "Ahlat-ı Erbaa", TDV İslam Ansiklopedisi, c.2, s.24
- Evimdekipsikolog, (2018), Müziğin Şaşırtıcı Psikolojik Faydaları, 7 Eylül 2018, [https://www.evimdekipisikolog.com /blog/ muzigin-sasirtici- psikolojik- faydaları/](https://www.evimdekipisikolog.com/blog/muzigin-sasirtici-psikolojik-faydaları/), eri.tar.21.01.2021
- Farmer, H. G., (1970), Historical Facts for the Arabian musical influence, G.Olms yay., s. 346-347.
- Güvenç, R. O., (1991), Türk Musikisi Tarihi ve Türk Tedavi Musikisi, Metinler matb.
- İbnün-Nedim (yazım yılı 987), el-Fihrist, Beyrut 1978.
- İbnül-Kıfti (1908), İhbarül-ulema, Kahire 1326 (1908).

- Jebrini, A., (1996), Farabi'nin İhsaul-ikaat'ı, yüksek lisans, MÜ SBE
- Kalender, R., (1987), "Türklerde Musikiyle Tedavi", Ankara İlahiyat Fak Dergisi, c.29: 60-71
- Kaya, M., (2002), "Kindi", TDV İslam Ansiklopedisi, c. 26, s. 41-58; Turabi. A. H., "Kindi", TDVİA, c. 26, s. 58-59.
- Kindi, Yakup (yazım yılı 845a), Müzik Risaleleri Tercümesi (trc. Turabi A.H., 1996, yüksek lisans tezi içinde), s. 113-194.
- Kindi, Yakup (845b), er-Risalatül-Musikiyye (haz.Z.Yusuf, Müellefatül-Kindi el-musikiyye, Kahire 1962 içinde).
- Koyuncu, Z., (2019), "Ahlat-ı Erbaa/ Humoral Patoloji Teorisi Ve Divan Şiirinde Hakkânî Örneğinde İşlenişi", HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature], Yıl 5, SAYI 10, BAHAR 2019, ss. 75-97.
- Shiloah, A., (1979), The theory of Music in Arabic writing, Germany Munchen:
- Tetik-Işık, S.- Uslu, R., (2013). Music Bibliyography: Books and Articles in Foreign Languages focused Turkish music. İstanbul: Pan yay.
- Toksöz, H., (2018), "Kindi'nin Düşünce Sisteminde Müzikal Seslerle Âlemdeki Düzen Arasındaki İlişki". Diyanet İlmî Dergi, 54: s. 85-108.
- Uslu, R., (2016), Music Bibliography c.1 Kitaplar; c.2 Makaleler, İstanbul: Çengi yay.
- Uslu, R., (2019), Saraydaki Kemancı Hızır Ağa-1777, İstanbul: Çengi yay.
- Uslu, R., (2020), Yakup Kindi ve müzik terapi, <https://www.youtube.com/watch?v=1QQ0xdsZj6U&t=265s>, er.tar.21.01.2021.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 05.05.2021
Kabul Tarihi / Date Accepted : 25.05.2021
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2021
DOI : [10.51576/yegah.933074](https://doi.org/10.51576/yegah.933074)
e-Issn : 2636-8838

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

MÜZİKLİ YARATICI DRAMA EĞİTİMİNİN OKUL ÖNCESİ ÇOCUKLARIN ÖZ GÜVEN DÜZEYLERİNE ETKİSİ¹


UMUZDAŞ M. Serkan²


DOĞAN Akanda³

ÖZ

Bu araştırmada müzikli yaratıcı drama eğitimi alanın okul öncesi çocuklarda öz güven üzerindeki etkisinin incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırma 2019-2020 öğretim yılında Çorum Güneş Kreş'te okul öncesi eğitimi alan dört ve beş yaşlardaki çocuklar ile gerçekleştirilmiştir. Dört yaşında 25 öğrenci, beş yaşında 25 öğrenci olmak üzere toplam 50 öğrenciyle çalışma yapılmıştır. Araştırmanın verileri, okul öncesi çocuklar için uygulanan Günelp öz güven gözlem testi ile toplanmıştır. 10 haftalık deney sürecinin sonunda yaratıcı drama eğitiminin okul öncesi çocuklarda öz güven üzerindeki etkisi test edilmiştir. Müzikli yaratıcı drama etkinliklerinin önceki ve sonraki öz güven durumlarının verileri analizinde SPSS 23 paket programından yararlanılmıştır. Araştırmanın yaratıcı drama çalışmaları sonucunda öz güven gelişimlerinde anlamlı bir farklılık

¹ Bu çalışma yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

² Doç. Dr. Mehmet Serkan UMUZDAŞ, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Türk Müziği ABD, sumuzdas@yahoo.com,  <https://orcid.org/0000-0002-5455-2770>

³ Akanda DOĞAN, Uzman,  <https://orcid.org/0000-0002-7615-1978>

olduğu görülmüş, müzikli yaratıcı dramanın okul öncesi öğrencilerin öz güvenlerine olumlu bir etkisi olduğu belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, yaratıcı drama, öz güven, benlik, okulöncesi.

IMPACT OF MUSICAL CREATIVE DRAMA EDUCATION ON SELF-CONFIDENCE OF PRESCHOOL CHILDREN

ABSTRACT

In this research, it was aimed to investigate the effect of having musical creative drama education on self-confidence of preschool children. Research was carried out with four- and five-years old children having education at Çorum Güneş Kreş in academic year of 2019-2020. 25 students at the age of four and 25 students at the age of five, 50 students in total have been studied. Data of the research were obtained by Günalp self-confidence observation test which is generally applied to preschool children. At the end of the 10 weeks of test period, the effect of musical creative drama education on self-confidence of preschool children was examined. SPSS 23 package program was used to analyze the data of self-confidence status before and after musical creative drama education. As a result of the research, it was observed that musical creative drama studies generated a significant self-confidence improvement for students. It was determined that musical creative drama education had a positive effect on self-confidence of preschool children.

Keywords: Music, creative drama, self-confidence, selfness, preschool.

GİRİŞ

Okul öncesi dönemde çocuklar, ilk öğrenmeyi taklit ederek başlamaktadır. Çocuklar gerçek ve hayali yaşantılarıyla davranışları arasında bilişsel ve fiziksel bağlantı kurabildiği sürece, taklit yetenekleri gelişir ve oyuna çevirmektedir (Ömeroğlu, Ersoy, Şahin, Kandır ve Turla, 2004: 24). Taklit ve oyunu içerisinde barındıran yaratıcı drama, her yaşta insana uygulanabilen ve bütün eğitim kademelerinde özellikle okulöncesi dönemde yer alması gereken bir kavramdır. Yaratıcı drama, eğitimdeki sıkıcı kalıpları kıran, çağdaş eğitim sistemiyle bütünleşen bir özelliktedir (Okvuran, 1995: 187). Courney (1989)' e göre yaratıcı drama, zihinde canlandırılan düşüncelerin harekete dönüştüğü süreçtir (akt. Adıgüzel, 2019). Dramanın, insanların yaratıcılığını ortaya çıkarmak için yararlandığı oyun, rol oynama, doğaçlama ve başka düşünceler eğitim ve öğretime farklı bir içerik kazandırmıştır (Öztürk, 2001: 254). Drama kelimesinin önünde “yaratıcı” kelimesinin eklenmesinin sebebi, dramanın tiyatroyla karışması ve oyuncuların, doğaçlama sırasında herhangi bir yazı parçasına bağlı olmadan ve kendi yaşantılarına dayanarak canlandırmalarını kurgulayıp uygulamaları düşüncesi vardır. Tiyatrodaki metin merkezli etkinliklerde (günümüzdeki metinsiz çağdaş tiyatro modellerinin dışında) oyuncuların canlandırmaları kendilerine verilen metinle sınırlı olup oyuncular bu süreçte metni kendi yaşadıklarından doğrudan bir katkıda bulunmaz (Adıgüzel, 2019: 79). Yaratıcı dramada, rol oynama, doğaçlama gibi tiyatro veya drama tekniklerinden faydalanarak, grup çalışması halinde, kişilerin bir olayı, bir fikri, bir yaşantıyı, bir soyut kavramı veya davranışı, eski bilişsel örüntülerin tekrar tertiplenmesi yoluyla ve deneyim, gözlem, duygu ve yaşantıların gözden geçirildiği “oyunsu” süreçlerde anlam kazanması, canlandırılması vardır (San, 2002). Yaratıcı drama, içerik ve bağlama dayalı olarak edinilen yaşamların kurgusal bir ortamda günlük yaşama aktarımını sağlar. Kurgusal ortamlarda kazanılan bilgi, tutum, davranış ve becerileri, gerçek dünyaya nakleden bir pencere vazifesi görmektedir (Best, 1998, Akt. Çelen 2008: 31). Rol oynama, doğaçlama gibi pek çok teknikten faydalanarak yaşantı deneyimi kazandıran, düşüncüyü, soyut kavramları, bir davranışı süreç içinde geliştiren bir tekniktir (Karadağ, 2012: 45). Gerçek yaşantılarla hayali yaşantılar arasında olduğu için metaksis ile doğrudan ilişkilidir. Metaksis oyun, rol oynama, doğaçlama ile gerçek dünyadan yola çıkarak farklı oluşturma ve bu iki dünya arasına oyunlar yoluyla gidip gelmelere dayalıdır. Bu süreçte katılımcı, kurgusal dünyada oluşturduğu veya diğer katılımcılar tarafından oluşturulmuş imgeleri algılama, paylaşma, anlama eylemlerini yaşar. Böylelikle katılımcılar, gerçek dünyalarında kendi yaşadıklarından yola çıkıp biçimlendirip

ortaya çıkardıkları kurgusal gerçeklerle doğrudan bir yaşantının içerisinde bulunurlar (Adıgüzel, 2019: 73).

Müzik, sözcük, olay, şiir, nesne veya performans gibi çeşitli uyarıcılar aracılığıyla kişilerin entelektüel taraflarını harekete geçiren etkin bir süreçtir. Dramada, doğaçlama ve drama teknikleri kullanılarak kişilerin deneyimleri grupça incelenip üstünde çalışılır. Yaratıcı dramada, katılımcılar amaçlarına, düşüncelerine, bilgi ve deneyimlerine dayalı olarak rastgele bir metin olmadan rol oynarlar oynarlar (McGregor, Tate ve Robinson, 1977: 16). Dramatik etkinliklerde yer alan çocukların yorum, tartışma ve hareketlerle kendilerini rahatlıkla ifade etmesi onlara özgüven duygusu aşıladığı düşünülmektedir. Aynı zamanda drama ile beceri ve kavramların edinilmesine yönelik araştırmalar da mevcuttur (Durualp, 2009; Eskiöglü, 2003; Kaya, 2011; Kayhan, 2012; Okvuran, 1994; Ömeroğlu, 1991; Şener, 1996; Ünüsan, 2006; Yassa, 1997; Yılmaz 2006).

Müzikli yaratıcı dramada çocuğun, yeteneklerini keşfetmesi, gelecekte kendine ve topluma faydalı olabileceği, doğru ve sağlıklı kararlar alabileceği alanı seçmesinde ve kendi başına karar vermesinde etkili olması beklenmektedir. Böylelikle öz güveni gelişmiş, çağdaş ve demokratik bir birey haline gelmesi mümkün olabilir. Bu araştırmanın amacı, müzikli yaratıcı drama eğitiminin, okul öncesi dört ve beş yaş arası çocuklardaki öz güven düzeyleri üzerindeki etkisini gözlemlemektir. Bu doğrultuda “Müzikli yaratıcı drama eğitiminin okul öncesi çocukların öz güven düzeylerine etkisi nedir?” sorusuna yanıt aranmıştır

YÖNTEM

Çalışma Grubu

Araştırma 2019-2020 öğretim yılında Çorum Güneş Kreş, okul öncesi 4 ve 5 yaşlardaki çocuklar ile gerçekleştirilmiştir. Dört ve beş yaşta 25 öğrenci olmak üzere toplam 50 öğrenci ile eğitim gerçekleştirilmiştir.

Araştırmada öncelikle öğrencilerin uygulama öncesi öz güven düzeyleri belirlenmiştir. Daha sonra 10 hafta boyunca (15.10.2019-20.12.2019 tarihler arasında) bu öğrencilere müzik öğretmenleri tarafından müzikli drama eğitimi verilmiştir. Eğitim verilmeden önce araştırmacı öğrencileri gözlemlemesi için iki hafta önce sınıf öğretmenleriyle derslere girmiştir. Bu iki hafta gözlemden sonra araştırmacı, sınıf öğretmenleri ve velilere öz güven gözlem testi dağıtılmış ve bir hafta sonra ilk gözlem testlerini almıştır. Bu süreçten sonra öğretmen çocuklara yaratıcı drama yöntemiyle şarkılar öğretmektedir. 10 haftalık uygulama süresinde araştırmacı gözlemlerini kaydetmiş ve öz

güven gözlem testi araştırmacı, sınıf öğretmeni ve öğrencilerin velileri tarafından test tekrar doldurulmuştur. Bu araştırmada öğretmenin, velilerin ve gözetmenin testi doldurma sebebi güvenilirliği artırmaktır.

Bu araştırma betimsel bir çalışma olup araştırmada survey (tarama) yöntemi, anket ve gözlem tekniği kullanılmıştır. Betimsel çalışma, birçok unsurdan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir karara varmak amacıyla tüm evrenin veya evrenden alınacak olan grup üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir (Karasar, 1986, akt. Ezmeci, 2012: 43). Survey yöntemi, genellikle anket ve mülakat teknikleridir. Betimsel çalışmalarda anket ve mülakata ek olarak gözlem ve test tekniklerinden faydalanılmaktadır (Kaptan, 1998, akt. Günalp, 2007: 60). Anket tekniği, belirli bir konuda tespit edilen hipotezlere veya sorulara bağlı olarak bir evren ya da örnekleme oluşturan kaynak kişilere sorular yönelmek biçimiyle sistemli veri toplama tekniği olarak tanımlanmaktadır (Armağan, 1983, Akt.Balcı, 2018: 150). Gözlem tekniği, belli bir kişi, nesne, olay, yer, durum veya koşulla ilgili bilgi toplamak için belirli amaçlara yöneltilmiş bir bakış ve dinleyiş olarak tanımlanabilir (Özsoy, 1970: 36, akt. Karasar, 2016: 200).

Veri Toplama Araçları

Öz güven Gözlem Listesi

Araştırmada veri toplama aracı olarak Günalp (2007) tarafından geliştirilen öz güven gözlem listesi Çorum Güneş Kreş dört ve beş yaşlarında eğitim öğretim gören öğrencilerinin öz güven durumlarını belirlemek amacıyla araştırmacı, sınıf öğretmeni ve öğrencilerin velileri tarafından müzikli drama eğitimine başlanmadan önce sınıfta bulunan öğrenciler üzerinde gözlemler yapılarak doldurulmuştur. Öz güven gözlem listesinde 52 tane soru bulunmaktadır. Bu gözlem listesine çocukların öz güven duygularının gelişimini ilgili ifade eden davranışlar yer almaktadır. Cevaplamada “evet” ve “hayır” olmak üzere iki şık vardır. Veriler puanlanırken öz güvenin gelişimine yönelik olumlu ifadeler (2), olumsuz ifadeler ise (1) puan verilmektedir. Gözlem listesinde alınabilecek en yüksek puan 104, en düşük puan ise 52’dir. 52 puana yaklaşan değerler öz güvenin düşük olduğunu, 75 ve üzeri puanı aşan ve 104 puana yaklaşan değerler ise öz güvenin yüksek olduğunu ifade etmektedir.

Araştırmada, nitel ve nicel yöntemler birlikte kullanılmıştır. Nitel yöntem olan gözlem yöntemi, nicel yöntem olan deneysel desen kullanılmıştır. Kullanılan öz güven gözlem listesinin madde sayısı 52’dir. Ölçek puan varyansı 8,93 madde toplam puan varyansı 8,94 olarak hesaplanmıştır.

Hazırlanan gözlem listesinin iç tutarlılığını incelemek ve diğer bir güvenilirlik kanıtını ortaya koyabilmek için, Cronbach Alpha iç tutarlılık katsayısı hesaplanmış ve 0,82 olarak bulunmuştur. Bu değerler güvenilirlik α 0,857 yüksek bir değer olduğu belirtilip literatürlerde iyi kabul edilen değerler arasındadır.

BULGULAR

	N	Ortalama	Std.	t	p
			Sapma		
Öğretmen İlk Gözlem	50	87.56	8.53363	72.553	
Öğretmen Son Gözlem	50	92.32	7.74186	84.321	.000

Tablo 1. Öğretmenin yapmış olduğu ön test –son test T testi tablosu

Okul öncesi öğrencilerin almış olduğu müzikli yaratıcı drama eğitiminin öğretmenin yapmış olduğu ön test (87.57) ve son test (92.32) öz güven puanları arasında anlamlı bir fark görülmüştür. Müzikli yaratıcı drama eğitimi alan öğrencilerin öz güvenlerinin artmış olduğu görülmektedir.

	N	Ortalama	Std.	t	p
			Sapma		
Veli İlk Gözlem	50	89.22	7.40736	85.169	
Veli Son Gözlem	50	92.18	6.76332	96.374	.000

Tablo 2. Velinin yapmış olduğu ön test- son test T testi tablosu

Okul öncesi öğrencilerin almış olduğu müzikli yaratıcı drama eğitiminin velilerin yapmış olduğu ön test (89.22) ve son test (92.18) öz güven puanları arasında anlamlı bir fark görülmüştür. Müzikli yaratıcı drama eğitimi alan öğrencilerin öz güvenlerinin artmış olduğu görülmektedir.

	N	Ortalama	Std. Sapma	t	p
Gözetmen İlk Gözlem	50	87.90	7.82265	79.455	
Gözetmen Son Gözlem	50	92.90	7.53021	87.236	.000

Tablo 3. Gözetmenin (Araştırmacının) yapmış olduğu ön test – son test T testi tablosu

Okul öncesi öğrencilerin almış olduğu müzikli yaratıcı drama eğitiminin gözetmenin yapmış olduğu ön test (87.90) ve son test (92.90) öz güven puanları arasında anlamlı bir fark görülmüştür. Müzikli yaratıcı drama eğitimi alan öğrencilerin öz güvenlerinin artmış olduğu görülmektedir.

	N	Ortalama	Std. Sapma	t	p
Ön Test Ortalama	50	88.22	6.73147	92.678	
Son Test Ortalama	50	92.46	6.21388	105.222	.000

Tablo 4. Öğretmen, Veli ve Gözetmenin yapmış olduğu ön test – son test T testi tablosu

Ortalamalara göre ön test öz güven ortalaması 88.22 iken son test öz güven ortalaması 92.46 olarak görülmüştür. Çocukların öz güven puanlarında artış tespit edilmiştir. Ön test ortalamaları ve son test ortalamalarında anlamlı bir fark tespit edilmiştir.

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmada müzikli drama etkinliklerinin okulöncesi öğrencilerinin öz güven düzeylerine etkisi araştırılmıştır. Yapılan gözlemler sonucunda müzikli yaratıcı drama etkinliklerinin tüm öğrencilerin öz güven duygularını olumlu yönde etkilediği görülmüştür.

Alanyazın incelendiğinde Altınköprü (2002) çocuğun oyun içerisinde çevresiyle duygusal ve bedensel bir ilişki kurup, sosyal yönünü geliştirme olanağı bulduğunu belirterek araştırmayı

destekler niteliktedir. Öztürk (1996)'ün çalışmasında ise müzik ve dramanın beraber kullanıldığı eğitimin daha başarılı olduğu görülmüştür. Gürler (2015) çalışmasında, konuşma becerisi ve öz güven arasında anlamlı bir ilişkinin olduğunu saptamıştır. Umuzdaş, S., Doğan, A. ve Umuzdaş, M.S. (2019) araştırmasında ise müzikli yaratıcı dramanın okul öncesi çocukların öz güven düzeylerine olumlu etkisinin olduğu görülmüştür.

Bunun yanında özgüven ve iletişim becerilerini olumlu etkileyen ve araştırmayı destekleyen çalışmalara da rastlanmaktadır (Akoğuz, 2002; Bayrakçı, 2007; Bynum, 1997; Deniz, 2003; Ergin, 2003; Jackson ve Kempe, 2003; Öztürk, 2006; Yassa,1997).

Türkiye’de öz güven ile ilgili yapılan lisansüstü tezler eğitim alanında yoğunlaşsa da spor, müzik, sağlık gibi pek çok farklı alanda bu kavram ile ilgili çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Yapılan literatür incelemesinde ülkemizde öz güven ile ilgili yapılmış lisansüstü tezlerde çalışılan konuların yönelimlerini belirleyen kapsamlı bir analiz çalışmasının bulunmadığı görülmektedir. Ancak yaratıcı drama ile müzik eğitiminin bir arada kullanıldığı çalışma çok az bulunmaktadır. Çocuklar için, ilgiyle ve sevgiyle geçirilen bir zamanın esas karşılığı; isteklerinin ve ihtiyaçlarının sağlanmasıdır. Çocuğun en temel ihtiyaçlarından birisi de güven duygusudur. Çocuğun ihtiyaçlarını karşılanmasında yeterli ve gerekli ilginin ve sevginin onlara gösterilmesi sonucu güven duygusu oluşmaktadır. (Köknel, 1987: 94). Çocuklar için öz güvenin kazanmasında yaratıcı drama eğitiminin de yararları bulunmaktadır. Müzikli yaratıcı dramanın okul öncesi çocukların öz güven düzeylerine etkisinin olduğu bu çalışmada görülmüştür. Araştırmayı destekleyen başka bir çalışma ise Nuran Paylan’ın “İlkokulda yapılan yaratıcı drama etkinliklerinin öğrencilerin öz güven gelişimine etkisi” tezinde yapmış olduğu çalışmada yapılan gözlemler sonucunda yaratıcı drama eğitiminin öğrencilerin öz güvenleri üzerinde olumlu etkiye yol açmıştır. Canyurt (2018) in yapmış olduğu çalışmada ise 11 ve 12 yaş gruplarına verilen yaratıcı drama eğitiminin öz-kavramlarına etkisi araştırılmıştır ve yaratıcı dramanın öğrenciler üzerinde olumlu yönde geliştiği tespit edilmiştir. Okul öncesi çocukların müzikli yaratıcı drama eğitimi aldıktan sonra davranışlarında, duygularında, düşüncelerinde olumlu yönde geliştiği gözlemlenmiştir Bu çalışmada müzikli yaratıcı drama eğitimin öz güvene olumlu etkisinin olduğu görülmektedir. Çocuklar yaratıcılıklarını ve kendi becerileri ortaya çıkarırlar. Araştırmacının gözlemleri doğrultusunda çocuklardan bazıları çalışmanın başında aktif olmamasına karşın çalışmanın ortalarına doğru katılım sağlamaya başlamış ve istekli hale geldiği gözlenmiştir. Bazı saldırgan

davranışlar gösteren çocuklar ise müzikli yaratıcı drama eğitimi süresince saldırgan davranışlarının azaldığı görülmüştür.

Yaratıcı dramanın özünde kendini açık bir biçimde ifade edebilmek, kendi yeteneklerinin farkında olup yönetmek, empati kurabilmek, çevresiyle iletişim kurabilmek ve kendine güven bulunmaktadır. Ülkemizdeki her bireyin müzikli yaratıcı dramadan faydalanması için öğretimin bütün kademelerinde yer verilmesi ve öğretim programlarına dahil edilmesi önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- Adıgüzel, Ö. (2019). *Eğitimde Yaratıcı Drama*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Altinköprü, T. (2002). *Çocuğun Başarısı Nasıl Sağlanır?* İstanbul: Hayat Yayıncılık.
- Aslan, E. (2008). *Drama temelli sosyal beceri eğitiminin 6 yaş çocuklarının sosyal ilişkiler ve iş birliği davranışlarına etkisi*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın.
- Balcı, A. (2018). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntem, Teknik ve İlkeler*. Ankara: Pegem Akademi.
- Canyurt, A. (2018). *Adana ili çukurova ilçesi vakıfbank ortaokulunda 11-12 yaşında çocuklarda yaratıcı dramanın öz-kavram üzerine etkisi*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Courtney, R. (1989). Culture and the Creative Drama Teacher. *Youth Theatre Journal*. 3: 4.
- Çelen, İ. (2008). *Eğitimde dramada uzman rolü yaklaşımı ve ingilizce öğretimi: ilköğretim dördüncü sınıf öğrencileri üzerine bir araştırma*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın.
- Durualp, E. (2009). *Altı yaşındaki çocukların sosyal becerilerine oyun temelli sosyal beceri eğitiminin etkisinin incelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Eskioğlu, İ. (2003). Müzik Eğitiminin Çocuk Gelişimi Üzerine Etkileri, Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, 30-31 Ekim. İnönü Üniversitesi, Malatya, 116-123.
- Gürler, İ. (2015). Correlation between Self confidence and Speaking Skill of English Language Teaching and English Language and Literature Preparatory Students. *Curr Res Soc Sci*, 1(2): 14-19.

- Karadağ, F., N. (2012). *Yetişkinlerin katıldıkları hizmet içi eğitimlerinde kullanılan yaratıcı drama yöntemi hakkındaki görüşleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Karasar, N. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kardam, A. (2005). *Kendinizi Yönetmek*. *Harvard Business Review*. İstanbul: MESS Yayınları.
- Kaya, A. (2010). *Oyun müdahale programının 3-5 yaş arasındaki özel gereksinimli çocukların bilişsel becerilerinin desteklenmesindeki etkililiğinin incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Kayhan, H. C. (2012). Türkiye'deki drama ağırlıklı matematik öğretimi çalışmaları üzerine bir değerlendirme. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(12), 97-120.
- Köknel, Ö. (1987). *Zorlanan İnsan*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Mcgregor, L. Tate, M. ve Robinson, K. (1977). *Learning Through Drama*. London: Heinemann.
- Okvuran, A., (1994) *Yaratıcı drama eğitiminin empatik beceri ve empatik eğilim düzeylerine etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Okvuran, A. (1995). Çağdaş insanı yaratmada yaratıcı drama eğitimin önemi ve empatik eğilim düzeylerine etkisi. *A.Ü. Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27(1): 185–194.
- Ömeroğlu, E., (1990) *Anaokuluna giden 5-6 yaşındaki çocukların sözel yaratıcılıklarının gelişiminde yaratıcı drama eğitiminin etkisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Ömeroğlu, E., Ersoy, Ö., Şahin, F., Kandır, A. ve Turla, A. (2003). *Okul Öncesi Eğitimde Drama Teoriden Uygulamaya*. Ankara: Kök Yayıncılık.
- Öztürk, A. (2001). *Eğitim-Öğretimde Yeni Bir Yaklaşım: Yaratıcı Drama*. Ed. Ö. Adıgüzel. Ankara: Naturel Yayıncılık.
- San, İ. (2002). *Yaratıcı Drama- Eğitsel Boyutları*. Ed. H.Ö. Adıgüzel. Ankara: Naturel Kitap Yayıncılık.
- Şener, T. (1996). *5 yaş anaokulu çocuklarında dramatik oyunun ve inşa oyununun bakış açısı alma becerisine etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Umuzdaş, S., Doğan, A. ve Umuzdaş, M.S. (2019). Impact Of Musical Creative Drama Education On Self-Confidence Of Preschool Children, *Journal of Education and Training Studies*, 7(11), 10, Doi: 10.11114/jets.v7i11.4471 (Yayın No: 5489313)
- Ünüsan, N. (2006). *Drama eğitiminin okulöncesi eğitime devam eden 6 yaş grubundaki çocukların beslenme alışkanlıklarına etkisinin analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü, Konya.
- Yassa, N. A. (1997). *A study of the effect of drama education on social interaction in high school students*. Unpublished Doktoral Dissertation, Ontario: Lakehead University.
- Yılmaz, E. (2006). *Okul öncesi eğitim kurumlarına devam eden 6 yaş çocuklarının sayı ve işlem kavramlarını kazanmalarında müzikli oyun etkinliklerinin kullanılmasının etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article
 Geliş Tarihi / Date Received : 01.06.2021
 Kabul Tarihi / Date Accepted : 10.06.2021
 Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2021
 DOI : [10.51576/yegah.946398](https://doi.org/10.51576/yegah.946398)
 e-Issn : 2636-8838

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

GAGAUZ ÇALGILARINDAN KAUŞ


DELİGÖZ Atakan¹

ÖZ

Bu makalede; Balkanlarda yaşayan Gagauzların kullandığı müzik aletlerinden biri olan kauş çalgısı ele alınmıştır. Üç telli olan ve icrası bir yay vasıtasıyla yapılan bu çalgı, fiziki yapı bakımından küçük ebatlı olmakla birlikte armudi şeklindedir.

Kauş çalgısının genel durumunu tespit etmek için, 2012 yılında Moldova'nın Gagauz Özerk Yeri'nde saha çalışması yapılmış ve bu kapsamda farklı alanlardaki uzmanlar ve müzisyenler ile görüşülmüştür. Öte yandan müzelerde ve şahıslarda bulunan kauş çalgıları detaylı olarak incelenmiştir. Tespit edilen çalgıların üretiminde kullanılan malzemeleri, ebatları, formları ve icra biçimleri hakkında bilgiler edinilmiştir. Ayrıca elde edilen bilgiler doğrultusunda bu çalgının iki boyutlu genel teknik çizimi yapılmıştır. Böylece çalışmada kauşun ifade edilen bölümlerinin daha rahat anlaşılması sağlanmıştır.

Çalışmada, kauş çalgısının geçmişte yaygın olarak icra edildiği, 20. yüzyılda kullanımının giderek azaldığı ve günümüzde ise kaybolmaya yüz tuttuğu anlaşılmıştır. Öte yandan bu çalgının

¹ Dr. Öğr. Gör. Atakan DELİGÖZ, Ege Üniversitesi, D.T.M. Konservatuvarı Çalgı Yapım ve Onarım Bölümü, İzmir, atakan_deligoz@hotmail.com, ,  <https://orcid.org/0000-0001-8295-7233>

çoğunlukla müzelerde yer aldığı görülmüştür. Böylece tarihsel ve kültürel açıdan ele alınarak incelenen kauş, yapısal özellikleri ve icra tarzı açısından belgelenmeye çalışılmıştır. Ayrıca çalgının yeniden kullanılabilir hale getirilmesi ve yaygınlaştırılması hususunda somut öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kauş, Gagauz Çalgıları, Gagauz.

KAUSH FROM GAGAUZ MUSICAL INSTRUMENTS

ABSTRACT

In this article; Kaush, one of the musical instruments used by the Gagauz people living in the Balkans, is discussed. This three-stringed instrument, played by a bow, is small in size and pear-shaped in terms of physical structure.

In order to determine the general condition of the kaush instrument, fieldwork was carried out in the Gagauz Autonomous Region of Moldova in 2012 and experts and musicians from different fields were interviewed. On the other hand, the kaush instruments found in museums and private individuals were examined in detail. Information was obtained about the materials used, sizes, forms and performances of the detected musical instruments. In addition, in line with the information obtained, a two-dimensional general technical drawing of this instrument was made. Thus, in the study, it was ensured that the expressed parts of the rubber were more easily understood.

In the study, it has been understood that the kaush instrument was widely performed in the past, its use gradually decreased in the 20th century and it is on the verge of disappearing today. On the other hand, it has been seen that this instrument is mostly found in museums. Thus, the kaush instrument, which has been examined from a historical and cultural point of view, has been tried to be documented in terms of its structural features and playing style. In addition, concrete suggestions have been put forward in terms of making the instrument usable again and making it widespread.

Keywords: Kaush, Gagauz musical instruments, Gagauz.

GİRİŞ

Kauş, Balkanlarda yaşayan ve Türk topluluklarından biri olan Gagauzlar² tarafından icra edilen yaylı ve üç telli bir çalgıdır. Küçük ebatlı ve armudi formlu olan kauş (Fotoğraf 1) genellikle düğün ve şenliklerde davul, kaval ve çırtma (çığırtma) gibi çalgılarla beraber icra edilmiştir. Ayrıca vaftiz ve ad koyma törenlerinde de kullanılmıştır³.



Fotoğraf 1. Kauş çalgıları ve yayı (Komrat Müzesi- Gagauz Özerk Bölgesi, Moldova).

Bu çalgının kaynaklarda *kauş* (Karanfil, 2010:72), *kauş-kemençe* (Moşkov, 2004: 97), *kavuş* (Bulgar, 2004: 36), *koğuş* (Gazimihal, 1958: 66-67) ve *kovuş* (Gürdal, 2009) gibi farklı terimlerle ifade edildiği ve bu isimlerin kökenleri hususunda değişik görüşlerin bulunduğu görülmektedir⁴.

² Gagauzlar, Gagavuzlar ya da Gökoğuzlar olarak bilinen halk, bugün Moldova Cumhuriyeti'nin Gagauzeli Özerk Devletinde, kuzeydoğu Bulgaristan'da ve Ukrayna'da yaşayan, Hristiyanlık inancına sahip olan bir Türk halkıdır. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Gagauzlar> erişim tarihi: 05.25.2021).

³ Bu bilgiler 26 Ağustos–3 Eylül 2012 tarihleri arasında Gagauz Özerk Bölgesi'nde (Moldova) yapılan alan araştırmalarında Konstantin Ruşika ve İvan Kırım'dan derlenmiştir.

⁴ Bu çalgıya verilen isimler konusunda dil bilimci ve Türkolog olan Güllü Karanfil; kauş kelimesinin *kov* yani *içi boş şey* anlamındaki sözcükten türediğini (Karanfil, 2010: 75), araştırmacı ve tarihçi G. Stomatoglu; kopuzla ilgili olduğunu ve onun *kobus-kovus-kovuş* ve sonra *kauş* varyantına dönüştüğünü (Stamatoglu, 2002: 331), müzikolog Mahmut R. GAZİMİHAL'de G. Stomatoglu'na yakın bir görüşle *koğuş* kelimesinin *kavuz-kopuz* adını çağrıştırdığını ve bununla ilgili olabileceğini (Gazimihal, 1958: 66-67), araştırmacı ve müzisyen İrfan Gürdal ise; *khovuz* kelimesinin eski Türk dilinde kötü ruhları kovma anlamında olduğunu ve *kavuş* çalgısının isminin de bununla ilişkili olabileceğini ifade etmektedir (Gürdal, 2009).

Gagauzlar tarafından çok eski zamanlardan beri icra edildiği bilinen⁵ kauş çalgısının adına, yazılı kaynaklarda dolaylı olarak ilk kez 15. yüzyılda rastlanmaktadır. 1470 yılına ait belgelerde Basar-Oba (Romanya) topraklarında Gagauzların yaşadığı *Kauşan* adında bir köyden söz edilmektedir. Araştırmacı ve tarihçi yazar Görgi Stomatoglu, köye verilen bu ismin orada yaşayan halkın kauş çalması ve yapmasından geldiğini ifade etmektedir (Stomatoglu, 2002: 319-321). Kauş çalgısı hakkında doğrudan bilgi veren yazılı kaynaklara gelince, bunların 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarına ait olduğu görülmektedir. Bu konudaki ilk bilgiler 19. yüzyılın sonlarında Rus etnografi V. Moşkov'un yaptığı çalışma içerisinde yer almaktadır. V. Moşkov, Gagauz kültürünü araştırdığı ve yazdığı eserinde, şenliklerde yaygın olarak kemençe (keman), çirtma, kobza, kaval, kauşkemençe ve gayda gibi çalgıların kullanıldığını belirterek, bu çalgının ismini kauşkemençe olarak vermektedir (Moşkov, 2004: 179). Bu hususta bilgi veren bir diğer yazılı kaynakta Mihail Çakir (papaz) tarafından 20. yüzyılın başlarında yapılan ve Gagauz kültürü hakkında bilgi veren çalışmadır. Mihail Çakir kitabında çirtma (çığirtma), kaval, kemençe (keman), kobza, gayda ve kauş çalgılarından söz etmektedir (Çakir, 2007: 297).

Kauş çalgısının 20. yüzyılın başlarına kadar düğün ve eğlence gibi törenlerin başlıca ve önemli müzik aletlerinden birisi olduğu, yazılı kaynaklardan ve eski fotoğraflardan (Fotoğraf 2,5,7,8) anlaşılmaktadır. Ancak geçen yüzyıl başlarından itibaren değişen sosyokültürel yapı ve müzik anlayışı sebebiyle, söz konusu çalgının kullanımının giderek azaldığı görülmektedir. Bu hususa, Gagauzyalı müzik öğretmeni ve folklor araştırmacısı Veysel Arseven'in (Vasili Öküzücü 1919-1977) Şubat 1947 yılında *Musiki Ansiklopedisi*'nde yayımlanan makalesinde de değinilmiştir. Arseven, çalışmasında Gagauz çalgılarından söz ederken, kauşun eskiye göre daha az icra edildiğini belirtmiştir (Bulgar, 2004: 36). 20. yüzyılın ikinci yarısında ise güncel müzik ve orkestra içerisinde de kullanılmaya çalışılan çalgının (Fotoğraf 8) icrasının yaygınlaşması ve bunlar içerisinde yer etmesi pek mümkün olamamıştır. Günden güne kullanımı iyiden iyeye azalan kauş çalgısı, yakın dönemde Gagauzya'nın merkezi olan Komrat ve civarındaki en son icracılarından biri olan Stamatov Görgi Görgiviç'in⁶ (Fotoğraf 2, 8) 2004 yılında ölümüyle beraber, kaybolma yüz tutmuştur. Günümüzde Komrat'ta bu çalgıyı icra edenlere maalesef rastlanmamaktadır. Bu

⁵ Bu bilgi 2012 tarihinde Gagauz Özerk Bölgesi'nde (Moldova) yapılan alan araştırmalarında Güllü Karanfil, Constantin Ruşika, Pioty Petkoviç, Topal Sergey ve G. Stomatoglu'ndan alınmıştır.

⁶ 2012 yılında Komrat'ta (Moldova-Gagauz Bölgesi) kauş icracısı Görgi Görgiviç Stamatov'un (1929 doğumlu) eşi Anna Görgivna Stamatova (1929 doğumlu) ile yapılan görüşmede, eşinin kauş çaldığı ve yaptığı ayrıca kauş yapımında elma, armut ve meşe gibi ağaçları kullandığı bilgileri alınmıştır.

sebeple kauş çalgısı yalnızca müzelerde, özel koleksiyonlarda ve eski resimlerde görülebilmektedir (Fotoğraf 1-8). Geleneksel kültürün hızla değiştiği yakın dönem ve çağımız, Gagauz müziği ve çalgıları üzerinde değişimlere sebep olduğu ve bunun sonucunda da böyle üzücü sonuçların ortaya çıktığı görülmektedir.



Fotoğraf 2. Kauş icracısı Görgi Görgiviç Stamatov (ortada) 1979, Komrat- Gagauz Özerk Bölgesi, Moldova.

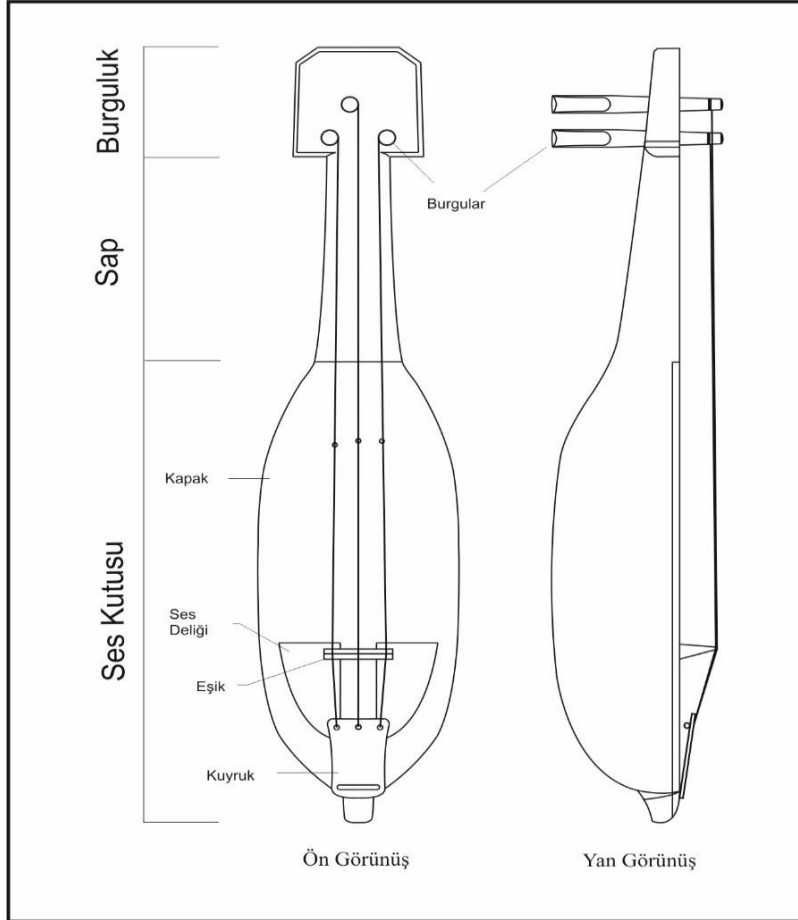


Fotoğraf 3. Kauş yapımcısı Dimitri Bolgar (1972-73 Yılı, Beşalma Müzesi-Komrat).

Kaus Çalgısının Fiziki Yapısı ve İcrası

Günümüze ulaşan kaus çalgılarının fiziki yapısı incelendiğinde, bunların küçük ebatlı ve genellikle armudi formlu olduğu görülmektedir. Ortalama 40-55 cm arasında bir uzunluğa ve 11,5 - 14 cm arasında bir genişliğe sahip olan çalgının ölçüleri standart olmamakla beraber, yapan ustaya veya var olan malzemeye göre değişkenlik gösterebilmektedir⁷. Bundan dolayı mevcut kaus çalgılarının tel boyları da farklı ölçülerde olabilmektedir.

Geleneksel olarak üç ana bölümden (ses kutusu, sap ve burguluk) meydana gelen çalgının gövdesi tek parça (yekpare) ağaçtan oyularak yapılmaktadır (Çizim 1). Gövde yapımında genellikle dut, meşe, elma, armut ve ceviz gibi ağaçlar kullanılmaktadır. Bunların yanı sıra nadiren farklı ağaçlardan yapılan örneklerle de rastlanabilmektedir.



Çizim 1. Kausun ön ve yan bölümleri ile detayları.

⁷ 2012 tarihinde Moldova'nın Gagauz Bölgesinde yaptığımız alan araştırmasında farklı ebatlarda kauslara rastlanmış ve yukarıdaki ölçüler bu doğrultuda verilmiştir.

Gövdenin alt kısmında yer alan ses kutusu bölümü, köşeli (Fotoğraf 4) ve yuvarlak hatlı olmak üzere farklı formlarda olabilmektedir (Fotoğraf 1, 4). Arkaya doğru şişkin ve armudu formlu olan bu kısmın içerisi oyularak boşaltılmakta ve üzeri ahşap kapakla örtülmektedir. Kapak, 4-5 mm kalınlığındaki çam türü ağaçlardan (genellikle ladin ağacı) yapılmaktadır. Kapak üzerinde seslerin rahat bir şekilde dışarı çıkmasını sağlayan karşılıklı ve simetrik iki ses deliği bulunmaktadır. Bu deliklerin genellikle yarım veya çeyrek daire şekline yakın olduğu görülmektedir (Fotoğraf 6).



Fotoğraf 4. Kauş'un Ön, Yan ve Arka Görüntüsü (Beşalma Müzesi).



Fotoğraf 5. Farklı formlardaki kauşlar (Sağ alt köşede)- (1958 Yılı – Komrat Müzesi).



Fotoğraf6. Kauşların ses delikleri, kıyruk ve eşik detayları (Komrat Müzesi, Gagauz Özerk Yeri).

Çalgının sap bölümü oldukça kısadır. Bunun ön yüzü, icrada parmakların ucunun dayandığı tuşe kısmını da oluşturmaktadır. Sapın üst bölümünde akort burgularının yer aldığı burguluk bölümü bulunmaktadır. Kauş'un burguluğu değişik formlarda yapılmaktadır. Bu formlar kimi zaman çokgen, kimi zamanda daire biçiminde olabilmektedir (Fotoğraf 1, 3, 4). Burguluk üzerinde yer alan akort burguları, burguluğun arka tarafından geçirilip, ön yüzünden çıkartılmaktadır. Burguların uçları yaklaşık 1-3 cm. kadar burguluğun üzerine taşmaktadır (Fotoğraf 4). Öndeki bu çıkıntıya teller sarılmaktadır.

Çalgının tellerini taşıyan ve kapak üzerinde yer alan köprüsü, genellikle akça ağaçtan yapılmaktadır. Köprünün bir tarafı candireği gibi uzatılarak ses deliğinin içine sokulmakta ve gövdenin içine temas ettirilmektedir (Fotoğraf 6).

Çalgının tellerinde farklı kalınlıklara sahip metal teller kullanılmaktadır.

Çalgının yayı, parmak kalınlığında bir ağaç ve at kılından yapılmaktadır. Kıllar yay ağacının iki ucuna çok gergin olmayacak şekilde bağlanmaktadır (Fotoğraf 1). Kauş icracısı yayı, keman ailesi çalgılarından farklı biçimde tutmaktadır. Batı çalgılarında yaylar üstten tutulurken, bu çalgıda icracı orta ve yüzük parmağını yay ağacı ile kıllar arasına sokmakta ve böylece yayı istenilen gerginliğe ayarlayabilmektedir (Fotoğraf 2, 7, 8).

Bu çalgının icrası hem tırnak yüzeyi, hem de parmağın etli kısmıyla yapılmaktadır. İlk tele (tiz ses veren) yandan tırnak yüzeyi ile temas edilerek sesler oluşturulurken, ikinci ve üçüncü tele parmağın etli olan iç kısmı bastırılarak icra gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla kauşun icrasında iki farklı tekniğin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Çalgının ilk telinde ezgiler oluşturulurken, diğer tellerle ise bu ezgiye dem tutulmaktadır.

İracıların kauşu iki farklı pozisyonda tutarak çaldığı görülmektedir. Kimi zaman ayakta durarak (Fotoğraf 2), kimi zamanda sandalyeye oturup bir dizinin üzerine koyarak bu çalgının icrası yapılmaktadır (Fotoğraf 7, 8).

Çalgıda tellerinin akordu dörtlü veya beşli aralıkta yapılabilmektedir. Teller, *Sol- Re- Sol* veya *La- Mi-La* notalarına akort edilmektedir⁸.



Fotoğraf 7. Kauşunun diz üzerindeki icrası (Komrat Müzesi, Gagauz Özerk Yeri).



Fotoğraf 8. Kauşu icracısı Görgi Görgiviç Stamatov (Komrat- Gagauz Özerk Yeri, 1978).

⁸ Bu bilgiler 2012 yılında Moldova'nın Gagauz Özerk Yerinde yapılan araştırmalarda Constantin Ruşika, Pioty Petkoviç ve Topal Sergey'den alınmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Fiziki yapısı, tel sayısı ve icra tekniği itibariyle Anadolu'da Batı Toroslarda icra edilen Yörük kemanesine oldukça benzeyen kaus, Gagauzların önemli çalgıları arasında yer almaktadır. Geçmişte düğün ve eğlencelerin ana çalgılarından biri olan kaus, davul, kaval ve çığırtma ile beraber icra edilmiştir. Ancak 20. yüzyıl içerisinde kültür ve müzik anlayışında hızlı bir değişim yaşanması sebebiyle çalgının kullanımı giderek azalmıştır. Günümüzde ise bu çalgıyı icra eden ve yapanlara pek rastlanmamaktadır.

Kültürel bir miras olan müzik ve müzik aletlerinin korunması, yaşatılarak gelecek nesillere aktarılması önem arz etmektedir. Bu sebeple Gagauz müzik kültürünün kıymetli bir unsuru olan kaus çalgısının ivedilikle ele alınması ve yaygınlaştırılması son derece elzemdir. Yetkililer ve müzik alanında uzman kişiler bu çalgı üzerinde durmalı, konservatuvar ve halk eğitimi merkezlerinde verecekleri eğitimler ile onu tekrar icra edilir hale getirmelidir. Bu kapsamda geleneksel çalgılar ile Gagauz halk ezgilerini seslendiren koroların kurulması ve yaygınlaştırılması da yerinde olacaktır.

KAYNAKLAR

- Bulgar, S. (2004). *Veysel Arseven (Vasili Öküzücü) 1919-1977 Biyografisi, Makaleleri ve Müzik Eserleri*, Türksoy Yay:22, Ankara.
- Çakır, M. (2007). *Gagauzlar: İstoriya, Adetler, Dil hem Din*, Kişinev 2007.
- Gazimihal, M. R. (1958). *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliği*, Ses ve Tel Yay. Ankara.
- Gürdal, İ. (2009). "Kopuz ve Türk Dünyası Halk Çalgıları", *Musiki Dergisi*, Şubat 2009, erişim adresi: www.musikidergisi.net Erişim Tarihi: 12.05.2016.
- Karanfil, G. (2010). "Gagauzların Çalgı Adlarına Dair Bir Araştırma", *TURAN-SAM*, C: 2, S: 8, Sonbahar.
- Moşkov, V. (2004). *Gagauzi Benderskogo uyezda*, Kişinev.
- Stamatoglu, G. (2002). *Gagauzların Altın Kitabı*, Komrat.
- Gagauz Maddesi, Erişim Adresi:<http://tr.wikipedia.org/wiki/Gagauzlar> Erişim Tarihi: 05.25.2021.

KAYNAK KİŞİLER

Anna Görgivna STAMATOVA, (1929). Komrat (Gagauz-Moldova) doğumlu, Komrat'taki kauş icracısı Stamatov Görgi Görgiviç'in eşi.

Constantin RUŞİKA, (1952). Komrat (Gagauz-Moldova) doğumlu, müzisyen ve derlemeci.

İvan KIRIM, (1949). Komrat- Beşalma (Gagauz-Moldova) doğumlu, Beşalma Müzesinde görevli.

Görgi STAMATOGLU, (1946). Komrat (Gagauz-Moldova) doğumlu, araştırmacı – tarihçi.

Güllü KARANFİL, (1972). Komrat (Gagauz-Moldova) doğumlu, Gagauzeli Üniversitesinde dil bilimci – Türkolog.

Pioty PETKOVİÇ, (1964). Komrat (Gagauz-Moldova) doğumlu, müzisyen ve çalgı yapımcısı.

Topal SERGEY, (1968). Komrat (Gagauz-Moldova) doğumlu, müzisyen.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 30.05.2021
Kabul Tarihi / Date Accepted : 11.06.2021
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2021
DOI : [10.51576/yegah.945386](https://doi.org/10.51576/yegah.945386)
e-Issn : 2636-8838

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

İLK VE ORTAOKUL MÜZİK DERSLERİNDE ARDUİNO PLATFORMUNUN NASIL KULLANILACAĞINA İLİŞKİN ÖNERİ VE ÖRNEK ESER KODLAMASI

ZİYAGİL Hakan Emre¹

ÖZ

Müzik eğitimi veren kuruluşlarda, öğrencilerin müzik derslerine olan bakış açılarının günümüz teknolojisi sayesinde daha verimli bir hâle getirilmesi gerekmektedir. Özellikle ilk ve ortaokullarda var olan müzik derslerinin zorunlu olduğu düşünüldüğünde görülüyor ki öğrencilerin bir kısmı bu derslere az ilgi göstermektedir. Bunun nedeni ise öğrencilerin yetenek seviyelerinin birbirinden farklı olmasıdır. Yetenek düzeylerinin farklı olmasının sonucunda bazı öğrenciler enstrüman çalma kabiliyetine sahipken kimi öğrenciler ise zihinsel etkinliklerinin yüksekliği ile öne çıkmaktadır. Bu durum göz önüne alındığında hem müzik kabiliyeti olan hem de zihinsel becerilerini iyi kullanabilen öğrencilerin müzik derslerine olan ilgilerini artırmak gerekmektedir. Arduino Platformu ve kodlama sayesinde farklı yetenek seviyelerinde olan bu öğrencilerin hem müzik derslerine olan ilgileri hem de müzik üretmeleri daha kolay bir hâle gelmektedir. Temel

¹ Dr. Hakan Emre Ziyagil, Gazi Üniversitesi Müzik Eğitim Fakültesi, hakanemreziyagil@gmail.com,

<https://orcid.org/0000-0002-2981-2497>

nota eğitimi ardından Arduino Platformu üzerinde farklı kodlamalar yapılarak öğrencilerin müzik üretmesi sağlanabilmektedir. Bu çalışma kapsamında Arduino Platformu, Arduino IDE ve notaların nasıl kodlanacağı hakkında bilgiler verilmektedir. Örnek olarak seçilen eser ise “Nihavend Longa”dır. Eserin notalarına ait frekanslar ve bu frekansların nasıl kodlanacağına dair tüm bilgiler bu çalışma kapsamında ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Aynı zamanda bu araştırmada konuyla ilgili verilerin toplanması amacıyla nitel araştırma yöntemlerinden tarama (Survey) modeli kullanılmıştır. Araştırma sonucunda ulaşılan veriler betimsel analiz yönteminden yararlanılarak yorumlanmış ve bu bağlamda çeşitli önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Arduino, Müzik Teknolojileri, Müzik Eğitimi, Müzik ve Kodlama

EVALUATION OF HOW TO USE ARDUINO PLATFORM IN PRIMARY AND SECONDARY SCHOOL MUSIC LESSONS AND CODING SAMPLE WORKS

ABSTRACT

In institutions that provide music education, students' perspectives on music lessons should be made more efficient thanks to today's technology. Considering that music lessons in primary and secondary schools are compulsory, it is seen that some of the students show little interest in these lessons. The reason for this is that the skill levels of the students are different from each other. As a result of the different skill levels, some students have the ability to play instruments, while some students stand out with their high mental activities. Considering this situation, it is necessary to increase the interest of students who have musical ability and who can use their mental skills well on music lessons. Thanks to the Arduino Platform and coding, it is easier for these students, who are at different skill levels, to both be interested in music lessons and produce music. After the basic note training, students can produce music by making different coding on the Arduino Platform. Within the scope of this study, information is given about the Arduino Platform, Arduino IDE and how to code notes. The work chosen as an example is “Nihavend Longa”. The frequencies of the notes of the piece and all the information about how to encode these frequencies are explained in detail within the scope of this study. At the same time, survey model that is one of the qualitative research methods was used in this study to collect data on the subject. The data obtained as a result of the research were interpreted by using the descriptive analysis method and various suggestions were made in this context.

Keywords: Arduino, Music Technologies, Music Education, Music and Coding

GİRİŞ

Günümüzde teknolojinin hızla gelişmesi, insan yaşamlarını kolaylaştıracak makinelere olan ilgiyi artırdığı gibi eğitim-öğretime de katkı sağlayarak gerek müfredat derslerini gerekse sanatsal etkinlikleri kolay ve zevkli bir hale getirmiştir. İlk ve orta okullarda var olan eğitim sisteminde bazı sosyal dersler (müzik, resim vb.) zorunlu ders olarak verilmektedir. Bu tür sosyal derslerin öğrenimi, yeteneği ve ilgisi olan öğrenci gruplarına zevkli ve heyecan verici gelirken, diğer ilgisiz ve yeteneksiz öğrenci gruplarına ilgi çekici gelmemektedir. Dolayısıyla bu derslerde uygulanacak olan uygulamaların öğrencilerin ilgi düzeyinin artırılmasına yönelik olması gerekmektedir.

Müfredat içerisinde zorunlu olan müzik derslerinde verilen nota eğitimi çoğu öğrenciye karmaşık gelmekle birlikte öğrencilerin notaları kullanarak melodi oluşturmaları istenildiğinde zorlandıkları gözlemlenmektedir. Bundan dolayı araştırma kapsamında yapılacak olan kod yazım tekniğiyle öğrencilerin nota öğrenme aşamalarında da kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir. Aynı zamanda müzik derslerinde var olan enstrüman eğitimi aşamasında ortaya birtakım aksaklıklar çıkmaktadır. Bu aksaklıklar öğrenciler arasındaki yetenek farkından dolayı meydana gelmektedir. Bu durum göz önüne alındığında, kod yazarak müzik yapmanın öğrencilerin algılaması bakımından daha kolay olduğu ve ortaya çıkan yetenek farkının da en aza indirgenmiş olduğu ortaya çıkmaktadır.

Günümüzdeki öğrencilerin çoğunun teknolojik aletlere, özellikle bilgisayara ve bilgisayar oyunlarına ilgisi hepimiz tarafından bilinmektedir. Bu bağlamda bilgisayar ve kodlama tamamen öğrencilerin hayatının bir parçası olmakta ve onunla uğraşırken bireysel gelişimlerini de arttırmaktadırlar. Bundan dolayı sosyal derslerden biri olan müzik dersini ve kodlamayı birleştirerek, ilgisi olmayan öğrencilerin bile kendilerini ifade edebilecekleri, dersi zevkli ve eğlenceli hale getirebilecekleri öngörülmektedir. Müzik derslerinde herhangi bir enstrümanı çalmayı bilmeyen fakat özgün beste yapabilen öğrenciler de Arduino kodlama platformu sayesinde müziklerini üretebileceklerdir. Böylelikle hem kendi müziklerini dinleme fırsatına sahip olacak hem de nota öğrenmenin daha zevkli bir boyuta geldiğini idrak edeceklerdir.

Bu araştırma kapsamında ele alınan *Arduino* platformunun (kod yazımının), ilk ve ortaokul öğrencilerinin müzik eğitimlerine ve bireysel gelişimlerine katkı sağlayacağı da düşünülmektedir. Aynı zamanda *Arduino* platformunun kullanılması sayesinde öğrencilerin zekâ gelişimlerine de katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Kod yazmanın sadece müzikal alanda değil diğer zihinsel

aktiviteleri de tetiklemesiyle birlikte öğrencinin hayal gücünü ve üretkenliğinin artmasına neden olacaktır. Bundan dolayı müzik derslerinde kullanılacak olan kodlama öğrenme sürecinin, öğrenci üzerinde sağlayacağı olumlu etkileri sayesinde diğer derslerdeki başarı oranının artmasına da katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Amaç

Bu projenin amacı, günümüz teknolojisinde kullanılacak olan kodlamanın (Arduino Platformu'nun) sağlayacağı katkıları sayesinde hem öğrenciler hem de öğretmenler için eğitim-öğretimi ilgi çekici ve zevkli hale getirmektir. Öğrencilerin derse olan ilgisini artırmak, öğretmeninde öğrenciyi motive edeceği süreyi kısaltmak ve müzik alanında yeteneği olmayan öğrencilerin de özgüvenlerini artırarak, derse isteyerek gelmelerini sağlamaktır. Aynı zamanda herhangi bir enstrüman çalmayan fakat beste yapabilen öğrencilerin de kodlama sayesinde müzik üretmeleri teşvik edilerek motivasyonlarının artırılması da bu projenin amaçları arasında yer almaktadır. Bu sayede öğrencilerin kendine olan özgüvenlerinin artmasıyla diğer branş derslerinde başarılı olmaları amaçlanmıştır.

Müzik ve Teknoloji

Gelişen ve her an kendini tazeleyen teknolojik sistemler, hayatımızın her evresinde bize kolaylık sağlamak amacıyla karşımıza çıkmaktadır. Teknolojinin olmadığı bir hayat gelmiş olduğumuz 21. yüzyıl dünyasında nerdeyse düşünülemez bir hal almıştır. Modern toplumların en büyük getirisi olarak teknolojinin kullanımı, nerdeyse tüm toplum bireylerinin ulaşabileceği bir mecra haline gelmiştir. Bu konuda Arapgirlioğlu'nun teknolojinin, yaşantımızda ki varlığı konusunda ortaya koymuş olduğu şu ifadeler önem taşımaktadır;

“Teknolojisiz bir iş dünyası hayal bile edilemez. Eğlence dünyasının tüm biçimleri teknolojiden etkilenmiştir. İnternet, bilgisayar oyunları, üç boyutlu görüntü ve çok noktadan duyumlu ev sinemaları, kaset ve cd'li mobil müzikçalarlar, dijital ses ve görüntü kayıt cihazları, artık insan hayatının vazgeçilmezleri olmuşlardır. Teknoloji artık her yerde ve aramızdadır” ifadeleriyle teknolojinin hayatımızdaki varlığını ifade etmiştir (Arapgirlioğlu, 2003: 160-164).

Teknolojinin bu denli gelişmesiyle birlikte müzik üretimi de bu gelişime paralel olarak kendini yenilemiştir. Bu gelişime en iyi örneklerden birini verecek olursak; eskiden makaralı plaklara

müzik kayıtları yapılırken artık günümüzde cep telefonlarında bile kayıt yapma imkanı bulunmasıdır.

Müzik ve teknolojinin birbirine paralel olan gelişimi hızla devam ederken farklı donanımları (yazılımları) da bizlere sunmaktadır. Bu donanım ve yazılımlar arasında ses kartları, bilgisayar tabanlı programlar, ses kayıt cihazları, devrelerden oluşan analog kartlar, kod destekli elektronik devreler vb. gibi teknolojik cihazlar sayılabilir. Bu donanım ve yazılımlar sayesinde müzik üretmenin daha kolay bir hal aldığı söylemek yanlış olmayacaktır. Günümüzde enstrüman çalmayı bilmeyenler bile bu sistemleri kullanarak müzik üretebilmektedir. Dolayısıyla sadece enstrüman çalanların değil, içindeki melodik ezgileri belli kodlara dönüştürerek ortaya çıkaranların da müzik yaptığı bir çağ içindeyiz denilebilir.

Günümüz 21. Yüzyılında müzik üretmenin teknolojiyle olan bağlantısının güçlenmesiyle birlikte müzik eğitimi veren kuruluşların müfredatlarında da kullanılması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Müzik eğitimi ve teknoloji konusunda Estrella ve McAlister şu ifadelerle yer vermiştir;

“Araştırmalar, öğrencilerin öğrenme sürecinde etkin olduklarında, kendilerine olan güvenlerinin geliştiğini ve daha etkili bir öğrenmenin gerçekleştiğini gösterir. Teknoloji öğrencinin müzik dersine olan ilgisini arttırabilir ve eleştirel düşünme ve problem çözme yetilerinin gelişimine katkıda bulunabilir. Öğrenciler teknolojiyle müziği bir sanat olarak değerlendirmeyi ve bunun bir parçası olabileceğini daha iyi öğrenecektir” (Estrella ve McAllister, 1997: 1).

Müzik eğitimi ve teknolojiyi bir arada kullanarak ilk ve ortaokullarda eğitim gören öğrencilerin farkındalığı arttırılarak bireysel gelişimlerinin de önü açılacağı düşünülmektedir. Böylelikle hayal gücünün artması ve müzik üretme gibi kabiliyetlerinin de ortaya çıkması sağlanmış olacaktır. Bu araştırma kapsamında ele aldığımız “*Arduino Platformu*” uygulaması ise teknolojinin bize sunmuş olduğu en önemli donanım ve yazılım (kodlama) arasında yer almaktadır. Günümüzde “*Arduino Uno*” kartlara ve arayüzüne erişim kolay olmasından dolayı tüm müzik eğitimi veren kuruluşlarda tercih sebebi olabilmektedir. Bu platformun öğretilmesiyle birlikte gerek müzik eğitimi gerekse kodlama yeteneğinin öğrenciye kazandırılması hedeflenmektedir. Bu teknolojik donanım ve yazılım sayesinde öğrencilerin düşünme kabiliyetlerinin de artacağı düşünülmektedir. Öğrencilerin yetenek seviyeleri hangi düzeyde olursa olsun *Arduino* platformu sayesinde müzik üreterek kendilerini teknoloji ve müziğin içerisinde bulacaklardır.

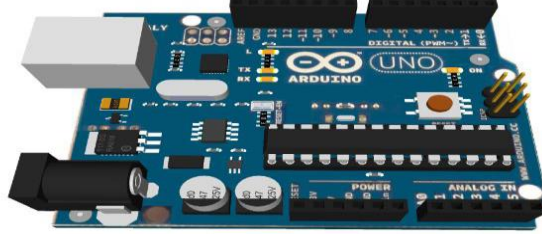
Arduino Programlama Dili

Arduino, Arduino'nun kodlama yazılımı, sanatçıları programlamayla tanıştırmak için geliştirilen "Processing" yazılımından esinlenerek tasarlanmıştır (Cevahir ve Özdemir, 2017). Arduino programının popüler olmasının en önemli sebeplerinden birisi açık kaynak kod kullanmasıdır. Yani yazılan hiçbir kodun gizli olmaması ve rahatça bu kodlara erişilebilmesinden kaynaklanmaktadır. Arduino kütüphaneleri yardımı ile kolaylıkla programlama yapılabilir. Hem analog hem de digital sinyalleri alarak işlenebilir. Sensörlerden gelen sinyalleri işleyerek, çevresiyle etkileşim içerisinde olan sistemler ve robotlar tasarlanabilir (Koçak ve Kırbaş, 2016). Arduino platformu, C/C++/ Java tabanlı programlama dili kullanmaktadır.

Temel olarak arduino programlamada iki fonksiyon kullanılmaktadır. "setup()" fonksiyonu arduino çalışmaya başladığı anda ilk çalıştırılan fonksiyondur ve bir kere çalışır. Program için gerekli ayarların olduğu kod bloğudur. "loop()" fonksiyonu "setup" fonksiyonundan sonra çalışmaya başlar ve Arduino çalıştığı sürece tekrar edilir. Bu fonksiyon asıl işin yapıldığı kod bloğudur (Çavuş, Tuna ve Duran, 2017). Programdaki açıklamalar "//" veya "/* */" işaretleri kullanılarak belirtilir ve tüm komutlar ";" ile biter. Program başında sistem tanımlı komutların bulunduğu kütüphaneler ve kullanıcıların sonradan tanımlayabileceği komutların bulunduğu kütüphaneler #include komutuyla eklenir. Komutlar bloklar içine alınmak istenirse "{}" içine yazılırlar. Fonksiyonlara parametre gönderilecekse "()" arasına yazılır. Programdaki sabit değerler "#define" ve "const" tanımlarıyla belirtilir, değişken değerler ise değişken veri türleri ile belirtilir.

Arduino Uno Kart

Esnek bir donanım yazılım mimarisine sahip kullanımı kolay, esnek ve açık kaynaklı elektronik geliştirme kartıdır. Kartların devre tasarımları tamamen açık yani istenilen çalışmada kullanıcı amacına uygun tasarlanabilir. Açık kaynaklı yazılım imkânını ise Arduino IDE sağlanabilmektedir ve platform bağımsızdır. Arduino üretici firmasında yer alan Arduino Uno'nun genel özelliklerine bakılacak olursa "ATmega328" mikro denetleyici içermektedir. Arduino 'nun son zamanlarda en yaygın olarak kullanılan kartı ATmega328 denetleyiciye sahip olan kartlardır. Arduino Uno serisinde "Arduino Uno", "Arduino Uno R2", "Arduino Uno SMD" ve son olarak "Arduino Uno R3" olarak kart tiplerini çıkarmıştır. Arduino Uno bir mikro denetleyiciyi desteklemek için gerekli olan bileşenlerin hepsini içermektedir. Yani tümleşik bir yapıya sahiptir. Arduino Uno bilgisayara bağlanarak, pil ile ya da adaptör ile çalışabilmektedir (Cevahir ve Özdemir, 2017).



Şekil 1. Arduino Uno Kartı.

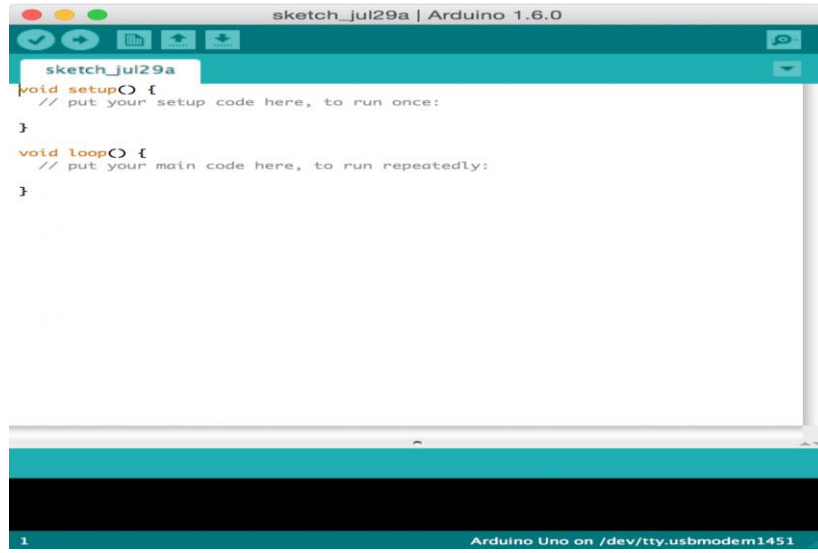
Arduino Uno kartına ait özellikler şu şekildedir:

Mikrodenetleyici	ATmega328
Çalışma gerilimi	+5 V DC
Besleme gerilimi	7-12 V DC
Besleme gerilimi limitleri	6-20 V
Dijital giriş/çıkış pinleri	14 tane (6 tanesi PWM çıkışını destekler)
Analog giriş pinleri	6 tane
Giriş çıkış pini DC akımı	40mA
3.3 V pini için akım	50 mA
Flash hafıza	32 KB (0.5 KB bootloader için kullanılır)
SPRAM	2 KB
EEPROM	1 KB
Saat frekansı	16 MHz

Arduino Program Kurulumu

Arduino platformunun kullanılması için mutlaka Arduino kartına ihtiyaç vardır. Günümüz teknolojisinde öğrencilerin bu kartlara ulaşması oldukça basit ve maddi anlamda da uygunluk göstermektedir. Bundan dolayı ilk ve ortaöğretimlerde bu sistemin oluşturulması oldukça basittir. Arduino hem Windows, hem Mac, hem de Linux tabanlı işletim sistemlerinde çalışabilmektedir. Öncelikle; “Arduino IDE” uygulamasının bilgisayara indirilmesi gerekmektedir. Bunun için; <http://www.arduino.cc> adresine gidilerek, üst menüde yer alan Download linkine tıklanması gerekmektedir. Daha sonra açılan sayfada kullanılan işletim sistemine uygun olan uygulama versiyonu seçilmelidir. İşletim sistemleri olarak; “Windows Installer”, “Windows Zip file for non admin install”, “Mac OS X”, “Linux 32 bit” ve “Linux 64 bit” şeklinde seçenekler bulunmaktadır. Bu seçeneklerden hangisinin uygun olduğuna mutlaka karar verilmelidir. Daha sonra açılan sayfada direkt uygulamayı indirmek için; “Just Download” düğmesine tıklanarak indirme işlemi yapılmalıdır. Daha sonra uygulama bilgisayara kaydedilecektir. Genelde ilk ve ortaokullarda Windows işletim sistemi kurulu olduğundan sadece “32 ya da 64 bit” seçeneklerinden uygun olanı kullanılarak bu işlem gerçekleştirilebilir.

Windows İşletim sistemi için “Windows Installer”, “Windows Zip file for non admin install” şeklinde iki kurulum dosyası tipi mevcut olduğundan burada dikkatli bir şekilde işlem yapılması gerekmektedir. “Windows Installer” ile tipik bir kurulum dosyası gelmektedir. Kurulum için dosyayı çalıştırmak ve yönetici haklarına sahip olmak gerekmektedir. Eğer kullandığınız bilgisayarda yönetici hakkına sahip değilseniz, “Windows Zip file for non admin install” olanı seçerek işleme devam etmek gerekir. Bu seçenek ile sıkıştırılmış bir dosya bilgisayara inmektedir. Kurulum için ZIP dosyasının içindekileri bir klasöre çıkartmak yeterli olacaktır. Kurulum işlemi tamamlandıktan sonra uygulamayı çalıştırdığınızda Şekil 3’deki gibi bir uygulama ara yüzü görüntülenerek kodlama alanı ortaya çıkacaktır.



Şekil 2. Arduino IDE Uygulama Ara Yüzü.

Arduino Uno Kart ‘ın Çalışma Prensibi

Arduino Uno kartların genel çalışma prensipleri aynıdır. Birçok farklı modelleri olmakla birlikte temelde aynı sistemi kullandıklarından dolayı kendi arayüzleri ve çalışma sistemlerinde bir farklılık yoktur. Bundan dolayı bu araştırma kapsamında kullandığımız Arduino platformu tüm Arduino kartlarına entegre olmuş bir şekilde çalışmaktadır.

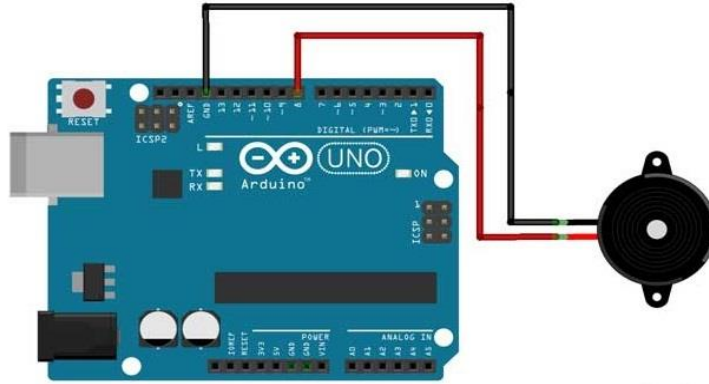
Setup fonksiyonu, Arduino kart çalışmaya başladığında (elektrik aldığı anda) bir defaya mahsus olmak üzere çalışır. Setup fonksiyonunun çalışması tamamlandığında, loop fonksiyonu çalıştırılır. loop fonksiyonu her tamamlandığında tekrar çalıştırılır. Arduino kartın enerjisi kesilene kadar ya da bir dış etken kart üzerindeki reset butonuna basana kadar bu tekrarlı çalışma devam eder (Abaküskitap, 2021).

Hoparlör

Hoparlör; bobin, mıknatis ve onların önünde yer alan nice bir levhadan meydana gelen, aslında oldukça basit bir cihazdır. Hoparlör bize ses dalgalarını elektronik olarak büyütme imkanı tanır. Hoparlörde, amplifikatörden (diğer adıyla amfi, sinyallerin şiddetlendirilmesi için kullanılan düzen) gelen teller, sabit bir mıknatisin kutupları arasına monte edilmiş küçük bir bobine bağlanır. Bu bobinden elektrik akımı geçtiği zaman bobin bir manyetik alan meydana getirir, yani yapay bir mıknatisa dönüşür. Bu manyetik alan, hoparlörün içinde bulunan doğal mıknatis ile ters kutup oluşmasını sağlar ve bobinini titretmeye başlar. Bobin titredikçe, önünde yer alan levhayı hareket ettirir ve ses, hava aracılığı ile kulaklarımıza iletilir (Özşahin, 2021).

Arduino Uno Kartına Ait Devre Bağlantı Şeması

1. Jumper kablosu GND pin girişine, diğeri ise 8 nolu (veya 7 vb.) pin girişine takılmalıdır.
2. Jumper kabloların diğeri uçları ise hoparlörün artı ve eksi kutuplarına bağlanmalıdır.
3. Arduino Uno kartı aktif etmek için kart üzerinde bulunan USB çıkışı ile bilgisayarımızın USB girişine takılarak bağlantıları yapılmalıdır.



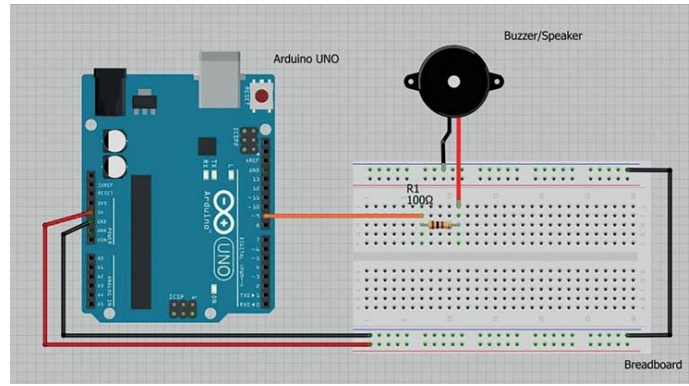
Şekil 3. Arduino Uno Devre Bağlantı Şeması

Arduino Uno Kart ve Ses Üretimi

Arduino Uno kart ve ses üretimine geçmeden önce gerekli olan materyaller şu şekildedir;

- Arduino UNO Kart
- USB Bağlantı Kablosu
- Hoparlör
- 100 Ohm Direnç Jumper Kabloları

Arduino platformu kullanılarak kod yazma işlemine başlamadan önce gerekli bağlantıların Şekil 3’de olduğu gibi yapılması gerekmektedir. Bu bağlantılar, Arduino IDE uygulama arayüzüne yazılacak olan kodların (notaların) hoparlör çıkışından duyulmasını sağlamaktadır. Bilgisayar ile Arduino arasındaki bağlantıyı USB kablosu sağlamaktadır. Bu yüzden mutlaka kontrol edilmiş ve çalıştığından emin olunmalıdır. Aksi halde PC ile Arduino Kart arasındaki iletişimin sekteye uğraması sonucu yazılan kodların aktif olmayacağı bilinmelidir. Ses üretimi aşaması her bir kod yazıldıktan sonra kontrol edilerek aşamalar halinde uygulanması gerekmektedir. Aşağıdaki Şekil 4’de “100 Ohm Direnç” uygulamasının board üzerinde nasıl yapıldığı gösterilmektedir. Burada kullanılan *direnç* hoparlörden çıkacak olan ses için oldukça önem teşkil etmektedir. *Ohm* değerine mutlaka dikkat edilmeli ve farklı *Ohm* değerine sahip olan dirençlerin kullanılmasının hoparlörü çalıştırmayacağı da bilinmelidir.



Şekil 4. Arduino Uno & Board & Direnç Şeması.

Arduino Platformunda Notaların Kodlanması

Arduino platformunda, her sesin kendine ait bir frekans değeri vardır. Bu bağlamda müzikte var olan seslerin frekansları olduğundan öncelikle notaların kendi frekansları ortaya konularak arduino platformu içinde yazılacak olan kodların sayısal değerlerinin bilinmesi gerekmektedir. Notaların oluşturduğu frekans değerleri aşağıda Şekil 5’de verilmiştir.

E	F	F#	G	G#	A	A#	B	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B	C
329	349	370	392	415	440	466	494	523	554	587	622	659	698	740	784	831	880	932	988	1047
B	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B	C	C#	D	D#	E	F	F#	G
247	262	277	294	311	329	349	370	392	415	440	466	494	523	554	587	622	659	698	740	784
G	G#	A	A#	B	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B	C	C#	D	D#
196	208	220	233	247	262	277	294	311	329	349	370	392	415	440	466	494	523	554	587	622
D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#
147	156	165	175	185	196	208	220	233	247	262	277	294	311	329	349	370	392	415	440	466
A	A#	B	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B	C	C#	D	D#	E	F
110	117	123	131	139	147	156	165	175	185	196	208	220	233	247	262	277	294	311	329	349
E	F	F#	G	G#	A	A#	B	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B	C
82	87	92	98	104	110	117	123	131	139	147	156	165	175	185	196	208	220	233	247	262

Şekil 5. Kodlanacak Nota Frekans Tablosu

Yukarıda verilen frekans tablosu yapılacak olan müziklerde kullanılacak olan notaları oktavlarıyla birlikte bize vermektedir. Müzik notalarını içeren kodlar yazılırken oktavları belirtmek için “a2, b3, g2, a3” gibi ifadeler kullanılmaktadır. Buradaki sayılar bize hangi oktav aralığında olduğunu ifade etmektedir. Örneğin “b2”, si notasının 2. oktavını ya da “c3”, do notasının 3. oktavını ifade etmektedir. Bu oktav sayılarına dikkat edilerek müzik notalarının kodlanması gerekmektedir. Diğer dikkat edilmesi gereken nokta ise, Arduino IDE’nin arayüzünde yazılacak olan her bir notanın frekans değerleri mutlaka tek tek tanıtılmalıdır. Aksi halde kodlama yapılan müzik çalmayacaktır.

Arduino platformuna (Arduino IDE’ye) kodlar yazılmadan önce “Notaların Kod Tanımlamaları” ve “Notaların Frekanslarına Göre Kod Tanımlamaları” bölümlerinin yapılması gerekmektedir. Bu bölümlerin yapılması üretilecek olan müzikler için oldukça önemlidir. Dolayısıyla bu tanımlamaları hangi müziği üretecek olursak olalım öncelikli olarak platform üzerine tanıtmak gereklidir. Notaların tanıtma işlemi kullanılacak olan makamsal dizilerin almış olduğu arızalara dikkat edilerek belirlenmelidir. Bu bağlamda hangi eserin çalınacağı konusunda önceden öğrencilere nota gösterilmeli ve öğretilmelidir. Kodlama öncesi müziği yapılacak olan esere ait notaların, öğretmen tarafından öğrencilere aktarılması verimliliği arttıracaktır.

Örnek kodlama olarak seçtiğimiz “Nihavend Longa” adlı esere ait kod tanımlamaları aşağıda verilen Şekil 6’da ki gibi olmalıdır.

Notaların Kod Tanımlamaları	Notaların Frekanslarına Göre Kod Tanımlamaları
c = do cd = do diyez	c = 523 cd = 554 c2 = 1046 cd2 = 1108
d = re dd = re diyez	d = 587 dd = 622 d2 = 1174 dd2 = 1244
e = mi	e = 659 e2 = 1318
f = fa fd = fa diyez	f = 698 fd = 740 f2 = 1396 fd2 = 1480
g = sol gd = sol diyez	g = 784 gd = 830 g2 = 1568 gd2 = 1660
a = la ad = la diyez	a = 440 ad = 466 a2 = 880 ad2 = 932 a3 = 1760
b = si	b = 494 b2 = 988

Şekil 6. Notaların Frekans Tanımlamaları

Notaların frekans değerleri verildikten sonra notalara ait olan ölçü birim vuruşlarının tanımlanması gerekmektedir. Burada önemli olan unsur, her notaya ait olan ölçülerin doğru bir şekilde kodlanmasının gerekliliğidir. Bundan dolayı yapılacak olan müziği notasyonu öğrencilere eğitmen tarafından doğru bir şekilde aktarılmalıdır. Öğrencilerin kodlamaya başlamadan önce mutlaka nota yerleri ve ölçü değerlerinin eksiksiz bir şekilde öğretilmesi ana unsurların başında yer almaktadır. İlk ve Ortaokullarda verilecek olan müzik eğitiminin başında nota yerlerinin ve nota ölçülerinin doğru okunması alışkanlığı öğrenciye belli bir disiplin içerisinde aktarılmalı ve daha sonra müziğin kodlamasına geçilmelidir. Bu bilgiler öğrenciye verildikten sonra nota ölçü değerlerinin kodlanmasında kullanılan sayısal değerlerin bilinmesi gerekmektedir.

Örnek eser olarak seçtiğimiz “Nihavend Longa” adlı esere ait kullanılacak olan “Nota Kod Tanımlamaları” ve “Nota Ölçülerine Göre Kod Yazımı” aşağıda verildiği gibi Arduino platformuna kodlama yapılarak yazılmalıdır.

<i>Nota Kod Tanımlamaları</i>			<i>Nota Ölçülerine Göre Kod Yazımı</i>
tone(buzzer, c)	tone(buzzer, e2)	tone(buzzer, a)	1’lik nota = delay(3200)
tone(buzzer, cd)	tone(buzzer, f)	tone(buzzer, ad)	2’lik nota = delay(1600)
tone(buzzer, d)	tone(buzzer, fd)	tone(buzzer, ad2)	4’lük nota = delay(800)
tone(buzzer, dd)	tone(buzzer, fd2)	tone(buzzer, a3)	8’lik nota = delay(400)
tone(buzzer, d2)	tone(buzzer, g)	tone(buzzer, b)	16’lık nota= delay(200)
tone(buzzer, dd2)	tone(buzzer, g2)	tone(buzzer, b2)	32’lik nota = delay(100)
tone(buzzer, e)	tone(buzzer, gd2)		64’lük nota= delay(50)

Yukarıda verilen kod tanımlamalarında “Nihavend Longa” eserinin donanımında bulunan arızalar dikkate alınarak girdiler yapılmıştır. Nihavend dizisinde var olan “si bemol = ad (la diyez)”, “mi bemol = dd (re diyez)” olarak kodlanmıştır. Arduino platformunda genellikle “bemol” değil, “diyez (d)” kodlaması kullanılmaktadır. Bu ince ayrıntı kodlama yapılırken gözden kaçırılmamalı ve ana makam dizilerine dikkat edilerek kod tanımlamaları yapılmalıdır.

Nota ölçü kod yazımında kullanılan “delay” komutu ise notaların birim vuruşlarını sayısal değerlerle ifade ederek uygulama yapmaktadır. Yukarıda verilen nota ölçülerinin karşısına “delay” komutu ile sayısal ifade cinsinden karışıkları yazılmıştır. Böylelikle Arduino platformunda nota

ölçülerinin karşılıkları tanımlanmış ve “Nihavend Longa” adlı eserde ki notaların birim vuruşlarına ait kod tanımlamaları yapılmıştır.

Arduino platformuna gerekli tanımlamalar yapıldıktan sonra “Nihavend Longa” eserinin müzikal olarak seslendirilmesi için gerekli kodlamaların yapılması gerekmektedir. Esere ait notaların kodlanmasına geçilmeden önce porte üzerinden her ölçü tek tek analiz edilerek yazım işlemine geçilmesi daha doğru bir seçenek olacaktır. Öğrencilerin eser notalarını bu şekilde irdeleyerek Arduino platformunda kod yazmaları hem daha pratik hem de karmaşık olmadan halledebilecekleri bir çalışma disiplinini ortaya koyacaktır.

Nihavend Longa ve Arduino Platformunda Kodlaması

Nihavend Longa eserine ait nota, ayrı ayrı haneleri ve her ölçü altında olacak şekilde “Arduino IDE” kodları aşağıda verilmiştir. Kodlamalar her ölçü altına yazılarak nota ile birlikte olan uyumu göz önüne alınmıştır. Arduino platformunda tüm kodların alt alta yazıldığı unutulmamalıdır. Aşağıda verilen kodlama sırası görsel anlamda kolaylık olması açısından ölçü altlarına denk getirilmiştir. Normalde tüm kodlamalar alt alta gelecek şekilde yapılarak program aktive edilmektedir. Arduino eğitimi verilen öğrencilerden öncelikli olarak tüm notaların kodlanması değil ölçü ölçü olacak şekilde kodlamaları istenmelidir. Bu sayede karmaşık gibi gözüken müzik kodlamasının, henüz ilk ve ortaokul aşamasında basit temellerinin atılması da sağlanacaktır.



tone(buzzer, g1);	tone(buzzer, d);	tone(buzzer, g1);	tone(buzzer, d);
delay(200);	delay(400);	delay(200);	delay(400);
tone(buzzer, a);	tone(buzzer, ad);	tone(buzzer, a);	tone(buzzer, ad);
delay(200);	delay(800);	delay(200);	delay(800);
tone(buzzer, ad);	tone(buzzer, a);	tone(buzzer, ad);	tone(buzzer, a);
delay(200);	delay(400);	delay(200);	delay(400);
tone(buzzer, c);		tone(buzzer, c);	
delay(200);		delay(200);	



tone(buzzer, g1);	tone(buzzer, a2);	tone(buzzer, d);	tone(buzzer, fd);
delay(200);	delay(200);	delay(800);	delay(800);
tone(buzzer, a);	tone(buzzer, ad2);	tone(buzzer, dd);	tone(buzzer, g);
delay(200);	delay(200);	delay(800);	delay(800);
tone(buzzer, ad);	tone(buzzer, a2);	tone(buzzer, fd);	
delay(200);	delay(200);	delay(800);	
tone(buzzer, c);	tone(buzzer, g);	tone(buzzer, g);	
delay(200);	delay(200);	delay(800);	



tone(buzzer, a2);	tone(buzzer, c2);	tone(buzzer, d);	tone(buzzer, g1);
delay(200);	delay(200);	delay(200);	delay(400);
tone(buzzer, ad2);	tone(buzzer, ad2);	tone(buzzer, dd);	tone(buzzer, d0);
delay(200);	delay(200);	delay(200);	delay(400);
tone(buzzer, a2);	tone(buzzer, a2);	tone(buzzer, d);	tone(buzzer, g1);
delay(200);	delay(200);	delay(200);	delay(400);
tone(buzzer, g);	tone(buzzer, g);	tone(buzzer, c);	noTone(buzzer);
delay(200);	delay(200);	delay(200);	delay(400);
tone(buzzer, fd);	tone(buzzer, fd);	tone(buzzer, ad);	
delay(200);	delay(200);	delay(200);	
tone(buzzer, g);	tone(buzzer, dd);	tone(buzzer, c);	
delay(200);	delay(200);	delay(200);	



tone(buzzer, d);	tone(buzzer, f);	tone(buzzer, d);	tone(buzzer, f);
delay(400);	delay(200);	delay(400);	delay(200);
tone(buzzer, dd);	tone(buzzer, dd);	tone(buzzer, dd);	tone(buzzer, dd);
delay(400);	delay(100);	delay(400);	delay(100);
tone(buzzer, f);	noTone(buzzer);	tone(buzzer, f);	noTone(buzzer);
delay(400);	delay(100);	delay(400);	delay(100);
tone(buzzer, g);	tone(buzzer, dd);	tone(buzzer, g);	tone(buzzer, dd);
delay(200);	delay(200);	delay(200);	delay(200);
tone(buzzer, f);	tone(buzzer, d);	tone(buzzer, f);	tone(buzzer, d);
delay(100);	delay(100);	delay(100);	delay(100);



tone(buzzer, d);	tone(buzzer, f);	tone(buzzer, d);	tone(buzzer, g1);
delay(400);	delay(200);	delay(200);	tone(buzzer, d0);
tone(buzzer, dd);	tone(buzzer, dd);	tone(buzzer, dd);	delay(400);
delay(400);	delay(100);	delay(200);	tone(buzzer, g1);
tone(buzzer, f);	noTone(buzzer);	tone(buzzer, d);	delay(400);
delay(400);	delay(100);	delay(200);	noTone(buzzer);
tone(buzzer, g);	tone(buzzer, dd);	tone(buzzer, c);	delay(400);
delay(200);	delay(200);	delay(200);	



	tone(buzzer, ad);	tone(buzzer, g);	tone(buzzer, dd);
tone(buzzer, d);	delay(200);	delay(400);	delay(200);
delay(400);			
tone(buzzer, cd);	tone(buzzer, c);	tone(buzzer, fd);	tone(buzzer, f);
	delay(200);	delay(400);	delay(200);
delay(400);			
tone(buzzer, ad);	tone(buzzer, g);	tone(buzzer, dd);	
tone(buzzer, d);	delay(200);	delay(400);	delay(200);
delay(400);			
noTone(buzzer);	tone(buzzer, a);	noTone(buzzer);	tone(buzzer, d);
	delay(200);	delay(400);	delay(200);
delay(400);			



tone(buzzer, a2);	tone(buzzer, fd);	tone(buzzer, d);	tone(buzzer, d);
delay(200);	delay(200);	delay(200);	delay(200);
tone(buzzer, ad2);	tone(buzzer, g);	tone(buzzer, dd);	tone(buzzer, dd);
delay(200);	delay(200);	delay(200);	delay(200);
tone(buzzer, a2);	tone(buzzer, fd);	tone(buzzer, d);	tone(buzzer, d);
delay(200);	delay(200);	delay(200);	delay(200);
tone(buzzer, g);	tone(buzzer, dd);	tone(buzzer, c);	tone(buzzer, c);
delay(100);	delay(100);	delay(200);	delay(200);
noTone(buzzer);	noTone(buzzer);	tone(buzzer, ad);	tone(buzzer, ad);
delay(100);	delay(100);	delay(200);	delay(200);
tone(buzzer, g);	tone(buzzer, dd);	tone(buzzer, a);	tone(buzzer, a);
delay(200);	delay(200);	delay(200);	delay(200);

Yukarıda verilen kod tablolarında, Nihavend Longa adlı esere ait Arduino platformunda kullanılacak kodlar gösterilmiştir. Bu kodların belli bir alanı tekrar etmesi için “void loop()” komutunun kullanılması gerekmektedir. Böylelikle eser içerisinde dönüş (röpriz) yerleri tekrar (loop) şeklinde çalınabilmektedir. Nihavend Longa eserine ait notaların kodlamaları yapıldıktan sonra diğer aşama olan tanımlamalar öğrencilere öğretilmelidir. Bu tanımlamaları mutlaka Arduino platformunda kod olarak yazmak gereklidir. Bundan dolayı öğrencilere aşama aşama kodlamanın kuralları öğretilmelidir. Arduino platformunda öncelikle kullanılacak olan notalar “void setup()” komutu ile başlamaktadır. Aşağıda yazılı olan komutlar *Arduino* programının start vermesi için gerekli olan ayarları ve kodları içermektedir.

```
const int buzzer = 8; // buzzer pin8 ve GND'ye bağlı
```

```
//kullanılacak notalar
```

```
int d0, g1, a, ad, b, c, cd, d, dd, e, f, fd, g, gd, a2, ad2, b2, c2, cd2, d2, dd2, e2, f2, fd2, g2, gd2, a3;
```

```
void setup()
```

```
{
```

```
  Serial.begin(9600);
```

```
  pinMode(buzzer, OUTPUT);
```

Yukarıdaki ilk kodlama yapıldıktan sonra ikinci aşama olarak notalara karşılık gelen frekansların tanımlanması gerekmektedir. Tanımlanmayan frekansların Arduino Uno kart tarafından okunamayacağı unutulmamalıdır. Bu yüzden öğrencilere mutlaka frekans ve nota tanımlamalarının nasıl yapılacağı hakkında detaylı bilgi verilmelidir. Nihavend Longa eserine ait nota kodlamaları yazılmadan önce ikinci aşama “notalara karşılık gelen frekanslar” değerleri şu şekilde kodlanmalı ve yazılmalıdır.

```

g1= 392;          a2 = 880;
d0 = 293;          ad2 = 932;
a = 440;           b2 = 988;
ad = 466;          c2 = 1046;
b = 494;           cd2 = 1108;
c = 523;           d2 = 1174;
cd = 554;          dd2 = 1244;
d = 587;           e2 = 1318;
dd = 622;          f2 = 1396;
e = 659;           fd2 = 1480;
f = 698;           g2 = 1568;
fd = 740;          gd2 = 1660;
g = 784;           a3 = 1760;
gd = 830;          }

```

Yukarıda verildiği gibi notalara karşılık gelen frekans kodları yazıldıktan sonra Nihavend Longa'ya ait notaların kodları komut satırlarına sırasıyla yazılmalıdır. Esere ait tüm nota kodları yazıldıktan sonra ise aşağıda verilen komut ile kodlama sonlandırılmalıdır.

```

for(;;){ //tekrar yok
}

```

SONUÇ VE ÖNERİLER

İlk ve Ortaokullarda verilen müzik eğitimlerinde kullanılacak olan Arduino Platformunun öğrencilerin hem müzikal hem de teknolojik alt yapılarının geliştirilmesine olanak sağlayacağı fikri bu çalışma kapsamında ortaya çıkmaktadır. Modern çağın getirmiş olduğu müzik teknolojisi kavramının, ilk ve ortaokullarda henüz öğrencilerin gelişim aşamasında öğretilerek bireysel gelişimlerine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Herhangi bir enstrüman çalamayan öğrencilerin sadece Arduino Platformunu kullanarak müzik yaratımını gerçekleştirmeleri sayesinde müzik derslerine olan bakış açıları güçlenebileceği gibi aynı zamanda zihinsel aktivasyonlarının çalışmasına neden olacağı konusu bu araştırma kapsamında ortaya çıkmaktadır. Böylelikle diğer derslerde öğrencilerin ihtiyacı olan motivasyon ve odaklanma becerilerinde gelişim sağlanacağı düşünülmektedir.

Müzik derslerinde öğrencilere öğretilmeye çalışılan nota sisteminin ise Arduino Platformu ve Kodlama sayesinde daha iyi anlaşılabilirliği de bu çalışma kapsamında söylenebilir. Sadece müzik yeteneği olan öğrenciler değil düşünce kabiliyeti yüksek olan öğrenciler de bu kodlamayla birlikte müzik üretme olanağına sahip olmuş olacaklardır. Aynı zamanda kodlama tekniğinin öğrenilmesi ile kendi Türk Müziğimize dair birçok eserin öğrencilere öğretilerek müzik kültürümüzün yayılmasına katkı sağlayacağı da düşünülmektedir. Arduino platformu kullanılarak Türk Müziğine ait koma seslerinin nasıl kodlanması ve frekans aralıklarının nasıl olmasına dair çalışmaların da yapılması bu araştırma kapsamının önerileri arasında yer almaktadır. Aynı zamanda öğrencilerde var olan müzikal becerilerin (beste vb.) ortaya çıkarılması ve bunun sonucunda ortaya çıkan müzikal ezgilerin notalarını *Arduino Platformu* üzerinde kodlanması da farklı bir öneri olarak sunulmaktadır.

KAYNAKLAR

- Abakuskitap, (2021). *Arduino ile Buzzer'dan Ses Çıkarmak*. Erişim tarihi: 28.05.2021, <https://www.abakuskitap.com/blog/icerik/buzzerdan-ses-cikarma>
- Arapgirlioğlu, H. (2003). *Müzik Teknolojisi ve Yeni Yüzyılda Müzik Eğitimi*, Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumunda sözlü olarak sunulmuş bildiri, İnönü Üniversitesi, Malatya.

Cevahir, H., Özdemir, M. (2017). *Programlama Öğretiminde Karşılaşılan Zorluklara Yönelik Öğretmen Görüşleri ve Çözüm Önerileri*. Uluslararası Bilgisayar Öğretiminde Teknoloji Sempozyumu., Mayıs, İnönü Üniversitesi, s.322.

Ed. Estrella, S., McAllister, P. (1997). *Technology Strategies for Music Education*, Technology Institute for Music Educators, Wyncote.

Koçak, Ç., Kırbaş, İ. (2016). *Arduino Tabanlı Prototip Akıllı Ev Sistemi Tasarımı*. Adnan Menderes Üniversitesi Akademik Bilişim, Aydın.

Özşahin, D. (2021). *Hoparlör Nedir Ve Nasıl Çalışır*, Erişim tarihi: 15.05.2021, <http://dorukozsahin.com/hoparlor-nedir-ve-nasil-calisir/>



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 26.05.2021
Kabul Tarihi / Date Accepted : 07.06.2021
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2021
DOI : [10.51576/yegah.943407](https://doi.org/10.51576/yegah.943407)
e-Issn : 2636-8838

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

BAĞLAMA YAPIMINDA KULLANILAN YÖNTEMLER VE YÖNTEMLERE AİT HESAPLAMALAR

ÇİÇEKÇİOĞLU Ümit¹

ÖZ

Bağlama, Anadolu coğrafyasında çalınan ve halk müziğinde kullanılan kadim çalgılardan biridir. Yüzlerce yıllık bir geçmişe sahip olan bu çalgı, yapımı bakımından henüz tam olarak bir standarda ulaşmış değildir. Her yapımcının farklı bir standartla imal ettiği bu çalgı, günümüzde hala ampirik yöntemlerle yapılmaktadır. Çalgının belli bir standarda gelmemesinden kaynaklı hangi form boyunun (tekne boyu) hangi frekansa gerilebileceği ve hangi frekansta tellerdeki gerilim ve ses tahtasına uygulanan basıncın ne olacağı tam olarak bilinmemektedir. Bu durum aynı frekansa akort edilen bağlamaların, aynı yapım yöntemi içinde bile farklı form boylarının kullanılmasına neden olmaktadır. Yaptığımız araştırmalar, birçok yapımcıya göre aynı frekans için bile farklı form boylarının seçildiğini göstermektedir.

¹ Öğr. Gör. Ümit Çiçekçiöğlü, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Çalgı Yapım Onarım Bölümü, umit.cicekcioglu@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8817-9946>

Bu çalışmada, günümüzde kullanılan üç farklı yapım tekniği anlatılmış ve bu yapım tekniklerine göre bir bağlama ailesi oluşturmak için (divan, uzun sap bağlama, kısa sap bağlama ve cura) hangi form boylarının kullanılması gerektiğinin hesaplamaları yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Bağlama, çalgı yapım, yöntemler, hesaplamalar.

METHODS USED IN THE CONSTRUCTION OF THE BAGLAMA AND THE CALCULATIONS OF THE METHODS

Abstract

Baglama is one of the ancient instruments used in folk music in Anatolia. This instrument, which has a history of hundreds of years, has not yet reached a standard in terms of its production. This instrument, which is produced by each producer with a different standard, is still carried out with empirical methods today. It is not known exactly what form the length of the form (boat length) can be stretched due to the fact that the instrument does not come to a certain standard and at what frequency the tension on the wires and the pressure applied to the soundboard is not known exactly. This results in the use of different form lengths in the same construction method, in the same construction. Studies show that different form sizes have been chosen for many producers, even for the same frequency.

In this study, three different construction techniques used today are explained and calculations have been made which form lengths should be used in order to form a bagging family according to these construction techniques.

Keywords: Baglama, instrument making, methods, calculations.

GİRİŞ

Günümüze kadar yapılan çalışmalar ‘bağlamanın’ Asya kökenli ‘kopuzdan’ geldiğini ortaya koymaktadır (Karababa, 2005, s. 24). Kopuz türevi olan bağlama, halk müziğinin temel çalgılarından biridir ve yüzlerce yıllık bir geçmişe sahip olmasına rağmen hala belli bir standarda kavuşamamıştır.

Genel olarak usta-çırak ilişkisi ile yapılan bağlamanın standardizasyonu söz konusu değildir. İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarı’nın kurulmasıyla birlikte Cafer Açın Çalgı Yapım Bölümünü açmış ve yaptığı çalışmalarla bağlamayı ölçülendirip formüle etmiştir (Kurt, 1989, s. 13,16).

Çalgının yapımı, tel boyları ve akort edilen frekanslara göre form boyları çoğu yapımcıya göre farklılıklar göstermektedir. Hatta aynı yöntemle yapılan bağlamaların form boylarında bile farklılıklar görülmektedir. Oysaki her yapım yönteminde, tel boyunun gerilebileceği bir frekans olması ve bu frekans için kullanılan form boyunun, aynı yöntemi kullanan her luthier için aynı olması gerekmektedir. Fakat yaptığımız araştırmalar, aynı akort için bile yapımcıların farklı form boyları kullandıklarını göstermektedir. Bu durum, ortak icrada farklı tel boylarının aynı sese akortlanması gerekliliğini getirmektedir ki, bu da hem entonasyon² problemine yol açmakta, hem de teli geren kuvvet ve oluşan basıncından dolayı bağlamanın deformasyonunu hızlandırmaktadır. Günümüzde bağlama yapımı alanında, üç farklı yapım yöntemi kullanılmaktadır. Cafer Açın’ın formüle ettiği 1/5 yöntemi, Erkan Oğur ile Kemal Eroğlu’nun yaptığı çalışmalar ile Fibonacci’ye ait olan teoremin bağlamaya uyarlanmasıyla oluşturulan altın oran yöntemi ve yapımcılar arasında 1/5 yöntemi ile altın oran arası olarak anılan ve günümüzde yaygın şekilde kullanılıp 1/4,5 olarak isimlendirilen yöntemdir.

Üç yöntemin de ortak özelliği, çalgı ile ilgili hesaplamalarda eşiğin konumuna göre hareket edilmesidir. Bağlamada bütün kurgu, eşiğin konumlandırıldığı yere bağlıdır ve bağlamanın diğer bölümleri hesaplanırken form boyu esas alınarak eşiğin yerine göre yapılmaktadır. Eşiğin yeri değiştikçe sap boyu, tel boyu ve sap dibi-eşik yeri ölçüleri değişmektedir.

Bu makalede, günümüzde kullanılan yapım yöntemleri ile standart bir bağlama ailesi oluşturabilmek için form boyları, eşik yerleri, tel boyları ve sap boyları hesaplamaları yapılmıştır. Birbirini bütünleyen bu parçalar doğru hesaplanmaz ve doğru bir kurguyla bir araya getirilmezse,

² Entonasyon: İnsan sesinin ya da herhangi bir çalgının, istenen perdeyi (ton) tam ya da tama yakın verebilmesi olarak tanımlanmaktadır. (Taş, 2020, s. 1803)

yapılan bağlamaların istenilen frekansa gerilebilmeleri mümkün olmayacağı gibi, bu durum bağlamalarda entonasyon ve deformasyona sebep olacaktır. Bu nedenle her parçanın doğru bir şekilde hesaplanması, doğru bir bağlamaya ulaşma ve bu bağlamanın uzun yıllar boyunca sorunsuz bir şekilde kullanılabilmesi açısından çok büyük önem taşımaktadır.

Yapım yöntemlerinde, form boyu esas alınarak eşğin konumuna göre yapılmaktadır. Ancak gerilmek istenen frekans her yapım yöntemi için ayrı bir form boyunu işaret etmektedir. Çünkü her yapım yönteminde kullanılan hesaplama şekli farklılıklar göstermektedir. Gerilmek istenen frekansa göre, her yöntem için bir form boyu belirlenir ve eşğin form boyundaki yerine göre, bağlamanın sap ve tel boyları hesaplanır. Bundan hareketle, farklı yapım yöntemlerinde bir bağlama ailesi oluşturabilmek için hangi form boylarının kullanılması gerektiği hesaplanmış ve hesaplamalar sonucu ortaya çıkan sonuçlar tablo halinde sunulmuştur.

Öncelikle, bu üç yönteme ait oranları ve bağlamanın bölümlerinin nasıl hesaplandığını görelim.

Altın Oran Yöntemi:

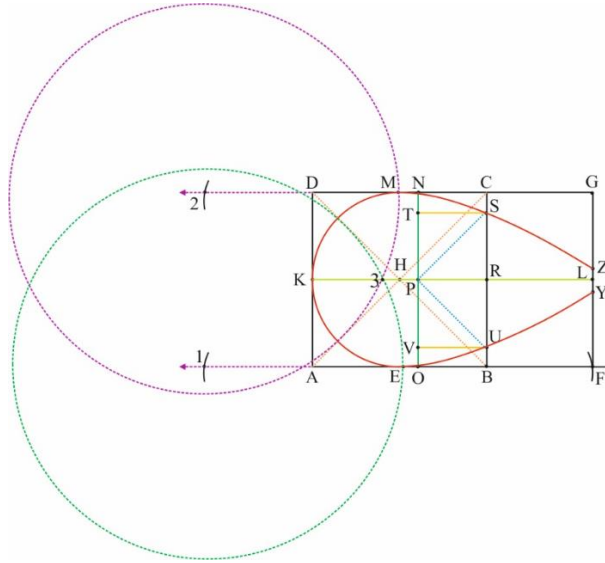
Bağlamada altın oran yöntemi, eşğin form boyunun 1/4'üne konumlandırılması yöntemidir.

Altın oran $(1+\sqrt{5})/2$ ile tanımlanan bir irrasyonel³ sayıdır. Antik çağdan günümüze kadar, matematikçilerin, filozofların, sanatçıların ve müzisyenlerin ilgilendikleri bir konu olmuştur. Yunancada kesmek anlamına gelen kelimenin ilk harfi olan 'τ' karakteri ile gösterilen ve değeri 1,61803... olan sayı altın ortalama, altın bölüm, altın kesit, ilahi orantı, Fibonacci sayısı ve Fhidias ortalaması olarak da adlandırılmaktadır. İrrasyonel sayılar, sonsuz bir küme oluşturur. Bu sayılardan bazıları herkesçe bilinir ve birçok alanda uygulanırlar. Örneğin π (dairenin çevresinin, çapına oranı) sayısı gibi (Dunlop, 2011, s. 1-2).

Altın oranın özellikleri ilk kez, bir doğru parçasını ikiye ayırma konusunda ele alınmıştır. Herhangi bir doğru parçası, toplam uzunluğunun uzun parçaya oranı, uzun parçanın kısa parçaya oranına eşit olacak şekilde ikiye bölünürse, oluşan oran, altın oran olur. Doğru parçalarından oluşan dikdörtgen ise, altın dikdörtgen olarak adlandırılır. Oluşan bu dikdörtgenin uzunluğunun genişliğe

³ irrasyonel sayı: İki tam sayının oranı biçiminde ifade edilemeyen sayılar irrasyonel sayılar olarak tanımlanır. (Çiçekçiöglü, 2017, s. 18)

oranı τ olur. Antik çağda Yunanlılar bu şekilde oluşturulan dikdörtgenin daha estetik olduğuna inanmışlar ve bu dikdörtgeni birçok mimari tasarımda kullanmışlardır (Dunlop, 2011, s. 15). Aşağıdaki çizimde AFGD dikdörtgeni altın dikdörtgen olup, bağlama ses kutusunun bu dikdörtgen içine altın orana göre yerleşimi görülmektedir. Çizimde 3 rakamı, eşğin altın orana (Fibonacci sayısı) göre yer alması gerektiği yeri göstermektedir. Bu nokta form boyunun 1/4'üne denk gelmektedir ki, burası aynı zamanda oktav noktasıdır. Yaptığımız çalışmalar, eşğin oktav noktasında yer almasından dolayı, seslerin ve doğuşkanlar⁴ın daha iyi iletildiğini ve sustain⁵in daha uzun olduğunu göstermektedir (Çiçekçioğlu, 2017, s.22).

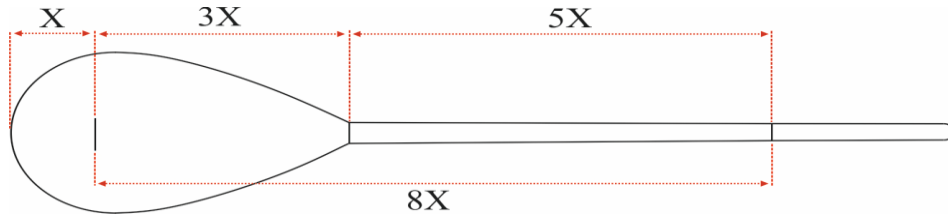


Çizim 1. Altın orana göre bağlamanın ön görünüş çizimi.

Altın oran yöntemine göre bağlama oranları aşağıdaki gibidir:

Form boyu: $4x$ Eşik yeri: x Sap dibi-eşik: $3x$

Sap boyu: $5x$ Tel boyu: $8x$



Çizim 2. Altın Oran Yöntemine Göre Bağlamanın Oranları.

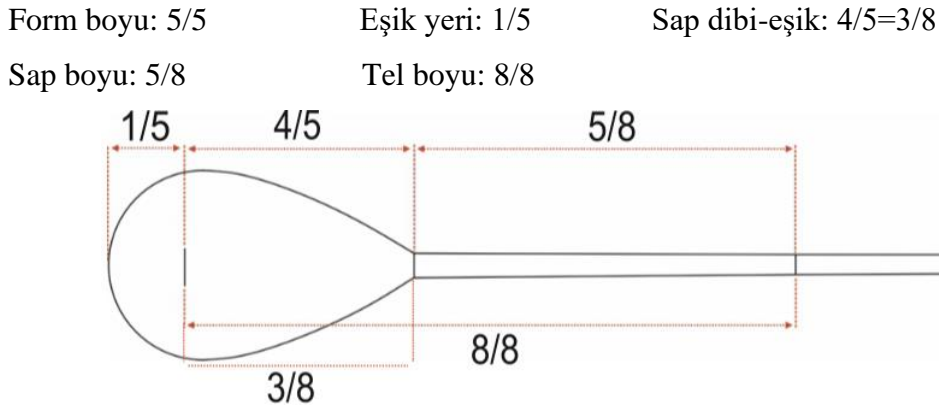
⁴ Doğuşkanlar: Bir sesin oluşmasını sağlayan ses dalgasına eklenmiş farklı frekanslardaki diğer dalgalara doğuşkanlar veya bazen harmonikler denir. (Parker, 2015, s. 72,73)

⁵ Sustain: Müzikal enstrümanlarda notayı bastıktan sonra, o sesin çıkmaya devam etmesine verilen isim, sesin uzama süresi. (Zeren, 2014, s. 173)

1/5 Yapım Yöntemi:

1/5 yapım yöntemi, eşiğin form boyunun 1/5'ine konumlandırılması yöntemidir. Açın, bu yöntemi altın oran olarak ifade etmektedir (Açın, 1994, s. 270). Çok yapımcı tarafından ve uzun yıllar boyunca kullanılmasından dolayı, yöntemin gelenekselleştiğini⁶ söyleyebiliriz. Günümüzde hâlâ birçok yapımcı tarafından kullanılan bu yöntemde, eşiğin konumundan dolayı tel boyu ve sap boyu diğer yöntemlere göre daha uzun olmaktadır.

1/5 yapım yöntemine göre bağlama oranları aşağıdaki gibidir:



Çizim 3. 1/5 Yöntemine Göre Bağlamanın Oranları. (Açın, 1994, s. 258)

1/4,5 Yapım Yöntemi:

Bu yöntem eşiği, 1/5 yöntemi ile altın oran yöntemindeki eşik yeri olan 1/4'ün ortasına konumlandırmaktadır. Yapılan görüşmelerde, yapımcılar 1/5 yönteminde eşiğin çok geride kaldığını, altın oran yönteminde de eşiğin çok önde olduğunu ve bundan dolayı böyle bir yöntemle başvurduklarını söylemektedirler. Bu yöntemde eşik form boyunun 2/9'una (1/4,5) konumlandırılmakta, fakat eşiğin konumu dışındaki bütün hesaplamalar 1/5 yöntemindeki gibi yapılmaktadır.

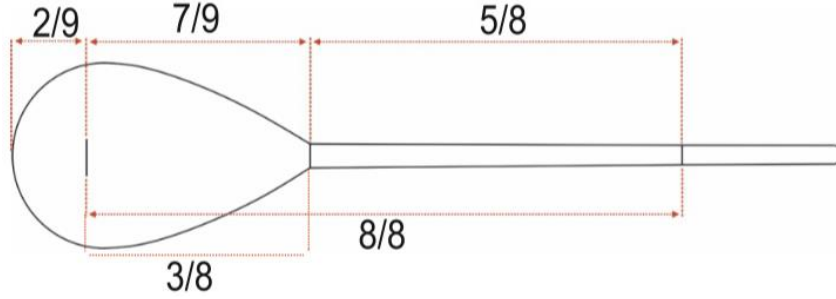
1/4,5 yöntemine göre bağlama oranları aşağıdaki gibidir:

⁶ Gelenek: Antropolojide sözcük, verili bir topluluk içinde toplumsallaşma yoluyla bir kuşaktan diğerine aktarılan inanç, adet, değer, davranış, bilgi ya da uzmanlık örüntüleri yerine kullanılmaktadır. Terim zaman zaman, özellikle 'geleneksel gündelik kültür' ya da halk kültürünün incelenmesinin ana kaygısı oluşturduğu etnolojide bizzat kültürün anlamdaşı olarak kullanılmıştır. (Emiroğlu, 2003, s. 329)

Bir olgunun 'gelenek' olarak nitelendirilebilmesi için:

- 1- En az üç kuşak boyunca sürüyor, tekrar ediyor olması,
- 2- Zimmen de olsa, bir değer yargısını ifade etmesi, bir başka deyişle yaptırımcı/kuralcı olması, geçmişle, şimdiki durum arasında bir süreğenlik duygusu yaratması; gerektiği söylenebilir. (Emiroğlu, 2003, s. 330, 331).

Form boyu: 9/9 Eşik yeri: 2/9 Sap dibi-eşik: 7/9=3/8
 Sap boyu: 5/8 Tel boyu: 8/8



Çizim 4. 1/4,5 Yöntemine Göre Bağlamanın Oranları.

Yöntemlere Göre Bağlama Ailesinin Hesaplanması:

Bağlama ailesi, geniş bir aileye sahip olmakla birlikte, günümüzde bağlama ailesinin en çok kullanılanlarını divan bağlama, uzun sap bağlama, kısa sap bağlama ve cura şeklinde sıralayabiliriz. Doğru sonuçlara ulaşabilmek için, hesaplamalar daha önce üzerinde çalışılan ve hangi form boyunun hangi sese akort edildiği bilinen altın oran üzerinden yapılmıştır. Daha önceki çalışmalar altın oran yöntemine göre yapılan ve ‘do’ (dördüncü oktav) ya akort edilebilen uzun sap bağlamanın form boyunun 42 cm., kısa sap bağlamanın form boyunun 41 cm., curanın bir üst oktavdaki ‘do’ (beşinci oktav) ya gerilebilmesi için 25 cm. olması gerektiğini göstermektedir. Divan bağlama genel olarak re karar üzerinden çalınmaktadır. ‘Re’ notasında karar verildiğinde akordun ‘do’ olması için alt telin boşunun sol (üçüncü oktav) notasına akort edilmesi gerekir. Altın orana göre alt telin ‘sol’ notasına akort edilebilmesi için, form boyunun 48 cm. olması gerekmektedir.

Bundan hareketle altın oran yöntemi, 1/5 yöntemi ve 1/4,5 yöntemine göre bağlama ailesinin hesaplamaları aşağıdaki gibidir:

Uzun Sap Bağlama Hesapları:

Altın orana göre ‘do’ ya akort edilen bağlamanın form boyunun 42 cm. olması gerekmektedir. Bu form boyundaki uzun sap bağlamanın altın orana göre diğer bilinmeyenleri aşağıdaki gibidir;

Altın Orana Göre Hesaplamalar:

Form boyu: $4x = 42$ cm.

Eşik yeri: $x = 42/4 = 10,5$ cm.

Sap dibi- eşik yeri: $3x = 10,5 \cdot 3 = 31,5$ cm.

Sap boyu: $5x = 10,5 \cdot 5 = 52,5$ cm.

Tel boyu: $8x = 10,5 \cdot 8 = 84$ cm.

Altın orana göre 84 cm. tel boyu ve 42 cm. form boyu olan uzun sap bağlamanın diğer yöntemlere göre olan hesaplamaları aşağıdaki gibidir:

1/5 Yöntemine Göre Hesaplamalar:

Tel boyu: $8/8 = 84/8 = 10,5$ cm.

Sap dibi- eşik yeri: $3/8 = 4/5 = 10,5 \cdot 3 = 31,5$ cm.

Sap boyu: $5x = 10,5 \cdot 5 = 52,5$ cm.

Eşik yeri: $1/5 = 31,5/4 = 7,88$ cm.

Form boyu: $5/5 = 7,88 \cdot 5 = 39,38$ cm.

1/5 yöntemine göre ‘do’ notasına akort edilebilen uzun sap bağlamanın form boyu 39,38 cm. olmalıdır.

1/4,5 Yöntemine Göre Hesaplamalar:

Tel boyu: $8/8 = 84/8 = 10,5$ cm.

Sap dibi- eşik yeri: $3/8 = 7/9 = 10,5 \cdot 3 = 31,5$ cm.

Eşik yeri: $2/9 = 31,5/7 = 4,5 \cdot 2 = 9$ cm.

Form boyu: $9/9 = 4,5 \cdot 9 = 40,5$ cm.

1/4,5 yöntemine göre ‘do’ notasına akort edilebilen uzun sap bağlamanın form boyu 40,5 cm. olmalıdır.

Divan Bağlama Hesapları:

Altın orana göre ‘sol’ notasına akort edilen bağlamanın form boyunun 48 cm., olması gerekmektedir. Bu form boyundaki divan bağlamanın altın orana göre diğer bilinmeyenleri aşağıdaki gibidir;

Altın Orana Göre Hesaplamalar:

Form boyu: $4x = 48$ cm.

Eşik yeri: $x = 48/4 = 12$ cm.

Sap dibi- eşik yeri: $3x = 12 \cdot 3 = 36$ cm.

Sap boyu: $5x = 12 \cdot 5 = 60$ cm.

Tel boyu: $8x = 12 \cdot 8 = 96$ cm.

Altın orana göre 96 cm tel boyu ve 48 form boyu olan uzun sap bağlamanın diğer yöntemlere göre olan hesaplamaları aşağıdaki gibidir:

1/5 Yöntemine Göre Hesaplamalar:

Tel boyu: $8/8 = 96/8 = 12$ cm.

Sap dibi- eşik yeri: $3/8 = 4/5 = 12 \cdot 3 = 36$ cm.

Sap boyu: $5x = 12 \cdot 5 = 60$ cm.

Eşik yeri: $1/5 = 36/4 = 9$ cm.

Form boyu: $5/5 = 9 \cdot 5 = 45$ cm.

1/5 yöntemine göre ‘sol’ notasına akort edilebilen divan bağlamanın form boyu 43,13 cm. olmalıdır.

1/4,5 Yöntemine Göre Hesaplamalar:

Tel boyu: $8/8 = 96/8 = 12$ cm.

Sap dibi- eşik yeri: $3/8 = 7/9 = 12 \cdot 3 = 36$ cm.

Eşik yeri: $2/9 = 36/7 = 5,14 \cdot 2 = 10,3$ cm.

Form boyu: $9/9 = 5,14 \cdot 9 = 46,3$ cm.

1/4,5 yönteme göre ‘sol’ notasına akort edilebilen divan bağlamanın form boyu 44,37 cm. olmalıdır.

Kısa Sap Bağlama Hesapları:

Kısa sap bağlama, uzun sap bağlamanın üç perde eksigiğidir. Kısa sap bağlamanın tel boyu hesaplanırken, uzun sap bağlamanın ilk üç perde eksigiği kısa sap bağlamanın tel boyunu verir.

Altın orana göre ‘do’ notasına akort edilebilen kısa sap bağlamanın form boyu 41 cm.’dir. Bu form boyundaki kısa sap bağlamanın altın orana göre diğer bilinmeyenleri aşağıdaki gibidir;

Altın Orana Göre Hesaplamalar:

Form boyu: $4x = 41$ cm.

Eşik yeri: $x = 41/4 = 10,25$ cm.

Sap dibi- eşik yeri: $3x = 10,25 \cdot 3 = 30,75$ cm.

Tel boyu: $8x \cdot 0,944 \cdot 0,944 \cdot 0,944 = 10,25 \cdot 8 \cdot 0,944 \cdot 0,944 \cdot 0,944 = 69$ cm.

Sap boyu: Tel boyu- Sap dibi, eşik yeri= $69 - 30,75 = 38,25$ cm.

Altın orana göre 69 cm tel boyu ve 41 form boyu olan kısa sap bağlamanın diğer yöntemlere göre olan hesaplamaları aşağıdaki gibidir:

1/5 Yöntemine Göre Hesaplamalar:

Uzun sap bağlamanın tel boyu: $8/8 = 82$ cm.

Sap dibi- eşik yeri: $3/8 = 4/5 = 82/8 = 10,25 * 3 = 30,75$ cm.

Form boyu: $5/5 = \text{Sap dibi- eşik yeri}/4 = 30,75/4 = 7,69 * 5 = 38,4$ cm.

Eşik yeri: $1/5 = 38,44/5 = 7,8$ cm.

Sap boyu: $\text{Tel boyu} * 0,944 * 0,944 * 0,944 - \text{Sap dibi eşik yeri} = 82 * 0,944 * 0,944 * 0,944 - 30,75 = 38,23$ cm.

Kısa sap bağlamanın tel boyu: $\text{Uzun sap bağlamanın tel boyu} * 0,944 * 0,944 * 0,944 = 82 * 0,944 * 0,944 * 0,944 = 69$ cm.

1/5 yöntemine göre 'do' notasına akort edilebilen kısa sap bağlamanın form boyu 38,44 cm. ve tel boyu 69 cm.'dir.

1/4,5 Yöntemine Göre Hesaplamalar:

Uzun sap bağlamanın tel boyu: $8/8 = 82$ cm.

Sap dibi- eşik yeri: $3/8 = 4/5 = 82/8 = 10,25 * 3 = 30,75$ cm.

Form boyu: $9/9 = \text{Sap dibi- eşik yeri}/7 = 30,75/7 = 4,39 * 9 = 39,55$ cm.

Eşik yeri: $2/9 = 4,39 * 2 = 8,8$ cm.

Sap boyu: $\text{Tel boyu} * 0,944 * 0,944 * 0,944 - \text{Sap dibi- eşik yeri} = 82 * 0,944 * 0,944 * 0,944 - 30,75 = 38,23$ cm.

Kısa sap bağlamanın tel boyu: $\text{Uzun sap bağlamanın tel boyu} * 0,944 * 0,944 * 0,944 = 82 * 0,944 * 0,944 * 0,944 = 69$ cm.

1/4,5 yöntemine göre 'do' notasına akort edilebilen kısa sap bağlamanın form boyu 39,55 cm. ve tel boyu 69 cm.'dir.

Cura Hesapları:

Cura, uzun sap bağlamanın bir üst oktavına akort edildiği için form boyu oldukça küçüktür ve bağlama ailesinin en küçüğüdür. Hesaplama şekli ve oranları uzun sap bağlama ile aynıdır.

Altın orana göre 'do' notasına akort edilebilen curanın form boyu 25 cm.'dir. Bu form boyundaki curanın altın orana göre diğer bilinmeyenleri aşağıdaki gibidir;

Altın Orana Göre Hesaplamalar:

Form boyu: $4x = 25$ cm.

Eşik yeri: $x = 25/4 = 6,25$ cm.

Sap dibi- eşik yeri: $3x = 6,25 * 3 = 18,75$ cm.

Sap boyu: $5x = 6,25 * 5 = 31,25$ cm.

Tel boyu: $8x = 6,25 * 8 = 50$ cm.

Altın orana göre 50 cm. tel boyu ve 25 cm. form boyu olan curanın diğer yöntemlere göre olan hesaplamaları aşağıdaki gibidir:

1/5 Yöntemine Göre Hesaplamalar:

Tel boyu: $8/8 = 50/8 = 6,25$ cm.

Sap dibi- eşik yeri: $3/8 = 4/5 = 6,25 * 3 = 18,75$ cm.

Sap boyu: $5x = 6,25 * 5 = 31,25$ cm.

Eşik yeri: $1/5 = 18,75/4 = 4,69$ cm.

Form boyu: $5/5 = 4,69 * 5 = 23,44$ cm.

1/5 yöntemine göre ‘do’ notasına akort edilebilen curanın form boyu 23,44 cm. olmalıdır.

1/4,5 Yöntemine Göre Hesaplamalar:

Tel boyu: $8/8 = 50/8 = 6,25$ cm.

Sap dibi- eşik yeri: $3/8 = 7/9 = 6,25 * 3 = 18,75$ cm.

Eşik yeri: $2/9 = 18,75/7 = 2,68 * 2 = 5,36$ cm.

Sap boyu: $5x = \text{Tel boyu} - \text{Sap dibi, eşik yeri} = 50 - 18,25 = 31,25$ cm.

Form boyu: $9/9 = 2,68 * 9 = 24,12$ cm.

1/4,5 yöntemine göre ‘do’ notasına akort edilebilen curanın form boyu 24,12 cm. olmalıdır.

Yöntemlere göre ‘do’ ya akort edilebilen bağlama ailesinin form boyları aşağıdaki tablodaki gibidir;

	Divan Bağlama	Uzun Sap Bağlama	Kısa Sap Bağlama	Cura
Altın Oran	48 cm.	42 cm.	41 cm.	25 cm.
1/5 Yöntemi	45 cm.	39,38 cm.	38,5 cm.	23,44 cm.
1/4,5 Yöntemi	46,3 cm.	40,5 cm.	39,5 cm.	24,12 cm.

Tablo 1. Yöntemlere Göre Bağlama Ailesinin Form Boyları.

	Divan Bağlama	Uzun Sap Bağlama	Kısa Sap Bağlama	Cura
Altın Oran	12 cm	10,5 cm.	10,25 cm.	6,25 cm.
1/5 Yöntemi	9 cm.	7,9 cm.	7,8 cm.	4,69 cm.
1/4,5 Yöntemi	10,3 cm.	9 cm.	8,8 cm.	5,36 cm.

Tablo 2. Yöntemlere Göre Bağlama Eşik Yerleri.

SONUÇ

Yapım yöntemlerindeki ölçülendirmelere, form boyları ve eşik yerlerine göre karşılaştırıldığında aralarında önemli farklar olduğu açıkça görülmektedir.

Görüldüğü gibi, en büyük form boyları altın orana göre (1/4) yapılan bağlama ailesine, daha sonra 1/4,5 yöntemine ve en son 1/5 yöntemine aittir. Sesin oluşması ve ses dalgasının ilerlemesi havaya bağlı olduğundan (Parker, 2015, s. 25) ses kutusunun (rezonatörün) hacmi önem kazanmaktadır. Ses kutusu hacmi büyüdükçe, ses şiddeti de aynı oranda artacaktır. Buna göre, altın oran ile yapılan bağlama ailesinin, diğer değişkenlerin (ses tahtası lif yapısı, ses tahtası sertlik derecesi, ses tahtası kalınlığı, yapılan bağlamaların tel boyları, eşik yükseklikleri) sabit kalması koşuluyla, yukarıda

sözü edilen diğer iki yapım yöntemine göre yapılan bağlama ailelerinden ses şiddeti açısından daha olumlu olacağı söylenebilir.

Eşik yerleri bakımından incelendiğinde, altın orana göre yapılmış bağlama ailesinde eşik oktav noktasında yer aldığından, seslerin ve doğuşkanların iletiminin diğer iki yöntemle yapılmış bağlama ailelerine göre daha üst düzeyde olacağı sonucuna varılabilir.

Sustain sürelerinin de, eşiklerin yerleri dikkate alındığında, doğuşkanların iletimine bağlı olarak, altın oran ile yapılan bağlama ailesinin, diğer iki yöntemle yapılmış bağlama ailelerine göre daha uzun olduğu söylenebilir. Çünkü doğuşkanların, oktav noktasında iletimi ile oktav noktasından uzaklaştıkça iletimi farklılıklar göstermektedir. Oktav noktasından uzaklaştıkça doğuşkanların iletimi azalacağından sustain sürelerinin de doğru orantılı olarak azalacağını söylemek mümkündür.

Eşik yerlerinin, tını⁷ya da etkisi olduğu söylenebilir. Benzer şekilde oktav noktasında oluşan tını ile, oktav noktasından uzaklaştıkça oluşan tını arasında farklılıklar olacağı söylenebilir.

Eşiğin konumu ile, tel eşiği (tellerin bağlandığı eşik) arasında oluşan açı, ses tahtasına olan baskının artmasını sağlayacaktır. Açı büyüdükçe ses tahtasına olan baskı artacağından, tel eşiğine olan uzaklık düşünüldüğünde, farklı tel boylarında altın oran yönteminde oluşan baskının, diğer yöntemlere göre daha az olacağı söylenebilir.

KAYNAKLAR

- Açın, C. (1994). *Enstruman Bilimi (Organoloji)*. İstanbul: Yenidoğan Basımevi Ltd. Şti.
- Çiçekçioğlu. (2017). *Bağlama Yapımında Yenilikçi Yaklaşımlar*. İzmir: Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çiçekçioğlu, Ü., & Alaskan, A. M. (2018). Bağlamada Eşik Yeri, Yüksekliği ve Kapak Montajı Üzerine Bir Öneri. *Ege Üniversitesi Konservatuvar Dergisi*, 133-146.
- Dunlop, R. A. (2011). *Altın Oran ve Fibonacci Sayıları*. Ankara: Tubitak Popüler Bilim Kitapları.
- Emiroğlu, K. (2003). *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Karababa, H. (2005). *Nefesi Bağlama Tarihçesi*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Kurt, İ. (1989). *Bağlamada Düzen ve Pozisyon*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Parker, B. (2015). *Güçlü Titreşimler*. Ankara: Tubitak Popüler Bilim Kitapları.

⁷ Tını: Çalgıların birbirinden ayrılmasını sağlayan en önemli unsur, ses niteliği. (Zeren, 2014, s. 272,273)

Taş, F. (2020). Yaylı Çalgılar Eğitiminde Entonasyonu Geliştirmeye Yönelik Kullanılan Üç Yöntemin Karşılaştırılması. *İdil Sanat ve Dil Dergisi* , 1803.

Zeren, A. (2014). *Müzik Fiziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık San. ve Tic. Ltd.Şti.

Kaynak kişiler:

Kemal Eroğlu (Luthier) (2014)

Osman Arsan (Luthier) (2015)

Hamdullah Kurt (Luthier) (2015)

Muharrem Yasin Temur (Luthier) (2015)



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 02.06.2021
Kabul Tarihi / Date Accepted : 11.06.2021
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2021
DOI : [10.51576/yegah.946937](https://doi.org/10.51576/yegah.946937)
e-Issn : 2636-8838

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİNDE SES PERFORMANSININ KALİTESİNİ ETKİLEYEN MÜZİKAL FAKTÖRLER ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

DURAN, Serap¹

TÜRKEL OTER, Serda²

OK, Üzeyir³

ÖZ

Bu çalışmada, Klâsik Türk Müziği alanında nitelikli ses icrâcısında bulunması gereken bazı teknik boyutlar metot oluşturmaya yönelik bir yaklaşımla incelenmiştir. Diğer bir ifadeyle belirlenmiş değişkenler çerçevesinde oluşturulan bu yaklaşımla ses eğitimi alanı ile ilgilenen icrâcı adayları ya da öğretmenlerin ses eğitimi sürecine katkıda bulunmak amaçlanmaktadır. Araştırmada Klâsik Türk Müziğinde ses performansını etkileyen belirli müzikal faktörler ses icrâsındaki diğer bazı başarı kriterleri ile değerlendirilmiştir. Katılımcılar 94 erkek ve 87 kadın olmak üzere toplamda 181

¹ Öğr. Gör. Serap DURAN, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitim ABD, duvan.se@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5331-2732>.

² Prof. Dr. Serda TÜRKEL OTER, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, İcracılık Fakültesi, Türk Müziği ABD, turkelserda@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3945-9372>.

³ Prof. Dr. Üzeyir OK, İbn Haldun Üniversitesi, Psikoloji ABD, uzeyirok2002@yahoo.co.uk, <https://orcid.org/0000-0002-8202-350X>.

kişiden oluşmuştur. Bulgular, ses performansı ile müzikal faktörlerin yakinen ilişkili olduğunu, ses icrâsının niteliğini arttırmada müzikal faktörler üzerine odaklanmanın gelişim sürecine pozitif katkılar sağladığını kuşkuyla yer bırakmayacak bir biçimde göstermektedir. Diğer yandan eğitim sürecinin bir parçası ve başarı kriteri olarak değerlendirilen not düzeyinin, icrâcılık niteliğiyle negatif yönde ilişkilendiği saptanmıştır. Ses icrâcılığına olumlu etkisinden biri olan icrâcıların çalabildikleri enstrüman sayılarında dikkate değer bir azlık söz konusu olduğu ve tüm donanım ölçeklerinin içerisindeki en düşük değeri aldığı görülmüştür. Müziği sevmeye ve müzik çalışmalarını isteyerek yapma düzeyinin ideal ses icrâsında başarıyı etkileyen en önemli faktörler olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Nitelikli ses icrâsı, Klâsik Türk Müziği, müzikal donanım ve başarı düzeyi.

A RESEARCH ON MUSICAL FACTORS AFFECTING THE QUALITY OF VOCAL PERFORMANCE IN CLASSICAL TURKISH MUSIC

ABSTRACT

In this study, some technical dimensions that should be found in a qualified voice performer in the field of Classical Turkish Music are examined with an approach towards creating a method. In other words, it is aimed to contribute to the vocal training process of the performer candidate or trainers who are interested in the field of vocal training with this approach, which is created within the framework of the determined variables. In the study, certain musical factors affecting vocal performance in Classical Turkish Music were evaluated with some other success criteria in voice performance. Participants consisted of 94 men and 87 women, a total of 181 people. The findings unmistakably show that vocal performance and musical factors are closely related, and that focusing on musical factors in increasing the quality of vocal performance contributes positively to the development process. On the other hand, it has been determined that the grade level, which is considered as a part of the education process and success criterion, is negatively related to the performance quality. It has been observed that there is a remarkable decrease in the number of instruments that the performers can play, which is one of the positive effects on vocal performance, and it has the lowest value among all hardware scales. It has been determined that the level of

liking music and willingly doing music studies are the most important factors affecting success in ideal sound performance.

Key words: Quality vocal performance, Classical Turkish Music, musical equipment and success level.

GİRİŞ

Müzik icrâsında karşımıza çıkan en temel öğeler insan sesi ve çalgılardır. Genel olarak müzikal sesler üretmek için yaratılmış ya da uyarlanmış aletlere ‘çalgi’ (musical instrument) denmektedir. İnsanlık tarihinin gelişiminde çalgı kullanımının ne zaman ve ne şekilde başladığı tam olarak bilinmese de, insanoğlunun ilk çalgı kullanımını korunma, avlanma, doğayı taklit ve iletişim kurma çabalarıyla, kendi sesi başta olmak üzere kemik, ağaç ve taş parçalarını kullanarak gerçekleştirdiği düşünülmektedir (Doğan ve Erdal, 2016; 1). Bu bağlamda insanın en eski çağlardan bu yana belki de en kolay ulaşabildiği enstrüman olan kendi sesi, kültürlerin yapısına bağlı olarak çok farklı ses müziği türlerinin ve icrâ biçimlerinin ortaya çıkmasına önemli bir zemin oluşturmuştur.

Müzik üretimi ve icrâsının önemli ayaklarından biri kuşkusuz ses icrâsıdır. Ancak ses icrâsı, dünya üzerinde bulunan birbirinden farklı birçok kültürün yarattığı müzik sistemlerine bağlı olarak farklı karakterler sergiler. Klâsik Türk Müziği mikrotonal karakteriyle özellikle batının tonal sistemi ya da uzak doğunun pentatonik ses sistemlerine göre büyük farklılıklar göstermektedir. Klâsik Türk Müziği üzerine söz sahibi olan mûsikîşinasların önemle vurguladığı gibi, yüzyıllar içerisinde makamlar üzerine kurulmuş ses sistemi, çok farklı usûllerden oluşan yapısı ve form çeşitliliğiyle, Klâsik Türk Müziğinin en önemli karakteristiği hanende mûsikîsi olmasıyla birlikte en çok insan sesiyle icrâ edilen bir tür olmasıdır (Şen, 2003). Osmanlı imparatorluğundaki toplumun yaşayış biçimine bağlı olarak, dînin önemi ve dînî kuralların önceliği, Klâsik Türk Müziğinin hem teknik hem de üslûp bakımından şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır diyebiliriz. Bu etkileşimin en temel nedenlerinden biri, “hâfızlık geleneği”dir. Sazın kullanılmadığı, sadece insan sesine dayalı olan “hafızlığın”, Klâsik Türk Müziğinin “söz mûsikîsi veya nağme özellikli hânende mûsikîsi” olarak ifadelendirilmesinin dayanak noktalarından biri olduğunu söylemek yanlış olmaz (Oter, 2011). Bu bağlamda Klâsik Türk Müziği, tarih boyunca makam, usûl, form, terennüm, güfte ve vezin çerçevesinde sentezlenen eserlerin varoluşuyla günümüze kadar aktararak gelmiştir.

Kökünü özellikle ses icrâsına danan bu müzik birikiminin yüzyıllar boyunca hem tekkelerde geleneksel meşk yöntemiyle aktarılması, hem de Cumhuriyet tarihine kadar kurumsal bir yapı kazanmaması gibi nedenler (geleneksel yapısının ve öz niteliklerinin korunması bir yana) günümüz icrâ anlayışlarında standart bazı özelliklere sahip olmuş bir yapının varlık kazanmasına önemli derecede katkı sağlamıştır. Her ne kadar her bir kültürün yarattığı müzik türleri ve icrâ biçimleri birbirinden farklı birçok özellik taşısa da, bugün Klâsik Türk Müziğinin farklı kültürel yapılarda ortaya çıkan icrâ biçimleri ve tekniklerle ilişkilendirilerek gelişmesi ve icrâ bağlamında standartlaşmış belirli nitelikler kazanması mümkündür. Delice (2008: 309), “*ses icrâsında son derece güç olan zengin detayları, son derece karışık incelikleri barındıran mevcut Türk müziği repertuarını anlamının ve icrâ etmenin; müzik bilgisinin, nota bilgisinin, solfej kabiliyetinin ötesinde bu müziğin içinden çıktığı tarihsel atmosfere ve kültür dünyasına vakıf olmakla mümkün*” olduğunu ifade etmiştir. Ancak yine de nitelikli bir icrâ kapasitesine ulaşmanın öncelikle iyi bir hazırlık süreciyle geliştirilebileceği ve bu süreçler bütünü içinde müziksel donanımla ilgili boyutların önemli bir yer tuttuğu gözden kaçırılmamalıdır. Diğer yandan günümüzde genel bir bakışla Klâsik Türk Müziği eğitimi alan öğrencilerin ses icrâcılığında geleneksel üslupları pek tercih etmeyerek, çoğunlukla piyasa üslûbunda bulunan ve akademik yönleri zayıf icrâcılardan etkilendikleri anlaşılmaktadır. Bu durum icrâcılık kalitesine çok olumsuz yansımaktadır (Öğütler & Etil, 2012: 107). Dolayısıyla Klâsik Türk Müziği ses performansının, yorum kriterlerinin en iyi halini yaratmak için icrâlarda başarıyı etkileyen en önemli faktörler belirlenmeli, dahası icrâcının motivasyonunun hangi unsurlarla yükseltileceği, performanslara daha sağlıklı hazırlanma imkânı sağlayabilecek hangi teknik, psikolojik ve diğer fizyolojik faktörlerin etkili olduğunun belirlenmesi önem arz etmektedir.

Müzikal Donanım ve Ses İcrâcılığın Etkileri

Müzikal donanımı yaratımının ses icrâcılığı sahasında insan sesinin müzik yapmak için dilden aldığı güç ile gerekli olan materyallerin hepsini tek başına oluşturmayı başarması; kendine özgü yöntemleriyle diğer müzik yapmaya yarayan araçların yanında hem değerli hem de tutarlı olması yönünden önem taşıdığı ileri sürülmektedir (Egüz, 1999: 1).

Özdemir (2001), çalışmasında müzikal yorumun nitelik kazanmasında, her müzik eserinde konuşma ve yazı diline benzer cümleciklerin ve cümlelerin var olduğunu, ses icrâcılığında eserin

yapı özelliklerine göre yani eserin makamı, formu, hızı, cümlelemeleri, dilsel aksanları, nüansları ve karakteristik dönemsel anlatım unsurlarının önemine vurgu yapmaktadır. Bu unsurlar ses icrâcısının eserlerinde yorum niteliğini artırmak amacıyla belirli kriterlere göre dikkat edilmesi gereken temel unsurlardır.

Topoğlu'na (2013: 44) göre, iyi bir müzikal anlatım için gerekli müzik donanımı, teknik çalışmanın ötesinde müzikalite, stil ve estetik gibi pek çok unsurun gerekli olduğu ifade edilmiştir. Ona göre, bir icrâcı, bu unsurların hepsini yerine getirmiş olsa bile bir odada tek başına ya da bir eğitimci ile eserini icrâ etmekten ya da çalışmaktan çok daha farklı bir deneyim olan topluluk karşısında bir müzikal performans için çeşitli beceri, deneyim ve stratejiler kazanması gerekmektedir. Bu önemli insan sesi unsurunu eğitmenin kolay olmadığı ve ses eğitimini nitelikli icrâcılık çerçevesindeki genel tanımı Töreyn'e (2008: 82) göre, "önceden saptanmış ilke ve yöntemlerle, planlanan hedefler doğrultusunda uygulanan, bireylere sesini şarkı söylerken ve konuşurken, anatomik ve fizyolojik yapı özelliklerine uygun olarak kullanabilmesi için gereken davranışların kazandırıldığı planlı ve programlı bir etkileşim süreci" olarak ifade etmiştir.

Aycan (2005: 136), bir icrâcının ses renginin, ses gürlüğünün, konuşma kültürü ve doğru duruş (postür) gibi hususların niteliğe önem veren bir ses icrâcısının dikkat edilmesi gereken temel donanımlar olduğunu vurgulamaktadır. Aycan, aynı zamanda uzman ses eğitimcilerinin genelde tını egzersizi yapma amacının sesin doğallığını koruduğu, geçiş tonlarındaki bağlantıyı koparmadan yani nefes çizgisinin kontrolünün yapılmasının icrâ niteliğini önemli ölçüde etkilediğini ifade etmektedir.

Eren, (2007) araştırmasında, ses icrâcılarının eserleri yorumlarken genellikle biçim-form anlayışından habersiz duygusal bir tavırla yaklaştıklarını, bu durumun günümüzdeki icrâcıların ortak problemi olduğunu ve form-dönem bilgisi olmadan müzik eserlerini seslendirmenin önemli bir müzikal donanım eksikliği olduğunu vurgulamaktadır.

Akıncı, (2011: 75) bir icrâcı ya da yorumcuda bulunması gereken müzikal donanımları; bir eser içinde bulunan eserin tonalitesini, hızını, notaların temizliğini, çalgısına göre değişebilen çalım tekniklerini, nüansları, sözlü ise sözleri, anlatım terimlerini, duygusal niteliğini ve yorumda en önemli etken olarak görülebilecek olan müzik biçimsel öğeleri yani motifleri, cümleleri, dönemleri (periyod) dikkat edilecek en temel noktalar olarak sıralamaktadır.

Müzik Performansı ve Başarı Değerlendirme Süreçleri

Performansı değerlendirmek için, öncelikle değerlendirme kriterlerini ve performansın nasıl değerlendirileceğini belirlemek gerekmektedir. Performans ölçüm yönteminin geliştirilmesindeki temel amaç, kullanılabilirliği ölçmek için gerekli nitel ve nicel verilere pratik bir yolla ulaşmayı sağlamaktır. Kullanılabilir, gerçekçi bir ölçme aracı geliştirmek için gerçek temsili kullanıcıları seçmek, onlar için gerçek iş görevleri ayarlamak ve gerçekçi bir çalışma ortamı sağlamak esastır. Belirtilen durum ve ortamların sağlanması, dış geçerlik ve iç geçerlik gibi ölçek geliştirmenin iki önemli amacına hizmet eder (Macleod ve Rengger, 1993: 293-297). Performans ölçme araçları farklı değerlendirme ihtiyaçlarına uyacak şekilde tasarlanmalıdır. Temel yöntem hızlı, küçük ölçekli değerlendirmelerde veya örneklemin çok büyük olduğu durumlarda da kullanılabilir olmasıdır. Temel öğeleri etkinlik-verimlilik olmalı ve her alan için özel tasarlanmalıdır (Bevan ve Macleod, 1994: 135).

Müzik performans eğitimi, sahne sanatları performansının önemli olduğu sanat eğitimi alanlarının başında gelir. Müzik eğitiminde performans, temelde müzik yapmayı ve sergilemeyi vurgular (Uçan, 2005). Öğrenci, bireysel çalışmalarının ürünü olarak performanslarını sahnede, dinleyicilerin önünde sunarak sahnede çalma-söyleme kurallarını, sahne heyecanını denetlemeyi, seslendirdiği eseri başkaları ile paylaşmayı ve dinleyici ile müziksel iletişim kurma becerilerini öğrenmektedir (Çimen, 2008). Öğrenci motivasyonu açısından sahnede eser icrâ etmek daha bilinçli ve programlı çalışmak ve sahnede başarılı bir performans sergilemek, öğrencinin özgüven seviyesini yükselten durumlardır.

Müzikal performans değerlendirmesindeki en büyük zorluk, genel öznel yargılara dayanan ölçütlerde yatmaktadır. Müzik performansını değerlendirmede ölçeklendirmeye yönelik çok yönlü yaklaşım, performans alanlarını yeterince örnekleyen sistematik olarak yaygın değerlendirme kriterlerini belirlemek olmalıdır. Artan içerik geçerliliği ve puanlayıcılar arası güvenilirlik katsayıları bu yaklaşımın olası yararları arasında gösterilebilir. Performansın değerlendirilmesi müzik eğitimi sırasında tekrar tekrar gerçekleştirilir. Birçok icrâ unsurlarında müzik programının başarısı, büyük ölçüde değerlendirme süreçlerinin kullanımıyla geliştirilir. Bu yüzden araştırmacılar müzik performansının çeşitli yönlerini değerlendirmek için bir dizi ölçü oluşturmaya çalışırlar (Zdzinski, 1991: 47, akt: Çelikoğlu, 2019).

Nitelikli icrânın en önemli zeminini oluşturan bireysel ses eğitimi dersleri, ses icrâcı adaylarının en temel, doğal iletişim ve müzikal ifade aracı olan seslerini, en doğru, güzel ve etkili şekilde kullanmalarını sağlayarak sesi en doğal haliyle geliştirip olumsuz durumlardan korumaktır. Böylece, ses icrâcı adaylarının “Bireysel Ses Eğitimi” dersine karşı olumlu tutum geliştirmeleri, dersteki başarıları yanında, gelecekte meslek yaşantılarını da derinden etkileyecektir. Ancak, günümüzde “başarı” denildiği zaman sadece akademik başarıya odaklanılmakta fakat bu başarıları etkileyen unsurlar gözden kaçırılmaktadır. Örneğin başta eğitmenin niteliği ile birlikte, eğitim ortamlarının fiziksel yapıları, bireylerin inançları, değerleri ve tutumları da başarı düzeyini oldukça etkileyen faktörler olmaktadır. Çoğu araştırmada tutumun başarı üzerinde önemli etkileri olduğunu ortaya çıkarılmıştır (Baykul, 1990; Philips, 2003; Bilen, 2005; Canakay, 2006; Özmenteş, 2006, akt. Ekici, 2012).

Türk Mûsikîsi ses icrâcılığının temel donanımları konularında ortak bir metot ve fikir birliğine gidilmediği çoğu araştırmada gündeme gelmektedir. Bu çalışma ile Türk müziğimizin ses icrâcılığının temel unsurları konusunda da temel ilkelerinden olan temel müzik donanımlarını gündeme getirmenin ortak bir metot algısına büyük katkı sağlayacağı kaçınılmaz olmaktadır. Literatüre ilişkin eğitim-öğretim süreçlerinin değerlendirilmesinde bireyin tutumlarının bilinmesi ve ölçülmesinin önem kazandığı bilimsel platformlarda önem arz etmektedir. Performans öğrencisinin dersindeki başarı oranlarında eğitmen, kendi yöntem ve stratejileriyle, müfredat, kaynak, ödev, ara sınav, bedensel esnekliğe ayrılan zaman, motivasyon, hoşnutluk, repertuar, mesleğine ilişkin tutum ve olumlu bakış, derse devam ve devamsızlık konularında öğrenciye bilinç kazandırılmasında çok önemli bir roledir. Ayrıca bir eğitimcinin bu niteliklere sahip olması, mesleğindeki başarıyı oldukça etkilemektedir. Ses icrâcı adayının mesleki gelişimi için de, derslere karşı tutumlarına etki eden unsurlar tekrar gözden geçirilmeli ve en nitelikli icrâların nasıl en yüksek başarı ortalamaları haline getirilebilir sorusuna cevap aranmalıdır.

Bu araştırmada müzikal donanımlar ve ses tekniği değişkenlerini belirlemek ve bu değişkenlerin kendi aralarındaki etkileşimlerini bir model üzerinde açıklayabilmek için “Müzik donanımlar çerçevesinde Klâsik Türk Müziği ses icrâcılığında nitelikli bir yorum anlayışına ulaşmak hangi değişkenlerle ilişkilidir?” sorusuna yanıt aranmıştır.

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli ile evren ve örnekleminin ne olduğu açıklanmış, araştırma konusuna yönelik verilerin toplanması ve çözümlenmesi sürecinde uygulanacak yöntem ve teknikler hakkında da ilgili alt başlıklarda ayrıntılı şekilde bilgi verilmiştir. Çalışmanın örneklemini Türk Mûsikîsi Konservatuvarı 2. 3. ve 4. sınıf Lisans, Master ve Doktora Türk Sanat Mûsikîsi Ses Eğitimi Bölümü'nde eğitim alan bu öğrenciler arasından uygunluk (convenience) örnekleme yöntemine göre seçilen 181 öğrenci oluşturmaktadır. 181 öğrencinin cinsiyet dağılımı 94 kişi erkek 87 kişi kadın olarak oluşmaktadır. Uygulamaya katılan öğrencilerin en alt yaş grubu 20, en üst ise 51 yaş grubunu kapsamış olup, yaş ortalaması 26 civarındadır.

Araştırmanın Modeli ve Kapsamı

Nicel ana yöntemi tercih eden bu çalışma, anket veri toplama yöntemine bağlı olarak oluşturulan kesitsel bir araştırma (cross-sectional) olacaktır.

Veri Toplama Araçları

Bu çalışmada veri toplama aracı olarak demografik değişkenlerle (cinsiyet, yaş) birlikte müzik donanım ölçeği ve ses performansı değerlendirme ölçeği (5 değişken çerçevesinde ölçülerek) olarak 2 adet ölçek kullanılmıştır. Ölçeklerle ilgili bilgiler aşağıda verilmiştir.

Müzik Donanımı Ölçeği

Bu bölümde 15 değişken yer almaktadır. Bu değişkenlerden her biri birer soruyla ölçülmüş olup Ailede Müziğe Önem Verilme Düzeyi, Deşifre Alışkanlığı, Bona-Solfej Bilgisi, Usûl Bilgisi, Makam Bilgisi, Osmanlıca Lirik Anlama ve Halka Açık Sahne Deneyimi değişkenlerin sorularının 5 seçenekleri sırayla (1) hiç, (2) az, (3) orta düzeyde, (4) fazla (5) çok fazla şeklinde yapılandırılmıştır.

Müzik Eğitimi (Yıl): 5 seçenekli bir soruyla ölçülmüştür. Katılımcılara şimdiye kadar okulda, üniversitede, ailede, özel vb. toplam olarak aldıkları müzik eğitimi sürelerini belirtmeleri istenmiştir. Sorunun seçenekleri sırayla (1) iki yıl veya daha az, (2) 3 yıl, (3) 4 yıl, (4) 5 yıl (5) 6 yıl ve üzeri şeklinde yapılandırılmıştır.

Ailede Müziğe Önem Verilme Düzeyi: Katılımcılara ailede müziğe ne düzeyde önem verildiği sorulmuştur.

Sahne Deneyimi: Katılımcılara ses icrâ performanslarını ne sıklıkta deneyimledikleri sorulmuştur. Oluşturulan 5 seçenek sırayla (1) hiç, (2) 5 kere, (3) 10 kere, (4) 15 kere (5) 20 ve üstü şeklinde yapılandırılmıştır.

Müzik Egzersizi Sıklığı: Katılımcıların bireysel anlamda hangi sıklıkta günlük düzenli diyafram/nefes egzersizleri yaptıkları 5 seçenekli soruyla ölçülmüştür. Seçenekler sırayla (1) hiç, (2) az, (3) bazen, (4) sık sık (5) her zaman düzenli şeklinde yapılandırılmıştır.

Deşifre Alışkanlığı: Katılımcıların eserlerine çalışmaya başlamadan önce, düzenli olarak deşifre yapma çalışmalarını sorulmuştur.

Pes-Tiz Aralığı (eser icrâ sırasındaki ses genişliği): Katılımcılara Türk müziğindeki ses genişliklerini, (batı müziği ses gösterge simgeleri de dâhil) verilen ses aralığı tablosuna göre icrâ sırasında kullandıkları en pes ve en tiz ses bölgelerini belirtmeleri istenmiştir.

Pes-Tiz Aralığı (icrâcının normal ses sınırı): Katılımcılara Türk müziğindeki ses genişliklerini (batı müziği ses gösterge simgeleri de dâhil) verilen ses aralığı tablosuna göre, öğrencinin o ana kadarki eğitilmiş seslerini dikkate alarak inebildiği en pes ve çıkabildiği en tiz bölgelerini belirtmeleri istenmiştir.

İcrâda Kullanılan Akort (Türk Müziği): Katılımcılardan Türk müziği icrâsı sırasında kullanılabilecek 8 çeşit akort tiplerinden kendi ses aralıklarına uygun olan herhangi birini seçmeleri istenmiştir. Bu akort türleri arasında (yerinden), (1 sestem), (1,5 sestem), (2 sestem), (4 sestem), (5 sestem), (6 sestem), (6,5 sestem) seçenekleri yer almaktadır.

Bona-Solfej Bilgisi: Katılımcılardan bona-solfej bilgi seviyelerinin düzeylerini belirtmeleri istenmiştir.

Usûl Bilgisi: Katılımcılardan usûl bilgisi seviyelerinin düzeylerini belirtmeleri istenmiştir.

Makam Bilgisi: Katılımcılardan makamlar konusunda bilgi seviyelerinin düzeylerini belirtmeleri istenmiştir.

Osmanlıca Lirik Anlama: Katılımcılardan günümüz Türkçesinde yazılmamış (Osmanlı Türkçesi) klâsik formlardaki eserlerin sözlerini anlamada soru sorulmuştur.

Çalınan Enstrüman Sayısı: Katılımcılara sahnede solo veya eşlik yapabilecekleri düzeyde kaç çeşit enstrüman çalabildikleri sorulmuştur. Bu sorunun seçenekleri sırayla (1) bir, (2) iki, (3) üç, (4) dört (5) beş veya daha fazla şeklinde yapılandırılmıştır.

Halka Açık Sahne Deneyimi: Katılımcılara şu ana kadar okul dışı halka açık bir alan olarak sahnede ses icrâ deneyimlerinin miktarı sorulmuştur.

Ses İcrası Değişkenleri

Öğrencilerin ses performansı 5 kategoride değerlendirilmiştir. Bu durum ses performansı ölçümünün güvenilirliğini ve geçerliğini birkaç açıdan test etme olanağı sağlamıştır.

Ses İcrâ Puanı: Ses icrâ puanı öğrencilerden alınan ses kayıtlarının toplanarak 11 boyutta değerlendirilmesi sonucu elde edilmiştir. Değerlendirme değerlendiriciler arası güvenilirliği sağlamak amacıyla tez yazarı ve danışman tarafından yapılmıştır. Sonuçlar bağımsız olarak 3. bir kişiye bildirilmiştir. 3. kişi aracılığı ile belirlenen tutarsız sonuçlar (birbirine yakın olmayan puanların olduğu öğrenciler) bir anlaşmaya varıncaya kadar yeniden değerlendirilmişlerdir. İlk aşamada %83 anlaşma sağlanmıştır. Aradaki fark tekrar değerlendirme yoluyla giderilmiştir. Öğrencilerin değerlendirildiği 11 boyut sırayla makam, nefes, rezonans, hançere, süslemeler, usûl, nüans, akort, entonasyon, artikülasyon, üslûp ve tavır şeklindedir. Ve her bir boyut 5'li Likert üzerinden değerlendirilmiştir (1=hiç, 2=az düzeyde, 3=orta düzeyde, 4= iyi düzeyde, 5=çok iyi düzeyde). Yukarıdaki ilgili ses icra değişkenleri literatür çalışmasına ve danışmanların deneyimlerine bağlı olarak belirlenmiştir.

Ses Notu: Bu değişken, katılımcıların ses eğitimi dersinden aldıkları not ortalamasının (100 üzerinden) şu an itibarıyla ne olduğunu belirtmeleri istenmiştir.

Müziği Sevme: Bu değişken, 5 seçenekli 9 soruyla ölçülmüştür. Seçenekler sırayla (1) hiç katılmıyorum, (2) az katılıyorum, (3) yarı yarıya katılıyorum, (4) çoğuna katılıyorum (5) tamamına katılıyorum şeklinde yapılandırılmıştır.

Müzikte Kendini Kaptırma: Bu değişken, 5 seçenekli 3 soruyla ölçülmüştür. Seçenekler sırayla (1) hiç katılmıyorum, (2) az katılıyorum, (3) yarı yarıya katılıyorum, (4) çoğuna katılıyorum (5) tamamına katılıyorum şeklinde yapılandırılmıştır.

Müzikte Zorlanma: Bu değişken, 5 seçenekli 2 soruyla ölçülmüştür. Seçenekler sırayla (1) hiç katılmıyorum, (2) az katılıyorum, (3) yarı yarıya katılıyorum, (4) çoğuna katılıyorum (5) tamamına katılıyorum şeklinde yapılandırılmıştır.

Veri toplama süreci

Çalışmamızın bağımlı değişkenini oluşturan nitelikli ses icrâlarının değerlendirildiği kriterler uzman ses eğitimcilerle birlikte oluşturulmuş ve öğrencilere uygulanacak anketlerde veri toplama teknikleri içerisinde planlanmıştır. Öğrencilerden, hazırlanmış anketlerle birlikte görüntülü ses videoları toplanılarak, uzman eğitmenler tarafından “Klâsik Türk Müziği Ses İcrâ Bölümü” öğrencilerini değerlendirmek için bir rapor haline getirilmiştir.

Veri toplama araçlarına son şekli verildikten sonra ilgili anketler öğrencilere uygun görülen diğer mekânlarda dağıtılmıştır. Verileri toplama sürecine ilk olarak öğrenci kapasitesiyle büyük olan konservatuvarlar hedef alınarak, Mart 2019 tarihinden itibaren uygulama yapılacak kurumlardaki Ses Eğitimi Bölüm Başkanlarıyla irtibata geçilip öğrencilerin ve hocalarının organize edilmesi e-posta ve telefon yoluyla yapılmıştır. Kurumlardan gerekli izinlerin alınması yönünde “Veri Uygulama İzin Mektubu” halinde ilgili bölüm başkanlıklarına sunulmuştur. Sunulan dilekçe sonrası olumlu ya da olumsuz geribildirimler ile gerekli izinlerin alınmasıyla uygulamaya başlanmıştır.

Verilerin Analizi

Verileri analiz etmede betimsel istatistiklerin (frekans, ortalama, standart sapma) yanında t-testi, Anova (biri kategorik diğer eşit aralıklı iki değişkeninin ilişkisi), regresyon analizi, Korelasyon (ikisi de eşit aralıklı, sıralı olana değişkenle arasındaki ilişki), Faktör analizi (ölçeklerin yapısal geçerliliği için), Madde analizi (ölçek maddelerinin iç tutarlılığını test etmek için) yapısal eşitlik analizi yöntemleri kullanılmıştır. Ayrıca yer yer ölçek maddelerin güvenilirlik analizleri ve yapı geçerlikleri de gözden geçirilmiştir.

BULGULAR

Araştırma soruları çerçevesinde öncelikle müzik donanımı ve bağımlı değişkenler üzerinden elde edilen sonuçlar betimsel istatistiklerle sunulmuştur.

	N	Alfa	Min	Mak	Ortalama	Standart Sapma
Demografik Değişkenler						
Cinsiyet	181		1	3	1.49	.51

Yaş	181	19	56	26.12	6.40
Müzik Geçmişi ve Müzik Donanımları					
Müzik Eğitimi (Yıl)	181	1	5	3.87	1.32
Ailede Müziğe Önem Verilme Düzeyi	181	1	5	3.60	1.14
Sahne Deneyimi	179	1	5	3.61	1.48
Müzik Egzersizi Sıklığı	181	1	5	2.78	1.07
Müzik Dinleme Sıklığı	180	2	5	3.98	.89
Deşifre Alışkanlığı	181	1	5	3.24	1.07
Pes-Tiz Aralığı (icrâ sırası ses genişliği)	181	8	26	17.56	4.42
Pes-Tiz Aralığı (normal ses sınırı)	181	10	32	18.34	3.75
İcrâda Kullanılan Akort (Türk Müziği)	181	1	6	3.71	1.80
Bona-Solfej Bilgisi	181	2	5	3.84	.82
Usûl Bilgisi	181	1	5	3.69	.93
Makam Bilgisi	181	1	5	3.60	.92
Osmanlıca Lirik Anlama	181	1	5	2.62	.98
Çalınan Enstrüman Sayısı	181	0	5	1.51	1.09
Halka Açık Sahne Deneyimi	181	1	5	3.51	1.34
Bağımlı Değişkenler					
Ses İcrâ Puanı (11)	181	1.36	5	2.96	.85
Ses Notu (1)	181	50	100	88.99	9.65
Müziği Sevme (9)	181	1	5	4	.80
Müzikte Kendini Kaptırma (3)	181	1	5	3.55	1.01
Müzikte Zorlanma (2)	181	1	5	2.40	1.06
Temel müzik bilgisi	181	1.50	5	3.59	.77
Sahne deneyimi	181	1	5	3.52	1.37
Müzik sevgisi	181	1.44	5	3.77	.83

Tablo 1. Araştırmada kullanılan değişkenlerin betimsel özellikleri.

Tablo 1’de ortalamalar bakımından yorumda bulunmak gerekirse, katılımcıların yaş ortalamaları yaklaşık 26 civarındır. Yaş değişkeninin standart sapmasındaki büyüklüğüne bakıldığında;

katılımcılar daha ziyade 20-30 yaş aralığına düşmektedir. Diğer taraftan katılımcıların müzikal donanımları ve diğer değişkenler üzerindeki konumlarına bakılacak olursa bu konuyu anlamada aşağıdaki ölçekleme ortalamaları anlamlandırmada işe yarayabilir konumdadır.

Örnek skala (müziği sevme örneğinde):

1.00-1.49 ise=çok az seviyor veya hiç sevmiyor

1.50-2.49 ise=az seviyor

2.50-3.49 ise=orta düzeyde seviyor

3.50-4.49 ise=fazla seviyor

4.50-5.00 ise=çok fazla seviyor

Yukarıdaki ölçeklemeyi baz alarak bağımlı değişkenlerimizin temel değişkenlerine göre, önemli bir karşılaştırma yapılırsa, öğrencilerin ses performans kayıtlarındaki değerlendirmelere (2.96) nazaran araştırmacıların onlar için verdikleri puan ortalaması ile ses notu ortalaması arasında önemli fark gözlemlenmektedir. Araştırmacıların değerlendirmesinde öğrenciler orta düzeyde bir performans sergilemiş gözükmemekte olmasına rağmen yüzlük sistemlerinde genel not ortalamaları ise oldukça iyi düzeydedir (Bkz. Ses Notu, ortalama: 88.99). Burada belki öğrencileri bir eser üzerinden değerlendirmenin sınırlılığı rol oynamış olabilir. 2.4 ortalamaları dikkate alınırsa hatırı sayılır sayıda bir öğrenci grubunun derslerde veya müzik çalışmada zorlandığı söylenebilir.

Bağımlı değişkenlerimizin öğrencilerin müziği sevme (4) ya da isteyerek yapma ortalamalarının en yüksek olan kriterlerinin başında gelmektedir. Bunun sonucunda ses performans bölümlerini bilinçli ve gönüllü yaptıklarını gösterir. Ancak akış değişkeni olarak performanslarında zorluklar yaşamaları (2.40) ile kendini müziğe kaptırma düzeyleri (3.55) ilişkili gözükmemekle birlikte, öğrencinin alanında zorluk yaşamamasına yönelik yeni yöntem ve araçların eğitimlerce keşfedilmesiyle ilişkilendirilebilir. Yani mesleğine yönelik istek, beceri ve kendini kaptırmada seviyeleri orta düzey olanların, yöntemleri tekrar değerlendirilmeye uygun bir konu olmaktadır.

Öğrencilerin müzikal donanımları ağırlıklı olarak ideal düzeyde gözükmemektedir. Diğerleri ile karşılaştırıldığında deşifre alışkanlığı görece düşüktür ama yine de orta düzeydedir. Öğrencilerin müzikal donanımlarını ölçen kriterleri sırasıyla seviyelerini açıklanacak olunursa; ölçeklerin içerisinde geçmişinde aldığı müzik eğitiminde (3.87) ortalamaya bakıldığında hepsinin en fazla eğitim yılı geçmişine sahip olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda öğrenciler geçmişlerinde eğitim ortamları ile iç içe kalabildiklerini gösterir.

Katılımcıların ailede müziğe önem verilme düzeylerinin çoğunluğunun (3.60) orta düzeyde olduğunu ve bu düzeyde genel anlamda ebeveynlerin çocuklarını destekler nitelikte bir algı oluşturduklarını göstermektedir.

Sahne Deneyimi ortalamaları (3.61) ideal seviyede olup, sahne performans deneyimine önem veren bireyler olduğunu sonucuna varılmaktadır. Diğer taraftan nitelikli icrâlara zemin hazırlayan egzersiz yapma alışkanlığı seviyesinin (3.61) orta düzeyde olduğu gözükmekte olup, bu tür temel alışkanlıkların katılımcılar tarafından önemsendiğini göstermektedir. Katılımcıların müzik dinleme sıklığı da orta düzeyde (3.98) olmuş, gelecekte edinecekleri mesleklerine pozitif bakış ve isteyerek yapma durumlarını gösterebilmektedir.

Katılımcıların deşifre yapma alışkanlıkları diğer donanımlara nazaran düşük görülmektedir ancak genel anlamda kabul edilebilir düzeydedir (3.24), bunun sebebi öğrenciler bilmediği esere ilk bakışta zaman ayırma sürelerini ayarlayamadıkları ve ilk bakışta zorlanabilecekleri yönünden olabileceği tahmini yürütülebilir. Katılımcıların kendi seslerinin aralıklarını kullanma bilinçlerinde ki seviyede orta düzeydedir ancak bu sonuçlarda ki ses aralığın en tiz ve pes bölgelerini belirlemede çok bilinçli olmadıkları, Klâsik aralıklar üzerinden hesap ettikleri saptanabilmektedir. Ancak, Türk müziği (17.56) perdelerine göre katılımcılar ses aralıklarını daha dar, batı müziği (18.34) aralıklarına göre daha geniş algıladıkları da görülmektedir.

Katılımcılar icrâ ettikleri eserlerde kullandıkları akortların seviyeleri de (3.71) orta ve kabul edilebilir seviyededir, bu da öğrencilerin eserleri kendi ses aralıklarına uygun bir titizlikle seçtiğini göstermektedir.

Katılımcıların yorumlayacakları eserlerinin bona ve solfeji konusunda da ortalamaları orta (3.84) düzeydedir, en azından deşifre yapma alışkanlığına kıyasla daha önem verdikleri bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Usûl bilgilerine verilen önemde orta seviye (3.69) olarak gözükse de diğer donanımlara nazaran daha fazla zorlandıkları ve daha az önemsediklerini göstermektedir. Bunun sebebinin deşifreye yeteri kadar verilmemesi olabilir.

Katılımcıların makam bilgi seviyelerindeki ortalama diğer donanımlara göre orta seviyenin (3.60) biraz altındadır, bu bilgilerin noksanlığı durumu gerekli teorisel bilgileri edinmede ve buna bağlı olarak perde hâkimiyeti gerektiren pratiklerini yapmada sıkıntı yaşamalarına neden olabilir.

Katılımcıların Osmanlıca güfte anlama seviyelerinde ki (2.62) hassasiyette orta seviyenin altında gözükmektedir. Geneli anladığını ifade etse de güfteleri anlama noktasında tam bir fikirleri olmadığını ve bu eksikliği gidermek için gerekli çalışmayı yapamadıklarını göstermektedir.

Katılımcıların, seslerini kullanmalarının yanında çalabildikleri enstrüman sayılarında da dikkate değer bir azlık söz konusudur. Ortalama seviyesi ortanın altında olup (1.51) en düşük değeri alan bir donanım ölçeği olmaktadır. Bunun sebebi ses performanslarına gösterdikleri zamansal hassasiyetleri olduğu gibi olumlu çıkarımlarla solo performans esnasında eşlik, egzersiz, solfej gibi enstrüman gereken pratiklerde destek alamadıkları sonucu ile birlikte, olumsuz bir hazırlık evresi geçirebileceklerini gösterebilir.

Halka açık sahne deneyimleri de diğer normal okul sahne deneyimleri ortamlarında yer alma seviyelerinde olduğu gibi birbirleriyle yakın düzeyde (1.51) olduğunu göstermektedir. Bu durum halka açık sahnelerdeki deneyimlerde daha az bulduklarını ve tercihlerinin genelde küçük sahneler olduğunu ifade etmektedir.

İcrâda Başarı ve Müzik Eğitimi Geçmişine Yönelik Çıkarımsal Sonuçlar

Bağımlı Değişkenler: Ses Performansı ve Müziği Sevme Yapma

Ses icrâsının göstergeleri olarak belirlenen ses icrâsı ve müziği sevme değişkenlerinin kendi aralarındaki ilişkiler aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

	Ses İcrâ Puanı	Ses Notu	Müziği Sevme	Müziğe Kaptırma	Kendini
Ses Notu	.31***				
Müziği Sevme	-.02	.22**			
Müziğe Kendini Kaptırma (Akış)	-.06	.18*	.70***		
Müzikte Zorlanma	-.08	-.03	-.12	-.03	

Tablo 2. Ses icrâ performansı değişkenlerinin kendi arasındaki ilişkileri.

Tablo 2’de görüldüğü gibi, ses notu ile ses icrâ puanı arasında orta düzeyde ($p < .31***$) bir ilişki bulunmaktadır. Yani öğrencilerin performansını değerlendiren uzmanların, katılımcılara verdikleri performans puanlamaları ile öğrencinin derslerinde aldıkları notlar arasında orta düzeyde pozitif bir ilişki bulunmaktadır. Esasen aynı amaca yönelik oldukları için bu ilişkinin daha güçlü olması

beklenirdi. Ayrıca katılımcıların ses notu ile müziği sevme ($p < .22^{**}$) ve kendini müziğe kaptırma ($p < .18^*$) arasında pozitif ilişkisi bulunmaktadır.

Tartışma: Ses notu ve ses icrâ notu arasında daha güçlü bir ilişki beklenebilir ancak bu farka, öğrencilerin ses performanslarını değerlendiren uzmanların bir öğrenciyi tek eser üzerinden değerlendirmesi kaynaklı olabileceği gibi eğitmenlerin kendi aralarındaki ders başarı notu verirken, icrâ performans kriterlerinin farklı noktalara odaklanmaları sebep olabilir.

İcrâda Başarı ve Müzik Eğitimi Geçmişi

Katılımcıların müzik başarısının onların müzik eğitimi geçmişleriyle karşılaştırılmasının yer aldığı tablo aşağıda sunulmuştur

	İcrâ	Ses Notu	Müziği Sevme	Kendini Kaptırma	Müzikte Zorlanma
Cinsiyet	-.15*	.01	.05	-.06	.12
Yaş	.16*	.11	.09	.09	.00
Müzik Eğitimi (Yıl)	.23**	.00	-.06	-.08	-.02
Ailede Müziğe Önem Verilme Düzeyi	.02	.05	.10	.07	-.12
Sahne Deneyimi	.32***	.15*	.10	.03	-.14†
Müzik Egzersizi Sıklığı	.10	.12	.33***	.20**	-.20**
Müzik Dinleme Sıklığı	-.21**	-.06	.29***	.29***	-.02
Deşifre Alışkanlığı	.15*	.26***	.36***	.33***	-.08
Pes-Tiz Aralığı (Türk Müziği)	.20**	.14†	.03	-.04	-.14†
Pes-Tiz Aralığı (Batı Klavye)	.05	.17*	.02	-.01	-.01
İcrâda Kullanılan Akort (Türk Müziği)	-.26***	-.26***	-.13†	-.10	-.01
Bona-Solfej Bilgisi	.19**	.43***	.21**	.18*	-.12†
Usul Bilgisi	.20**	.30***	.30***	.22**	-.13†
Makam Bilgisi	.17*	.29***	.26**	.20**	-.21**
Osmanlıca Lirik Anlama	.10	.17*	.29***	.09	-.15*

Çalınan Enstrüman Sayısı	.08	-.03	.17*	.17*	-.01
Halka Açık Sahne Deneyimi	.22**	.16*	.23**	.19**	-.07

*** p < .001; ** p < .01; *p < .05; † < .10;

Tablo 3. Ses performansı değişkenleri ile müzikal donanım değişkenleri arasındaki ilişkiler

Cinsiyet ve yaş bakımından, erkekler kadınlara göre icrâ'da daha başarılı (.15, p < .05) gözükümler. Buna karşılık katılımcıların görece ileri yaştakilerin daha genç kişilere oranla daha fazla başarılı olduğu gözükümler. Daha fazla süreyle müzik eğitimi almış olanlar icrâda daha fazla başarılı (.23, p < .01) bulunmuşlardır. Ailede müziğe önem verilmesi ile çocuğun müzikle ilgili performansları arasında bir ilişki gözükmemektedir. Sahne deneyiminin fazla olması ile öğrencinin icrâ (.32, p < .001) ve ses notu (.15, p < .05) başarıları arasında olumlu bir ilişki bulunmaktadır. Daha fazla genel sahne deneyimi olanlar daha fazla başarılı gözükümler. Müzik egzersizi alışkanlığının doğrudan icrâ başarısı ile ilişkisi gözükmemekle birlikte müziği sevmeye (.33, p < .001) ve müzik çalışırken kendini kaptırma (.20, p < .01) arasında pozitif bir ilişki bulunmaktadır. Keza, müzik dinleme sıklığı da müziği sevmeye (.29, p < .001) ve kendini müziğe kaptırma (.29, p < .001) arasında pozitif ilişki yer almaktadır. Ancak enteresan biçimde çok müzik dinleyenlerin icrâ başarıları daha düşük (-.21, p < .01) gözükümler. Diğer taraftan deşifre alışkanlığının bütün müzikteki olumlu göstergelerle pozitif ilişkisi bulunmaktadır. Yani deşifre alışkanlığı olanlar, icrâda başarılı (.15, p < .05) olduğu gibi müziği severek (.36, p < .001) yapmaktadırlar.

Eser icrâ esnasında katılımcıların ses aralıkları daha geniş olanların net olarak icrâ'da ve zayıf ta olsa ses notunda daha başarılı oldukları gözükümler. Genel anlamda ses aralığında en uç bölgelerde pes-tiz aralığı yüksek olanların ise ses notu daha yüksek çıkmaktadır. Aynı zamanda hem icrâda (.26, p < .001) başarılı hem de ses notu (.26, p < .001) yüksek olanlarda eseri yorumlamada kullanılan akort, hassasiyet gösterenlerde de başarı yüksek seviyededir.

Bona-solfej bilgisi ses notu (.43, p < .001) ile ilişkisinde en yüksek düzeyde ilişkili olup diğer icrâ (.19, p < .01), müziği sevmesi (.21, p < .01) ve kendini kaptırma durumlarıyla pozitif ilişkileri hemen hemen eşit düzeyde olmaktadır. Sadece bona-solfej bilgisi ile müzikte zorluk yaşama arasında herhangi bir ilişki bulunmamaktadır.

Öğrencilerin usûl ve makam bilgilerinin, icrâ değerlendirmeleriyle (.20, p < .01), ses notuyla (.30, p < .001) müziğe karşı olumlu tutumları (.30, p < .001) ve icrâda derinleşme duyguları (.22, p < .01) ile her ikisinde de birbirine yakın sonuçlarda, pozitif bir ilişkiye sahip iken bu değişkenlerin

icrâda zorluk (-.21, $p < .01$) durumlarının negatif bir ilişkiye sahip olduğu görünmektedir. Bu sonuç ise, makamın (.17, $p < .05$) hocalar tarafından icrâcıları dinleme sonunda verdikleri puanlamada biraz düşüş görülmüştür.

Osmanlıca güfte anlamının önemine ve icrâların değerlendirme sonuçlarına göre anlamlı bir ilişkiler saptanmamıştır. Aynı zamanda, güftenin anlamı ve ses notu (.17, $p < .05$) arasında pozitif bir ilişki gözlenirken, güfteyi anlama değişkeni ve müziği severek (.29, $p < .001$) yapma arasında pozitif bir ilişki mevcuttur. Diğer bir taraftan, güfteyi anlama ile müzik çalışırken kendini kaptırma arasında herhangi bir ilişki görülmediği gibi, müzikte zorlanma (-.15, $p < .05$) durumuyla negatif bir ilişki olduğu saptanmıştır.

Öğrencilerin icrâcılık yanında çaldıkları enstrümanlar ile müziği sevme (.17, $p < .05$) ve müzik çalışırken kendini kaptırma (.17, $p < .05$) ilişkileri pozitif iken, çalınan enstrümanlar ile icrâ değerlendirme puanı, okulda ses eğitiminden alınan not ortalaması ve müzikte zorlanma arasında herhangi bir ilişki görünmemektedir. İcrâlarından aldığı değerlendirme puanı ile çalınabilen enstrümanlar arasında da hiçbir ilişki gözlenmemiştir.

Ses İcrâcılığı Başarısı ve Müzik Donanımı ile Faktör Analizi Sonuçları

Yapılan faktör analizi sonucunda müzikal donanımı oluşturan maddeler 3 boyutta kümelenmektedir. Maddelerin incelenmesi sonucu birinci kümeyle temel müzik bilgisi, ikinci kümeyle sahne deneyim ve üçüncü kümeyle ise müzik sevgisi adı verilmiştir. Bu değişkenlerin yaş ve cinsiyet ile müzik performansı göstergelerinden, icrâ ve ders notunu yordamasını içeren regresyon analizi sonuçları aşağıda sunulmuştur.

DV=Ders notu	B	SE	Beta	t	sig	DV=İcrâ	B	SE	Beta	t	sig
(Constant)	66.57	4.80		13.86	.000	(Constant)	2.28	.43		5.34	.000
Cinsiyet	.29	1.31	.02	.22	.827	Cinsiyet	-.22	.12	-.13	-1.90	.060
Yaş	.01	.11	.01	.09	.930	Yaş	.01	.01	.08	1.11	.270

Temel müzik bilgisi	4.22	.94	.34	4.48	.000	Temel müzik bilgisi	.24	.08	.22	2.88	.005
Sahne deneyimi	.83	.51	.12	1.61	.108	Sahne deneyimi	.14	.05	.22	2.99	.003
Müzik sevgisi	.98	.85	.08	1.15	.252	Müzik sevgisi	-.16	.08	-	-	.033
Adjusted R square	15					Adjusted R square	12				

Tablo 4. Ses performansı değişkenlerinin (Ders notu ve icrâ) müzikal donanım değişkenleri ile yordanması

Ölçekleri oluşturan maddeler düzeyinde bakıldığında nitelikli icrâ notunu yüksek temel müzik bilgisi ve fazla sahne deneyimi ile düşük müzik sevgisi (-.16) yordamaktadır. Buna karşılık ses performansı not ortalamasını ise sadece temel müzik bilgisi yordamaktadır.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışmanın önemli bulguları şöyle özetlenebilir:

Ses performansı ile, alınan müzik eğitimini süresinin (icrâda), sahne deneyiminin fazla olmasının (icrâda ve ses notunda), müzik egzersiz sıklığının (müziği sevmeye, kendini kaptırmada ve müzikte zorlanmama), deşifre alışkanlığının (müziği sevmeye, kendini kaptırma, ses notunda, ve icrâda), ses aralıklarının (icrâda), icrâda kullanılan akordun (icrâda, ses notunda ve müziği sevmeye), bona-solfej bilgisinin (ses notunda, müziği sevmeye, icrâda ve kendini kaptırmada), usûl bilgisinin (müziği sevmeye, ses notunda, müziğe kaptırmada, ve icrâda), makam bilgisinin (ses notunda, müziği sevmeye, müzikte zorlanmamada, müziğe kaptırmada ve icrâda), Osmanlıca lirik anlamının (müziği sevmeye, ses notunda, müzikte zorlanmamada), çalınan enstrüman sayısının (müziği sevmeye ve müziğe kaptırmada), halka açık sahne deneyiminin (müziği sevmeye, icrâda, müziğe kaptırmada ve ses notunda) değişkenleri arasında önemli ilişkiler gözlenmektedir. Ses icrâcılığında müzikal donanımlar ile, müzik eğitimi yılının (sahne deneyiminde, halka açık sahne deneyiminde, çalınan enstrüman sayısında, aile müziğe verilen önemde, bona-solfej bilgisinde ve ses aralığında), aile müziğe verilen önemin (halka açık sahne deneyiminde, bona-solfej bilgisinde, müzik dinleme sıklığında), sahne deneyiminin (halka açık sahne deneyiminde, müzik egzersiz sıklığında, çalınan enstrüman sayısında ve ses aralığında), müzik egzersiz

sıklığının (deşifre alışkanlığında, halka açık sahne deneyiminde, lirik anlamada, usûl bilgisinde ve müzik dinleme sıklığında), müzik dinleme sıklığının (lirik anlamada, deşifre alışkanlığında, usûl bilgisinde, makam bilgisinde), deşifre yapma alışkanlığının (bona-solfej bilgisinde, usûl bilgisinde, makam bilgisinde, lirik anlamada, çalınabilen enstrüman sayısında ve halka açık sahne deneyiminde), ses aralıklarının (usûl bilgisinde, makam bilgisinde), bona-solfej bilgisinin (usûl bilgisinde, makam bilgisinde, lirik anlamada ve çalınabilen enstrüman sayısında), usûl bilgisinin (makam bilgisinde ve lirik anlamada), makam bilgisinin (lirik anlamada), lirik anlamanın (halka açık sahne deneyiminde) değişkenleri arasında önemli ilişkiler gözlenmektedir.

Araştırmanın betimsel sonuçlarına göre; araştırmanın bağımlı değişkenini oluşturan ses icrâ değerlendirmede, uzmanlar tarafından öğrenci ses icrâ puanları ile okulda aldıkları genel ses eğitimi notu arasında önemli farklılık saptanmıştır. Bunun nedeni öğrencilerin dönemler içerisinde aldıkları not kabartılmış ve Klâsik Türk Müziği değerlendirme kriterlerinin tam oturmaması olabilir. Diğer bir neden ise araştırma için her öğrenciden toplanılan video-ses kaydının bir eserden oluşması öğrencinin gerçek performansını yordamada zayıf kalmasından kaynaklanabilir. Her öğrencinin genel not ortalamalarındaki göstergede, ders esnasında ve eser icrâ çalışmalarında zorlandıklarını azda olsa göstermektedir. Bu çalışmada sınav notu ile öğrenci performansı arasında önemli farklılıklar literatürde Jelen'e (2017) göre öğrencilerin sınav notu kaygısının öğrenci performansını olumsuz etkileyerek, sonucunda da başarısızlığa sebep olduğu görüşünü desteklemektedir.

Çalışmada katılımcıların en yüksek ortalamasını, müziği sevme ve müziği isteyerek yapma değişkenleri oluşturmaktadır. Bu çalışmada öğrencilerin mesleki hayatlarını seçmede ve içselleştirmede daha bilinçli ve isteyerek yaptıklarını gösterir, bu durum Çuhadar'ın (2008) bulgularına göre de icrâcı adayın başarısını artıran en önemli etken olduğu sonucunu doğrulamaktadır.

Katılımcıların genelinde kendi ses aralıklarını hem icrâ esnasında hem de genel sınırlarını bilmede bilinçsiz oldukları saptanmıştır. Katılımcıların Türk müziği ve Batı müziği nota sistemine göre ses sahalarını belirlemede hem tutarsızlık saptanmış hem de batı müziğindeki ses aralıklarının tiz ve pes bölgesinde daha geniş aralıklar düşünülmüştür. Bu çalışmada icrâcı adaylarının ses sınırlarını doğru kullanamama ve bilinçsiz olmasının ses başarı puanlarını olumsuz etkilemediği Ekici (2016)'nin bulgularını doğrulamamaktadır. Bu durumların birinci sebebi, öğrencilerin ses

genişliklerinin eser icrâlarında kendi sahalarına göre seslendirme yapma bilincinde olmamaları ile birlikte esere müzikalite unsurları bakımından zayıf algılarının olması; diğer ikinci sebebi ise, ses uzmanları tarafından teknik yöntemlerin uygulanmasındaki zayıflıktan da kaynaklandığı sonucuna varılabilir.

Katılımcıların usûl öğrenmede yaşadıkları zorluk derecelerinin diğer donanımlara kıyasla daha zorlandıkları saptanmıştır. Bu çalışma Gönül (2015)'ün bulgularını doğrulamamaktadır. Bunun nedeni Klâsik Türk müziği eser icrâlarında usûl kriterinin önemini öğrenciler tarafından yeteri kadar kavranmadığı ve eser deşifre çalışmadaki yetersiz çalışma sürelerinin durumunu ortaya çıkarmaktadır.

Katılımcıların ses eğitimi bölümü öğrencilerini oluşturduğu örnekleme çalabildikleri enstrüman sayıları ile ilişkileri düşük düzeyde görünmektedir. İcracı adaylarının enstrüman çalma seviyeleri düşüklüğü Kaya (2013)'in bulgularını doğrulamamaktadır. Bu durumun birinci sebebi; öğrencinin sesini kullanma durumuna göre bir enstrümanı çalmada zor algılayabilir durumda olmaları olabilirken, ikinci sebebi; ses icrâcılığına hem de bir ya da daha fazla enstrümana zaman ayırmada güçlük yaşayıp zaman ayırmama durumlarından kaynaklanabilir. Bununla birlikte öğrencilerin solo performans esnasında eşlik, egzersiz, solfej gibi enstrüman gereken pratiklerde destek alamadıkları sonucunda nitelikli icrâlara zeminde yetersizlikler gösterebilmektedir.

Çalışmanın çıkarımsal sonuçlarında ise; bu çalışmanın bağımlı değişkeni olan ses icrâ performansı ve genel müziği sevme ile korelasyonlarında katılımcıların ses notu ile ses icrâ puanları arasında orta düzeyde ilişki saptanmıştır. Yani öğrencilerin performansını değerlendiren uzmanların, katılımcılara verdikleri performans puanlamaları ile öğrencinin derslerinde aldıkları notlar arasında orta düzeyde pozitif bir ilişki bulunmaktadır. Ayrıca katılımcıların ses notu ile kendini müziğe kaptırma arasında pozitif ilişkisi bulunmaktadır. Bu sonuçlar Çuhadar (2008)'in bulgularını kısmen doğrulamaktadır. Ancak bu ilişki beklenen düzeyde olmadığı ve daha paralel sonuçlar beklenebileceği gibi, bu sonuca göre birinci sebep, icrâcı adayların okuldaki başarı puanlarının gerçeği yansıtmaması durumu olabileceği, ikinci sebep olarak, öğrencilerin video-ses kayıtlarını dinlerken 1 eserde gerçek performanslarının icrâ puanlarına yansıtamadığı durumu içerebilir.

Katılımcıların, aldığı ses notları ile müziğe kendini kaptıranlar arasında da olumlu ilişki gözlemlenmiştir. Bu durum Bloom ve Skutnick-Henley (2005)'in bulgularını doğrulamaktadır. Bu sonuca göre müzikte kendinden geçerek icrâ yapanların ses eğitimi derslerinden aldığı

notlarına yansıyan pozitif anlamlı bir ilişki bulunmaktadır. Genel anlamda meslek tercihini bilinçli ve isteyerek yapan kişiler ses icrâ performanslarında yüksek başarı kazanma eğilimindedirler.

Katılımcıların ses icrâ değerlendirme puanı ve okulda ses eğitimi dersinden aldıkları puanlar ile sahne deneyimleri arasında yüksek anlamda pozitif ilişki görülmüştür. Bu sonuç bir ses icrâcının sahne deneyiminin artmasıyla sınavlarında başarılı performans sergilemesinin ilişkili olduğunu ifade etmektedir. Bu bilgiler Yiğit ve Duruer (2018)'in bulgularıyla paralel bir sonuç taşımaktadır. Katılımcıların ses egzersizleri ile icrâ performansları arasında anlamlı bir ilişkinin görülmemesi ilgi çekici ve önemli bir sonuç arz etmektedir. Bu ilişki, Polat (2017) ile Kolçak (1998)'in bulgularını doğrulamamaktadır. Bu sonuca göre öğrencilerin icrâ performanslarındaki olumlu etkilerin egzersiz yollarıyla sağlanmasının gerekliliğinin bilincinde olmaması dikkate değer bir konudur.

Sınırlılıklar

Bu çalışmanın en önemli sınırlılığı örneklemin Klâsik Türk Müziği ses eğitimi alan yedi Türk Müziği Konservatuarıyla sınırlı olmasıdır. Bu nedenle bulgular, ilgili çalışmanın yapıldığı iller ve tüm ülke açısından genelleştirilemez.

Öğrencilerin ankette yer alan ses aralığı ile ilgili soruya verdiği cevaplarda çok az da olsa farklılıklar bulunmaktadır. Bunun sebebi, çalışma yapıldığı esnada bazı sınıflarda ses ölçüm enstrümanının bulunmayışıdır. Ses aralığı ile ilgili bu durum öğrencilere telefonda online bağlanarak en aza indirilmiştir.

Öneriler

Ses notu ve ses icrâ notu arasında daha güçlü bir ilişki beklenebilir ancak bu farka öğrencilerin ses performanslarını değerlendiren uzmanların bir öğrenciyi tek eser üzerinden değerlendirmesi kaynaklı olabileceği gibi öğretmenlerin kendi aralarındaki ders başarı notu verirlerken, icrâ performans kriterlerinin farklılıkları sebep olabilmektedir. Bu icrâ performans kriterleri belirlerken ses öğretmenlerinin ortak bir fikir birliğine bağlı değerlendirmeler ve bu kriterlerle nitelikli icrâları daha sağlıklı değerlendirmek için zemin hazırlayabilir.

Ses icrâ performansının değerlendirme kriterlerini kapsayan makam, usûl, egzersiz, bona-solfej, lirik anlama gibi önemli unsurları olumsuz etkilemesi de nitelikli ses icrâcılığı bakımından önemli

bir sorun oluşturabileceği söylenebilir. Bu birebirleriyle ilişkili önemli unsurlar öğrencilerin ses icrâ donanımlarında olması gerekli ve geliştirilmesi üzerinde daha çok durulması önerilebilir.

Müziği sevmeye ve müziği isteyerek yapma unsurları çerçevesinde icrâcı adaylarının beynini değil ruhunun eğitilmesi ve disipline sokulması, o birey için mesleki alan eğitimi hayatında başarılarını artırabilir.

Öğrencilerin ses icrâ performans donanımlarının önemli unsurlarını oluşturan bona-solfej, usûl ve makam bilgisinin arasında önemli bir ilişkinin olduğunu gösterir ve bir eserin temelinde gerekli olan kriterlerin sağlanmasıyla daha nitelikli yorumlara zemin hazırlayacağı söylenebilir. Aynı zamanda eser lirliğini anlamının ve enstrüman ile desteklenen makamsal ezgileri sağlamlaştıran gelişmeleri de sunabilmektedir.

KAYNAKLAR

- Akıncı, M. Ş. (2011). *Müzik Eğitimi Öğretmenliği Anabilim Dalı 3. Sınıf Öğrencilerinin Ses Müziği Yapıtlarını Yorumlamada Müzik Biçimleri Dersine Ait Kazanımlarını Kullanabilme Durumları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hatay.
- Aycan, K. (2005). *Opera Sanatına Yönelik Ses Eğitiminde Sesin Oluşumu ve Fiziksel Özelliklerinin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Bevan, N. & Macleod, M. (1994). *Usability Measurement In Context*. Behaviour & information technology, 13 (1-2), 132-145.
- Borthwick, S. J. & Davidson, J. W. (2002). *Developing A Child's Identity As A Musician: A Family 'Script' Perspective*. In R. A. MacDonald, D. J. Hargreaves, & D. Miell (Eds.), *Musical identities* (pp. 60–78). Oxford, England: Oxford University Press.
- Çelikoğlu, F. ve Lehimler, E. (2019). Müzikal Doğaçlama Performans Değerlendirme Ölçeği: Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması. *Sanat Dergisi*, (34), 203-211.
- Çimen, G. (2008). Konserde Çalmaya Hazırlık Süreci. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 16(1), 297-302. Retrieved from, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kefdergi/issue/49101/626556>.
- Çuhadar, C. H. (2016). Müzik ve Müzik Eğitimi. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25(1), 217-230.
- Delice, S. (2008). *Türk Mûsikîsi İcrası ve Bir İlkellik Örneği Olarak Meral Uğurlu*, Musikişinas, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları, İstanbul.

- Doğan, T., & Erdal, B. (2016). Senin Favori Çalgın Hangisi? Çalgı Tercihini Etkileyen Demografik ve Sosyo-Kültürel Faktörler Üzerine Bir Araştırma. Senin favori çalgın hangisi?, *Journal of Human Sciences*, 13(3), 6050-6070. doi:10.14687/jhs.v13i3.4122.
- Egüz, S. (1999). *Toplu Ses Eğitimi I (Temel Konular)*, Ankara: Doğu Matbaacılık ve Tic. Ltd. Şti.
- Ekici, T. (2012). Bireysel Ses Eğitimi Dersine Yönelik Tutum Ölçeğinin Geliştirilmesi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 32(3), 557-569.
- Ergöz, H. S. (2008). Türk Müziği Nazariyesi ve Solfeji Derslerinde Metodoloji. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 1(1), 41-51.
- Gönül, M. (2015). Türk Müsîkîsi Usûllerinin Gösterimi, İfadesi ve Tasnifine Bir Bakış. *İstem Dergisi*, 13(25), 31-46.
- Jelen, B. (2017). Müzik Öğretmeni Adaylarının Müzik Performans Kaygısı Ve Piyano Performans Öz Yeterlik Düzeylerinin İncelenmesi. *İdil*, 6 (39), 3389-3414.
- Kaya, F. (2012). *Dört Telli Klâsik Kemençe Eğitiminde Usta İcrâcılığa Yönelik Dağar ve Çalma Önerileri*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- Macleod, M., & Rengger, R. (1993). The development of Drum: A software tool for video-assisted usability evaluation. J.L. Alty, D. Diaper ve S. Guest (Ed.), *People and Computers VIII (s. 293-309)*, Loughborough, İngiltere: September, 1993.
- Otacıoğlu, S. (2017). Müzikalite, Müzikal Performans ve Müzikal Becerilerin Gelişmesi. *Iğdir University Journal of Social Sciences*, (12), 171-187.
- Öğütte, V.,S. & Etil, H. (2012). Bir Geçiş Döneminde Müziğin Kalp Çarpıntıları Sosyal Dönüşümler ve Varoluşsal Tipler. *Doğu Batı S. 62*, 91-114.
- Özdemir, G.B. (2013). *Sözlü Türk Müziği'nde Yorum*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özdemir, M. (2001). *Armoni*. İzmir: Kanyılmaz Matbaacılık.
- Sever, G. (2017). Müzik Performansının Alt Beceri Alanlarına İlişkin Müzisyenlerin Algıları. *Electronic Turkish Studies*, 12(17).
- Şen, Y. (2003). *Müzik Öğretmenliği Öğrencilerinin "Geleneksel Türk Müziği Dersleri"Ne İlişkin Tutumlarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi*. Doktora Tezi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Gazi Üniversitesi, Ankara.

- Topoglu, O. (2013). Müzisyenlerde Sahne Korkusu, Sahne Korkusunun Nedenleri ve Sahne Korkusuyla Baş Etmede Kullanılabilecek Stratejiler. *Fine Arts*, 8(1), 43-55.
- Töreyin, A. M. (2008). *Ses Eğitimi Temel Kavramlar- İlkeler- Yöntemler*. Ankara: Sözkeseu Matbaacılık.
- Türkel Oter, S. (2011). XVII-XX. Yüzyıllar Arasında Türk Musikisinde Güfte-Beste Etkileşimine Bir Bakış. *İstem / 18* (Aralık 2011): 65-81.
- Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi, Temel Kavramlar, İlkeler ve Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*. Ankara: Evrensel Müzikevi.
- Uyan, M. O. (2012). *Lisans Düzeyindeki Gitar Öğrencilerinde Ön Dinlemenin Deşifre Performansına Etkisi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Yiğit, E. ve Duruer, E.G. (2018). Performans Deneyiminin Çalgı Eğitimindeki İşlevinin Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Bireysel Çalgı Eğitimi (Keman) Dersi Örneğinde Değerlendirilmesi. *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science*, 5(29),131-148.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 30.03.2021
Kabul Tarihi / Date Accepted : 18.05.2021
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2021
DOI : [10.51576/yegah.906806](https://doi.org/10.51576/yegah.906806)
e-Issn : 2636-8838


İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

GAZİANTEP İL MERKEZİNDE PERFORMANS BAĞLAMINDA KADIN DANS GRUPLARI VE KADIN ORKESTRALARI

YILDIZ, Hatice¹

ÖZ

Geçmişten günümüze gelen toplumların geleneksel düşüncesi nedeniyle kadının eğlence hayatı daha dar, kısıtlı ve iç mekânlarda ortaya çıkmıştır. Kadınlar yaşamın geçiş dönemlerindeki törenleri, kendi aralarında yaptıkları toplantı ve eğlenceleri belirli zaman ve süre içerisinde yapmışlardır. Kadınların eğlence ihtiyaçları yeterince karşılanamamıştır. Değişen siyasi ve toplumsal yapıyla beraber kentli burjuva sınıfın eğlence ihtiyacını gidermek üzere yeni eğlence anlayışları ortaya çıkmıştır ve bu eğlence anlayışının içerisinde kadınların kendi aralarında yaptıkları kına geceleri, düğünler, hamam eğlenceleri ya da özel gün ve toplantılardaki eğlence anlayışları da farklılaşmıştır. Farklılaşan eğlence anlayışında geleneksel kodlara bağlı kalınmayıp, popüler kültürün getirdiği yenilikler de eğlence ortamlarına girmiş ve Türk toplumundaki kadının eğlence ortamları farklı mecralara taşınarak değişmiştir.

¹ Hatice YILDIZ, Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Disiplinler Arası Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi,  <https://orcid.org/0000-0002-7606-6079>, haticeyldz2727@gmail.com

Bu çalışmada, Gaziantep'te geçiş dönemlerindeki kına geceleri, düğünler ve hamam eğlencelerinde kadının yeri ve kadınların kendi aralarında yaptıkları özel günler ve toplantılı eğlenceler betimsel olarak kaynak tarama yöntemi ve görüşme yöntemi kullanılarak araştırılmıştır. Sonrasında ise günümüzde değişen Gaziantep'teki kadınların kendi aralarında yaptıkları eğlencelerin nasıl olduğu, nelerin değiştiği araştırılmış ve Gaziantep'teki kadın dans grupları ve kadın orkestralarını oluşturan organizasyon şirketleri hakkında görüşme tekniğiyle bilgiler toplanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gelenek, Kültür, Eğlence, Kadın, Kadın Dans Grupları, Kadın Orkestraları

WOMEN'S DANCE GROUPS AND WOMEN'S ORCHESTRAS IN THE CONTEXT OF PERFORMANCE IN GAZIANTEP CITY CENTER

ABSTRACT

With the conservative structure and traditional thinking of Turkish society from the past to the present, women's entertainment life has emerged in narrower, limited, and interior spaces. Women held the ceremonies in the transition periods of life, the meetings and entertainments among themselves within a certain time and period. The entertainment needs of women have not been met adequately. Nowadays, the understanding of entertainment in henna nights, weddings, hammam entertainments, or special days and meetings among women has changed. In this change in entertainment understanding, traditional codes are not adhered to, and the innovations brought by popular culture have also entered the entertainment environments and the entertainment environments of the women in Turkish society have been moved to different media and have changed.

In this study, the place of women in henna nights, weddings, and hammam entertainments in transition periods in Gaziantep and the special days, meetings, and the entertainments among women were investigated descriptively by using the literature review method and interview method. Afterwards, how the entertainment of women in Gaziantep today is and what has changed was investigated and information about women's dance groups and organization companies that comprise women's orchestras in Gaziantep was collected by using interview technique.

Keywords: Tradition, Culture, Entertainment, Women, Women's Dance Groups, Women's Orchestras.

GİRİŞ

Kültür; “Bir toplumun tarihsel süreç içinde ürettiği ve kuşaktan kuşağa aktardığı her türlü maddi ve manevi özelliklerin bütününe kültür denir” (Atik, 2018: 43) Her toplumun kendine özgü kültürü vardır ve bu kültürler, içerisinde birçok şeyi barındırmaktadır. Dil, din, gelenek ve görenek gibi unsurlar bir toplumun kültürünün tanımlanmasında en çok başvurulan önemli referans noktaları olmuştur.

Aslıhan Büyükokutan Töret, kültür için şunları söylemiştir; kültür tavus kuşu gibidir. Genel itibariyle kapalı vaziyette duran kuyruğunu bir yelpaze gibi açtığında müthiş bir görüntü ortaya çıkar. Dil, din, tarih, coğrafya, edebiyat, sanat, müzik, giyim-kuşam, yeme-içme, eğlence çeşitleri, gelenek-görenekler, inanışlar ve diğerleri. Ait olduğu toplumun algı, ilgi, tutum ve davranışlarının anlamları, nesiller arası bir miras olarak aktarılan bu rengârenk kuyruğun altında saklıdır (Töret, 2020: 650).

Töret’in de kültür kelimesine verdiği örnek gibi, geçmişten günümüze nesiller arası miras olarak aktarılan gelenek görenekler, örf adetler, eğlence çeşitleri sürekli farklı kültürlerle etkileşim haline girmiş ve yeni adetler, gelenekler ortaya çıkmıştır. Bu farklı kültürlerden öğrenilen ya da görülen davranışlar iletişim ve teknoloji (kitle iletişim araçları) sayesinde daha da geniş alanlara aktarılmıştır. İnsanlar kendi kültürlerinin dışında, diğer toplumlarla etkileşim alanlarında, (düğün, festival vb. gibi yan yana gelinen ortamlar) iletişim ve teknoloji araçlarıyla daha geniş alanlara yayılarak başka kültürlerin farklı eğlence ortamlarıyla etkileşime girmiş ve etkilenmişlerdir. Bu eğlence ortamlarına giren yenilikler folklorun incelediği konulardan biri olmuştur.

“Her toplumda, iyi-kötü, güzel-çirkin nelerin uğruna ölünebileceğini, ne için yaşanabileceğini belirleyen, insanların davranışlarına birer standart koyan değerler vardır. “Değerler davranışlara yön verdikleri ve bir toplumdaki insanlarda ortaklaşa benimsedikleri için davranışlarda benzeşmeye ve dolayısıyla kalıplaşmaya yardım eder” (Tan, 1981: 37’den akt. Dikici, 2001: 253). Değerler, toplumdan topluma değişebilmektedir. Bir toplumun geçmişinde mutlu ve ızdıraplı yaşayışları, o toplumun hayatında büyük etkiler bırakır. Bu etkiler, zamanla toplumda gelenek haline gelir (Dikici, 2001: 253).

Toplumların gelenekleri içerisinde dil, din, sanat geleneklerinin yanında oyun ve eğlence gelenekleri de yer almaktadır. Geleneksel oyun kültürleri ve eğlence anlayışları toplumların kültürel yaşamlarını, geçmiş yaşamlarını ve değerlerini yansıtmaktadır. Geleneksel eğlencelerdeki

her türlü kıyafet, dans, müzik gibi unsurlar toplumdaki kültürün geleneğe aktarılması açısından işlevseldir.

“Günlük hayatın her döneminde eğlence ve eğlence anlayışına bağlı unsurlar karşımıza çıkmaktadır. Anadolu’da geleneksel olarak bu eğlenceler içerisindeki toplumsal beklentiler, cinsiyet rolleri, dini nedenler ve kültürel nedenlerle kadın ve erkeğin eğlence dünyası farklı şekilde evrilmiştir. Ötken’in de dediği gibi geleneksel uygulamalarda toplumsal, kültürel değerlerin ve dini inançların da etkisiyle kadın ve erkek oyunları için birbirinden ayrı icra edilen eğlence ortamları ortaya çıkmıştır” (Ötken, 2011: 269).

Türk kültüründeki geleneksel eğlenceler öncelikle coğrafyalara bağlı tarımsal oyunlar, hayvan benzetmeleri ve mevsimlere bağlı eğlenceler olarak ortaya çıkmıştır. Zamanla ise içkili-şarkılı ziyafetler ve seyirlik oyunlar halkın eğlenmesi için olan etkinlikler haline gelmiştir. Cumhuriyet ile birlikte, değişen devlet yapısı, köyden kente göçler ve sanayileşmenin de hızlanması ile kentlerde günlük hayat içerisinde Türkiye’de gelenekselden olandan farklı bir eğlence anlayışı şekillenmeye başlamıştır. Bu yeni eğlence anlayışı peşi sıra yeni eğlence mekanlarını da getirmiştir. Bunlar ise gece kulüpleri, pavyonlar ve gazino eğlence ortamlarıdır. “Gazino eğlence ortamı, karma müzik yapısı, fiziksel mekânı, dekorasyonu, çalışma kadrosu ve aile-oryantasyonlu özelliği ile gece kulübü, pavyon ve sazdan tamamıyla farklıdır” (Ersoy Çak & Beşiroğlu, 2017: 79). Bunların yanı sıra geleneksel olarak geçmişten günümüze gelen düğünler, şenlikler, bayramlar, törenler ve çeşitli toplantılardaki eğlence anlayışları ise varlığını sürdürmüştür.

Cumhuriyet’ten sonraki dönem ve şehirleşmenin etkisi ile ortaya çıkan gazinolara benzer eğlence ortamları, sosyal statüsü farklı olan bütün insanlara hitap etmektedir. Köy kent göçleriyle oluşan işçi sınıfına dahil olan insanlar ve orta sınıftaki insanlar da gazinolara gitmektedir. Yani insanlar farklı sınıflardan da olsa benzer anlayışlara sahiptirler.

Sanayileşmenin artmasıyla köyden kente göçün arttığı Demokrat Parti dönemi, köylü-kentli, alafanga-alaturka çelişkinin yaşandığı yeni bir kültürel atmosfer üretmiştir. Arabesk müzik dinleyen, kentin kenarındaki gecekondualarda yaşayan göçmen halk, eğlenmek için gazinoları tercih etmeye başlamıştır. Hem sıra hasretinin giderildiği hem de şehir hayatının hiç görülmedik ışıltılarını taşıyan gazinolar, köy ve kent insanının kültürel bir uzlaşma yaşadığı bir zemin oluşturmuştur. (Alkar, 2013: 442)

Gazino eğlence ortamlarında ve geleneksel eğlence ortamlarında kadın ve erkeğin yeri farklı olmuştur. Kentlerdeki gazino eğlence ortamlarında çoğunlukla erkeklerin eğlence ihtiyaçları karşılanmıştır. Kadınlar da bu ortamlarda farklı rollerde yer almışlardır. Bu eğlence ortamlarında

kadınlar bazen bu ortamlara ailesiyle eğlenmek için gitmiş, bazen de dansçı ve bazı farklı rollerde (garson, müzisyen, vb.) olarak bu ortamlarda bulunmuşlardır.

Zamanla bu eğlence ortamlarındaki mekân işletmeleri köy kent soylu insanların ihtiyaçlarına göre eğlence ortamlarını şekillendirmişlerdir. Kadınların toplumdaki yeri ve geleneksel sebepler nedeniyle kentteki eğlence ihtiyaçları geniş alanlarda ve geniş zamanlarda karşılanmamıştır. Bu ihtiyacı karşılamak için mekân işletmeleri sadece kadınlar arasında, belirli gün ve saatte kadınlar matinesi olarak bilinen, kadınlara özel eğlence programları düzenlemiştir. Böylelikle kentte kadınların da kısıtlı ve periyodik zamanlarda eğlence ihtiyaçları karşılanmıştır. Kadının gazino eğlence ortamlarındaki rolü son olarak bu şekilde görülmüştür.

Anadolu'da geleneksel yapıda ise kadın ve erkek sosyal olarak ayrı mecralara sahiptir. Toplum içerisinde erkeğin hareketleri daha serbesttir ve eğlence hayatındaki sosyalleşme alanları daha dışa dönüktür. Örneğin Şanlıurfa sıra geceleri, Adıyaman yöresindeki harfane geceleri gibi eğlence ortamlarında erkeklerin sosyalleşme alanları daha geniştir. Kadının ise sosyalleşme alanları daha içe dönük ve daha dar alanlarla kısıtlıdır. Kadının eğlence hayatı iç mekânlarda ve ev içerisinde küçük çaplı eğlence ortamlarında olmaktadır. Bu eğlenceler de kına geceleri, düğünler, hamamlar ve özel günlerde periyodik zamanlarda, belirli gün ve saat içerisinde olmuştur. Bunlar kronolojik açıdan sınırlı eğlencelerdir. Saliha Dilek Yıldız²'la yapılan görüşmede, Gaziantep ve Adıyaman gibi şehirlerde kadınların kına gecelerinde, hamam eğlencelerinde, düğünlerde ve eğlencelerde erkeklerden farklı ortamlarda daha rahat eğlence hayatlarının var olduğunu bilgilerine ulaşılmıştır. Toplumsal bağlamda ise kadın eğlence hayatında iki şekilde yer almıştır. Bunlardan biri kadının varlık olarak yer almadığı ama adının olduğu eğlencelerdir. Anadolu'da geleneksel olarak kadının olmadığı adının olduğu eğlencelerde köçeklik³ geleneği görülmüştür ve bu gelenekte erkekler kadın kılığına girerek eğlence ortamında yer almışlardır. Örneğin Gaziantep'te ise bu eğlence şabaş geleneği⁴ içerisinde karşımıza çıkmıştır. Diğer bir eğlence ise kadının varlık olarak yer aldığı ve kendisinin içinde olduğu, yürüttüğü eğlencelerdir.

² 1971

³ Köçek, kelime anlamı etimolojik olarak incelendiğinde İranlılarda kuçak teriminden gelmiş ve çocuk ya da hayvan yavrusu demektir. 17. yüzyılda çeşitli anlamlarda kullanılan bu terim, Popessu Judetz'in anlatımıyla, Osmanlı sultanına bağlı askeri ve politik bir kadroya veya yeniçerilere seçilerek katılmış genç erkek, hizmet veren genç erkek veya derviş yardımcısı gibi değişik anlamlar içerir. Hoppaca davranan ölçsüz kimse anlamında kullanılan kelime, kucek ve küçük'ten türemiştir. Kadın kılığına girerek çengi gibi oynayan erkeklere verilen addır (Ersoy Çak & Beşiroğlu, 2017: 18).

⁴ Şabaşta para toplanır ve iki kişi tarafından toplanan paralar bir deftere yazılır. Şabaş bittikten sonra da masalar kurulur ve yemek verilir. Ondan sonra da gelin kız evinden getirilir. Günümüzdeki şabaş geleneği geçmişte

Geleneksel bağlamda toplum içerisinde kadının performansının uygunsuz olduğu düşünüldüğü için kadınlar geleneksel olarak daha çok aile ve hemcinsleri ile eğlence hayatında var olmuştur. Günümüzde ise geleneksel anlamda kadının kendine ait ortamı olması ve cumhuriyet dönemi bu ortamın değişmesi, sonraki zamanlarda ise daha da muhafazakâr toplum yapısı ile bazı eğlence sektörlerinde değişiklikler meydana gelmiştir.

Toplumda oluşmuş olan kadına dair eğlence ihtiyacını eğlence sektörü, yeni mekanlar ile karşılamaya çalışmıştır. Türk toplumu içerisinde kadının eğlence ortamlarının dar alanlarla kısıtlı olması ve belirli periyodik zaman diliminde olması sorunlarını çözmek için uğraşmışlardır. Kadınlar için rahat ve eğlence ihtiyaçlarını karşılayabilecekleri değişiklikler ortaya konulmuştur. Kadın eğlencelerinde yani kız kınalarında, düğünlerde, hamamlarda, özel günlerde, kadın toplantılarında ve altın günü gibi toplantılarda kadınlara istediği rahatlıkta eğlenebileceği ortamlar sunulmuştur. Bu eğlence ortamlarında kadınları eğlendiren dansçılar ve gösteriş amaçlı koreografiler düzenlenmiştir.

Kadınlar zamanla bu eğlenceleri toplumun beklentileri yüzünden kendi aralarında yaptıklarını düşünmemişlerdir ve bu eğlence ortamlarında daha rahat hareket etmişler, istedikleri kıyafetleri giymişler ve rahatça hareket edebilmişlerdir. Erkeklerle karışık oldukları ortamlarda yapamadıkları ne varsa bu ortamlar da hemcinsleriyle birlikte rahat şekilde yapmışlardır. Gaziantep'te yapılan alan araştırması ve görüşülen kişilerin verdiği bilgiler doğrultusunda kadınların farklı ortamlarda sosyal statülerine uygun insanlarla birlikte eğlence ortamları oluşturarak, sosyal statülerini birbirlerine göstermeye çalıştıklarına ulaşılmıştır. Örneğin altın günlerinde, baby shower, after party tarzı eğlenceler de kadınlar sosyal statülerini ortaya koymuşlardır.

Yukarıda da belirtildiği gibi kadınların geleneksel eğlence ortamlarının kısıtlı olması, toplumsal beklentiler ve muhafazakâr yapıyla ilgilidir. Bu nedenle eğlence sektörü de eğlence ortamlarını kadınlara göre şekillendirmişlerdir ve kadınların eğlence ihtiyaçları eğlence sektörleri sayesinde karşılanmıştır. Eğlence sektörünün kadınlara sunduğu ortamlar, danslar, müzikler, koreografiler, kadın dans ekipleri, djler, kadın orkestraları yaygınlaşmıştır. Buna bağlı bu eğlence ortamlarını insanlara oluşturan çoğunlukla kadınların oluşturduğu organizasyon şirketleri ortaya çıkmıştır. Bu organizasyonlar, kadınlara özel günlerinde ve geleneksel eğlencelerinde farklı ortamlar, farklı eğlence çeşitleri sunmuştur.

yapılandan çok farklı değildir. Antepçiler şaba der, Kilisçiler şabaş, şobaş der. Şabaşta takı takılır. (Tarçın, 2020: 427)

Bu çalışmada Gaziantep İl merkezinde bulunan kadınların oluşturduğu bu tip organizasyon şirketleriyle görüşülmüştür. Çalışma içerisinde kişisel görüşme ve literatür tarama yöntemi uygulanmıştır. Gaziantep İl merkezinde yapılan görüşmeler ise tek kadın orkestrası olan Songül kadın orkestrası ve kadın dans gruplarının organizasyon şirketlerinden de Rengahenk, Nil, Risus, Mişa ve Ares dans organizasyonları ile görüşmeler yapılmıştır. Görüşme yapılan kişilerin fikirleri alınarak, veriler elde edilmiştir. Çalışmanın sonunda bu veriler değerlendirilerek Gaziantep İl merkezindeki bu tip organizasyonların durumu ortaya konulmuştur.

Gaziantep'te Eğlence Anlayışı ve Kadın

Eğlence kelimesinin neşeli, hoşça vakit geçirilen toplantı ve hoş vakit geçirten şey anlamında kullanılan geniş bir kullanım alanı vardır. “Oxford English Dictionary (OED) eğlenceyi şöyle betimler: ‘oyalanma, gülünçlük, spor; ayrıca şamatacı, şakacılık veya şenlik, mizah. Ayrıca, gülünçlüğün veya zevkin bir kaynağı veya nedeni” (Oxford English Dictionary Online 2011’den akt. Fincham, 2018:5). Bu tanımların dışında Türk toplumunda da eğlence çok geniş alanlarda kullanılmaktadır. Eğlencenin yanında bir de insanların boş zamanlarında eğlenme yolu ile dinlenmelerini sağlayan oyunlar karşımıza çıkmaktadır. Bu oyun kelimesi tiyatro, kukla, karagöz, orta oyunu gibi seyirlik gösteriler için kullanılmaktadır. Eğlence ve oyun birbirleriyle ilişkili iki kelimedir.

Eğlence ve oyun, halk danslarında, tiyatrodaki, operada, sinemada, oda sohbetlerinde, kahve oyunlarında, hamam eğlencelerinde, düğünlerde, bayramlarda, balolarda ve gazino gibi eğlence ortamları içinde karşımıza çıkmaktadır. Bu eğlence ortamları hayatımızın her anına yayılmış ve bazı eğlenceler de yaşamımızın geçiş dönemlerinde önemli yer edinmiştir.

Gaziantep şehrindeki eğlence hayatında ise yukarıda belirtilen eğlence ortamlarının önemli yeri vardır. Bu bölümde Gaziantep'te yapılan toplantı ve eğlenceler, hamam eğlenceleri, kına geceleri, düğün, toplantı, tören eğlenceleri ve kadınların kendi aralarında yaptıkları eğlence ortamları ele alınacaktır.

Gaziantep'teki yapılan alan araştırmalarında, toplantı ve eğlenceler de kadınlar ve erkekler ayrı ayrı veya birlikte oldukları görülmüştür. Bu toplantı ve eğlenceler, kadın erkek, müzikli müziksiz, sıralı sırasız, gündüz gece şeklinde görülmüştür.

Yaşar Seçkin'in “İkinci Sazi” adlı makalesinde belirttiği üzere; 1925’li yıllardan başlayarak, 1970’li yıllara kadar devam ettiği ifade edilen bu eğlenceler adını ikinci namazı sonrasında başladığı için bu adla bilinmiştir. Hemen hemen her gün yapılan bu eğlencelere hem Gaziantep’ten hem de İstanbul’dan

konuk sanatçılar davet edilerek icraları Gaziantep'in elit veya yüksek tabakası tarafından dinlenmiştir. Bu toplantıların ülkemizin diğer tarafında yapılan eğlence veya meşklere en önemli farklılığı gündüz yapılması ile birlikte hem meşklere hem de dinlemeye, kadın erkek beraber katılabilesidir (Seçkin & Önal, 2016: 1294).

Kadın ve erkeğin birlikte olduğu diğer eğlence ortamları da, daha çok akraba ve dostlar arasında gerçekleşmiştir. Bu yakın akraba toplantıları yemekli ve gece gezmeleri ağırlıkta olmaktadır. Kadın ve erkek bu toplantıya beraber gitmekte ve sonrasında ayrı mekânlarda oturmaktadırlar. Bu toplantılarda sohbet edilmekte, oyunlar oynanmakta, masallar hikâyeler vb. sözlü anlatımlar olmaktadır.

Örneğin Gaziantep'teki gezmelerde, misafirliklerde, söz törenlerinde yapılan toplantı ve eğlenceler akrabalar arasında olduğu halde erkekler ve kadınlar yine farklı yerlerde otururlardı. Misafirlikte bile insanlar kendi aralarında rahat sohbet edebilmek ve hareket edebilmek için selamlaşma sonrasında evin farklı odalarında erkekler kendi aralarında, kadınlar da kendi aralarında oturmuşlardır.

Kadınların kendi aralarında düzenledikleri toplantı ve eğlencelerin amacı bir araya gelmek, eğlenmek ve daha rahat hareket edebilmektir. “Kadın toplantı ve eğlenceleri; gündüz veya gece düzenlenebilir. Genelde geceleri, özellikle kış gecelerinde bir yerde toplanıp eğlenmek daha caziptir. Ancak gündüz yapılan özel toplantılar ve eğlenceler de vardır. Örneğin dış hediği, mevlit, kabul günleri ve çay günleri gibi” (Tokuz, 2004: 17).

Gaziantep'in eğlence hayatındaki bir diğer eğlence ise hamam eğlenceleridir. Hamamda insanların amacı yıkanmakken bu amaçtan sapmadan hamamda yıkanma ile eğlenceyi birleştirerek hamam geleneğini farklılaştırmışlardır. Hamam eğlenceleri genelde nişanlı, gelin ve güvey hamamlarında görülmektedir. Bunların da yanında gündelik zamanlarda da kadınlar hamama giderek eğlenceler yapmaktadır. “Gaziantep'teki hamamlar eskiden öğleye kadar kadınlara, öğleden sonra erkeklere ayrılır imiş. Bir ara kadın ve erkek hamamlarının ayrılması için çalışılmış ama gerçekleştirilememiştir. Çok uzun süreden beri hamamlar gündüz kadınlara, akşamdan sonra erkeklere ayrılmaktadır” (Tokuz, 2004: 160).

Kadınlar hamama gitmeden önce gidecekleri günü belirlerler, sonrasında hamam bohçalarını ve orada yenilecek yiyeceklerini hazırlarlar. Kadınlar hamama gidince önce yıkanır ve iki su arası verilir. Bu iki su arası, yemek molası verdikleri aradır. Bu molada kadınlar dinlenirler, yemeklerini yerler ve sonra tekrar yıkanma faslına geçerler.

Nişanlı hamamında oğlan tarafı, kız tarafını daha iyi tanımak için bu hamam eğlencesini düzenler. Maddi durumu iyi olmayan insanlar, hamam içerisinde sadece yıkanılacak ayrı yeri kiralarlar fakat maddi durumu iyi olan insanlar, eğlence için profesyonel çalgıcılar getirirler veya darbuka, tef çalarak oynayıp, eğlenirler. Nişanlı hamamında da yemekler hazırlanır ve daha özen gösterilir.

“Gelin hamamında iki kere eğlence düzenlenir. İlkini düğünden önce kız evi, diğerini de düğünden sonra oğlan evi düzenlemektedir. Bu hamama yabancılar alınmamaktadır. Gelin hamamında gelin şarkılar, maniler ve türküler arasında yıkanır. Kız evinin düzenlediği hamama oğlan evinden kimse davet edilmemektedir. Gelin hamamlarında yapılacak eğlence için enstrümanlar özellikle kız evi tarafından seçilmektedir. Oğlan evinin düzenlediği hamam eğlenceleri ise çalgılı, eğlenceli, hocalı olmaktadır. İlahiler de okunabilmektedir” (Tokuz, 2004, s. 164).

Gaziantep'teki eğlencelerden biri ise yaşamın geçiş dönemlerinde olan düğün, kına, çeyiz gibi törenlerdir. Gaziantep'te düğün töreni, toplantı ve eğlenceler haftanın belirli günlerinde yapılır. “Örneğin; pazar günü çeyiz getirilir, pazartesi diğer hazırlıklar sürdürülür, salı günü çeyiz serilir, çarşamba hamama gidilir, akşama kına gecesi, perşembe günü gelinçi, cuma günü de düğün yapılır. Değişen koşullar nedeniyle şimdi eğlence ve toplantılar hafta sonu tatiline veya diğer tatil günlerine denk getirilmektedir” (Tokuz, 2004: 171).

Gaziantep'teki kına geceleri genelde çarşambayı perşembeye bağlayan gecede kız evinde ve erkek evinde ayrı yapılmıştır. Kız evinde düzenlenen kına gecesinde kadınlar, oğlan evinde düzenlenen kına gecesinde ise erkekler kendi aralarında toplanır, çalgılar eşliğinde oyunlar oynanır, şarkılar söylenir ve kına yakılır. Oğlan evindeki kına gecesi bitince, erkekler kız evine gelmektedir.

Kına gecesi için Gaziantep kültürüne göre kız evine ait düşünceleri vardır hatta genelde kız nereliyse ya da ailesi nerede yaşıyorsa kına gecesi orada yapılmaktadır. Gaziantep'te kına gecesi hazırlıklarında kınayı oğlan evi satın alır ve kız evine gönderir. Kız evi de kınayı bakır veya gümüş taslarda yoğurur ve iki tasa bölüştürür. Kına tepsisinin ortasına, geline yakılacak kına tasa konulur ve tepsinin kenarlarına da topak halinde kınalar dizilir. Topak halindeki kınaların ortasına mumlar konulur ve tepsi süslenilir. Davetlilere ikram edilecek pasta ya da kuru yemişler ve paket halinde kınalar hazırlanılır. Bu hazırlıklar bittikten sonra, davetlilerin de gelmesiyle eğlence başlar.

Sonrasında ise, “Yatsı namazından sonra damadın yakın arkadaşları ve akrabaların gençleri kız evine gider ve “Kına Alıcılar” denilen bu grup “yah” çağırarak, mani ve türkü söyleyerek kız evinin kapısında dururlar” (Fidan, 2018: 279).

Kına tepsi gelene kadar erkekler “yah” çalar, kadınlar ise “zılgıt” çalarlar. Kına tepsi kız evinde hazırlanır ve oğlan evine gönderilir. Oğlan evinde maniler, türküler eşliğinde damada kına yakılır,

damat oynatılır. Erkek kınası bittikten sonra, oğlan evindeki kadınlar kız evine gelir. Gelin bindallısını giyer ve odanın ortasında, sertçe bir yastığın üzerine oturtulur. Başına ise "şeş" denilen örtü örtülür ve gelinin ellerine süslü şekilde kına yakılır. Sonra türküler söylenmeye başlanır, gelin ve yakın akrabaları, arkadaşları ağlaşırlar. Yeniden oyunlar oynanır ve konuklara kına dağıtılır. Böylece kız ve oğlan evindeki kına geceleri bitmiş olur.

Gaziantep'teki düğünler genelde evde hatta evlerin bahçesi varsa bahçede ya da mahallede yapılmaktadır. Düğün hazırlıkları önceden yapılır. Düğün yerine sandalyeler taşınır, yemekler önceden pişirilir. Pişirilen yemekler ya damadın evinde ikram edilir ya da düğün başlamadan eğlencenin olacağı yerde bir ortam hazırlanır ve davetlilere ikram edilir. Bu yemekli düğünlerde akrabalar oğlan evine katkı sağlayabilmek için düğünden önce kesilecek kurban ya da yemeklik malzeme gönderirler. Pişirilen yemekler önce gelinin annesine ikram edilir, sonra da diğer konuklara ikram edilir. Konuklara yapılan ikramdan sonra ise kapıya gelen yoksullara ve kapı komşuya yemek dağıtılır. Yemekten sonra çalgılar çalınır, maniler, türküler söylenilir ve oyun havalarıyla eğlenilir.

“Gaziantep ili düğün geleneğine bakıldığı zaman bariz farklar görülmektedir. Bu değişikliklerin ana nedenleri arasında farklı eğitim ve gelir seviyelerinden çeşitli demografik yapıların varlığı gibi nedenler öne çıkan unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu'nun çoğu ilinde olduğu gibi, geleneksel Gaziantep düğününde dini bazı unsurların varlığı çeşitli şekillerde kendini göstermektedir (Söylemez, 2018: 498,499).

Gaziantep'te yapılan alan araştırmalarında dinin de eğlenceleri etkilediği ve eğlencenin bu dini unsurlara göre şekillendiği görülmüştür. Örnek olarak eğlenceler sadece kadınlar arasında olmuş, mevlitli düğünler ortaya çıkmıştır ve bu düğünlerde ilahiler söylenmiş ve zikirler çekilmiştir.

Günümüzde ise geleneksel düğünler ve kına geceleri yerini ailelerin, gençlerin isteğine ve maddi durumuna bağlı olarak yemekli veya yemeksiz, kadın ve erkeklerin bir arada olduğu modern düğünler, kokteyller, partilere bıraktırmıştır. Geleneksel düğünler daha gösterişli ortamlara taşınmış ve eğlencenin içinde yapılan şarkılar, türküler, oynanan oyunlar, danslar değişmeye başlamıştır. Bu eğlenceler de popüler şarkılar ve türküler tercih edilmeye başlanılmıştır.

Fatma Kızık⁵ görüşme esnasında; “Popüler kültürle şekillenen düğünler, kınalar ya da farklı eğlence ortamları geleneksel bağlamdan kopmuştur. Bunun en büyük nedeni ise icra edildikleri ortamlardır” demiştir. Geçmişte il merkezlerinde ya da köylerde yapılan bu eğlenceler de insanlar

⁵ 1974

yardımlaşarak bu ortamları oluştururken, günümüzde bu eğlence ortamları düğün salonlarında, otellerde vs. farklı ortamlarda, farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Erkek ve kadının birlikte olduğu eğlencelerde ya da kadınların kendi aralarında yaptıkları eğlencelerde farklılaşan bu eğlence ortamları, bunları insanlara sunacak organizasyon şirketlerinin kurulmasına yol açmıştır. İnsanlar artık bu eğlence ortamlarını ya da farklı kültürün eğlencesinde olan dansları, müzikleri, koreografileri ücretlendirme karşılığında organizasyon şirketlerinden almaktadırlar.

Gaziantep İl Merkezindeki Kadın Dans Grupları Ve Kadın Orkestraları

Günümüzde farklı kültürlerden etkilenme ve değişen toplum yapısı ile birlikte paralel olarak eğlence anlayışında ve eğlence ortamlarında cinsiyetlere bağlı olarak farklılıklar ortaya çıkmıştır. Zenginleşen muhafazakâr orta sınıf ve siyasi konjonktürler nedeniyle kadın eğlence ortamlarına kadın dans grupları ve orkestraları girmiştir. Bu eğlence anlayışında ortaya çıkan farklılıkları avantaja çeviren ve bunu ticari alışveriş olarak benimseyen organizasyon şirketleri ise, insanlara ücret karşılığında eğlence ortamlarından eğlence içerisindeki dans ekiplerine, orkestralarına, müziklerine kadar birçok konuda hizmet vermiştir.

Kadın eğlence ortamlarında ya da karma eğlencelerde insanlara hizmet veren bu organizasyon şirketleri Gaziantep il merkezinde de mevcuttur. Kadınların kendi aralarında yaptıkları eğlence ortamlarında organizasyon şirketleri, onların isteklerine göre şekillenip farklı kültürün eğlencelerini, konseptlerini, danslarını kadınlardan oluşan dans ekipleriyle ya da orkestralarıyla kadınlara ücret karşılığında sunmuşlardır.

Kadın eğlenceleri için oluşan organizasyon şirketlerini de çoğunlukla kadınlar kurmuştur. Gaziantep il merkezinde kadın eğlenceleri için kurulan ilk organizasyon şirketi Songül kadın orkestrasıdır. Songül kadın orkestrasını, Songül Taştan⁶, 2007 yılında kurmuştur. Songül Taştan bu orkestrayı kurmadan önce, 2004 yılında farklı bir kadın orkestra ekibinde çalışmaktadır. 2007 yılında kendi kurduğu organizasyon şirketinde ilk başladığında kemik kadrosu 4 kişiyken, şuan da kemik kadrosu 8 kişidir. İş aldığı eğlencelerde müşterinin isteğine göre kadro 9-10 kişiye çıkmaktadır.

Taştan, bu kadın orkestra organizasyon şirketini kurma fikrini Şanlıurfa'daki kadın, erkek eğlence ortamlarının ayrı olması nedeniyle ve kadının rahat eğlenebilmesi, rahat giyinebilmesi düşüncesiyle kurduğunu dile getirmiştir. Kadın ve erkeğin eğlence ortamlarının ayrı olması

⁶ 1989

düşüncesiyle kurulan bu kadın orkestralarının, zamanla insanların sosyal statülerini göstermek amacı için de eğlence ortamlarından özellikle talep edildiklerini belirtmiştir.

S. Taştan kadın orkestrasındaki temel kadro enstrümanları; bağlama, org, asma davul, kemandır. Bir de orkestranın eğlence ortamlarında insanları eğlendirecek, türküleri, şarkıları okuyacak solistleri vardır. Eğlence ortamının sahibi yani müşterinin isteğine göre enstrüman sayısı artmakta ve kanun, ud, klarnet çalgıları da kadro içerisine eklenebilmektedir. Enstrüman sayısının artması ekstra ücret karşılığında olmaktadır. Kadın orkestrasındaki kadın sazencelerin, bu organizasyon şirketine seçilirken nitelik olarak eğitilmiş- eğitimsiz olmasına bakılmamakta, kişinin sazına yeterince hâkim olunmasına ve kişinin karakterine bakılmaktadır.

Songül kadın orkestra organizasyonu, ilk başta Şanlıurfa'da sıra gecelerinde yoğun olarak yer almıştır. Gaziantep'te ilk başta başladıklarında da düğünlerde sazlarını icra etmişlerdir. Zamanla ise 8 Mart kadınlar gününde, kadınların kendi aralarında yaptıkları toplantılarda, kermeslerde, yardım derneklerinde, kına gecelerinde, mezuniyetlerde, mevlitlerde, hamamlarda ve bu tarz eğlence ortamlarından kadın orkestraları talep edilmiş ve buralarda da çalışmışlardır. Bu kadın orkestrası karma işlere de gitmiştir ama kadınların kendi aralarında yaptıkları eğlencelerden daha çok talep edilmişlerdir. Karma kına ya da düğünler de müşterilerin kadın orkestra isteme sebepleri de kadınların hatta müşterilerin eşlerinin daha rahat edebilmesi içindir. Ekstra olarak Songül kadın orkestrası, sünnet törenlerinden de iş almıştır. Burada da sadece sünnet edilen çocuk erkektir, geriye kalan davetliler kadındır.

Songül kadın orkestrası, kadınların kendi aralarında yaptıkları eğlenceler de daha çok bulunmuştur. Günümüzde kız kınaları çok yaygın şekilde yapılmaktadır. Bu kız kınalarında kadın orkestralar, kadın dans ekipleri, kadın djler, kadın garsonlar kadın müşterilere hizmet vermişlerdir. Geçmişteki kınalarımızda da olduğu gibi oğlan tarafının ve kız tarafının erkekleri gecenin sonuna doğru gelmekte ve kına yakılmasından sonra biraz eğlenilip, kına gecesi bitirilmektedir. Günümüzde yapılan bu kına gecelerinde kapalı kadınlar kendi arasında açıkken, erkeklerin gelmesine yakın kadınlara bu durum anons edilir ve kapalı kadınlar kapanır. Bu şekilde eğlence kısa süre daha devam eder.

Songül kadın orkestrasının, düğünler de oyun havaları, çiftetelliler, roman havaları gibi sabit repertuarları vardır. Sıra gecesi eğlencelerine türkülerle başlarlar ve oyun havalarıyla bitirirler. Mevlitler de ilahiler çalarlar. Geleneksel eğlenceler ve diğer eğlenceler de sabit bir repertuarları vardır, bir de piyasada yeni çıkan türküleri, oyun havalarını repertuarlarına alırlar. Yeni repertuara

eklenen türkülerde ya da şarkılar da sazandeler grup çalışması almaktadır. Farklı illerden de iş alırlar ve o yöreye göre eğlencede çalacakları repertuarı belirlerler. Örneğin Ankara ilinden düğün işi alındığında, bu düğün için kaşık oyun havalarını repertuarlarına eklerler.

Songül kadın orkestra organizasyonu, müşteri olarak hem elit kesime, hem de alt kesime hitap etmektedir. Her iki kesim içinde sabit ücretleri vardır. Müşterinin bütçesine ve isteğine göre ses sistemi ve enstrüman sayısı arttırılırsa ücret artmaktadır. Müşterinin istediği şarkı, oyun havası, türkü varsa repertuarlara eklenilmektedir. Düğün ya da kına organizasyonu düzenlenecek olursa gelinle irtibata geçilerek, geline kostümler sunulur ve gelinin isteğine göre kostümler seçilir. Konseptler işten işe ve müşteriden müşteriye göre değişmektedir. Bazen de sazandelere göre şekillenmektedir. Farklı illerden de iş alındığında konsept bazen yöresel kıyafetler olarak değişmektedir. Konsept değişikliğiyle ya da maddiyatıyla organizasyon şirketi uğraşmaktadır. Sazandeler bu durumdan maddi olarak etkilenmemektedir. Songül kadın orkestrasına ve diğer görüşme yapılan dans organizasyonlarına ait aşağıda verilecek tüm fotoğraflar organizasyon şirketlerinin instagram adreslerinden alınmıştır.



Fotoğraf 1: 2018 yılı Songül Taştan Kadın Orkestrası İlk Hali (Taştan, 2020)



Fotoğraf 2: 2018 yılı Songül Kadın Orkestrasının Günümüzdeki Durumu (Taştan, 2020)



Fotoğraf 3: 2018 yılı Songül Kadın Orkestrasının Sıra Gecesi (Taştan, 2020)



Fotoğraf 4: 2017 yılı Geleneksel kıyafetler dışında farklı kostümlerle yapılan eğlenceler (Taştan, 2020)

Gaziantep'teki kadın eğlencelerinde önemli rol oynayan ve günümüzde yaygın durumda talep edilen kadın dans gruplarının da organizasyon şirketleri vardır. Gaziantep il merkezinde kurulan ilk kadın dans organizasyon şirketi "Rengahenk Dans Organizasyon" şirkettir. Rengahenk organizasyon şirketi, 2015 yılında kurulmuştur. 2008 yılında bu kurum özel olarak çalışmıştır. O dönemde düğün dansı ve halk oyunları üzerine çalışan organizasyon şirketi, 2014 yılında kına gecelerinde de yer almaya başlamıştır. 2015'te de resmi şekilde organizasyon şirketi olarak kurumsallaşmışlardır.



Fotoğraf 5: Rengahenk dans organizasyonunun ilk hali (2015)



Fotoğraf 6: Risus dans akademisinin ilk hali(2016)

Rengahenk dans organizasyon şirketinden sonra ve aynı dönemlerde kurulan Risus dans akademisi de 2015 yılında kurulmuştur. Risus dans akademisi hem dans organizasyon şirkettir, hem de dans dersleri veren bir akademidir. Risus akademisinden sonra, 2016 yılında “Nil Dans Organizasyon” şirketi kurulmuştur. Nil dans organizasyon şirketi, eğlencelerdeki dans gruplarının dışında eğlence mekânlarındaki süsleme hizmetini de vermektedir



Fotoğraf 7: Mişa dans organizasyonunun ilk hali(2017)



Fotoğraf 8: Nil dans organizasyonunun ilk hali (2018)

Sonrasında 2017 yılında “Mişa Sanat Studio” adı altında dans organizasyon şirketi kurulmuştur. Bu organizasyon şirketinde, eğlence ortamlarındaki dans gruplarının organizasyonluğu yapılmakta, enstrüman dersleri ve dans dersleri verilmektedir. Ayrıca bu organizasyon bakım stüdyosunu da içinde barındırmaktadır. Son olarak kurulan organizasyon şirketinden birisi de “Ares Dans Organizasyon” şirketidir. Ares dans organizasyon şirketi de 2019 yılında kurulmuştur ve şu an gelişme aşamasındadır.



Fotoğraf 9: Ares dans organizasyonun ilk hali (2020)

Rengahenk, Risus, Nil ve Ares dans organizasyon şirketleri ilk kurulduklarında kadın dansçı sayıları 4+1 yani 4 dansçı, 1 baş dansçı şeklindeyken, şu anda dansçı sayıları aktif 20 kişiye yükselmiştir. Bunlardan farklı olarak Mişa dans organizasyonu ilk 4+1 kadın dansçıyla kurulmuş ve şu anda 40-45 kadın dansçı kadrosuna sahiptir. Bu organizasyonların erkek dansçıları da vardır. Rengahenk dans organizasyonundaki erkek ve kadın kemik kadro dansçı sayısı 10 kişidir. Risus dans akademisinin erkek dansçı kadrosu 7 kişidir. Nil dans organizasyonu ve Mişa dans organizasyonunun erkek dansçı sayısı 10 kişidir. Son olarak gelişmekte olan Ares dans organizasyonunun ise erkek dansçı sayısı 4 ile 6 kişi arasında değişmektedir. Bu dans organizasyonlarının eğlencelerde kemik kadro dışındaki dansçı sayıları gelen işe ve müşteriden gelen talebe göre artmaktadır.

Bu dans organizasyon şirketlerine dansçılar seçilirken kişinin boyuna ve fiziğine önem verilmiştir. Seçilecek dansçıların ritim kulağının, yeteneğinin olması ön planda tutulmuştur. Dansçı bunlara sahipse eğitilmiş, eğitimsiz olması çok önemsenmemektedir.

Rengahenk dans organizasyonu erkek ve kadın dansçı seçerken mümkün oldukça dansçıların uyumlu olması için boy ve fiziğe dikkat edilmektedir. Dans organizasyonlarının istedikleri kişilerin boyunun uzun olması ve fiziklerinin güzel olmasıdır. Boy konusunda istisnalar da olmaktadır. Yetenekli ve boyu kısa olan dansçı da bu dans gruplarına seçilebiliyordur. Burada fiziğe önem verilmesinin sebebi de dansçının giydiği kostümün estetik durmasıdır.

Gaziantep'teki bu dans organizasyon şirketleri, kına gecelerinden, düğünlerden, hamam eğlencelerinden, söz nişan törenlerinden, doğum günlerinden, kadınlar günü eğlencelerinden, bekârlığa veda partilerinden, after partilerden talep edilmişlerdir ve bu eğlencelerde danslarla insanlara hizmet vermişlerdir. Bu eğlenceler dışında Nil dans organizasyonu dans gruplarıyla, ünlülerin arasında yaptığı kadınlar matinesini eğlencelerine de gitmişlerdir. Rengahenk dans organizasyonu, kongre açılışlarında dans gruplarıyla bulunmuştur. Risus dans akademisi de 29 Ekim'de alışveriş merkezinde dans gruplarıyla bulunmuştur. Çoğunlukla kadınların kendi aralarında yaptıkları eğlencelerden talep edilen bu kadın dans grupları, karma işlerden nadir de olsa talep edilmişlerdir.

Düğün, kına gibi geleneksel eğlencelerde dans grupları istenildiğinde öncelikle gelinle irtibata geçilmekte ve gelinin hayallerine, isteklerine göre danslar ve konseptler seçilmektedir. Ayrıca konseptler, oyun havaları ve danslara göre değişmektedir. Bu dans organizasyonunun gittiği eğlencelerde arabic ve oryantal danslar daha ağırlıklı olmak üzere, latin dansı, salsa, 90'lar pop, hint dansı, roman oyunları, modern dans, hip hop, flamenko dansları istenilmiştir. Farklı olarak moulin rouge dansı istenmiş ve bunlara ek olarak yöresel oyunlar da istenmektedir. Bu yöresel oyunların içerisinde zeybek, reyhani oyunları vardır. Başka kültürlerden görülen ve etkilenen danslar dışında, organizasyon şirketini kuran insanlar da danslarla ilgilenen kişiler olduğu için kendileri farklı konseptler, danslar üretmektedirler. Örneğin Nil dans organizasyonunun yazmakta olduğu "Havai konsepti" bunlardan birisidir.

Dans organizasyonlarının her dans ve oyun için farklı farklı kostümleri vardır. Kostümler dikilirken maddi ücretini organizasyon şirketleri karşılamaktadır ve bu kostümler dikilirken kemik kadro dansçılarına göre dikilmektedir. Ayça Anlar⁷ bu konu hakkında: "Dansçıları gelinin seçtiği konsepte uyarlar" demiştir. Ayrıca Ayça Anlar, Rengahenk dans organizasyonundaki dansçılarla kostüm konusunda hiçbir sıkıntı yaşamadığını ve bu organizasyon şirketini dansçılarıyla birlikte

⁷ 1977

büyüttüklerini belirtmiştir. Nil dans organizasyonunun sahibi Nil Bozırat⁸ ise; Dansçıların bazen konseptte uymadığı durumlarda dansçılara göre de konsepti şekillendirdiklerini belirtmiştir. Dansçılar sahnede koreografiler içerisinde aksesuar ve ritim sazları kullanmaktadır. Bu ritim sazlarından dansçılar asma davul, def, bendir, parmak zili ve darbuka kullanmakta, aksesuar olarak ise devekuşu yelpazesi, rengârenk yelpaze gibi şeyler kullanılmaktadır.

Gelinin istediği dans türü ve konsept seçildikten sonra, gelinle dansçılar prova almaktadır. Rengahenk dans organizasyonu, gelinle çalışmada sınırlama olmadığını, yeteneğe bağlı olduğunu ve gelin çabuk öğrenirse bir iki çalışmada bile biteceğini belirtmiştir. Gelinle çalışma yapan dans hocası, gelinin gece boyu ihtiyacıyla ilgilendiğini de dile getirmiştir. Risus dans akademisi ise gelinin çalışmasında sınırlama olmadığını, bu çalışma sayısının ne kadar olacağını gelinin tatmin olmasıyla alakalı olduğunu belirtmiştir. Nil dans organizasyonu ise gelinle ya organizasyonun başındaki kişinin çalıştığını ya da asistan dansçının çalıştığını söylemiştir ve çalışma gününün, sayısının geline bağlı olduğunu belirtmiştir. Diğer iki dans organizasyonunda da durum aynıdır.

Bu kadın dans grupları organizasyon şirketleri, çoğunlukla elit kesime hitap etmektedir. Rengahenk dans organizasyonu ve Risus dans akademisi elit kesime hitap etmektedir ve düğün salonlarına gitmemektedir. Nil dans organizasyonu da çoğunlukla elit kesime hitap etmekte ve anlaşmalı çalıştıkları oteller vardır. Mişa dans organizasyonu ve Ares dans organizasyonu da iki kesime de hitap etmektedir. Bu dans gruplarının ücretleri sabittir. Ücret değişmesi sadece VIP sınıfındaki eğlencelerde konseptler daha farklı olduğu için, müşterilerin ekstra isteğine göre ücret değişmektedir.

⁸ 1997



Fotoğraf 10: Rengahenk dans organizasyonunun 2019 yılındaki durumu



Fotoğraf 11: Nil Dans Organizasyonunun 2020 yılındaki durumu Fotoğraf 12: Risus dans akademisinin 2020 yılındaki durumu



Fotoğraf 13: Mişa dans organizasyonunun 2020 yılındaki durumu Fotoğraf 14: Ares dans org. 2020 yılındaki durumu



Fotoğraf 15: Risas dans akademisinin 2020 yılında gittiği hamam eğlencesini sosyal medyada paylaşımı

SONUÇ

Türk toplumundaki kültürel nedenler, dini nedenler, toplumsal beklentiler ve cinsiyet rolleri nedeniyle kadın ve erkeğin eğlence hayatı farklı şekillenmiştir. Kadının ve erkeğin bir arada olduğu eğlence ortamları, ayrı ayrı kendi aralarında eğlendikleri eğlence ortamları da ortaya çıkmıştır. Geçmişte geleneksel eğlencelerde de durum bu şekildedir. Kadın ve erkek düğün, kına, toplantı ve eğlenceler de çoğunlukla ayrı şekilde eğlenmişlerdir. Kendi aralarında yaptıkları eğlencelerde de genellikle akrabalarla ve dostlarla bir arada olmuşlardır.

Günümüzde ise küreselleşen kültür akımları ve değişen toplum yapısı nedeniyle farklı eğlence ortamları ortaya çıkmıştır. Geçmişte daha geleneksel eğlence ortamlar varken, şu anda organizasyon şirketlerinin de eğlence sektöründe var olmasıyla, eğlenceler farklı ortamlara taşınmıştır. Bu farklı ortamlar ise oteller, kapalı mekânlar, yemekli davet salonları gibi ortamlardır. Ayrıca geçmişte çeyizler, kınalar, gelin hamamları ve düğünler olacağı zaman maniler okunarak insanlara bunların haberleri verilirken, günümüzde insanlar güzel günlerinin haberini sosyal medya aracılığıyla insanlara iletmektedirler. İletişim kitle araçları ile birlikte başka kültürlerle etkileşime girerek, farklı kültürlerin eğlenceleri kendi kültürümüzdeki eğlence ortamlarına girmiştir.

Kadının eğlence hayatının erkeklerden farklı olması ve günümüzde farklılaşan eğlence ortamları sebebiyle kurulan organizasyon şirketleri, bu durumu ticari alışverişe çevirmiştir. Bu durum ekonomik unsur olarak görülmüş ve organizasyon şirketleri kadınların eğlence unsurlarına yoğunlaşmıştır. Arzu ve talepler üzerine kadın dans organizasyonları, kadın orkestra organizasyonları, kadın djler ortaya çıkmıştır.

Gaziantep'te de oluşan kadın dans organizasyonları ve kadın orkestra organizasyon şirketi ile görüşmeler sonucunda, kadınların kendi aralarında yaptıkları eğlencelerde insanların hayallerindeki eğlenceleri, farklı kültürdeki dansları, müzikleri, konseptleri bu ortamlara taşıdıkları görülmüştür. Geleneklerimizde var olan yöresel halk oyunlarımıza, farklı danslar ve oyunlar eklenilmiştir. Dans ve oyunların yanında etkilenen farklı kültürlerin kıyafetlerinin ve farklı koreografilerin şu anda eğlencelerimizde var olduğuna ulaşılmıştır.

Günümüzdeki bu kadın dans organizasyonları ve kadın orkestra organizasyonları sayesinde kadınların eğlence ortamları genişlemiş ve kendi aralarında yaptıkları bu eğlenceler de çok rahat olmuşlardır. Bu organizasyonlar sayesinde istedikleri eğlenceleri ücret karşılığında almışlardır.

Organizasyon şirketleri ticari kaygıyı da içerisinde barındırdığı için kostümlerinde, müziklerinde sürekli değişiklikler olması gerekmektedir.

Bu organizasyon şirketleri bu sebepten dolayı müziklerini, konseptlerini daha popüler, daha gösterişli ve göze, kulağa hitap edebilecek şekilde ortaya çıkarmış ve sürekli yenilik halinde olmuşlardır. Sonuç olarak günümüzdeki eğlencelerde geleneksel kodlamaya bağlı kalınmamış ve popüler kültürel kodları da eğlencelerimizde yer edinmiştir.

KAYNAKLAR

- Aklan, Ş. (2020, 12 14). Ares Dans Organizasyonu. (H. Yıldız, Röportaj Yapan), Halk Oyunları Bölümü Öğrencisi ve Dans Organizasyonu İşletmecisi.
- Alkar, R. (2013). İzmir Kadınlar Matinesi Örneğinde Zeki Müren Nostaljisi. *1. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu* (s. 439-453). Trabzon: Müzik ve Kültürel Doku.
- Anlar, A. Ç. (2020, 12 14). Rengahenk Dans Organizasyonu. (H. Yıldız, Röportaj Yapan), Halk Oyunları Öğretmeni.
- Atik, K. (2018). Tevarih-i Al-i Osman'ın Kültür Tarihi Açısından Değerlendirilmesi. *Toplum ve Kültür Araştırmaları Dergisi* , 43-55.
- BEŞİROĞLU, Ş. E.-Ş. (2018). *Kadın ve Müzik*. İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Bilal, H. (2020, 12 17). Risus Dans Akademisi. (H. Yıldız, Röportaj Yapan), Müzik Öğretmeni.
- Bozfirat, N. (2020, 12 12). Nil Organizasyon. (H. Yıldız, Röportaj Yapan), Halk Oyunları Bölümü Öğrencisi ve Dans Organizasyon İşletmecisi.
- Dikici, A. (2001). Geleneklerin Toplumdaki Yeri ve Önemi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 251-258.
- Ersoy Çak, Ş., & Beşiroğlu, Ş. Ş. (2017). *Bir Muhabbet Kuşu Postmodern Göstergeler Işığında Zeki Müren*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Fidan, S. (2018). Kına Geleneği Bağlamında Oluşan Sözlü Şiir Ürünlerinin İşlevleri: Gaziantep Örneği. *Asia Minor Studies, International Journal Of Social Sciences*, 285-293.
- Fincham, B. (2018). *Eğlence Sosyolojisi*. Ankara: Nobel Yaşam Yayınevi.
- Güvenç, A. (2020, 12 15). Mişa Sanat Studio. (H. Yıldız, Röportaj Yapan)

- Kılınç, F. (2015). Gaziantep Yöresi Kadın Oyunlarının Mekan Bağlamında İncelenmesi. *Halk Kültüründe Kadın Uluslararası Sempozyum Blidirileri-II* (s. 950-961). Şanlıurfa: Motif Vakfı Yayınları.
- Kızıık, F. (2020, 12 26). Performans Bağlamı. (H. Yıldız, Röportaj Yapan), Gaziantep Üniversitesi Öğretim Görevlisi.
- Korkmaz, K. M. (2011). Elli Yıl Önceki Gaziantep'te Gelin ve Damat. *Milli Folklor Dergisi*, 77-82.
- Ötken, N. (2011). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Halk Oyunlarında Kadın. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 268-276.
- Seçkin, Y., & Önal, F. (2016). Gaziantep'te Unutulmuş Bir Meşk Geleneği: İkinci Sazı. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1293-1298.
- Söylemez, M. (2018). Değişen Düğün Geleneği, Gaziantep Şehir Merkezi Örneği. *Müzik ve Politika* (s. 496-503). Bursa: Etnomüzikolojisi Derneği.
- Tarçın, G. (2020). Geçmişten Günümüze Kilis'te Evlenme Gelenekleri. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 408-441.
- Taştan, S. (2020, 12 10). Songül Kadın Orkestraları. (H. Yıldız, Röportaj Yapan), Müzik Öğretmeni.
- Tokuz, G. (2004). *20. Yüzyılda Gaziantep'te Eğlence Hayatı*. Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Basımevi.
- Töret, A. B. (2020). Kent Kökenli Kadın Eğlencelerinde Bir Örnek: Kerem'le Kız Kıza. *Folklor / Edebiyat dergisi*, 647-670.
- Türk, B. (2016). *XII-XV. Yüzyıllarda Anadolu'da Musiki ve Eğlence Kültürü*. Elazığ: Yayınlanmış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldız, H. (2020, 12 29). Gaziantep Eğlence Anlayışı. (H. Yıldız, Röportaj Yapan), Ev Hanımı.
- Yıldız, S. D. (2020, 12 22). Gaziantep Eğlence Anlayışı. (H. Yıldız, Röportaj Yapan), Ev Hanımı

İNTERNET KAYNAKLARI

https://www.instagram.com/songul_kadin_orkestrasi/ Erişim tarihi: 10.12.2020

<https://www.instagram.com/rengahenkdans/> Erişim tarihi: 14.12. 2020

<https://www.instagram.com/risusdansorganizasyon/> Erişim tarihi: 17.12.2020

<https://www.instagram.com/nil.organizasyon/> Erişim tarihi: 12.12.2020

<https://www.instagram.com/misa.sanatstudio/> Erişim tarihi:15.12. 2020

<https://www.instagram.com/aresdansorganizasyon/> Erişim tarihi: 14.12.2020



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article
 Geliş Tarihi / Date Received : 30.03.2021
 Kabul Tarihi / Date Accepted : 18.05.2021
 Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2021
 DOI : [10.51576/yegah.903391](https://doi.org/10.51576/yegah.903391)
 e-Issn : 2636-8838


İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

LATİN DANSLARININ GAZİANTEP İL MERKEZİNDEKİ DURUMU VE DANS KURSLARI

YILMAZ, Zeynep Setenay¹

Öz

Latin danslarının kökeni Latin Amerika ülkeleridir. Osmanlı Devleti'nin Anadolu'da olduğu dönemlerde batı müziği Anadolu topraklarında yaygınlaşmamıştır. III. Selim döneminden başlayarak batı müziğindeki formlar Türk müziğine yavaş bir şekilde işlemeye başlamıştır. Ancak II. Mahmud döneminde Mızıkâ-i Hümayun'un kurulmasıyla toplumdaki batı müziğine olan ilgi ve merak da artmıştır. Daha sonrasında Tanzimat döneminde oluşan her alandaki Batılılaşma süreci müzikte de kendini göstermiştir. 29 Ekim 1923'te Cumhuriyetin ilanından sonra modernleşme sürecine girildiği zaman Cumhuriyet balolarının düzenlenmesiyle beraber Avrupalı danslara olan ilgi çoğalmıştır. Cumhuriyet baloları toplumda Avrupalı dansların yayılmasında etkili olmuştur. Sürecin devamında Kenya doğumlu İbrahim Abuubakar Shaaban² ya da kısa adıyla İmu Shabaan eğitimi için Türkiye'ye gelmiş ve burada fiziksel yatkınlığını da kullanmak amacıyla hobi olarak Latin danslarına başlamıştır. İstanbul'da yaşadığı dönemde İmu Shaaban'ın Latin danslarının

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi Zeynep Setenay YILMAZ, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri ABD, zeynepsetenay.zsy@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0001-6734-8288>

² 1974-2013

Türkiye'ye yayılmasındaki etkisi çok fazladır. Aynı dönemde İstanbul'da bulunan Ethem Canbolat³ İmu'yla beraber Latin dansı yapmıştır ve birlikte eğitim vermişlerdir. Canbolat şu anda Gaziantep'te yaşamaktadır ve Latin danslarının Gaziantep'teki genel durumuyla ilgili bilgiler Canbolat'la röportaj yapılarak edinilmiştir. Duruma toplumsal cinsiyet çerçevesinden bakıldığında bu konuda yetkin olan kişilerle röportaj yapılmış, Gaziantep il merkezi genelinde Latin dansı yapan topluluğun ve özellikle kadınların durumlarından bahsedilmiştir. İl merkezi genelinden bakıldığında en çok ilgi gören dans türleri ise Salsa ve Bachata olmuştur. İl merkezinde latin dansı eğitimi veren özel kurumların yanı sıra üniversite bünyesinde ücret karşılığı olmadan eğitim veren kurslar ve kulüpler vardır. Bu çalışma yapılırken literatür taraması yapılmış, makalelerden yararlanılmış ve internet üzerinden çevrimiçi olarak kişisel görüşmelerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türkiye, Gaziantep, Dans, Latin Dansları, Dans Kursları,

THE STATE OF LATIN DANCES IN GAZIANTEP CITY AND DANCE COURSES

Absract

The orijin of the Latin dances is the Latin American countries. During the periods when the Ottoman Empire dominated Anatolia, Western music did not attract much attention. Forms in Western music began to penetrate into Turkish music slowly by starting from the III. Selim period. However, with the establishment of an institution, in the II. Mahmud period, named 'Mızıka-i Hümayun', interest and curiosity in Western music also incdeased. Later, the process of westernization in every field in the Tanzimat Period also manifested itself in music. When the modernization process started after the proclamation of the republic on April 23, 1923, interest in European dances increased with the organization of the Republic Balls. Republic balls have been effective in spreading European dances in the society. Later in the process, Ibrahim Abuubakar Shaaban, born in Kenya, or Imu Shabaan for short, came to Turkey for training and started Latin dances as a hobby here to use his physical predisposition. During his life in İstanbul, Imu Shaaban

³ 1976.

had played an important role in the spread of Latin dances in Turkey. Ethem Canbolat, who was in Istanbul at the same period, performed Latin dances with Imu and taught together. Ethem Canpolat lives in Gaziantep and information about the general situation of Latin dances in Gaziantep obtained by interviewing with Canpolat. When looking at the situation from a gender perspective, interviews were made with people who were talented on this subject, and the situation of the Latin dance community and especially women in Gaziantep city center was mentioned. When viewed from the city center, the most popular dance types are salsa and bachata. In addition to private institutions that teach latin dance in the city center, there are also courses and clubs that provide free education within the university. While doing this study, the literature was searched, articles were used and online personal interviews were made over the internet.

Keywords: Turkey, Gaziantep, Dance, Latin Dances, Dance Courses.

GİRİŞ

En başta Porto Riko ve Küba gibi ülkelerde yaygın olarak yapılmaya başlanan Latin dansları, Latin Amerika Ülkelerinde doğmuş ve buradan tüm dünyaya yayılmıştır. Başlıca Latin dansları chachacha (ça ça ça), merengue (merenge), salsa, rumba, bachata, tumba, bomba, pasodoble, plena ve bolero (Waxer, 2002:93,94). Erdener Koyutürk⁴ ile yapılan görüşmelere göre ise tango; 18. Yüzyılın sonlarına doğru Arjantin’de özellikle Buenos Aires kaynaklı olarak doğmuştur. Tango ritminin Afrika kökenli olduğu söylenmektedir. Bu müzik ve dans türü; yıllar sonra Amerika’ya sıçramış ve Amerika Birleşik Devletleri’nde salon müziği haline gelmiştir. Amerika Birleşik Devletleri’nden de Avrupa’ya gelenlerin yanlarında getirdikleri tango plakları sayesinde tango Avrupa kıtasına da geçmiştir.

Osmanlı Devleti’nde Avrupai danslar Müslüman toplum açısından fazla hoş karşılanmamıştır. Genel kültürel yapı nedeniyle geleneksel danslar daha ön plana çıkmıştır. Dini ve sosyal özellikler itibarıyla Latin dansları, kanto gibi dans türleri padişah da dâhil olmak üzere herkes için yanlış bir türdür. Hatta Kanuni Sultan Süleyman’ın padişah olduğu dönemde o dönemin Fransa Kralı Fransuva’ya Fransa’da yapılan danslarla ilgili bir mektup yazdığı bilinmektedir:

⁴ 1951.

Ben ki, kırk sekiz krallığın hakanı Sultan Süleyman Han'ım. Sefirimden aldığım habere göre, memleketinizde dans namı altında kadın-erkek birbirine sarılmak suretiyle, alamele-innas (herkesin gözü önünde) icra-i lağviyyat (faydasız işler) işlenmekte olduğu mesmuu şahanem olmuştur (işitmişimdir). ... İş bu rezaletin memleketime de sirayeti ihtimali muvacehesinde name-i hümayunum yed'inize (elinize) vusulünden (ulaşmasından) itibaren derhal son verilmediği takdirde, bizzat ordu-yu hümayunumla gelip men'e muktedirim." sözlerinden dolayı Fransa 'da 100 yıl kadar sonrasına kadar dans edilmemiştir (Bayraktaroğlu, 2012).

Osmanlılar'da ¾'lük ilk (Türkçe) vals örneği III. Selim döneminde yaşayan Hamamizade İsmail Dede Efendi'nin padişahın isteği üzerine bestelediği ve sözlerini yazdığı 'Yine Bir Gülnihal' eseridir. Bu eserden sonra ¾ 'lük vals örnekleri ve Türk müziği'nde 'Semai' adıyla bilinen usül daha çok kullanılmaya başlanmıştır. Devam eden süreçte 16 Mayıs 1870 yılına gelindiğinde Güllü Agop tarafından ilk Osmanlı Tiyatro Topluluğu oluşturulmuştur. Bu sahnede oynanan tiyatro oyunları üzerinde Osmanlı-Türk müziğinin de etkileri olmuş ve bu durum ilk popüler müzik türü olan kantoyu yaratmıştır. Kanto, tuluat tiyatroları ile başlamış bir formdur (URL-1). Osmanlılar'da müzik alanında batılılaşma süreci Mehterhanenin kapatılıp Mızıka-i Hümayun 'un kurulması ile başlamıştır. Mızıka-i Hümayun 'un kurulmasıyla batılı müzik adamları ülkeye gelmeye başlamışlardır. II. Mahmut'tan sonra gelen padişahlarda batı ve batıdan gelen fikirlere açık olma durumu müzik alanında da kendini göstermiştir. Bu durum ilerleyen süreçte batı müziğinin Anadolu'da daha da yayılmasıyla sonuçlanmıştır. Bu süreçten sonra ise esas gelişim cumhuriyetin ilanından sonra olmuştur.

Türkiye'de Tanzimat'ın ilanından itibaren modernleşme alanında yapıcı, pozitif bir tavırdan ziyade, geçmişten gelen geleneklere bağlılıktan dolayı olumsuzlayıcı bir tabir hâkim olmuştur. Toplum modern olma durumunu; geçmişi silmek, gelenekleri unutmak, geçmişten gelen ne varsa silip atmak olarak algılamıştır. Topluma göre modernleşmek bir bakıma bedensel anlamda bir engel oluşturmaktadır. Aynı dönemde edebiyat alanında gerçekleşen garip akımının öncülerinden Orhan Veli ve arkadaşlarının şiir üzerinde gerçekleştirdiği sözümona modernleşme durumu yalnızca şiirle sınırlı kalmamıştır. Türk modernleşmesi hareketi; aslında garip akımında şiir üzerinde gerçekleşen bu modernleşme durumunun toplumdaki diğer alanlara yansıtmayı da hedefleyen bir harekettir. Türkiye üzerinde günümüzde halen gerçekleşen bu modernleşmeyi unutturma durumu aslında sistemli bir harekettir. Maalesef ki; Türkiye'deki bu modernleşme hareketi biraz da geçmişi unutturma çabasından geçmektedir (Yavuz, 2009, s. 79,80).

Osmanlı'nın Tanzimat döneminden itibaren oluşan her alandaki Batılılaşma durumu müziği de etkilemiştir. Atatürk, Cumhuriyet'i ilan ettikten sonra başkent Ankara'da her anlamda gelişim olmasını sağlamak amacıyla üniversite kurmuştur. Bu üniversitelerde kültürel alanda ve müzikal anlamda da gelişimin olması için eğitimler verilmiştir. Atatürk, müzik alanında eğitimin tam anlamıyla ve doğru şekilde sağlanabilmesi için 1924'te Musiki Muallim Mektebi'ni kurmuştur. Sonraki süreçte Türk Beşleri olarak anılan Ahmet Adnan Saygun⁵, Ulvi Cemal Erkin⁶, Cemal Reşit Rey⁷, Hasan Ferit Alnar⁸, Necil Kazım Akses⁹ adlı kişiler Batı müziği eğitimi almak için yurtdışına gönderilmişlerdir. Bu kişiler yurda döndükten sonra Batı müziği anlamında ilk eserlerimizi bestelemişlerdir. Bu besteciler sayesinde halk müziği ve batı müziği motifleri sentezlenmiş ve Türk Müziği'ndeki Batı müziği izleri belirginleşmiştir. (Yüksel, 2020:13). Aynı zamanda cumhuriyeti kutlamak amacıyla Cumhuriyet Baloları düzenlenmeye başlamıştır. İlk Cumhuriyet Balosu 29 Ekim 1925 yılında Ankara'da düzenlenmiştir. Bu balolara düzenlendiği ilin idari anlamdaki üst düzey yöneticileri eşleriyle beraber katılırlardı. Baloya katılmamak Cumhuriyet'e karşı olduğunu belli etmek demektir. Herhangi biri için balo zorunlu kılınmıyordu ama baloya katılmayanların Cumhuriyet'e karşı olduklarını fikrini yansıttıkları düşüncesiyle katılmayan kişiler devletin imkanlarından mahrum bırakılırdı. Tabiri caizse böyle bir baskı altında oluşan Cumhuriyet Baloları'nda belli bir yaşa gelene kadar çiftetelli, oyun havası gibi müziklerle oynayan erkekler bu balolarda tango, çarliston gibi dansları eşleriyle beraber öğrenmişlerdir (Boyazoğlu, 1996:66 Aktaran: Duman, 2016:52). Bu durumla beraber Avrupalı dansların Türkiye'de yayılması hızlanmıştır. Mustafa Kemal Atatürk'e göre bu balolar modern dansların, batı ağırlıklı müziklerin halka tanıtılması için gerekli olan gecelerdi. Başta vals olmak üzere bütün Avrupalı danslar bir süre sonra Cumhuriyet Baloları'nda olmazsa olmaz duruma gelmiştir. Bu dönemde Batılılaşma fikrinde önemli bir yeri olan tango dansı dans türlerinin başında yer almıştır. Fakat tango Türkiye'ye bu dönemden önce Birinci Dünya Savaşı sonrasında girmiştir. Tango dansı bir Latin dansı olarak Cumhuriyet Balolarında ilgi çekmiştir ve bunun üzerine Cumhuriyet Baloları'nın ilk yıllarında Türk Beşleri'nden biri olan Necip Celal Andel tarafından "Mazi" adıyla ilk Türkçe tango eseri bestelenmiştir. Bu dansların yanında Atatürk'ün en sevdiği danslardan biri

⁵ 1907-1991

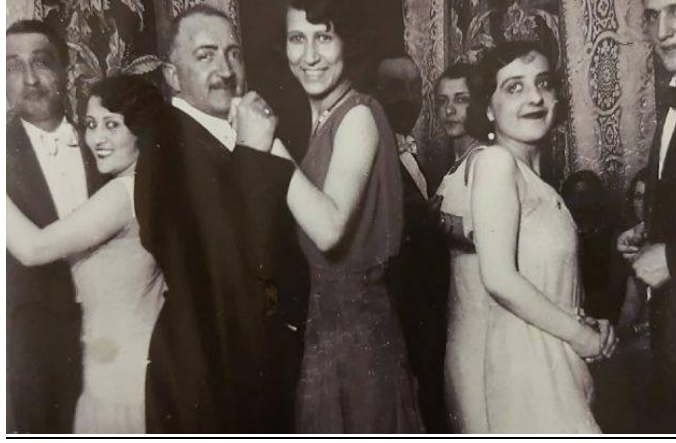
⁶ 1906-1972

⁷ 1904-1985

⁸ 1906-1978

⁹ 1908-1999

olan zeybek dansı ve kantolar da balo repertuvarlarında yer edinmiştir (Arı, Aslaner , Balkan, Başpınar, & Bayrak, 2014:311,312).



Fotoğraf 1: Cumhuriyet Baloları'ndan bir görüntü. (Erarpat, 2019).

Latin danslarının her dalının Türkiye'ye giriş zamanı farklıdır. Farklı türlerdeki Latin danslarının tutkunları ve müzik alanındaki yeteneğini Latin dansı müziği yapmak için kullanan müzisyenler bu dans türünün Türkiye üzerinde gitgide yayılmasını sağlamışlardır. İlk olarak Batı'daki şehirlerimizde yapılmaya başlanan Latin dansları bir süre sonra sınırlarını aşır Türkiye'nin Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerine de ulaşmıştır. Bu dansların Türkiye'de genel olarak yayılmasında etkisi olan ve bugün aramızda olmayan önemli isimlerden biri de İmu Shaaban (D. 1974 Ö. 2013) adıyla bilinen İbrahim Abubakar Shaaban'dır. Kenyalı, otuz çocuklu bir ailenin çocuğudur. Kenya'daki okullarında başarılı bir öğrencilik hayatı geçirdikten sonra 1995 yılında başarısı sayesinde İstanbul'da Boğaziçi Üniversitesi'nde eğitim görmeye gelmiş ve burada maddi imkansızlıklarla karşılaşınca hem okuyup hem çalışmak zorunda kalmıştır. Bundan kısa bir süre sonra İstanbul'da 'İmu Dans Company' adında bir dans okulu açmıştır. Buradan kazandığı parayla öğrenciliğini tamamlamıştır. Bu dans okulunun açılışından kısa bir süre sonra akciğer kanserine yakalanmıştır. Eşi Funda Koçak'ı dans sayesinde tanımıştır. Kanserle karısının da desteğiyle beraber çok büyük bir savaş vermiştir fakat uzun bir savaşın ardından kansere yenik düşmüştür. İmu Shaaban'ın dans kursundaki öğrencileri şu an halen İstanbul 'da ve farklı şehirlerde Latin dansına ve dans eğitimi vermeye devam etmektedir. Bu kişilerin dışında üniversite okurken bu alanda profesyonel ya da amatör eğitim alan ve hayatlarından Latin danslarını çıkarmak istemeyen gençler, kendi şehirlerine döndükten sonra da dansa devam etmek amaçlı ya da eğitim amaçlı ortamlar oluşturmuşlardır. Canbolat'a göre Latin danslarının Türkiye'de en çok ilgi gördüğü dönem 1996-1998 yılları arasındır. Bunun sebebi de üniversitelerde Latin dansları kurslarının

kurulması ve o dönemdeki üniversite öğrencilerinin Latin danslarına olan ilgisidir. Bu anlamda ilk oluşum Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nde olmuştur. Daha sonraki süreçlerde bu durum İstanbul Boğaziçi Üniversitesi'nde de etkisini göstermiştir. Bu üniversitenin öğrencileri başta Yıldız Teknik Üniversitesi olmak üzere kendileri ve kendilerinden dersler alan diğer üniversite öğrencileri özellikle üniversitelerde Latin danslarının yayılmasını sağlamışlardır. Devamında İTÜ, Marmara Üniversitesi, İstanbul Üniversitesi, Bilgi Üniversitesi, Mimar Sinan, Kültür Üniversitesi gibi çeşitli üniversitelerde Latin danslarına olan ilgi giderek artmıştır. Kübalı müzisyenlerin yurtdışına açılmaları sayesinde popüler şarkıcıların müziklerinde latin etkisi artmış, Jennifer Lopez, Ricky Martin gibi sanatçıların bu müzik türünün daha geniş kitlelere ulaşmasını ve sevilmesini sağlamıştır. Bu dönemler Türkiye'de Latin danslarının asıl yapıtaşlarının yerleştirildiği bir dönemdir.

İmu Shaaban, Boğaziçi Üniversitesi'nde dans eğitimi görürken Yıldız Teknik Üniversitesi'nde dans dersleri alan bir grupta bir araya getirilmiş ve burada Ethem Canbolat ile tanışmıştır. İmu, genetik yatkınlığının da olmasıyla beraber tüm dansları diğer öğrencilere göre çok daha hızlı öğrenmiştir. Bu dönemde İstanbul'da Swissotel'de Taşlık Dans Bar adında bir yer açılmıştır. Sonradan bu isim Mörfi's olarak değiştirilmiştir. İmu bu gecelerde insanları grup dansına kaldırmıştır ve bu grup dansları günümüzde dahi hala kullanılmaktadır. Bir dönem Ethem Canbolat İmu Shaaban'dan ders de almıştır. Serkan Aydın¹⁰,dan alınan bilgiye göre İmu'nun açtığı dans okulu ilk olarak Taksim'de küçük bir yerde başlamıştır. Devamında kurum büyüyünce okullaşmıştır. Ethem Canbolat Gaziantep'e döndükten sonra Latin dansı çalışmalarına burada da devam etmiştir. Bu çalışmada , Ethem Canbolat ve Yağmur Özer¹¹ ile Gaziantep il merkezindeki latin danslarının durumuna dair çevrimiçi görüşmeler yapılmıştır. Osmanlı Devleti'nden itibaren Anadolu topraklarında Avrupalı dansların durumundan , bu dans türlerinin halk arasında yaygınlaşmasının gelişmesine katkısı olan Cumhuriyet Baloları'ndan bahsedilmiştir. Araştırma yöntemi olarak literatür tarama yöntemi kullanılmış , makalelerden yararlanılmış ve çevrimiçi görüşmeler yapılarak bilgiler elde edilmiştir. Ayrıca Dansart Müzik ve Sanat Merkezi , Latinpark Dans ve Spor Kulübü ve Gaziantep Üniversitesi 80. Yıl Kültür Merkezi'ndeki Latin dansları hakkındaki yetkili kişilerle yüzyüze ve telefonla görüşmeler yapılmıştır. GASMEK kurumunda da

¹⁰ 1976

¹¹ 1996

Latin dansı kursu olduğu bilgisine internet sitesinden ulaşılmış ancak kurumla herhangi iletişime geçilememiştir.



Fotoğraf 2: İmu Shaaban



Fotoğraf 3: İmu Shaaban (Twitter, 2009)

Latin Danslarının Gaziantep İl Merkezindeki Durumu

Canbolat'la yapılan görüşmelere göre Gaziantep il merkezinde halkın genelinin eğilimi çoğu dönemde yöresel halk oyunları üzerine olmuştur. Günümüzde şehirdeki genel halk yine yöresel oyunlarına daha eğilimlidir ve bu konuda çocukluktan itibaren aileden gelen az da olsa bir eğitime sahiptirler. Ancak son zamanlarda il merkezinde oluşturulan dans kursları, başta üniversite gençleri olmak üzere halkın dikkatini çekmeye başlamıştır. Bu kurslarda Latin danslarının tamamının eğitimi verilmektedir. Dans türleri arasında en çok ilgi çeken danslar Salsa ve Bachata danslarıdır. Gaziantep il merkezinde Latin danslarının yayılma süreci üniversite eğitimi için il dışına özellikle batı illerinde giden Gaziantep kökenli insanlarla başlamıştır. Bu kişilerden birisi de Ethem Canbolat'tır. İmu Shaaban'la aynı dönemde Latin danslarına başlayan Ethem Canbolat aslen Gazianteplidir. Üniversite okuduğu dönemde İstanbul'a gitmiş ve yaklaşık on sene kadar orada yaşamıştır. Canbolat 2005 yılında temelli Gaziantep'e döndükten sonraki süreçteki gözlemlerinde Gaziantep'te Latin dansları konusunda ciddi bir değişim ve gelişme olduğunu görmüştür. Sosyal anlamda her alanda Gaziantep kendini geliştirmeye başlamıştır. Maddi olarak harcama imkânı olan insanlar bu dönemde Latin danslarına yönelmeye başlamıştır. Gaziantep'te toplumun yaşayışı genel olarak değişmiştir. Bunda şehir dışından gelen öğretmenlerin, bankacıların ve daha birçok iş alanında çalışan insanların da etkisi olmuştur. Gaziantep'te Latin danslarına ilginin yükselmesinde üniversite öğrencilerinin de etkisi vardır. Canbolat Gaziantep'e kesin dönüş yaptıktan sonra Latin dansları ile ilgili neler yapabileceğini araştırmış ve Gaziantep Üniversitesi 80. Yıl Kültür Merkezi'nde Latin dansı eğitimi olduğunu duymuştur. Burada eğitim

görmek üzere kayıt yaptırmış fakat bir süre sonra kendisi burada eğitim vermeye başlamıştır. Burada bir hareket oluştu ve Latin dansı eğitimi gören insanlar bunu bir süre sonra dışarıya taşımaya başladılar. Bu hareketle Latin danslarının Gaziantep'teki yayılımı başlamış oldu. Üniversite öğrencileri bu alanda çok daha aktif, dinamik, heyecanlı, tutkulu bir şekilde çalışmışlardır. Dolayısıyla il merkezinde Latin danslarına olan ilginin ve Latin danslarının yayılımında üniversite öğrencilerinin etkisi çok büyüktür. Ancak üniversite öğrencilerinde Latin dansı ilgisi kalıcı olmamaktadır. Üniversite öğrencilerinin artılarının olduğu gibi bir heves başlayıp yarıda bırakanların ya da üniversite bittikten sonra dans etmeyenlerin de eksisi olmaktadır. Bu durum danslara olan ilginin sürekliliğini olumsuz etkilemektedir. Bir yerde yozlaşma yaratmaktadır.

Ethem Canbolat bir dönem Gaziantep'te bir dans okulu açmıştır. Canbolat'ın kendi yakın çevresi de dahil olmak üzere birçok kişi dans işinin, ticari olarak bu şehirde yapılabileceğine ihtimal vermemiştir. Bu okula eğitim için gelen kişiler, daha çok Latin danslarına ve eğitimine devam eden kişilerin kendi yakın çevresinden olmuştur. Bu okul kapandıktan sonra Gaziantep Folklor Kulübü'nü (GFK) kuran kişiler Ege Sanat Merkezi adında bir dans kursu açmışlardır. Canbolat COVID-19 pandemisinden öncesine kadar olan dönemde bu merkezde (GFK) Latin dansı eğitimi vermiştir. Pandemiden dolayı şu anda bütün Türkiye'de hatta dünyada da olduğu gibi bu merkezde de eğitimler durmuştur. Dans eğitimi veren kursların çoğunda şu anda bu sebepten dolayı eğitim durmuş vaziyettedir. Ayrıca bu durum yalnızca Gaziantep'i değil tüm Türkiye'yi etkilemiştir. Tahmini olarak 1996 yılından beri Türkiye'de Latin dansları konusunda olan gelişim, bu sebepten dolayı çok gerilemiştir. Canbolat'a göre Latin danslarının canlı olduğu dönemde bunun sebebi biraz da bu sektörün ticarileştirilmiş olmasıdır. Bu durum ne kadar ticarileştirilirse tüketim o kadar hızlı artar ve bir süre sonra tükenir.

Gaziantep il merkezi genelinde Latin danslarının durumu buyken, toplumsal cinsiyet başlığı altında bakıldığı zaman kadınların hemen hemen her alanda zorlandığı gibi Latin dansları konusunda da belli bir toplumda kabul edilme sorunu yaşadıkları tespit edilmiştir. Bu durum Yağmur Özer ile görüşülmüştür. Aslen Mersin'li olan Yağmur Özer üniversite eğitimi görmeye Gaziantep'e gelmiştir. Gaziantep Üniversitesi Beden Eğitimi ve Spor Yüksekokulu mezunudur. Lise yıllarında yani 2011-2012 yıllarındayken Latin danslarına olan ilgisi başlamıştır. O dönemde Mersin'de dans kulüpleri vardı. Özer; Latin dansları yapan ablasını kendine rol model olarak almıştır. Günümüzde halen dansa devam etmektedir. Mart 2020'den itibaren Türkiye üzerindeki

her sektörü bir şekilde etkileyen COVID-19 pandemisinden dolayı şu anda dans okulları ve dans kursları kapalı olduğu için şu anda kurslarda verdiği eğitimlere devam edememektedir ancak Özer dans etmeyi bırakmamıştır. Lisans eğitimini tamamladıktan sonra da Gaziantep'te hayatını sürdürmeye devam eden Özer yaklaşık 7 yıldır Gaziantep'te yaşamaktadır. Özer Gaziantep'te Latin dansları yaparken başlarda özel bir kurumdan yararlanmıştı. Daha sonra üniversitede kulüpler olduğunu keşfetmiş ve burada dans etmeye devam etmiştir. Bir süre sonra altyapısının olmasının da verdiği avantajla bir partner bulmuştur ve bu partneriyle üniversitede ders vermeye başlamışlardır. Bir süre sonra Hasan Kalyoncu Üniversitesi'nde de dersler vermeye başlamışlardır. Pandemi başlamadan önce Gaziantep Üniversitesi'nde tango derslerine, Hasan Kalyoncu Üniversitesi'nde de tango ve salsa derslerini devam ettiren Özer; pandemi sürecinden beri okulların kapalı olmasından dolayı derslere devam edememektedir.

Özer Gaziantep'e ilk geldiği sıralarda Latin danslarının ne derecede yaygın olduğundan emin olamamış fakat sonrasında bu konuda kulüpler ve dans okulları olduğunu ve buna ilgi duyan büyük bir kitle olduğunu fark etmiştir. Özer'e göre Gaziantep geleneklerine çok bağlı bir şehirdir ancak göre bakıldığında Latin danslarına çok fazla bir ilgi vardır ve bu Gaziantep için çok iyi bir durumdur. Duruma kadınlar üzerinden bakıldığında Latin dansları daha estetik isteyen, görüntü anlamında daha kıvrak hareketler barındıran dans türleri olduğundan daha çok kadınlara hitap eden bir dans olduğu düşünülmektedir. Bu yüzden erkeklere nazaran Gaziantep'te kadınların Latin dansları yapmasına Gaziantep'te daha olumlu bir gözle bakılmaktadır. Özer Gaziantep'e geldikten sonra Latin dansları yaptığı için toplumda gariipsenmiştir. Gaziantep'in doğu yönü batı yönüne göre biraz daha ağır basmaktadır. Latin danslarını öğrendikten sonra bunu pekiştirmek ve dans etmek gereklidir. Sürekli dans etmek ve pratik yapmak gerekmektedir. Pratik yaparken sürekli bir insana sabit kalıp aynı dansı tekrar etmek bireye gelişim sağlamaz. Sık sık partner değişimi yapmak gerekmektedir. Gaziantep toplumsal yapı olarak burada sorun yaratmaktadır. Bazı bireyler toplumun bu bakışını 'dans benim hayat tarzım' diyerek gözardı edebilmektedir ancak bazı bireyler de dışarıdan gelen bazı eleştirileri düşündüğü için gözardı edebilen bireylere karşı biraz daha farklı düşünebilmektedirler. Latin dansları toplumda çok alışılmış bir dans değildir. Örnek verecek olursak Halk Oyunları oynayan kişiler toplumda özgüven sahibi olurlar. Özer Latin danslarının eğitimini vermeye başladıktan sonra bu konuda kendini toplumun şanslı bireylerinden biri olarak görmüştür. Kaldı ki şu an Gaziantep toplumunda Özer'in Latin dansı yapabilmesine özenen bir kesim de bulunmaktadır. Birey aslında özendiği Latin dansının eğitimini alıp dans

etmeye başladığı zaman özgüveni tazelenmektedir, pozitif enerji vermektedir, sosyal anlamda gelişmesini sağlamaktadır. Özer'e göre dans etmek insana göre bir kültürdür.

Özer'e göre Gaziantep' te Latin dansları alışılmış bir dans türü olmadığı için başlarda tepki çekmiştir. Ancak Latin danslarına bir kez heves eden kişi bir kere Latin dansına bulaştıktan sonra bu konudaki fikirleri değişmektedir. İnsanların bazı konularla ilgili kalıp yargıları vardır, bu kişilerin bu yargıları asla değişmez. Latin dansı yaptığın için toplumdan dışlanabilme ihtimali her zaman vardır. Dans eğitim almadan yapılamaz ancak bir yerden sonra bireyin partneri ile uyumunun da yakalanması gerekmektedir. Belli bir zaman geçtikten sonra dans müziğin ritmine göre doğaçlama bir hal alır. Türkiye genelinde yeterli sayıda Latin dansçısı yoktur. İl merkezinde geneline bakıldığında zaman bu bölgede yeterli sayıda Latin dansçısı kesinlikle yoktur. Daha özele indirgenirse üniversite bazında dahi bakıldığında dans kursuna gelen öğrenci sayısı çok azdır. Latin danslarından genel olarak estetik ve kıvrak hareketler gerektirdiği için kaçınılmaktadır. Bu durum Türkiye çapında bakıldığında zaman Batı'dan Doğu'ya doğru geldikçe daha çok artmaktadır. Türkiye'de önemli kadın Latin dansçıları olarak verilebilecek önemli isimlerden biri Melisa Sahra Katılmış'tır.¹² Katılmış, 14 Ocak 1996 yılında İstanbul'da doğmuştur. İlk dans eğitimlerini burada bitiren Katılmış; daha sonra Pera Güzel Sanatlar Lisesi'ne girmiş ve bu liseden mezun olmuştur. Katılmış'ın salsa dalında 4 Türkiye ve 2 Dünya şampiyonluğu vardır. 8 yaşındayken başladığı dansa günümüze halen Türkiye'nin milli sporcusu olarak devam etmektedir (URL-2 Biyografi Sitesi, 2021).

Özer Latin danslarına salsa ile başlamıştır. Salsa Latin dansları arasında partnerine bırakman gereken, kalıp adımların ve teknik taktiklerin bulunduğu bir dans türüdür. Genelde Latin dansı eğitimine çoğu kişi salsa ile başlamaktadır. Fakat daha sonrasında Bachata, Arjantin tango gibi danslara kaymaya başlarlar. Birey daha çok ruhuyla dans etmek istiyorsa bachata, kizomba ve tangoyla dans etmelidir ancak birey daha hareketli, eğlenmek isteyen bir kişiye dans etmeye salsayla başlayabilir. Ayrıca her dansın başlangıç, orta ve ileri seviyesi vardır. Her dansın başlangıçta temel adımları, temel duruşları, temel teknikleri öğretilir. Orta seviyeye gelindiğinde kişiye birkaç kombinasyon verilir, kişi bunları değiştirerek kendi kombinasyonlarını yaratır. İleri seviyede ise dans biraz daha doğaçlama gelişir ve kişi kendi yol haritasını kendisi çizer.

¹² 1996

Gaziantep İl Merkezindeki Latin Dansı Kursları

Gaziantep il merkezinde şu anda aktif olarak Latin dansı eğitimi veren yerler; Dansart, Gaziantep Dans Akademi, Latinpark Dans ve Spor Kulübü, Gaziantep Üniversitesi 80. Yıl gibi Kültür Merkezi ve Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Meslek Edindirme Kursları'dır (GASMEK). Bunların içerisinde GASMEK'le herhangi bir iletişime geçilememiştir. Yalnızca Latin dansları eğitimi verdiklerine dair bir bilgiye internet siteleri üzerinden ulaşılmıştır (URL-3 GASMEK sitesi, 2020).

Gaziantep Dans Akademi ve Dansart'ın Latin dansları eğitmeni ise Özgür Tatlıdil'dir.¹³ Bu kurslarda tüm latin danslarının eğitimi verilmektedir. Gaziantep'te en çok ilgi gören Latin dansları Salsa ve Bachata'dır. Tatlıdil ; Latin danslarını Antalya'da öğrenmiştir. Bu iki kursun genel vizyonu herkese dansı sevdirmektir. Bu sebepten dolayı derslik ücretleri makuldür. Tüm gruplara aynı ücret tarifesi üzerinden ders verilmektedir. Latin dansları için yaş sınırları 18'dir. Dans eğitimine başlayan kişinin dansı ve adımları ne kadar sürede öğreneceği bireye göre değişen bir durumdur. Müzik kulağı ve dans yeteneği olan kişiler kısa sürede öğrenebilirken, bu becerilere sahip olmayan ya da nispeten daha az sahip olan kişiler bu dansları daha uzun sürede öğrenmektedirler. Şu andaki COVID-19 pandemisinden dolayı öğrenci sayıları sınırlıdır. Kursta herhangi bir Latin dansları gecesi etkinliği yapılmamaktadır.

Bir diğer dans eğitimi veren kurs ise Latinpark Dans ve Spor Kulübü'dür. Bu kursta görüşme yapılan kişi Begüm Sesli'ye¹⁴ göre en çok ilgi gören Latin dansları tango, salsa ve bachata'dır. Bu kurs 10 yıldır Gaziantep'te eğitim vermektedir. Bu dans kurumuna kaydı yapılan kişilerin kaydı alınmadan önce sosyal açıdan bu dansı yapmaya uygun olup olmadığı ve kültür durumunun bu danslar için yeterli olup olmadığı gözlemlenmektedir. Bu duruma uygun olmayan kişiler kursa kabul edilmemektedir. Bunun sebebi kursun kültür düzeyinin ve eğitim seviyesinin düşürülmek istenmemesidir. Salsa , tango gibi temaslı danslarda kayıt sayısı genelde kadın ve erkeklerde eşittir. Kadın gruplarda etiket yaptığı için genelde zumba dansı ilgi görmektedir. Çocuk gruplarında ise daha çok bale ilgi görmektedir. Dansların öğrenim süresi burada da yine bireyin müzik yeteneğine bağlı olarak değişmektedir. Bu süreyi kişinin dans etmeye istekli olup olmaması da etkilemektedir. Ancak ortalama olarak kursları aksatmadan gelen bir kişi 3 ayda dans etmeyi öğrenmektedir. Haftalık teorik ve pratik dersleri vardır. Kursiyerler ayda 4 saat teorik eğitim almaktadırlar. Bunun

¹³ 1996

¹⁴ 1991

dışında ayrıca aylık 4 saat de pratik dersi olmaktadır. Teorik eğitimlerde adımlar öğretilirken, pratik derslerinde partner değişikliğiyle dans edilmektedir. Şu anda COVID-19 pandemisi sebebiyle partner değişimi yapılmamaktadır. Önceki dönemlerde partner değişikliğinin yapılmasının sebebi ise yalnızca bir kişinin değil de karşına gelen herhangi biriyle dans ederken onunla beraber komutları doğru alabilmektedir. Bu dans kurumunun sloganı ‘Burada Dans Var!’dır. Latin danslarına olan ilgi özellikle geçen yıldan itibaren gözle görünür oranda artmıştır. Bu durumda sosyal medyanın da etkisi vardır. Sosyal medyada bu kurumun reklamlarını gören kişiler bu durumu yaratmıştır. Her yaş grubu her branşa gelmek istemektedir. Ancak bu mümkün değildir.

Gaziantep Üniversitesi 80. Yıl Kültür Merkeziyle ilgili sorular ise eski Gaziantep Üniversitesi Kültür Müdürlüğü Koordinatörü Mustafa Aslan¹⁵ tarafından cevaplanmıştır. Aslan; bu kurumda 2010 ve 2020 yılları arasında çalışmıştır. Yalnızca Gaziantep Üniversitesi öğrencileri kursa alınmaktadır. Kurs karşılığında öğrenciden herhangi bir ücret talep edilmemekte ancak kurs eğitmenine müdürlük tarafından ödeme yapılmaktadır. Yalnızca tango ve salsa eğitimleri verilmektedir. Öğrenciden derse uygun bir kıyafetle gelmesi istenmekte bunun dışındaki tüm materyaller müdürlük tarafından karşılanmaktadır. Yıllık ortalama 1000 öğrenci kursa kayıt yaptırmaktadır ancak bu sayı zaman içerisinde sene sonuna kadar düşmektedir. Genellikle mühendislik fakültesinden ve yabancı dil meslek yüksekokulundan öğrenciler kursa kayıt yaptırmaktadırlar. Ayrıca kayıt yaptıran her öğrencinin dansı bilen bir partneri olur ve dansı bu şekilde öğrenirler. Esas kayıtları genelde lisans öğrencilerinden alırken nadiren yüksek lisans ve doktora öğrencilerinden de kayıt almaktadırlar.18 yaştan itibaren her yaşta kişi kursa kabul edilmektedir. Öğrenci mezun olduktan sonra kursla da ilişkisi kesilmektedir. Kız öğrencilerin kursa ilgisi ve kayıt sayısı erkeklerden daha yüksektir. Kültür Merkezi üniversite içerisinde her dönem başında duyuru yapmaktadır. Eskiden daha çok afişlerle duyuru yapmışlardır. Üç yıldan beri duyurular için üniversite yemekhanesinin önünde toplam iki gün süreyle topluluk tanıtım günleri yapılmaktadır. Ayrıca son beş yıldır bu duyurular için sosyal medya hesapları da kullanılmaktadır. Son dönemde sosyal medyanın kullanımının artmasıyla beraber sosyal medyadaki duyurular diğer yöntemlere göre daha çok işe yaramaktadır.

¹⁵ 1979.

Gaziantep il merkezi geneline bakıldığında Latin dansları toplum açısından özellikler son yıllarda daha çok ilgi görmektedir. Bireylerin isteklerine bağlı olarak hangi dansı istediklerini seçebilecekleri, üniversite öğrencilerinin ücretsiz olarak yararlanabileceği dans kursları ve kulüpleri bulunmaktadır. Bunun yanısıra ücret karşılığında eğitim alınabilecek özel dans okulları da bulunmaktadır.

SONUÇ

Osmanlı Devleti'nde batı müziğinin ve Avrupalı kökenli dansların ilgi görmediği hatta bazen yasaklandığı dönemler olmuştur. Ancak Mızıkâ-i Hümayun'un kurulmasıyla toplumun tümünde batı müziğine olan ilgi artmıştır. Avrupalı dansların toplumda ilgi görmesi özellikle cumhuriyetin ilanından sonra yapılan Cumhuriyet Baloları ile başlamıştır. Atatürk Türkiye taze bir ülkeyken Batılılaşma hareketini her alanda yapmaya çalıştığı gibi müzik ve dans alanında da yapmaya çalışmıştır. Musiki Muallim Mektebi'ni kurmasıyla Türkiye'de Batı müziği eğitimi sistematik bir şekilde bürünmüştür. Cumhuriyet Baloları'nda kendisinin de dans etmesi halkı dansa teşvik etmiştir. Türkiye genelinde Latin danslarına olan eğilim özellikle 1996 ve 1998 yılları arasında başta İstanbul olmak üzere çoğalmıştır. İstanbul'da toplumun yapısı günümüzde de Latin danslarına ilgi gösterirken Gaziantep'te bu ilgi toplumun genel muhafazakâr yapısı sebebiyle belli bir sınıra üzerine çıkamamaktadır. Bazı durumlarda bireyin kendisi istese bile ailesinden veya çevresinden engel gördüğü ya da çekindiği için bu isteğini dile getiremediği görülmüştür. Konu araştırıldığında aslında Gaziantep'te bu danslara olan ilginin ve bu dansları yapan kişilerin sayısının zannedilenden fazla olduğu anlaşılmıştır. Gaziantep'te Latin danslarına eğilim son zamanlarda çoğalmıştır. Toplumsal cinsiyet olarak bakıldığında bireyler kadınların latin dansı yapmak için daha uygun bir fiziksel görünüme sahip olduğunu düşünmektedirler. Türkiye coğrafyası üzerinden bakıldığında dünya üzerinde isimleri bilinen, dans yarışmalarında ciddi derece sahibi olan kişiler olduğu anlaşılmıştır. Son yıllarda normalde Latin danslarına olan ilgi giderek yükselmişken şu anda COVID-19 pandemisi sebebiyle Latin danslarına olan ilgi toplumun elinde olmadan biraz değer kaybetmiştir. Yine aynı sebepten dolayı bazı yerlerde dans okulları maalesef kapanmıştır. Bu dansları öğrenmek isteyen kişilerin ücret karşılığında kayıt yaptırabildiği özel dans kurumları şehir merkezinde bulunmaktadır. Gaziantep Üniversitesi'nde öğrenci olan kişilerin ise ücret ödemedi, dans kıyafeti dışında bütün materyallerinin karşılandığı üniversite bünyesindeki Kültür Merkezi'nde de latin dansı eğitimi görmesi mümkündür.

KAYNAKLAR

- Aslan, M. (2020, Aralık 29). Gaziantep'teki Latin Dansı Kursları. (Z. S. Yılmaz, Röportaj Yapan)
- Aydın, S. (2020, Aralık 18). Latin Danslarının Başlangıcı. (Z. S. Yılmaz, Röportaj Yapan)
- Canbolat, E. (2020, Aralık 26). Gaziantep il merkezinde latin danslarının durumu. (Z. S. Yılmaz, Röportaj Yapan)
- Koyutürk, E. (2018, Mart 11). Türkçe Tangolar. (Z. S. Yılmaz, Röportaj Yapan)
- Özer, Y. (2021, Şubat 23). Gaziantep İl Merkezii Genelinde Latin Danslarının Durumu. (Z. S. Yılmaz, Röportaj Yapan)
- Sesli, B. (2020, Aralık 30). Gaziantep'teki Latin dansı Kursları. (Z. S. Yılmaz, Röportaj Yapan)
- Tatlıldil, Ö. (2020, Aralık 11). Gaziantep'te Latin Dansı Kursları. (Z. S. Yılmaz, Röportaj Yapan)
- Arı, C., Aslaner, M., Balkan, I., Başpınar, G., & Bayrak, Ş. (2014). Cumhuriyet Baloları. *Kebikeç*, 311, 312.
- Boyazoğlu, Ü. (1996). *Millet Resmen Eğleniyordu*. İstanbul : Yapıkredi Yayınları.
- Duman, D. (2016, Mart 23). Osmanlı'da Erken Cumhuriyet Dönemine: Batı Kültürünün Bir Yansıması Olarak Balolar. *International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, s. 39-58.
- Waxer, L. A. (2002). *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves, and Popular Culture in Cali*. Columbia: Wesleyan.
- Yavuz, H. (2009). *Alafrangalığın Tarihi Geleneğin Tasfiyesi ya da Yeniden Üretilmesi*. İstanbul: Sistem Matbaacılık.
- Yüksel, R. (2020). Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Halkevlerinde Halk Müziği ve Batı Müziği Beraberliği. *Ahenk Müzikoloji Dergisi*, 13.
- Bayraktaroğlu, N. (Erişim tarihi 2020, Aralık 21). *Yeni Şafak*. <https://www.yenisafak.com/kultur-sanat/fransizlara-dansi-100-yil-unutturan-mektup-437628> adresinden alındı.
- Beşiroğlu, Ş. (URL-1) Türk Müziğinin Popülerleşme Sürecinde Yeni Bir Tür:Kantolar. erişim tarihi: Aralık 23, 2020 tarihinde Musiki Dergisi adresinden alındı.
- Biyografi Sitesi. (URL-2) (erişim tarihi: 2021, Şubat 18). *Biyografi*. [biyografi.site: https://biyografi.site/melisa-sahra-katilmis](https://biyografi.site/melisa-sahra-katilmis) adresinden alındı.

Erarpat, İ. (2019, Ekim 29). *Seç Haber*. seçhaber: sechaber.com.tr/cumhuriyet-balolari/ adresinden alındı.

GASMEK sitesi. (URL-3) (2020, ARALIK 13). *GASMEK*. GASMEK: <https://www.gasmek.org.tr/brans/144/latin-danslari-bransi.html> adresinden alındı.

Twitter. (2009, Temmuz). *Twitter*. Twitter: <https://twitter.com/imusalsa> adresinden alındı.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article
 Geliş Tarihi / Date Received : 23.03.2021
 Kabul Tarihi / Date Accepted : 18.05.2021
 Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2021
 DOI : [10.51576/yegah.901552](https://doi.org/10.51576/yegah.901552)
 e-Issn : 2636-8838

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

ÇAMŞIHI YÖRESİ ÂŞIKLIK GELENEĞİ İÇİNDE KADIN ÂŞIK: ÂŞIK HATİCE MİHRAP


TEMÜRTÜRKAN, Derya¹

ÖZ

Âşıklık Türk kültürünün önemli geleneklerinden biridir. Âşıklar ise içinde yaşadıkları toplumun dünya görüşünü, inançlarını, geleneklerini, sanat zevkini yansıtan gelecek nesillere aktarılmasını sağlayan halk sanatçılarıdır. Âşıkların sanatlarına başlamaları aile, çevre, inanç zemini içerisinde oluşmuştur. Âşık Edebiyatının Sivas'taki ilk temsilcilerine XVI. yüzyılda rastlanılmıştır. Yöre Alevi ve Sünni kültürel gelenekler ve inançlar sayesinde, güçlü bir halk şiiri geleneğine sahiptir.

Çamşılı Yöresi, Alevi inancına sahip insanların yaşadığı, âşıklık geleneği, tavır, üslup, folklorik zenginlik ve kadın âşıkların yoğunluğu bakımından özel bir bölgedir. Yörede yüzyıllardır süregelen sözlü kültür birikimi, aşıklığın belli kurallara ve kabullere göre oluşması ve bunların genç kuşaklara aktarılması aşıklık kültürün canlı bir şekilde devam etmesini sağlamıştır.

Bu çalışma sürecinde Çamşılı köylerinde âşıklık geleneğinin temel unsurları olan mahlas alma, rüya sonrası âşık olma, saz çalma ve âşıklık geleneği ile ilgili bilgiler katılımcı gözlem temelli

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Derya TEMÜRTÜRKAN, Gaziantep Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, karyam@hotmail.com  <https://orcid.org/0000-0002-3878-6024>.

kültür analizi ile elde edilmiş veriler ve kaynaklar toplanarak âşıklık geleneği ve uygulamaları hakkında görüşmeler yapılmıştır. Sivas, Çamşılı, Başören köyünde yaşamış olan köylüsü Âşık Celal Şahin ve üvey oğlu Hacı Şahin’le görüşülüp alan çalışmada bulunulmuş ve badeli âşık olan yörede farklı adlarla anılan (Âşık Fato, Âşık Kız), Hatice Mihrap mahlasıyla bilinen kadın âşığın hayatı ve eserleri incelenmiştir.

Anahtar Kelime: Âşıklık, Sivas, Kadın Âşık, Çamşılı.

MINSTRELS TRADITION OF ÇAMŞIHI REGION ‘WOMAN MINSTRELS’, “AŞIK HATICE MIHRAP SAMPLE”

ABSTRACT

"Aşıklık" is one of the important traditions of Turkish culture. The "minstrels", on the other hand, are folk artists who ensure that the world view, beliefs, traditions and artistic taste of the society they live in are passed on to future generations. The "minstrels" starting their art has been formed within the grounds of family, environment and belief. The first representatives of Minstrel Literature in Sivas were found in the sixteenth century. The region has a strong tradition of folk poetry, thanks to "Alevi" and "Sunni" cultural traditions and beliefs.

Çamşılı Region is a special area where people with Alevi beliefs live, in terms of the tradition of minstrelsy, attitude, style, folkloric diversity, and the density of "female minstrels". The oral culture accumulation that has been going on in the region for centuries, the formation of minstrelsy according to certain rules and acceptances and the transfer of these to the younger generations have enabled the culture of minstrelsy to continue in a lively way.

During this study, the basic elements of the tradition of minstrelsy in Çamşılı villages were collecting pseudonym, falling in love after dreaming, playing saz, and the tradition of minstrelsy, gathering data and resources obtained through participatory observation-based cultural analysis, and interviews were made about the tradition and practices of minstrelsy. In this study, the basic elements of the tradition of minstrelsy were compiled by scanning the literature on the subject. As an example of female minstrel, the life and works of a female minstrel, known with the "Aşık Hatice Mihrap" (Also known Aşık Fatoğ or Aşık Kız), who is one of the important minstrels in the region, has been examined.

Keywords: Sivas, Woman Minstrels, Çamşılı.

GİRİŞ

Sivas'ta Aşıklık Geleneği

Âşık, içinde yaşadığı toplumun genel-geçer kültür birikimini özümsemiş yazdığı eserleriyle yaşadıkları toplumun dünya görüşüne hâkim, kendisine veya başkasına ait şiirleri söyleyen, irticalen söyleme yeteneğine sahip, badeli/ badesiz halkın karşısında eserlerini sazı ile icra eden halk sanatçısıdır. Konu ile ilgili olarak Köprülü “Âşık, halk arasında umumiyetle saz şairlerine verilen bir isimdir² diye tanımlamıştır. Sivas bölgesinde 16. yüzyıldan itibaren Âşık edebiyatı temsilcileri olan saz şairleri yoğun olarak görülmektedir. Bu bağlamda Kaya, ilk temsilcilere 16, yüzyılda rastlandığını, Kul Hüseyin, Pir Ali, Pir Gaib Abdal, Pir Sultan Abdal ve Samut bu yüzyılda adından söz edilen âşıklardır. XVII. yüzyılda Budala, Hüseyin Abdal, İsmail, Karaoğlan, Kul Mustafa, Senem; XVIII. Yüzyılda da Ali Nebi, Hayranî, Kul Mehmet, Öksüz, Sefil Öksüz Sivas'ta yetişen önemli simalardır. XII-XIII. yüzyıldan itibaren Diyar-ı Rum olarak adlandırılan Anadolu'ya gelen Horasan erenlerinin Sivas Yöresinde de faaliyet gösterdiğini ve bu faaliyetlerle halkın üzerinde Ahmet Yesevî düşüncesini hâkim kılmaya çalıştıklarını ifade eder.³

Sivas bölgesindeki âşıklarda aranan özellikler genel olarak aşıklık geleneği içerisinde uygulanan Mahlas Alma, Rüya Sonrası Âşık Olma (Bade içme), Usta -Çıracak, Atışma – Karşılaşma, Leb - değmez (dudak değmez), Askı (muamma), Dedim - Dedi Tarzı Söyleyiş irticalen Söyleme, Saz Çalma gibi kaidelerin dışında değildir. Âşık adayı çıracıklıktan başlayarak usta âşık olana kadar çeşitli eğitimlerden geçmektedir. Bu âşıkların şiirlerinde mahalli özellikler yer alırken âşıklar şiirlerini genellikle halkın anlayacağı sade yalın bir dille ve zaman zaman aruz vezniyle fakat çoğunlukla hece veznini kullanarak yazmış ve söylemişlerdir. Âşıklar; “Hak Âşığı”, “Badeli Âşık”, “Halk Şairi” ve “Saz Şairi” gibi isimler almışlardır. Sivas'ta aşık kültürü Divriği, Kangal ve Şarkışla ilçelerinde yoğun olarak devam etmektedir. Divriği ilçesinde ise âşıkların yoğunlaştığı neredeyse her evden bir âşığın çıktığı yer olarak Çamşılı Yöresi karşımıza çıkar. Yapılan alan çalışmasında Çamşılı Yöresine dâhil edilen köylerin tamamının Alevi olup Türkmen asıllı olduğu görülmüştür. Yörede âşık sayısının fazla olmasında en başta gelen sebep; yüzyıllar boyu yapıla

² Köprülü F. ,Saz Şairleri, 1962,s.12

³ Kaya, Âşık Edebiyatının Sivastaki İlk Temsilcileri , 2007s.1-17

gelen Cem Ayinleri ve sazla yapılan muhabbet ortamlarıdır⁴. Âşıklar genellikle dert, aşk, gurbet, inanç, tabiat vs. gibi konular işlemişlerdir. Çamşılı ismiyle alakalı olarak yörede anlatılmakta olan bir efsane bulunmaktadır.

Çamşılı Başören köyünde yaşamakta olan kaynak kişi Hasan Hüseyin Şahin (d.1942 -)'den tarafımızca yapılan derleme çalışmasında “Çamşılı” isminin yaşanmış bir efsaneden alındığı ifade edilmektedir. Bu efsane şöyle anlatılmaktadır:

Efsaneye göre Aydın civarlarından gelen Karakesici, doksan dokuz kişiyi öldürmüştür. Yaptıklarından pişmanlık duyup insafa gelir ve suçlarını bağışlayacak bir ulu arar. Bunun üzerine Hacı Bektaş'ın yanına gider. Başından geçenleri bir bir anlatır ve affedilmek istendiğini kendine bir yol göstermesini ister. Bunun üzerine;

Hacı Bektaş, Karakesici'ye kurumuş bir çam verir.

-Bunu yedi yolun çatına ekeceksin etrafına bostan ekeceksin gelene geçene yedireceksin ne zaman ki bu ağaç yeşerir, o zaman suçların affolur der.

Bunun üzerine çamı alır eker, bostan yemyeşil olur gelen geçen bostandan yararlanır. Bir gün oradan geçmekte olan bir adam bostandan bir şey yemek istemez. Karakesici, Hacı Bektaş'ın sözünü hatırlayıp adamın bostandan muhakkak bir şey yemeden geçemeyeceğini söyleyip adamla tartışıp adamı öldürür. Fakat birden ağacın yeşerdiğini fark eder. Ağacı yerinden söküp Hacı Bektaş'a götürürken yolda köylülerle karşılaşır ve öldürdüğü adamın kendilerini tehdit ettiğini köyünüzü başınıza yıkacağım taş üstünde taş bırakmayacağım dediğini söylerler.

Ordan ayrılıp Hacı Bektaş'ın huzuruna çıkar olanları anlatır. Hacı Bektaş:

-Sen artık Hakk'a yettin. Kuru bir ağaç gibiydin, artık yeşerdin der. Kendine bir yer beğen ve yaşamını kur der.

Hünkâr yeşeren çam dalını fırlatır ve Aydın'ın Denizli illerine Düşer. Zamanla Karakesici'nin oğlu Hüseyin Abdal Anadolu'ya açılır. Mısır, Suriye, Irak, İran dolaştıktan sonra Malatya üzerinden Çaltı Çayı çevresine tekkesini kurar. Zamanla çocukları ve onların çocukları tarafından Çamşılı topraklarına yanlarında getirdikleri taliplerini ve dostlarını yerleştirirler. Çamşılı köyleri kurucuları ve sırasıyla, Mehmet Ağa: Kaygısız Köyü -Süleyman Ağa: Çaman köyü, Kamber Ağa:

⁴ Kaya, Çamşık Ozanları, 2002

Başören köyü, İbrahim Ağa'nın çocukları: Çakırağa köyü, Mamoğa köyü, Baloğa köyü, Dışbudak köyü kurmuşlardır. ⁵

Çamşih Yöresi'nde anlatılmakta olan bu efsane, aynı zamanda Doğan Kaya'nın Çamşık Ozanları⁶ adlı kitabında da kaleme alınmıştır.

Çamşih yöresinde halkın sesi olan birçok sanatçı yetişmiştir. Muhlis Akarsu, Feyzullah Çınar, Ali Ertekin, Ali Rıza Yalçın v.s. gibi. Yapılan alan araştırmasında kaynak kişi Okan Şahin ile yapılan görüşmede âşıkların özellikle yapılan festival ve tören ve anma etkinliklerinde bir araya geldiği, hünelerini sergiledikleri belirtilmiştir. Doğan Kaya Sivas-Çamşih Yöresi halk şairleri makalesinde⁷ Âşık Hatice Mihrap'tan kısaca bahsetmiştir.

Bir Kadın Aşık Hatice Mihrap (Âşık Fato)

Âşık Hatice Mihrap Sivas'ın Divriği ilçesinin Başören köyünde H.1310 (M.1892) yılında doğmuştur. Babası Pirzade oğullarından Cafer, annesi Nergis'tir. 10 yaşlarında Başören köyünde Karataş mevkiindeki tarlada çift süren babasına azık (yemek) götürmüş, babası yemeği yedikten sonra eve gelirken Ören denilen bir yerde biraz dinlenmek için oturarak burada uykuya dalmıştır. Rüyasında al bunu iç diye bir ses duyduğunu ve terzilerin yüksüğü büyüklüğünde bir cisim ile mercimek tanesi büyüklüğünde kırmızı renkli bir şeyi kendine verdiklerini söyleyip bunu içmesini salık verdiklerini ve senin adın bundan sonra Hatice Mihrap olsun dediklerini. Fakat asla evlenmemesi gerektiğini evlenirse öleceğini söylerler. Akşam Baba eve dönünce Fatma rüyasını anlatır. Baba kızının bu rüyayı kimseye anlatmamasını ister. Fatma kendisine verilen badeyi(doluyu) içtikten sonra deyişler ve duaz-ı İmamlar söylemeye başlar.

Halk arasında dolaşan pek çok menkıbede, âşıkların maddi ve cismani aşktan maneviye ruhani aşk derecesine yükseldikleri, saz çalıp şiir söylemeyi de ilahi vasıtalarla yani ya bir mürşidin ya bir pirin ya da Hızır Aleyhisselamın rüyada yahut hakikatte tecellisi ile öğrendiklerinden bahsedilir.⁸

Âşık Hatice Mihrap'ın rüyasında gelen de bu ilahi (Mürşid, Pir, Hızır) vasıtalarıdır Bundan dolayı halkın telakkisine göre Âşık Hatice Mihrap bir Hak âşığı ve ilham kaynağı da daima ilahi aşktır. Beyitlerinin gece rüyada veya gündüzleri تنها bir yerde geldiğini söyler. Âşık Fatma, Hatice

⁵ Bu derleme çalışması Ekim 2019 tarihinde Sivas ili Divriği ilçesi Başören köyü doğumlu olan, Hasan Hüseyin ŞAHİN'den tarafımızca yapılan derleme çalışmalarında tespit edilmiştir.

⁶ Kaya, Çamşık Ozanları, 2002,s.13-15

⁷ Kaya, Sivas-Çamşih Yöresi Halk Şairleri, 2001,s.237-270

⁸ Köprülü F. , 1962,s.13

Mihrap mahlasıyla komşularının evlerinde veya kendi evinde saz (bağlama) çalıp söylemeye başlar. Zamanla diğer köylerden âşıklar, dedeler gelip Hatice Mihrap'ın deyişlerini dinlemeye başlarlar. Dönem içerisinde Hatice Mihrap güzelliği ve bilgisiyle dikkat çekmeye başlar ve uzun yıllar evliliğe karşı çıkar. Bütün düğüncülerini reddeder ve babasına evlenirse kırk gün içinde öleceğini belirtmesine karşın, babasının yaşlı olması ve toplum baskısı yüzünden babasının ağabeyinin oğlu olan Mahmut Kâhya ile zorla evlendirilir. Fakat rüya gerçekleşir. Kırk gün sonra hasta olur ve ölür. Ölmeden önce “Her kim ki bir vatandaş itikatla üzerime (mezarıma) gelirse Allah'ın izniyle boş göndermem, baş ve diş ağrısında bir nişane gösteririm” diye söyler. 1906'da hayatını kaybeder. Yaşamı ve söylediği şiirler ise Üvey oğlu Hacı Zülfikar Şahin tarafından günümüze kadar aktarılmıştır.⁹

Âşık Hatice Mihrap'ın özelinde âşıkların şifacı kişiliği bağlamında Köprülü, şöyle demiştir.

“Çok serseri ve sefih bir hayat geçiren, bundan dolayı medrese âlimlerinin şiddetli hücumlarına uğrayan birtakım âşıklar hakkında bile ölümlerinden sonra bu türlü halk menkıbelerinin teşekkül ettirildiği, onlara bir kutsiyet atfedildiği bilinmektedir. Bütün bunlar âşıkların tasavvufu ve bilhassa Bektaşilikle olan yakın alakalarının bir tezahürüdür.” (Köprülü, 1999: 167-168)

Yaşadığı dönemde ahlaki açıdan sağlamlık göstermesi, örnek bir kişilik sergilemesi insanların içinde, güven oluşmasını sağlamıştır. Kabri, Divriği ilçesinin Başören köyü mezarlığında bulunmaktadır. Dikdörtgen şeklinde yerden 70 cm yüksekliğinde, üzeri ve etrafı mermerden yapılmıştır. Kabri yaptıran kişi Âşık Hatice Mihrap'ı rüyasında görmesi üzerine yaptırmıştır¹⁰. Özellikle kendi köylüleri ve çevre köylerden gelen insanlar tarafından ziyaret edilmekte, yine köylüsü Emine Şahin'den derlediğimiz kadarıyla kabrinden aldığı bir parça toprağı (cüher) (TDK sözlüğü açıklamasına göre türbeden alınan toprak) ağzına almasından dolayı diş ağrısının geçtiğini yine Hasan Hüseyin Şahin'in düzenli olarak kabrini ziyarete gittiği her seferinde bir miktar toprağı ağzına attığı için 77 yaşında olmasına karşın hiçbir dişinin dökülmediğini, dişlerinin kendi ana dişleri olduğunu belirtmiştir. Âşık Hatice Mihrap'ın Bibisi (Halası) olduğunu belirten Arif Şahin'den alınan bilgiye göre de kendisinin bir beyin hastalığı olduğunu, hastalıktan sonra düzenli olarak kabrine gidip dua ettiğini hatta oradan almış olduğu toprağı yastığının altında sakladığını

⁹ Bu derleme çalışması Ekim 2019 tarihinde Sivas ili Divriği ilçesi Başören köyü doğumlu olan, Mehmet ŞAHİN'den tarafımızca yapılan derleme çalışmalarında tespit edilmiştir.

ağrılarının geçtiğini belirtmiştir. Kabir taşının üzerindeki örtü ziyaretine gelenler tarafından değiştirilmektedir.

Âşıklık geleneğinde rüyada bâde içerek âşıklığa geçiş yapmakta mümkündür bu tarz âşıklara ise “Bâdeli Âşık” denilmektedir. Âşık Hatice Mihrap’ın öğretisinde de görüyoruz ki rüyada bâde içme sonucu âşık dediğimiz sanatçı tipine dönüşmüştür. Alan çalışmalarında Âşık Hatice Mihrap’ın rüya sonucunda irticalen şiir söyleme ve saz çalmaya yeteneği kazandığı belirtilmiştir.

Âşık Hatice Mihrap’ın sanatçı tipine dönüşmesiyle ilgili rüya motifinin mahiyeti hakkında ise Umay Günay şunları ifade etmiştir:

” Rüya motifi iki biçimde yaşamaktadır. Halk Hikâyelerinde kalıplaşmış asıl tipe uygun olarak ve bütün hikâyelerde de aynı unsurları muhafaza ederek ortaya çıkmaktadır. Yaşayan âşıkların hayat hikâyelerinde ise şekil değiştirmeye sebep olmakla beraber, âşık hikâyelerinde olduğu gibi âşıkların hayatını bir sevgiliye bağlamamaktadır. Yaşayan âşiklarda bu motif onlara sanatçı kimliği kazandırmada yardımcı olmaktadır.”
(Günay, 2005: 132)

Toplum tarafından hak âşığı olarak ifade edilen Hatice Mihrap. Ümmi ve badeli, (bade içen âşık, maddi aşktan ruhani aşka yükselir ve bu âşıklar usta elinde yetişmezler ilham kaynakları ilahidir.) bir âşıktır. Kaynak kişi Hacı Zülfikar Şahin’den alınan bilgiye göre Hatice Mihrap 10- 12 yaşlarında sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçiş yapmıştır. Rüyasında duyduğu ulu bir ses sayesinde mahlas almıştır. Yerleşik hayat sürmüş, yaşadığı yöreden hiç ayrılmamış, kullandığı dil ve üslup bakımından yörenin geleneksel yaşam biçimine bire bir uygunluk gösteren tavır sergilediği düşünülen bir kadın âşıktır.

Hatice Mihrap herhangi bir usta tarafından yetiştirilmemiş, yaşadığı yöre itibariyle Alevi inancı doğrultusunda Dini-tasavvufi mistik konularda ürünler vermiş. Kutsallık ve sağaltmacı vasfına sahip bir âşıktır. Alan çalışmasında ölümünden sonra Çamşılı köylerinde yeni doğan kız çocuklarına Mihrap isminin verildiği belirlenmiştir.

Çamşılı köyleri Alevi kökenli köylerdir ve kadınlar sosyokültürel anlamda rahat olmasına rağmen kadın âşıkların sıklıkla kadınlardan oluşan köy içi etkinliklerde aile ya da akrabalar arası görgüye dayalı kapalı sanat anlayışını benimsemek zorunda kaldıkları bundan dolayı kadın âşıkların erkek âşıklara göre geri parda kaldığı görülmektedir. Hatice Mihrap’ın yaşadığı dönem göz önünde bulundurulduğunda teknolojinin henüz köylere ulaşmadığı, eğitimin gelişmediği bir dönemde, Hatice Mihrapın geleneksel anlamda söylediği türkülere ve çaldığı saza dini anlam yüklemesi sanat yaşamında öne çıkmasına ve tanınmasına sebep olmuştur. Erkek âşıklar ise kendilerini yetiştirmek için köy köy, kasaba kasaba gezip usta âşıklara ulaşmışlar ve kendilerini eserlerini

tanıtmak için âşık toplantıları, âşık fasılları, âşık kahvehaneleri gibi sosyal ortam ve olanakları rahatça kullanmışlardır. Köksel, Kadın Âşıklar adlı kitabında kadının konumundan bahsederken Alevi Bektaşî geleneğinde kadının, toplumsal ve dini yaşamın bir parçası olduğunu bundan dolayı kadın saz şairlerinin ortaya çıkmasının yadırganmamış veya daha az yadırganmış olduğunu belirtmiştir. Anadolu köylüsünün yaşantısında kaç-göç olmadığı Buna karşılık namus kavramının önemli olduğu, zina olmadığı, olduğu vakit büyük cezalar verildiği, kadın tiplerini destan ve halk hikayelerindeki tipler olarak değerlendirmenin yerinde olacağını daha sonraki dönemlerde kadının kafes ve peçe arkasına saklandığı dönemin başladığından söz etmiştir.¹¹ Oysaki eski Türklerde kadının konumuna bakıldığında kadının, saygın bir statüye sahip olduğu, Otağın gerçek sahibinin kadın olduğu. Aşa önce kadının eli değdiğine inanılmıştır hatta Tunyukuk Yazıtları'nın 38.satırında kadın bereket tini, olarak bahsedilen Umay'dan "*buralara kadar gelenler geliş zordu dediler ama pek de zorluk çekmediler galiba Tanrı Umay, kutsal yer ve su (ruhları)bize yardımcı oluverdiler niye kaçıyoruz*"(T.Tekin,1994:16-17) diyerek Tanrıça Umay dan bahsedilmiştir. Ayrıca Anadolu da uç beyliklerindeki kahraman Türkmen kadınlar gerektiğinde her türlü fedakarlığı göze alacak Bacıyanı Rum teşkilatını kurmuş birçok başarıya imza atmışlardır. Yine Hacı Bektaş Velayetname'sine Hacı Bektaş'ın rivayetlerini ihtiva eden menakıbname'ye göre Kadıncık ana (Kutlu Melek) bu teşkilatın öncüsü olmuştur.¹²

Çamşılı köylerinde yaşayan ve Alevi-Bektaşî öğretisini temel almış bu insanlar yine bu kurallar çerçevesinde her iki cinsin de Alevi inancı doğrultusunda sosyo-kültürel çağdaş evrensel insana ulaşmaya çalıştıklarını ve bu inanç doğrultusunda kadının serbest ve her zaman erkeğinin yanında tarlada düğünde cemlerde birlikte hareket ettiğini belirtmişlerdir. Alevi- Bektaşî öğretisinde dört kapı kırk makam ilkelerinde Hakikat kapısının, senliğin ve benliğin yok edildiği birlik kapısı olduğunu bu makamda erillik ve dişilik eşdeğerliğinden bahsetmişlerdir.

Hatice Mihrap (Âşık Fato) Şiirleri Ve Yapısal Analizi

Üvey oğlu Hacı Zülfikar Şahin tarafından aktarılan, Âşık Hatice Mihrap'a ait olan bu şiirlere aşğın isim vermediği görülmüştür.

I

¹¹ Köksel, 2012,s.33

¹² Gölpinarlı, 1958,s.18

Sabahtan Pirimin nuru doğuyor	6+5=11 hece ölçüsü	a
Doğmaz ise yarelerim sağılmaz		b
Derdime dermanı haktan dilerim		c
Vermez ise yarelerim sağılmaz		b
Hak dergahına yazımı yazsa		d
Gönülde pirini arasa gezse	-sa -Tam Kafiye	d
Şahı Merdan Ali hali sorsa		d
Solmaz ise yarelerim sağılmaz	- Redif	b
Cehenneme girsem yakar nar beni		f
Hacı Bektaş Veli cismimin sultanı		f
Çağırınca yetişesin ya Ali	-i- Yarım Kafiye	f
Görmez ise yarelerim sağılmaz	- Redif	b
On iki imamlara niyaz bent oldum		g
Ali'yi görünce kül oldum yandım		g
Kırklar meclisinde irfana girdim	-dim Zengin Kafiye	g
Girmez isem yarelerim sağılmaz	- Redif	b
Hatice Mihrabın Hakka niyazı		h
Hak'ta kabul etsin dergah'ta bizi	-z Yarım Kafiye	h
Alinin alnında Zöhre yıldızı	-1 Redif	h
Doğmaz ise yarelerim sağılmaz	- Redif	b

II

Severidim şahı merdan Ali'yi	6+5=11 Hece Ölçüsü	a
Pirim bizi şevkatından ayırma		b
Muhammet Mustafa için hürmet et		c
Lebi şeker şerbet dilden ayırma		b
Kur'anı kerimden dersim öğrendim		d

Yalan bilir bilmeyene söyledim		d
Haydarı Mürtaza diye ağladım	dım Zengin Kafiye	d
Didar olan cemalden dinden ayırma	- Redif	b
Muhammet Mustafa Hayderi kerrar		e
Koyma bizi zulümmatta ya Haydar		e
Yerlerin göklerin sahibi Settar	-r Yarım Kafiye	e
İmandan Kuran'dan dinden ayırma	- Redif	b
Aşık oldum Hakkın aşkı serimde		f
Muhammet Mustafa Ali gönlümde		f
Bu kalemi divit ettim dilimde	-imde Zengin Kafiye	f
Hakkı söyler nefesimden ayırma	- Redif	b
Şahı Merdan sormaz oldu halimi		g
On iki imamlardan tuttum elimi		g
Kırklar kapısında eyle pirimi	-imi Zengin Kafiye	g
Hatice Mihrap didarından ayırma	- Redif	b

III

Pir kurban olduğum Allah	4+4=8'li Hece Ölçüsü	a
Didarına erdir beni		b
Şefaattından geri koyma		c
Didarına erdir beni	-Redif	b
Ağzım divit dilim kalem		d
Hasan Hüseyin'den kelam		d
Elimdedir yeşil alem	-m Yarım Kafiye	d
Didarına erdir beni	- Redif	b
Zeynel'immin ela gözü		e

Bakır'ımın mahir yüzü		e
Muhammed'in güzel özü	-z Yarım Kafiye	e
Didarına erdir beni	- Redif	b
Mahım yüzünü taramış		f
Cafer'e candan ağlamış		f
Ali başını bağlamış	-mış Zengin Kafiye	f
Didarına erdir beni	- Redif	b
Musayı Kazımın gülü		g
İrizamın yeşil donu		g
Muhammed Mustafa'nın nuru	-u Yarım Kafiye	g
Didarına erdir beni	- Redif	b
Taki'nin Naki'nin işi		h
Bak didemden akan yaşı	-ş Yarım Kafiye	h
Hasan Ali Askeri başı	-i Redif	h
Didarına erdir beni	- Redif	b
Günahıma kalma mehti		ı
Şahı görmektir cehti	- Tam Kafiye	ı
Hatice mihrabın ahtı	-i Redif	ı
Didarına erdir beni	- Redif	b

Hatice Mihrap, eserlerinde ümmi olduğu için standart bir kafiye kullanmamıştır. Aynı şiir içerisinde tam, yarım ve zengin kafiyeleri birlikte kullanmıştır. Üslubu özentisizdir. Şiirleri koşma şeklindedir. On birli şiirlerinde 6+5, sekizli şiirlerinde ise 4+4 duraklarını kullanmıştır. Yapı bakımından bağlantısı bir mısra olan türkülere girmektedir. Konularına göre incelendiğinde Boratav'ın yapmış olduğu türkü tasnifine göre, kullandıkları yere göre türküler grubunda dinlik,

mezheplik törenlerinde söylenen türkölere girmektedir¹³ Türköleri konu içeriği bakımından incelendiğinde genelde Hak ve resulü olan Muhammet Mustafa'nın sevdiklerini zikretmiş, Ali'ye ve on iki imamlara bağlılığı dizelerde, simgeleştirilmiş acıların varlığı ile yaşadığı toplumun bilincinin uyarılmasını sağlamak için deyişler ve Duâz İmamlar¹⁴ söylemiştir.(Bknz.I.II.III).

SONUÇ

Halk Edebiyatının ve Halk Müziğinin yaşatılmasında kuşaktan kuşağa aktarılmasında âşıkların büyük rolü bulunduğu, Âşık Edebiyatı'nın Türk halk edebiyatının gelenekleri çerçevesinde Sivas'ın pek çok yöresinde yaşatılmaya devam ettiği görölmüştür.

Âşık Hatice Mihrap'ın öğretisinde rüyada bade içme sonucu sade kişilikten âşık dediğimiz sanatçı kişiliğe döndüğü tespit edilmiştir. Âşık Hatice Mihrap'ın yaşadığı dönem göz önünde bulundurulduğunda bir kadın olarak saz çalma ve türköl söylemenin ayıp sayıldığı, teknolojinin henüz köylere ulaşmadığı, eğitimin gelişmediğı bir dönemde kadın âşıkların erkek âşıklara göre geri kalmasının altında yatan sebep olarak geleneksel anlamda sanat yaşamıyla çok fazla vitrinin önüne çıkma fırsatı bulamamasından kaynaklandığı Âşıklık kültürü bağlamında Kadın âşıkların da halk kültürü içerisinde önemli bir yere sahip ve âşık sanatının asli temsilcileri arasında oldukları, buna rağmen kadın âşıkların toplumsal şartlarda temsil ettikleri cinsiyet ve bu cinsiyetçiliğın kadın âşıkları sanat camiasında geri plana ittiğı tespit edilmiştir. Âşık Hatice Mihrap özelinde yola çıkılarak inançsal ve kültürel birikimlerin gelecek kuşaklara aktarılmasına, yazmış olduğu şiirlerden de yola çıkarak öğretici vasfıyla insanları Alevi Bektaşî inancı dahilinde eğittiğı tespit edilmiştir. Türk kültüründe Mitolojik dönemden günümüze Anadolu'da ve kadının yeri ve önemine değinilmiş. Âşık Hatice Mihrap'ın yaşarken ki işlevinin yanı sıra öldükten sonra da insanların şifa bulmak amacıyla kabrini ziyaret ettikleri ölümünden sonra toplumsal bir takım, şifacılık işlevini devam ettirdiğini göstermiştir. Bade içmesi sonucunda saz çalmaya başladığı belirtilen Âşık Hatice Mihrap'ın ümmi olması ve yaşadığı dönem göz önünde bulundurulduğunda şiirlerinin tümünün kayıt altına alınamadığı bir gerçektir. Günümüze ulaşan şiirlerinin tamamı yukarıda belirttiğimiz şiirlerdir. Dörtlükler biçiminde ve koşma şeklinde yazılmıştır. Yaşadığı

¹³ Öcal Oğuz, 2015,s.247

¹⁴ Duâz İmam: Alevi-Bektaşî geleneğinde on iki İmam'ı öven şiirlerdir..Fikret Türkmen, Şâh Hatayî'nin Alevî-Bektaşî edebiyatındaki etkisi ve düvâzları bahsetmiş bu türün ilk temsilcisinin XVI. Yüzyıl şairi Şâh İsmail Hatayî olduğunu söylemiştir. (2003: 317-328)

yörenin günlük konuşmalarında kullandığı yöresel dil ve söyleyiş şekillerine, şiirlerinde yer verdiği, yer yer Arapça ve Farsçadan dilimize geçmiş kelimeleri yerine göre kullandığı fakat yaşadığı dönem göz önünde bulundurulduğunda, bu kelimelerin anlaşılmama gibi bir problem yaşamadığı sade bir dille yazıldığı, Şiirlerinde zorlamaya düşmediği şiirlerinde kıta sayısının 5 en fazla 7 olduğu görülmüştür. Kadın âşıkların gelenek içerisinde yetişme sürecinden mahrum kalmaları ve bu bağlamda gelişen teknoloji ile değişim dönüşüm sürecinde desteklenmesi gerektiği, kimi problemlere karşın âşıklık görevlerini yerine getirmeleri kadın âşıkların uygun ortamlarda sanatlarını icra etmeleri âşık kimlikleriyle ortaya çıkmaları elektronik kültür ortamlarından yararlanıp eserlerini daha büyük kitlelere duyurmaları ve eserlerinin kayıt altına alınması gerektiği düşünülmektedir.

EKLER



Fotoğraf 1: Hatice Mihrap (Âşık Fato) mezarı..

KAYNAKLAR

- Artun, E. (2017). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*. Adana: Karahan Kitapevi.
- Çınar, S. (2006). Kadın Âşıkların Müzikal Kimlikleri. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*(8), 3125-3143. Mart 10, 2020 tarihinde alındı
- Çoruhlu, Y. (2015). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gölpınarlı, A. (1958). *Manakıbı Hacı Bektaş Veli Vilayatnamesi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Günay, U. (1992). *Türkiye de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kaya, D. (1994). *Sivas'ta Âşıklık Geleneği ve Âşık Ruhsati*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.
- Kaya, D. (2001). Sivas-Çamşılı Yöresi Halk Şairleri. *Dergipark*, 13(38), 237-270.
- Kaya, D. (2002). *Çamşık Ozanları*. Ankara: Hüseyin Abdak Yayınları Derneği.
- Kaya, D. (2007). Âşık Edebiyatının Sivastaki İlk Temsilcileri . *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları* , 1,17.
- Köksel, B. (2012). *Kadın Âşıklar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Köprülü, F. (1962). *Türk Saz Şairleri*. Ankara: Milli Kültür Yayınları.
- Köprülü, F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Öcal Oğuz, M. E. (2015). *Türk Halk Edebiyatı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Özarlan, M. (2016). Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği İçinde Kadın Âşıklar Üzerine Bazı Düşünceler. *Toplumu Dönüştüren Kadınlar Sempozyumu*, (s. 20).
- Tekin, T. (1994). *Tunyukuk Yazıtı*. İstanbul: Simurg.
- Türkmen, F. (2003). “Şah İsmail Hatayi’nin Alevi Bektaşiliği ve Alevi-Bektaş Şairler Üzerindeki Etkileri”, *I. Uluslararası Şah Hatai (Şah İsmail) Sempozyumu Bildirileri* (9–11 Ekim 2003). Ankara: Hüseyin Gazi Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları. s. 317–328

Kişisel Görüşmeler

Şahin, Hacı Zülfikar (1930) (üvey oğlu) Başören Köyü, Emekli, Ortaokul Mezunu, Görüşme Tarihi 04.07.2019.

Şahin, Hasan Hüseyin (1943) Başören köyü, Emekli, İlkokul Mezunu, Görüşme Tarihi 12.05.2020.

Şahin, Emine (1960) Başören Köyü, Ev hanımı, İlkokul mezunu, Görüşme Tarihi 17.08.2020.

Şahin, Mehmet (1943) Almanya, Serbest Çalışan, İlkokul Mezunu, Görüşme Tarihi 21.07.2020.

Şahin, Arif İstanbul. (1963) İstanbul, Serbest Çalışan, Ortaokul Mezunu, Görüşme Tarihi 17.01.2021.

Okan Şahin (1980) İstanbul, Serbest Çalışan, Üniversite mezunu, Görüşme Tarihi 23.01.2021.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 02.04.2021
Kabul Tarihi / Date Accepted : 18.05.2021
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2021
DOI : [10.51576/yegah.908104](https://doi.org/10.51576/yegah.908104)
e-Issn : 2636-8838


İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

HÂNENDE VE SÂZENDE NASİB HANIM

DEMİRDİL Mahmut¹

ÖZ

Bu çalışma, ülkemizde taş plak kaydında öncü kadınlardan olan ilk hânende Nasib Hanım hakkında bir incelemedir. Nasib Hanım, müzisyenlerimiz arasında Türkiye’de taş plağa kaydı alınan ilk kadın hânende olarak bilinmektedir. Kendisi, dönemin piyasa müziğinde adından sıkça bahsettirmiş, hemen hemen her gece bir başka konakta tok sesiyle hânendelik ve sâzendelik icra etmiştir. Piyasada ismini duyursa da emsallerine nazaran musiki dünyasındaki ismini ve önemini; kardeşi olan Nasibin Mehmet Bey’in adıyla günümüze kadar taşımıştır. Araştırmalarımız neticesinde hânende ve sâzende Nasib Hanım hakkında ayrıntılı, müstakil bir çalışmanın yapılmadığı görülmüştür. Bu araştırmada, Nasib Hanım hakkında literatür taraması yapılarak onun önemi, musikiye dair katkısı, sesi, enstrümanı gibi hususlar incelenmiştir. Bulguların elde edilmesinde döküman/belgesel tarama tekniğinden yararlanılmıştır. Bu amaç doğrultusunda elde edilen veriler değerlendirilmiş ve ortaya çıkan bulgular incelenerek bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmanın; hakkında pek bilgi bulunmayan Nasib Hanım ile ilgili literatüre

¹Mahmut DEMİRDİL, Bartın Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, 3.Sınıf Lisans Öğrencisi, 17010803019@ogrenci.bartın.edu.tr  <https://orcid.org/0000-0002-0399-7913>.

önemli bir katkı sağlayabileceği gibi, diğer değerli kadın musikişinaslar hususunda da yeni çalışmalara teşvik unsuru olabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çingene, Plak, Hanende, Sazende, Nasib Hanım.

SINGER AND INSTRUMENT PLAYER NASIB HANIM

ABSTRACT

This study is an investigative research on Nasib Hanım, the first singer, who is one of the pioneer women in the gramophone record in our country. Nasib Hanım is known as the first female singer who performed a recording on a gramophone record in Turkey among our musicians. She made a distinguished name for herself in the music industry of the period and appeared as an instrument player and singer with her rich voice in another mansion almost every night. Although she got famous in the industry by herself, her name and importance in the world of music have survived until today thanks to the name of his brother Nasibin Mehmet Bey, compared to her counterparts. As a result of our research, it was observed that a detailed and independent study has not been performed on the singer (hanende) and instrument player (sazende) Nasib Hanım. In this study, a literature review was performed on Nasib Hanım and points such as her importance, her contribution to music, her voice, and her instrument were investigated. The documentary research method was used in obtaining the findings. In line with this purpose, the data obtained were evaluated, and the findings were investigated and tried to be gathered. It is believed that this study can make an important contribution to the literature on Nasib Hanım, about whom there is not much information, as well as being an incentive for new studies to be performed on other valuable female musicians.

Keywords: Gypsy, Record, Singer, Instrument player, Nasib Hanım.

GİRİŞ

Osmanlı İstanbul'unun en eski tarihine sahip olan Çingene topluluğu şüphesiz en fazla müzik alanında ön plana çıkmıştır. Dönemin sâzende ve hânendeliği daha çok yerleşik olan çingeneler tarafından icra edilirken, bu topluluktan piyasada meşhur olan önemli musikişinaslar da Lonca, Sulukule ve Selamsız mahallelerinde yetişmiştir. Gerek enstrüman çalmada gerek bestecilikte piyasaya hâkim oldukları görülen Çingene topluluğunda elbette kadın hânende ve sâzendeler de meşhur olmuştur (Yılgür: 2006, 36). Kendisi de Çingene asıllı olan Nasib Hanım, sanat camiasında birçok bestesiyle tanınmış, yer etmiş olan udi bestekar Nasibin Mehmet Yürü'nün ablasıdır. Nasib Hanım, pek tanınmasa da “Yürü” soyadını alan kardeşi Nasibin Mehmet Yürü'nün isminde yaşamıştır. Nasib Hanım ile kardeşi Mehmet Bey'in babası Kanlıcalı Hüseyin'dir (Derviş Hüseyin Efendi), annesi ise Nefise Hanımdır. Soyadı hususunda kaynaklarda “Yürü” ve “Hasyürü” olarak iki şekilde geçtiğini de belirtmek gerekir (Güntekin: 2010, 100). Nasib Hanım'ın doğum tarihi kaynaklarda belirtilmemiş olsa da kardeşi Mehmet Bey'in 1882 yılında İstanbul'da doğduğu bilinmektedir. Nasib Hanım'ın doğum tarihinde bir tahminde bulunulacak olunursa: 5 Eylül 1934 tarihli bazı gazetelerde verilmiş olan konser ilanında kendisinin 80 yaşında olduğu belirtilmiştir. Bu gazeteler hakkında aşağıda bilgiler verilecektir. Bu durumda kendisinin 1854 yılında doğduğu anlaşılmaktadır.

Kaynaklarda Nasib Hanım'a ait tek fotoğraf bulunsa da onun fiziksel özelliklerinden şu şekilde bahsedilebilir; Kara kaşlı, kara gözlü, esmer, kısa boylu, hafif kilolu, yürüyüşü düzgün ve sesi kalıncadır (Ünlü: 2016, 142). Mehmet Bey'in müziğe olan merakı ve sevgisi şüphesiz hânende ve sâzende olan ablası sayesinde olmuştur. Bu gelişimi sadece ablası ile sınırlı kalmayarak dönemin önemli isimleri olan Âmâ Ali Efendi, Arşak Çömlekçiyan, Kemeñeci Vasilaki Efendi ve Kemânî Memduh Efendi'den de meşkler etmiştir (Öztuna: 1987, 85-86). Mehmet Bey kendi kendine ud çalmayı öğrenerek kendisini yetiştirmiş, ablasıyla beraber küçük yaşlarda iken düğünlere katılmış ve ilerleyen yaşlarında dönemin tanınmış sâzendeleri olan Udi Arşak, Kemani Tatyos gibi daha birçok usta ile düğünlerde ud icra ederek piyasada ismini duyurmuştur. Mehmet Bey musikimize 500'den fazla eser kazandıran değerli bir musikişinastır (İnal: 1958, 229). Ölüm tarihi hususunda kaynaklarda farklı bilgilerin mevcut olduğu görülmüştür. Bazı kaynaklarda 20 Ocak 1953 tarihi belirtilirken bazı kaynaklarda ise 15 Kasım 1953 tarihi görülmektedir. Nasibin Mehmet Yürü, ablasının desteği ve katkılarıyla musiki alanında adını duyurabilmiştir. Fakat Nasib Hanım'ın

ülkemizdeki plak kayıtları tarihinde önemli bir yeri olmasına rağmen pek bilinmemesi dikkatimizi çekmiş ve bizi bu araştırmaya sevk etmiştir.



Fotoğraf 1. Nasib Hanım'ın kardeşi Mehmet Bey.

Problem Durumu

“Ablasının desteği ve katkılarıyla musiki alanında adını duyurabilmiş olan Nasibin Mehmet Yürü’ye rağmen Nasib Hanım’ın pek bilinmemesinin nedeni ve bunun aydınlatılması ”cümlesi bu araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Çalışmanın amacı, Türkiye’de gramofon plaklarıyla ses kaydının başlangıcında önemli bir yeri olan, hânende ve sâzendeliği ile piyasada adını ve sesini duyurarak beğeniler toplamış, fakat hakkında ayrıntılı, müstakil bir çalışmanın yapılmadığı görülen değerli bir musikişinas Nasib Hanım ile ilgili literatüre katkı sağlamaktır.

Araştırmanın Önemi

Hânende-Sâzende Nasib Hanım hakkında müstakil bir çalışmanın oluşturulması hem literatüre hem de yapılacak olan yeni çalışmalara katkı sağlaması bakımından önemli görülmektedir.

Sınırlılıklar

Bu çalışma; Hânende-Sâzende Nasib Hanım ve kardeşi Mehmet Bey ile sınırlandırılmıştır.

Yöntem

Bu derleme tipi çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup konu kaynakları, tarama modeliyle bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Nasib Hanım ile ilgili klasik ve akademik kaynaklar taranarak elde edilen veriler incelenmiş ve bir bütün içerisinde toparlanarak konu bağlamında genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Veri Toplama Araçları

Nasib Hanım hakkında gerekli bilgilerin elde edilebilmesi için literatürde bu hususta yazılmış makale, kitap, internet siteleri, gazete yazıları, gazete küpürleri ve plaklar taranmıştır.

Türkiye’de Plakların Gelişim Süreci

Ülkemizde ses kaydının başlangıcı gramofon plaklarıyla olmuştur. İlk dönemlerde Müslüman halkın müziği geçim unsuru olarak kullanamamasının nedeni: Toplumda itibar zedeleyen, ayıp görülebilecek bir anlayışın mevcut olduğundandır. Bu dönemde kadınların ses kayıtlarında yer almaları da pek uygun görülmemekteydi. Onlara engel teşkil edecek birtakım gerekçeler bulunuyordu. Bu engellerden ilki dini gerekçelerdi. Bundan dolayı Osmanlı’da Çingene vatandaşlar ile Ermeni, Yahudi ve Rum vatandaşlar yani gayrimüslimler ilk okuyucular olmuşlardır. 1900 yılında başlayan bu sürece kadınların dahil olması ancak 1926-27 yıllarını bulmuştur (Ünlü, b.t.). Kadınların ses kaydı almalarındaki engellerden ikincisi ise kadın sesinin yükselmesinin uygun görülmemesiydi. Fakat Nasib Hanım’ın hemen hemen her akşam farklı konağın haremlik ve selamlığında yapılan fasıllarda (Özalp, b.t.) hem çalarak hem de söyleyerek sesini coşkuyla duyurduğu, halkın da bu sesi beğendiği bilinmektedir (Barutcu: 2019, 98).

Tanburi Cemil Bey’in oğlu Mesud Cemil’in Kalem Dergisinde yayımlanan makalesinde Nasib Hanım hakkında vermiş olduğu bilgiler çalışmamıza büyük katkı sağlamıştır. Mesud Cemil, tanıdığı musikişinaslardan bahsederken ilk olarak Nasib Hanım hakkında açıklamalarda bulunmaktadır; Nasib Hanım’ın herhangi bir saray eğitimi almayıp kendi yeteneğiyle halkın içinde yetiştiğini, yine aynı şekilde halkın sayesinde meşhur olduğunu ve bu cesareti, kabiliyetiyle adını her yerde duyurduğunu belirtir. Dönemin haremlik-selamlık anlayışı gereği erkeklere nazaran kadınların da musikiye olan ilgilerinde Nasip Hanım bu ihtiyaca bir deva olmuştur. Nasib Hanım’ın bu kadar rahat bir şekilde çekinmeden dönemin kadın-erkek örflerini kolayca aşması, onun halk içinde yetişmesi ve her tür insan tanınmasından kaynaklı olduğunu da belirtmek gerekir.

Terbiyesi, zekiliği, herkesten bir şeyler öğrenmeye olan azmi de dikkat çeken diğer bir unsurdur. Ayrıca Mesud Cemil, Nasib Hanım'ın kendilerinin evine de geldiğini, hatta annesi ile diğer kadınların o gün heyecanla yiyecekler, içecekler ve hediyeler hazırladığını anlatmaktadır (Cemil: 1962, 14-15). Eski İstanbul'u en güzel şekilde ayrıntılarıyla anlatan gazeteci-yazar Sermet Muhtar Alus'un Nasib Hanım hakkında yazdıkları da dikkate değerdir. Alus, 2 Nisan 1939 tarihli Akşam gazetesindeki yazısında Nasib Hanım'ın her hafta çok yoğun bir programının olduğunu, bu yüzden sürekli kâhya, ağa efendi ile haber göndermek gerektiğini, eğer uygun bir zaman dilimi yakalanırsa en az bir hafta önceden kendisiyle randevulaşmak gerektiğini belirtir. Nasib Hanım'ın kendisinden randevu almak isteyenlere ise şöyle cevaplar verdiği görülmektedir: *“Yarın akşam Nişantaşında filan paşalardayım... Öbür gece Serencebey yokuşunda falan beyefendilere davetliyim... Çarşambayı hiç hesaba katmayın”* (Alus, 1939: 8).

Nasib Hanım'ın Hânendeliği

Çingene asıllı müzisyenler arasında sâzendelik, hânendeliğe nazaran daha çok tercih edilmiştir. Hânendelik daha zayıf durumdadır denebilir (Altınöz: 2005, 261). Fakat Nasib Hanım, bu iki özelliği de kendinde barındıran mühim bir sanatçıydı. Ayrıca kendisinin iyi bir Çingene tarzı mani okuyucularından olduğu da belirtilmelidir (Hamarat: 2010, 246). Kaynaklarda geçen bilgilere bakılarak ses renginin alto sese yani tok ve gür bir sese sahip olduğu görülmektedir (Açıkgöz: 2018, 6). Bu bilgiden hareketle Nasib Hanım'ın bulunması güç olan plakları arasından “Hicaz Gazel” adlı plak kaydı dinlenebilmiş ve belirtildiği üzere davudi diyebileceğimiz ses rengine sahip olduğu anlaşılmıştır.

Günümüz üslûbundan farklı olarak 20. yüzyıl Türk müziği hânendelerinin icralarında sıkça görülen seri gırtlak hareketleri ve buna bağlı yapılan çarpmalar, bu dönemi diğerlerinden ayıran en önemli özelliklerden biri olmuştur. Dönemi ile bütünleşmiş taksim stilleri gibi hânendelerin çarpmaları da tıpkı bir enstrüman gibidir. Nasib Hanım'ın 78 devirli plaklara okumuş olduğu eserlerde çarpmalarının çok keskin olmadığı görülmektedir. Kendisinin daha çok yetiştiği ortam ve şartların getirdiği "Roman Tavrı" diyebileceğimiz bir tavra sahip olduğu söylenebilir. Bugün kulaklarda yer etmiş olan ve “Elmalıya vurgunum aman” olarak bilinen, Hicaz makamında, Kanto formundaki “Elmalı Kantosu” beste ve güftesiyle Nasib Hanım'a aittir. Onun tavrı özellikle bu bestesinden de anlaşılabilir.

Nasib Hanım'ın ülkemizde taş plak kaydında öncü kadınlardan olması, yukarıda belirtilen nedenlerden hareketle çingene asıllı olmasından kaynaklandığı gibi huluskâr bir özelliğe sahip olmasından da kaynaklıdır. Bunda etkili olan nedenlerin başında: İlk günden bugüne Çingener'in köylere nazaran hep şehirlerde yaşamaya yatkın olmaları ve yaşadıkları bölgelere uyum sağlamaları önemli bir etkidir. *“Zira Çingenerler, kentlilerin ihtiyaç duyduğu hizmetleri yerine getiren ve onlarla açık ve/veya örtülü uyum sağlayabilen bir topluluktur. Bu bakımdan orta ve üst sosyal sınıflarla Çingenerler arasında muazzam bir iş/alışveriş ilişkisi vardır.”* (Duygulu, 2018: 321) *“Türkiye’de ilk plâğı dolduran Hafız Aşır olmuştur. Daha sonra onu izleyenler Hafız Osman, Hafız Yaşar, Hanende İbrahim, Hanende Şahab, Hanende Nasip Hanım, Hafız Burhan, Tamburi Cemil, Neyzen Tevfik, Kemeñçe Aleko, Udî Yorgo, Klârnet İbrahim, Hafız Kemal Sadettin’dir. Ve bu saydığımız sanatçılar bizde plâk dolduranların öncüleridir.”* (Borcaklı, 1964: 43). Plak kayıtlarında kayıt türlerine bakılacak olunursa bunların gazeller, Kur’an tilavetleri, Mevlevî ayinleri, şarkılar üzerine olduğu görülmektedir. Her ne kadar başlarda kadınların ses kaydına uzak durmaları gibi bu durum olsa da 20. yüzyıldan itibaren mevcut endişelerin kırılmasıyla pek çok kadın hânende ses kaydına ilgi duymuş, kayıtlar yapmıştır (Çolakoğlu Sarı, 2013: 211).

Nasib Hanım'ın plaklarına günümüzde ulaşabilmek güçtür. Kendisine ait plakların piyasada çok az sayıda bulunmasından dolayı birçok sahaf ile iletişime geçilmiş olsa dahi bu plakların artık bulunamadığı görülmüştür. Araştırmalarımız sonucu kendisinin ses rengi, üslup ve tavrı hakkında kaynaklardan edinilmiş olan bilgiyi tasdikleyecek nitelikte üç plağı bulunabilmiş ve daha sağlıklı bilgiler yazılmasında katkı sağlamıştır. Bu hususta plaklar üzerine incelemeler yaparak genişçe bir arşiv oluşturan Op. Dr. Aybars Akkor ile bir görüşme gerçekleştirilmiş ve kendisinde Nasib Hanım'a ait üç taş plağın bulunduğu öğrenilmiştir. Dönemin kayıt teknolojisinde plağın sadece tek bir tarafına kayıt yapılabildiğinden dolayı üç ayrı plak olarak bulunan bu üç plak şunlardır: Dağı-Kürdi Taksim, Ninni, Hicaz Gazel. Ayrıca kendisi Nasib Hanım hakkında şöyle bir değerlendirmede bulunmuştur: *“Nasib Hanım ilk Türk taş plak sanatçısı olarak sayılsa da plak alanında yetkin olan Gökhan Akçura ile Cemal Ünlü, Nasib Hanım'ın ilk Osmanlı kadın taş plak sanatçısı sayılabileceğini, ilk Türk Kadın sanatçının ise Fikriye Hanım olduğunu belirtirler. Ses kaydının ilk yıllarında kadınların bu kayıtlara katılamamalarına ait gerekçelere rağmen Nasib Hanım hemen hemen her gece bir konakta hem hânendelik hem de sâzendelik yapmıştır.”* (A. Akkor, kişisel iletişim, 10 Ocak 2021).

Nasib Hanım, 80 yaşında iken 6 Eylül 1934 Perşembe akşamı Harbiye’de Belvü Bahçesinde bir konser vermiştir. 5 Eylül 1934 yılı basılmış olan 18 gazete incelenmiş ve bunlardan yalnızca üçünde (Akşam Gazetesi, Cumhuriyet Gazetesi ve Son Posta Gazetesi) Nasib Hanım’a yer verildiği görülmüştür. Nasib Hanım’ın gazetelerdeki konser haberleri kendisi hakkında ulaşılabilen tek gazete küpürleri olarak gözükmektedir. Burada bahsedilmesi gereken bir diğer husus ise Belvü Bahçesi’nin önemidir.

Geçmişte İstanbul’da bahçeli lokanta, bahçeli kahve, bahçeli gazino gibi birçok mekan bulunmaktaydı. Önemli semtlerde birçok çalgılı mekanlar bulunuyordu. Belvü ise Harbiye’de bulunan önemli mekanlardan biriydi (Yesari: 1943, 4). Belvü Bahçeleri’nde Topal Sıdika Hanım, Gazelhan Bohçacı Hatice Hanım (Alus: 1942, 5), Deniz Kızı Eftalya olarak bilinen Atanasia Yeorgiadu, Türk Sanat Müziği’nin nadide isimlerinden Müzeyyen Senar ve ülkemizde plağa okuyan ilk hanım hânende Nasib Hanım burada sahneye çıkmışlardır. Fakat bu dönemde pek çok sanatçının birkaç plak kaydı almalarıyla piyasadan çekildikleri görülür. Sanatçıları bu duruma sevk eden nedenler arasında sesin güzelliği yanında dinleyiciye karşı verilen imaj, görünüm de burada etkili olmuştur. Nasib Hanım’da bu durumdan etkilenenlerdendir. “Çingene asıllı Nasib Hanım’ın verdiği tek konserde kendisinin yaşlı ve çirkin olmasından dolayı seyirci kitlesinden yükselen kahkahalar ve ıslıklar, Nasib Hanım’ın umduğu zaferi tutmasına mâni olmuştur” (Barutcu, 2019: 98). Bahsedilen konser yukarıda da belirtildiği üzere kendisinin 80 yaşında iken Belvü Bahçesinde vermiş olduğu konserdir.

Nasib Hanım’ın Sâzendeliği

Yapılan araştırmalar ile Nasib Hanım’ın ud çaldığına dair tek fotoğrafı bulunmaktadır. Kendisinin bulunması pek kolay olmayan plaklarında uda nazaran daha çok hânendeliği üzerine kayıtlarda bulunduğu görülmüştür. Osmanlı’da bir piyasa udisi olan Nasib Hanım ile ilgili kaynaklarda yer alan tek fotoğraf ise aşağıda yer almaktadır. Mesud Cemil, 1900’lü yıllarda udu en çok kadınlar ve genç kızların icra ettiğini belirtir (Cemil, 1962: 9). Fakat yukarıda belirtildiği gibi Nasib Hanım sâzendelik ve hânendeliğini beraber yürütmüş olsa da hânendeliğiyle ön plana çıkmıştır.

Nasib Hanım’ın ilk kaydının 1900 yılının mayıs ayında bir ud taksimi ile başladığı belirtildiği gibi (Delen: 2020, 174) bu taksim yer aldığı plağın 1903 tarihli olduğu da belirtilmelidir. “The Gramophone and Typewriter Ltd. and Sister Companies” etiketi ile 12479/544- AZ şeklinde numaraya sahip olan (Özdemir: 2009, 82) bu taksim halk müziği havasında olduğu ve “Dağı-

Kürdi Taksim” adıyla plak camiasında yer edindiği bilinmektedir (Ünlü: 2016, 141). Bu plak aynı zamanda koleksiyonerlerin ulaşabildiği en eski 78'lik taş plak kaydı özelliğini taşımaktadır (Akçura: 2001, 25).



Fotoğraf 2. Nasib Hanım ud icra ederken.

Sâzendeliği hakkında pek bilgi bulunmadığından dolayı fotoğrafı üzerine bir değerlendirme yapma gereksinimi hissedilmiştir. Enstrümanı hakkında fikir veren unsurlara bakılacak olunursa, genellikle Türk udlarında pek görülmeyen tek kafese sahip bir udu olduğu görülmektedir. Tek kafesli udları genellikle Ermeni ud yapımcılarının tercih ettiği de belirtilmelidir. Ud, tekne şekli ve kafes tarzı ile yaygın kullanım bölgesi ve ustalarıyla özdeşleşir, ayırt edilebilir. Nasib Hanım'ın udunun tekne formu oval olup şekilleriyle özgünlüğünü elde etmiş olan Arap ve Türk udlarından ayrılmaktadır. Çünkü Ermeni udlarının yapısının en belirgin görünüş özelliği: tek ve büyük bir kafes ile oval bir tekneye sahip olmasıdır (Sarı, 1985). “Geçmişten günümüze ud yapımcılarını incelendiğinde karşılaşılan isimler arasında ilk dikkat çeken konu; Özellikle 19. ve 20. yy arasındaki yapımcıların genellikle ermeni asıllı Osmanlı vatandaşları olmasıdır. Aslına bakılırsa bu tarihlerde hemen hemen bütün el sanatlarının ermeni azınlıklar tarafından gerçekleştirildiği görülmektedir.” (Oter, 2007: 41). Diğer ayrıntılara bakılacak olunursa: Klavyesinin sade yahut işlemeli olduğu net bir şekilde anlaşılmasa da işlemeli gibi durmaktadır. Mızraplığı oval formda olup desenlerinden anlaşılacağı üzere yüksek ihtimalle bağadandır.

SONUÇ

Nasib Hanım, 20. Yüzyılda ÷lkemize gelmiş olan taş plak kaydı serüveninde mühim bir yere sahip olduğu gibi dönemin piyasa müziğinde de adından sıkça bahsettiren önemli bir hanım hânende ve sâzendedir. Bu önemine binaen Nasib Hanım hakkında müstakil bir çalışmanın olmaması dikkatimizi çekmiş, incelenen tüm kaynaklarda kendisi hakkında bulunan en ufak bilgi dahi bizim için büyük önem arz etmiştir. Netice itibariyle elde edilebilen tüm bulgular çalışmada sunulmuş ve değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmada günümüzde yeterince tanınmayan, hakkında bir derleme çalışması yapılmamış olan Nasib Hanım'ın tanıtılmasına katkı sağlanması hedeflenmiştir. Ülkemizde 1900 yılında başlayan ses kayıt sürecinin ilk yıllarında kadınların dinsel-örfi gerekçelerden dolayı kayıtlara katılamamalarına rağmen Nasib Hanım, döneminin baskın olan haremlık-selamlık anlayışına karşın hiçbir çekince duymadan halkın içinde kendisini yetiştirerek ismini hanelere duyurabilmiş, bayanların da musiki ihtiyacına katkı sağlamış ve böylece bir hayran kitlesi oluşturabilmiştir. Onun bu meşhur olma serüveninde terbiyesi, zekiliği, ses tonunun farklılığı, herkesten bir şeyler öğrenmeye olan azmi de dikkat çeken diğer unsurlardır. Şüphesiz sahne hayatında tavır, üslup ve ses güzelliğinin yanı sıra dinleyiciye karşı verilen imaj da etkili nedenler arasındadır. Ulaşılabilen bilgilere göre bir defa konser verebilmiş olan Nasib Hanım yaşı ve fiziksel özelliklerinden dolayı gördüğü tepkiler karşısında umduğunu bulamasa da ünü zamanın birçok hanesinde duyulmuştur. Bundan dolayı kendisinin tanıtılması, bir değer olarak literatüre kazandırılması gerektiği düşünölmektedir. Ayrıca bu çalışma, ileride yapılacak olan yeni araştırmalara katkı sağlaması bakımından önemli görölmektedir. Nasib Hanım gibi daha pek çok değerli musikişinas araştırlmayđı, literatürde yer etmeyi beklemektedir.

KAYNAKLAR

- Açıkgöz, M. A. (2018). *Rehber-i Âşık ve Salât-ı Nevâfil Adlı Mecmua*, Amasya Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Bilim Şöleni, Bildiri, Amasya. 3-13.
- Akçura, G. (2001). *Ivır Zıvır Tarihi I* “Unutma Beni”, Om Yayınevi, İstanbul.
- Altınöz, İ. (2005). *Osmanlı Toplumunda Çingenerler*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul.
- Alus, S. M. *Kırk Yıl Evvelkiler: Piyasadaki Hanendeler*, Akşam, 2 Nisan 1939, s. 8. <https://www.gastearsivi.com/gazete/aksam/1939-04-02/8> (Erişim tarihi: 10 Şubat 2021).

- Alus, S. M. *Gördüklerim, duyduklarım: Kuşdili kontu*, Akşam, 18 Kasım 1942, s. 5.
<https://www.gastearsivi.com/gazete/aksam/1942-11-18/5> (Erişim tarihi: 9 Mart 2021).
- Borcaklı, A. (1964). *Gramofon Plakları (Modern Kütüphanecinin Çetin Sorunu)*, Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni Cilt: 13, Sayı: 1-2, 43-46.
- Barutcu, T. (2019). *Taş Plak Geleneğinde Türk Müziği Kadın Ses Sanatçılarının Müzikal Kimlik ve Rollerini*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 5 (10), 83-107.
- Cemil, M. (1962). *Tanıdığım Musikişinaslar*, İstanbul, Kalem - Haftalık Faydalı Bilgiler Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 2.
- Çolakoğlu Sarı, G. (2013). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadın Müzisyenler: Taş Plak Geleneğinde Lale ve Nerkiş Hanımlar CD'si*, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Uluslararası Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi Gender Özel Sayısı, İstanbul, No. 6, 208-216.
- Delen, H. (2020). "Ülkemizdeki İlk Kayıtlardan Günümüze Geleneksel Türk Müziği Topuluklarında Kullanılan Kayıt Yöntemleri", International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal, (Issn:2630-631X) 6(28): 171-181.
- Duygulu, M. (2018). *Çingeneler Müzisyenlik ve Değişen Sosyal Koşulların Müzisyen Kimliğine Etkisi*, MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 2 (18): 320-326.
- Güntekin, M. (2010). *İstanbul'un 100 Musikişinası*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Hamarat, Z. (2010). *Ahmed Rasim'in Eserlerinde İstanbul Folkloru*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- İnal, İ. M. K. (1958). *Hoş Sadâ-Son Asır Türk Musikişinasları*, İstanbul: Maarif Basımevi.
- Oter, T. (2007). *Geçmişten Günümüze Ud Yapımcıları, Ud Yapımında Kullanılan Yöntemler*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Türk Sanat Müziği Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Özdemir, S. (2009). *Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekar: Sadettin Kaynak*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.
- Özden, E. (2013). *Musikişinas-ı Şehir Tanbûri Cemil Bey'in Artistik Plaklarının Husûsî Kataloğu ve Cemil Bey'in Tuttuğu Notlar*, Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 13 (1), 211-227.
- Öztuna, Y. (1987). *Dede Efendi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Ünlü, C. (2016). *Git Zaman, Gel Zaman Fonograf-Gramafon-Taş Plak*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yesari, M. *Eskiden yeniden: İstanbul'un bahçeleri*, Haber (Akşam Postası), 28 Eylül 1943, s. 4.
<https://core.ac.uk/download/pdf/38305824.pdf> (Erişim tarihi: 26 Ocak 2021).

Yılgür, E. (2006). *İstanbul Çingeneleri: Karşılıksız Bir Aşk Hikayesi*. İstanbul Dergisi, Sayı: 57.

İnternet: Ünlü, C. (b.t). *Türk ses kayıt tarihi*. Turkish Music Portal.
<http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-tarihi/turk-ses-kayit-tarihi> (Erişim tarihi: 06 Ocak 2021).

İnternet: Sarı. A. (1985). *Ud Yapımcısı Temel Şehit Görüşmesi*. Musiki Dergisi.
<http://www.arsiv2007.musikidergisi.net/?p=15> (Erişim tarihi: 9 Ocak 2021).

İnternet: Özalp, N. (b.t.). *Suphi Ziya Özbekkan*. Esendere Kültür Sanat Derneği.
<http://www.eksd.org.tr/suphi-ziya-ozbekkan/> (Erişim tarihi: 9 Şubat 2021).



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 02.04.2021
Kabul Tarihi / Date Accepted : 18.05.2021
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2021
DOI : [10.51576/yegah.908104](https://doi.org/10.51576/yegah.908104)
e-Issn : 2636-8838


İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

HÂNENDE VE SÂZENDE NASİB HANIM

DEMİRDİL Mahmut¹

ÖZ

Bu çalışma, ülkemizde taş plak kaydında öncü kadınlardan olan ilk hânende Nasib Hanım hakkında bir incelemedir. Nasib Hanım, müzisyenlerimiz arasında Türkiye’de taş plağa kaydı alınan ilk kadın hânende olarak bilinmektedir. Kendisi, dönemin piyasa müziğinde adından sıkça bahsettirmiş, hemen hemen her gece bir başka konakta tok sesiyle hânendelik ve sâzendelik icra etmiştir. Piyasada ismini duyursa da emsallerine nazaran musiki dünyasındaki ismini ve önemini; kardeşi olan Nasibin Mehmet Bey’in adıyla günümüze kadar taşımıştır. Araştırmalarımız neticesinde hânende ve sâzende Nasib Hanım hakkında ayrıntılı, müstakil bir çalışmanın yapılmadığı görülmüştür. Bu araştırmada, Nasib Hanım hakkında literatür taraması yapılarak onun önemi, musikiye dair katkısı, sesi, enstrümanı gibi hususlar incelenmiştir. Bulguların elde edilmesinde döküman/belgesel tarama tekniğinden yararlanılmıştır. Bu amaç doğrultusunda elde edilen veriler değerlendirilmiş ve ortaya çıkan bulgular incelenerek bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmanın; hakkında pek bilgi bulunmayan Nasib Hanım ile ilgili literatüre

¹Mahmut DEMİRDİL, Bartın Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, 3.Sınıf Lisans Öğrencisi, 17010803019@ogrenci.bartın.edu.tr  <https://orcid.org/0000-0002-0399-7913>.

önemli bir katkı sağlayabileceği gibi, diğer değerli kadın musikişinaslar hususunda da yeni çalışmalara teşvik unsuru olabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çingene, Plak, Hanende, Sazende, Nasib Hanım.

SINGER AND INSTRUMENT PLAYER NASIB HANIM

ABSTRACT

This study is an investigative research on Nasib Hanım, the first singer, who is one of the pioneer women in the gramophone record in our country. Nasib Hanım is known as the first female singer who performed a recording on a gramophone record in Turkey among our musicians. She made a distinguished name for herself in the music industry of the period and appeared as an instrument player and singer with her rich voice in another mansion almost every night. Although she got famous in the industry by herself, her name and importance in the world of music have survived until today thanks to the name of his brother Nasibin Mehmet Bey, compared to her counterparts. As a result of our research, it was observed that a detailed and independent study has not been performed on the singer (hanende) and instrument player (sazende) Nasib Hanım. In this study, a literature review was performed on Nasib Hanım and points such as her importance, her contribution to music, her voice, and her instrument were investigated. The documentary research method was used in obtaining the findings. In line with this purpose, the data obtained were evaluated, and the findings were investigated and tried to be gathered. It is believed that this study can make an important contribution to the literature on Nasib Hanım, about whom there is not much information, as well as being an incentive for new studies to be performed on other valuable female musicians.

Keywords: Gypsy, Record, Singer, Instrument player, Nasib Hanım.

GİRİŞ

Osmanlı İstanbul'unun en eski tarihine sahip olan Çingene topluluğu şüphesiz en fazla müzik alanında ön plana çıkmıştır. Dönemin sâzende ve hânendeliği daha çok yerleşik olan çingeneler tarafından icra edilirken, bu topluluktan piyasada meşhur olan önemli musikişinaslar da Lonca, Sulukule ve Selamsız mahallelerinde yetişmiştir. Gerek enstrüman çalmada gerek bestecilikte piyasaya hâkim oldukları görülen Çingene topluluğunda elbette kadın hânende ve sâzendeler de meşhur olmuştur (Yılgür: 2006, 36). Kendisi de Çingene asıllı olan Nasib Hanım, sanat camiasında birçok bestesiyle tanınmış, yer etmiş olan udi bestekar Nasibin Mehmet Yürü'nün ablasıdır. Nasib Hanım, pek tanınmasa da “Yürü” soyadını alan kardeşi Nasibin Mehmet Yürü'nün isminde yaşamıştır. Nasib Hanım ile kardeşi Mehmet Bey'in babası Kanlıcalı Hüseyin'dir (Derviş Hüseyin Efendi), annesi ise Nefise Hanımdır. Soyadı hususunda kaynaklarda “Yürü” ve “Hasyürü” olarak iki şekilde geçtiğini de belirtmek gerekir (Güntekin: 2010, 100). Nasib Hanım'ın doğum tarihi kaynaklarda belirtilmemiş olsa da kardeşi Mehmet Bey'in 1882 yılında İstanbul'da doğduğu bilinmektedir. Nasib Hanım'ın doğum tarihinde bir tahminde bulunulacak olunursa: 5 Eylül 1934 tarihli bazı gazetelerde verilmiş olan konser ilanında kendisinin 80 yaşında olduğu belirtilmiştir. Bu gazeteler hakkında aşağıda bilgiler verilecektir. Bu durumda kendisinin 1854 yılında doğduğu anlaşılmaktadır.

Kaynaklarda Nasib Hanım'a ait tek fotoğraf bulunsa da onun fiziksel özelliklerinden şu şekilde bahsedilebilir; Kara kaşlı, kara gözlü, esmer, kısa boylu, hafif kilolu, yürüyüşü düzgün ve sesi kalıncadır (Ünlü: 2016, 142). Mehmet Bey'in müziğe olan merakı ve sevgisi şüphesiz hânende ve sâzende olan ablası sayesinde olmuştur. Bu gelişimi sadece ablası ile sınırlı kalmayarak dönemin önemli isimleri olan Âmâ Ali Efendi, Arşak Çömlekçiyan, Kemeñeci Vasilaki Efendi ve Kemânî Memduh Efendi'den de meşkler etmiştir (Öztuna: 1987, 85-86). Mehmet Bey kendi kendine ud çalmayı öğrenerek kendisini yetiştirmiş, ablasıyla beraber küçük yaşlarda iken düğünlere katılmış ve ilerleyen yaşlarında dönemin tanınmış sâzendeleri olan Udi Arşak, Kemani Tatyos gibi daha birçok usta ile düğünlerde ud icra ederek piyasada ismini duyurmuştur. Mehmet Bey musikimize 500'den fazla eser kazandıran değerli bir musikişinastır (İnal: 1958, 229). Ölüm tarihi hususunda kaynaklarda farklı bilgilerin mevcut olduğu görülmüştür. Bazı kaynaklarda 20 Ocak 1953 tarihi belirtilirken bazı kaynaklarda ise 15 Kasım 1953 tarihi görülmektedir. Nasibin Mehmet Yürü, ablasının desteği ve katkılarıyla müzik alanında adını duyurabilmiştir. Fakat Nasib Hanım'ın

ülkemizdeki plak kayıtları tarihinde önemli bir yeri olmasına rağmen pek bilinmemesi dikkatimizi çekmiş ve bizi bu araştırmaya sevk etmiştir.



Fotoğraf 1. Nasib Hanım'ın kardeşi Mehmet Bey.

Problem Durumu

“Ablasının desteği ve katkılarıyla musiki alanında adını duyurabilmiş olan Nasibin Mehmet Yürü’ye rağmen Nasib Hanım’ın pek bilinmemesinin nedeni ve bunun aydınlatılması ”cümlesi bu araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Çalışmanın amacı, Türkiye’de gramofon plaklarıyla ses kaydının başlangıcında önemli bir yeri olan, hânende ve sâzendeliği ile piyasada adını ve sesini duyurarak beğeniler toplamış, fakat hakkında ayrıntılı, müstakil bir çalışmanın yapılmadığı görülen değerli bir musikişinas Nasib Hanım ile ilgili literatüre katkı sağlamaktır.

Araştırmanın Önemi

Hânende-Sâzende Nasib Hanım hakkında müstakil bir çalışmanın oluşturulması hem literatüre hem de yapılacak olan yeni çalışmalara katkı sağlaması bakımından önemli görülmektedir.

Sınırlılıklar

Bu çalışma; Hânende-Sâzende Nasib Hanım ve kardeşi Mehmet Bey ile sınırlandırılmıştır.

Yöntem

Bu derleme tipi çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup konu kaynakları, tarama modeliyle bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Nasib Hanım ile ilgili klasik ve akademik kaynaklar taranarak elde edilen veriler incelenmiş ve bir bütün içerisinde toparlanarak konu bağlamında genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Veri Toplama Araçları

Nasib Hanım hakkında gerekli bilgilerin elde edilebilmesi için literatürde bu hususta yazılmış makale, kitap, internet siteleri, gazete yazıları, gazete küpürleri ve plaklar taranmıştır.

Türkiye’de Plakların Gelişim Süreci

Ülkemizde ses kaydının başlangıcı gramofon plaklarıyla olmuştur. İlk dönemlerde Müslüman halkın müziği geçim unsuru olarak kullanamamasının nedeni: Toplumda itibar zedeleyen, ayıp görülebilecek bir anlayışın mevcut olduğundandır. Bu dönemde kadınların ses kayıtlarında yer almaları da pek uygun görülmemekteydi. Onlara engel teşkil edecek birtakım gerekçeler bulunuyordu. Bu engellerden ilki dini gerekçelerdi. Bundan dolayı Osmanlı’da Çingene vatandaşlar ile Ermeni, Yahudi ve Rum vatandaşlar yani gayrimüslimler ilk okuyucular olmuşlardır. 1900 yılında başlayan bu sürece kadınların dahil olması ancak 1926-27 yıllarını bulmuştur (Ünlü, b.t.). Kadınların ses kaydı almalarındaki engellerden ikincisi ise kadın sesinin yükselmesinin uygun görülmemesiydi. Fakat Nasib Hanım’ın hemen hemen her akşam farklı konağın haremlik ve selamlığında yapılan fasıllarda (Özalp, b.t.) hem çalarak hem de söyleyerek sesini coşkuyla duyurduğu, halkın da bu sesi beğendiği bilinmektedir (Barutcu: 2019, 98).

Tanburi Cemil Bey’in oğlu Mesud Cemil’in Kalem Dergisinde yayımlanan makalesinde Nasib Hanım hakkında vermiş olduğu bilgiler çalışmamıza büyük katkı sağlamıştır. Mesud Cemil, tanıdığı musikişinaslardan bahsederken ilk olarak Nasib Hanım hakkında açıklamalarda bulunmaktadır; Nasib Hanım’ın herhangi bir saray eğitimi almayıp kendi yeteneğiyle halkın içinde yetiştiğini, yine aynı şekilde halkın sayesinde meşhur olduğunu ve bu cesareti, kabiliyetiyle adını her yerde duyurduğunu belirtir. Dönemin haremlik-selamlık anlayışı gereği erkeklere nazaran kadınların da musikiye olan ilgilerinde Nasip Hanım bu ihtiyaca bir deva olmuştur. Nasib Hanım’ın bu kadar rahat bir şekilde çekinmeden dönemin kadın-erkek örflerini kolayca aşması, onun halk içinde yetişmesi ve her tür insan tanınmasından kaynaklı olduğunu da belirtmek gerekir.

Terbiyesi, zekiliği, herkesten bir şeyler öğrenmeye olan azmi de dikkat çeken diğer bir unsurdur. Ayrıca Mesud Cemil, Nasib Hanım'ın kendilerinin evine de geldiğini, hatta annesi ile diğer kadınların o gün heyecanla yiyecekler, içecekler ve hediyeler hazırladığını anlatmaktadır (Cemil: 1962, 14-15). Eski İstanbul'u en güzel şekilde ayrıntılarıyla anlatan gazeteci-yazar Sermet Muhtar Alus'un Nasib Hanım hakkında yazdıkları da dikkate değerdir. Alus, 2 Nisan 1939 tarihli Akşam gazetesindeki yazısında Nasib Hanım'ın her hafta çok yoğun bir programının olduğunu, bu yüzden sürekli kâhya, ağa efendi ile haber göndermek gerektiğini, eğer uygun bir zaman dilimi yakalanırsa en az bir hafta önceden kendisiyle randevulaşmak gerektiğini belirtir. Nasib Hanım'ın kendisinden randevu almak isteyenlere ise şöyle cevaplar verdiği görülmektedir: *“Yarın akşam Nişantaşında filan paşalardayım... Öbür gece Serencebey yokuşunda falan beyefendilere davetliyim... Çarşambayı hiç hesaba katmayın”* (Alus, 1939: 8).

Nasib Hanım'ın Hânendeliği

Çingene asıllı müzisyenler arasında sâzendelik, hânendeliğe nazaran daha çok tercih edilmiştir. Hânendelik daha zayıf durumdadır denebilir (Altınöz: 2005, 261). Fakat Nasib Hanım, bu iki özelliği de kendinde barındıran mühim bir sanatçıydı. Ayrıca kendisinin iyi bir Çingene tarzı mani okuyucularından olduğu da belirtilmelidir (Hamarat: 2010, 246). Kaynaklarda geçen bilgilere bakılarak ses renginin alto sese yani tok ve gür bir sese sahip olduğu görülmektedir (Açıkgöz: 2018, 6). Bu bilgiden hareketle Nasib Hanım'ın bulunması güç olan plakları arasından “Hicaz Gazel” adlı plak kaydı dinlenebilmiş ve belirtildiği üzere davudi diyebileceğimiz ses rengine sahip olduğu anlaşılmıştır.

Günümüz üslûbundan farklı olarak 20. yüzyıl Türk müziği hânendelerinin icralarında sıkça görülen seri gırtlak hareketleri ve buna bağlı yapılan çarpmalar, bu dönemi diğerlerinden ayıran en önemli özelliklerden biri olmuştur. Dönemi ile bütünleşmiş taksim stilleri gibi hânendelerin çarpmaları da tıpkı bir enstrüman gibidir. Nasib Hanım'ın 78 devirli plaklara okumuş olduğu eserlerde çarpmalarının çok keskin olmadığı görülmektedir. Kendisinin daha çok yetiştiği ortam ve şartların getirdiği "Roman Tavrı" diyebileceğimiz bir tavra sahip olduğu söylenebilir. Bugün kulaklarda yer etmiş olan ve “Elmalıya vurgunum aman” olarak bilinen, Hicaz makamında, Kanto formundaki “Elmalı Kantosu” beste ve güftesiyle Nasib Hanım'a aittir. Onun tavrı özellikle bu bestesinden de anlaşılabilir.

Nasib Hanım'ın ülkemizde taş plak kaydında öncü kadınlardan olması, yukarıda belirtilen nedenlerden hareketle çingene asıllı olmasından kaynaklandığı gibi huluskâr bir özelliğe sahip olmasından da kaynaklıdır. Bunda etkili olan nedenlerin başında: İlk günden bugüne Çingener'in köylere nazaran hep şehirlerde yaşamaya yatkın olmaları ve yaşadıkları bölgelere uyum sağlamaları önemli bir etkidir. *“Zira Çingenerler, kentlilerin ihtiyaç duyduğu hizmetleri yerine getiren ve onlarla açık ve/veya örtülü uyum sağlayabilen bir topluluktur. Bu bakımdan orta ve üst sosyal sınıflarla Çingenerler arasında muazzam bir iş/alışveriş ilişkisi vardır.”* (Duygulu, 2018: 321) *“Türkiye’de ilk plâğı dolduran Hafız Aşır olmuştur. Daha sonra onu izleyenler Hafız Osman, Hafız Yaşar, Hanende İbrahim, Hanende Şahab, Hanende Nasip Hanım, Hafız Burhan, Tamburi Cemil, Neyzen Tevfik, Kemeñçe Aleko, Udî Yorgo, Klârnet İbrahim, Hafız Kemal Sadettin’dir. Ve bu saydığımız sanatçılar bizde plâk dolduranların öncüleridir.”* (Borcaklı, 1964: 43). Plak kayıtlarında kayıt türlerine bakılacak olunursa bunların gazeller, Kur’an tilavetleri, Mevlevî ayinleri, şarkılar üzerine olduğu görülmektedir. Her ne kadar başlarda kadınların ses kaydına uzak durmaları gibi bu durum olsa da 20. yüzyıldan itibaren mevcut endişelerin kırılmasıyla pek çok kadın hânende ses kaydına ilgi duymuş, kayıtlar yapmıştır (Çolakoğlu Sarı, 2013: 211).

Nasib Hanım'ın plaklarına günümüzde ulaşabilmek güçtür. Kendisine ait plakların piyasada çok az sayıda bulunmasından dolayı birçok sahaf ile iletişime geçilmiş olsa dahi bu plakların artık bulunamadığı görülmüştür. Araştırmalarımız sonucu kendisinin ses rengi, üslup ve tavrı hakkında kaynaklardan edinilmiş olan bilgiyi tasdikleyecek nitelikte üç plağı bulunabilmiş ve daha sağlıklı bilgiler yazılmasında katkı sağlamıştır. Bu hususta plaklar üzerine incelemeler yaparak genişçe bir arşiv oluşturan Op. Dr. Aybars Akkor ile bir görüşme gerçekleştirilmiş ve kendisinde Nasib Hanım'a ait üç taş plağın bulunduğu öğrenilmiştir. Dönemin kayıt teknolojisinde plağın sadece tek bir tarafına kayıt yapılabildiğinden dolayı üç ayrı plak olarak bulunan bu üç plak şunlardır: Dağı-Kürdi Taksim, Ninni, Hicaz Gazel. Ayrıca kendisi Nasib Hanım hakkında şöyle bir değerlendirmede bulunmuştur: *“Nasib Hanım ilk Türk taş plak sanatçısı olarak sayılsa da plak alanında yetkin olan Gökhan Akçura ile Cemal Ünlü, Nasib Hanım'ın ilk Osmanlı kadın taş plak sanatçısı sayılabileceğini, ilk Türk Kadın sanatçının ise Fikriye Hanım olduğunu belirtirler. Ses kaydının ilk yıllarında kadınların bu kayıtlara katılamamalarına ait gerekçelere rağmen Nasib Hanım hemen hemen her gece bir konakta hem hânendelik hem de sâzendelik yapmıştır.”* (A. Akkor, kişisel iletişim, 10 Ocak 2021).

Nasib Hanım, 80 yaşında iken 6 Eylül 1934 Perşembe akşamı Harbiye’de Belvü Bahçesinde bir konser vermiştir. 5 Eylül 1934 yılı basılmış olan 18 gazete incelenmiş ve bunlardan yalnızca üçünde (Akşam Gazetesi, Cumhuriyet Gazetesi ve Son Posta Gazetesi) Nasib Hanım’a yer verildiği görülmüştür. Nasib Hanım’ın gazetelerdeki konser haberleri kendisi hakkında ulaşılabilen tek gazete küpürleri olarak gözükmektedir. Burada bahsedilmesi gereken bir diğer husus ise Belvü Bahçesi’nin önemidir.

Geçmişte İstanbul’da bahçeli lokanta, bahçeli kahve, bahçeli gazino gibi birçok mekan bulunmaktaydı. Önemli semtlerde birçok çalgılı mekanlar bulunuyordu. Belvü ise Harbiye’de bulunan önemli mekanlardan biriydi (Yesari: 1943, 4). Belvü Bahçeleri’nde Topal Sıdika Hanım, Gazelhan Bohçacı Hatice Hanım (Alus: 1942, 5), Deniz Kızı Eftalya olarak bilinen Atanasia Yeorgiadu, Türk Sanat Müziği’nin nadide isimlerinden Müzeyyen Senar ve ülkemizde plağa okuyan ilk hanım hânende Nasib Hanım burada sahneye çıkmışlardır. Fakat bu dönemde pek çok sanatçının birkaç plak kaydı almalarıyla piyasadan çekildikleri görülür. Sanatçıları bu duruma sevk eden nedenler arasında sesin güzelliği yanında dinleyiciye karşı verilen imaj, görünüm de burada etkili olmuştur. Nasib Hanım’da bu durumdan etkilenenlerdendir. “Çingene asıllı Nasib Hanım’ın verdiği tek konserde kendisinin yaşlı ve çirkin olmasından dolayı seyirci kitlesinden yükselen kahkahalar ve ıslıklar, Nasib Hanım’ın umduğu zaferi tutmasına mâni olmuştur” (Barutcu, 2019: 98). Bahsedilen konser yukarıda da belirtildiği üzere kendisinin 80 yaşında iken Belvü Bahçesinde vermiş olduğu konserdir.

Nasib Hanım’ın Sâzendeliği

Yapılan araştırmalar ile Nasib Hanım’ın ud çaldığına dair tek fotoğrafı bulunmaktadır. Kendisinin bulunması pek kolay olmayan plaklarında uda nazaran daha çok hânendeliği üzerine kayıtlarda bulunduğu görülmüştür. Osmanlı’da bir piyasa udisi olan Nasib Hanım ile ilgili kaynaklarda yer alan tek fotoğraf ise aşağıda yer almaktadır. Mesud Cemil, 1900’lü yıllarda udu en çok kadınlar ve genç kızların icra ettiğini belirtir (Cemil, 1962: 9). Fakat yukarıda belirtildiği gibi Nasib Hanım sâzendelik ve hânendeliğini beraber yürütmüş olsa da hânendeliğiyle ön plana çıkmıştır.

Nasib Hanım’ın ilk kaydının 1900 yılının mayıs ayında bir ud taksimi ile başladığı belirtildiği gibi (Delen: 2020, 174) bu taksim yer aldığı plağın 1903 tarihli olduğu da belirtilmelidir. “The Gramophone and Typewriter Ltd. and Sister Companies” etiketi ile 12479/544- AZ şeklinde numaraya sahip olan (Özdemir: 2009, 82) bu taksim halk müziği havasında olduğu ve “Dağı-

Kürdi Taksim” adıyla plak camiasında yer edindiği bilinmektedir (Ünlü: 2016, 141). Bu plak aynı zamanda koleksiyonerlerin ulaşabildiği en eski 78'lik taş plak kaydı özelliğini taşımaktadır (Akçura: 2001, 25).



Fotoğraf 2. Nasib Hanım ud icra ederken.

Sâzendeliği hakkında pek bilgi bulunmadığından dolayı fotoğrafı üzerine bir değerlendirme yapma gereksinimi hissedilmiştir. Enstrümanı hakkında fikir veren unsurlara bakılacak olunursa, genellikle Türk udlarında pek görülmeyen tek kafese sahip bir udu olduğu görülmektedir. Tek kafesli udları genellikle Ermeni ud yapımcılarının tercih ettiği de belirtilmelidir. Ud, tekne şekli ve kafes tarzı ile yaygın kullanım bölgesi ve ustalarıyla özdeşleşir, ayırt edilebilir. Nasib Hanım'ın udunun tekne formu oval olup şekilleriyle özgünlüğünü elde etmiş olan Arap ve Türk udlarından ayrılmaktadır. Çünkü Ermeni udlarının yapısının en belirgin görünüş özelliği: tek ve büyük bir kafes ile oval bir tekneye sahip olmasıdır (Sarı, 1985). “Geçmişten günümüze ud yapımcılarını incelendiğinde karşılaşılan isimler arasında ilk dikkat çeken konu; Özellikle 19. ve 20. yy arasındaki yapımcıların genellikle ermeni asıllı Osmanlı vatandaşları olmasıdır. Aslına bakılırsa bu tarihlerde hemen hemen bütün el sanatlarının ermeni azınlıklar tarafından gerçekleştirildiği görülmektedir.” (Oter, 2007: 41). Diğer ayrıntılara bakılacak olunursa: Klavyesinin sade yahut işlemeli olduğu net bir şekilde anlaşılmasa da işlemeli gibi durmaktadır. Mızraplığı oval formda olup desenlerinden anlaşılacağı üzere yüksek ihtimalle bağadandır.

SONUÇ

Nasib Hanım, 20. Yüzyılda ÷lkemize gelmiş olan taş plak kaydı serüveninde mühim bir yere sahip olduğu gibi dönemin piyasa müziğinde de adından sıkça bahsettiren önemli bir hanım hânende ve sâzendedir. Bu önemine binaen Nasib Hanım hakkında müstakil bir çalışmanın olmaması dikkatimizi çekmiş, incelenen tüm kaynaklarda kendisi hakkında bulunan en ufak bilgi dahi bizim için büyük önem arz etmiştir. Netice itibariyle elde edilebilen tüm bulgular çalışmada sunulmuş ve değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmada günümüzde yeterince tanınmayan, hakkında bir derleme çalışması yapılmamış olan Nasib Hanım'ın tanıtılmasına katkı sağlanması hedeflenmiştir. Ülkemizde 1900 yılında başlayan ses kayıt sürecinin ilk yıllarında kadınların dinsel-örfi gerekçelerden dolayı kayıtlara katılamamalarına rağmen Nasib Hanım, döneminin baskın olan haremlık-selamlık anlayışına karşın hiçbir çekince duymadan halkın içinde kendisini yetiştirerek ismini hanelere duyurabilmiş, bayanların da musiki ihtiyacına katkı sağlamış ve böylece bir hayran kitlesi oluşturabilmiştir. Onun bu meşhur olma serüveninde terbiyesi, zekiliği, ses tonunun farklılığı, herkesten bir şeyler öğrenmeye olan azmi de dikkat çeken diğer unsurlardır. Şüphesiz sahne hayatında tavır, üslup ve ses güzelliğinin yanı sıra dinleyiciye karşı verilen imaj da etkili nedenler arasındadır. Ulaşılabilen bilgilere göre bir defa konser verebilmiş olan Nasib Hanım yaşı ve fiziksel özelliklerinden dolayı gördüğü tepkiler karşısında umduğunu bulamasa da ünü zamanın birçok hanesinde duyulmuştur. Bundan dolayı kendisinin tanıtılması, bir değer olarak literatüre kazandırılması gerektiği düşünölmektedir. Ayrıca bu çalışma, ileride yapılacak olan yeni araştırmalara katkı sağlaması bakımından önemli görölmektedir. Nasib Hanım gibi daha pek çok değerli musikişinas araştırlmayđı, literatürde yer etmeyi beklemektedir.

KAYNAKLAR

- Açıkgöz, M. A. (2018). *Rehber-i Âşık ve Salât-ı Nevâfil Adlı Mecmua*, Amasya Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Bilim Şöleni, Bildiri, Amasya. 3-13.
- Akçura, G. (2001). *Ivır Zıvır Tarihi I* “Unutma Beni”, Om Yayınevi, İstanbul.
- Altınöz, İ. (2005). *Osmanlı Toplumunda Çingeneler*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul.
- Alus, S. M. *Kırk Yıl Evvelkiler: Piyasadaki Hanendeler*, Akşam, 2 Nisan 1939, s. 8. <https://www.gastearsivi.com/gazete/aksam/1939-04-02/8> (Erişim tarihi: 10 Şubat 2021).

- Alus, S. M. *Gördüklerim, duyduklarım: Kuşdili kontu*, Akşam, 18 Kasım 1942, s. 5.
<https://www.gastearsivi.com/gazete/aksam/1942-11-18/5> (Erişim tarihi: 9 Mart 2021).
- Borcaklı, A. (1964). *Gramofon Plakları (Modern Kütüphanecinin Çetin Sorunu)*, Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni Cilt: 13, Sayı: 1-2, 43-46.
- Barutcu, T. (2019). *Taş Plak Geleneğinde Türk Müziği Kadın Ses Sanatçılarının Müzikal Kimlik ve Rollerini*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 5 (10), 83-107.
- Cemil, M. (1962). *Tanıdığım Musikişinaslar*, İstanbul, Kalem - Haftalık Faydalı Bilgiler Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 2.
- Çolakoğlu Sarı, G. (2013). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadın Müzisyenler: Taş Plak Geleneğinde Lale ve Nerkiş Hanımlar CD'si*, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Uluslararası Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi Gender Özel Sayısı, İstanbul, No. 6, 208-216.
- Delen, H. (2020). "Ülkemizdeki İlk Kayıtlardan Günümüze Geleneksel Türk Müziği Topuluklarında Kullanılan Kayıt Yöntemleri", International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal, (Issn:2630-631X) 6(28): 171-181.
- Duygulu, M. (2018). *Çingeneler Müzisyenlik ve Değişen Sosyal Koşulların Müzisyen Kimliğine Etkisi*, MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 2 (18): 320-326.
- Güntekin, M. (2010). *İstanbul'un 100 Musikişinası*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Hamarat, Z. (2010). *Ahmed Rasim'in Eserlerinde İstanbul Folkloru*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- İnal, İ. M. K. (1958). *Hoş Sadâ-Son Asır Türk Musikişinasları*, İstanbul: Maarif Basımevi.
- Oter, T. (2007). *Geçmişten Günümüze Ud Yapımcıları, Ud Yapımında Kullanılan Yöntemler*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Türk Sanat Müziği Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Özdemir, S. (2009). *Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekar: Sadettin Kaynak*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.
- Özden, E. (2013). *Musikişinas-ı Şehir Tanbûri Cemil Bey'in Artistik Plaklarının Husûsî Kataloğu ve Cemil Bey'in Tuttuğu Notlar*, Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 13 (1), 211-227.
- Öztuna, Y. (1987). *Dede Efendi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Ünlü, C. (2016). *Git Zaman, Gel Zaman Fonograf-Gramafon-Taş Plak*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yesari, M. *Eskiden yeniden: İstanbul'un bahçeleri*, Haber (Akşam Postası), 28 Eylül 1943, s. 4.
<https://core.ac.uk/download/pdf/38305824.pdf> (Erişim tarihi: 26 Ocak 2021).

Yılgür, E. (2006). *İstanbul Çingeneleri: Karşılıksız Bir Aşk Hikayesi*. İstanbul Dergisi, Sayı: 57.

İnternet: Ünlü, C. (b.t). *Türk ses kayıt tarihi*. Turkish Music Portal.
<http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-tarihi/turk-ses-kayit-tarihi> (Erişim tarihi: 06 Ocak 2021).

İnternet: Sarı. A. (1985). *Ud Yapımcısı Temel Şehit Görüşmesi*. Musiki Dergisi.
<http://www.arsiv2007.musikidergisi.net/?p=15> (Erişim tarihi: 9 Ocak 2021).

İnternet: Özalp, N. (b.t.). *Suphi Ziya Özbekkan*. Esendere Kültür Sanat Derneği.
<http://www.eksd.org.tr/suphi-ziya-ozbekkan/> (Erişim tarihi: 9 Şubat 2021).



Makalenin Türü / Article Type : Kitap Tanıtımı / Book Review
 Geliş Tarihi / Date Received : 24.06.2021
 Kabul Tarihi / Date Accepted : 25.06.2021
 Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2021
 e-Issn : 2636-8838

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

ALTERNATİF PERSPEKTİFLERDEN ALİ UFKİ: “17. YÜZYIL OSMANLI/TÜRK MÜZİĞİ: ALİ UFKİ ARAŞTIRMA VE İNCELEME YAZILARI-1”

KARAKAYA Emir Altuğ¹

ÖZ

17. ve 18. yüzyıllar, siyasi atılımlarla ters orantılı olarak, Osmanlı/Türk kültür havzasında üretken bir faaliyetin ve bunun içinde yeni fikir düzlemlerinin oluştuğu bir dönemi simgelemektedir. Buradan hareketle, söz konusu dönem çerçevesinde, rasyonalitenin sesine kulak vereren ve bu bakımdan da mevcut coğrafya ve kültürde öncül, hatta bir bakıma, aykırı bir yaklaşımın ilk temsilcisi olarak değerlendirilen Ali Ufki, bu özellikleri doğrultusunda bilimsel alanlarda farklı disiplinlerden pek çok araştırmacının ilgisini çekmektedir. Ali Ufki ve 17. yüzyıl Osmanlı/Türk Musikisi hakkında önemli konulara vurgu yapan bu kitap, yedi ayrı makaleden oluşmaktadır. İstanbul Teknik Üniversitesi Müzikoloji ve Müzik Teorisi doktora programı dahilinde, Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz tarafından yürütülen “16. ve 17. Yüzyıl Türk Musikisi Çalışmaları” dersinin kaynaklarından biri olan çalışma, Ali Ufki'ye, eserlerine ve yaşadığı çağa farklı bakış açılarıyla değiniyor. Bu bağlamda incelemesini yaptığımız “17. Yüzyıl Osmanlı/Türk Müziği: Ali Ufki

¹ Arş. Gör. Emir Altuğ Karakaya, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türk Musikisi Bölümü, ekuder@gmail.com,  <https://orcid.org/0000-0001-7769-634x>

Araştırma ve İnceleme Yazıları-1” kitabındaki makalelerin sordukları sorular ve bu sorulara aradıkları cevaplar, 17. yüzyıl yaşamı ve Ali Ufki özelinde, farklı bakış açılarına aralanan bir kapı niteliği taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ali Ufki, 17. yüzyıl, kitap, inceleme.

ALI UFKİ FROM ALTERNATIVE PERPECTIVES: “17TH CENTURY OTTOMAN/TURKISH MUSIC: ALI UFKI RESEARCH AND INVESTIGATION ARTICLES-1”

ABSTRACT

The 17th and 18th centuries, inversely proportional to the political breakthroughs, symbolize a period in which a productive activity in the Ottoman/Turkish cultural basin and within it, new intellectual perspectives were formed. From this point of view, Ali Ufki, who listened to the voice of rationality within the framework of the aforementioned period, and was considered as the first representative of an antecedent and even in a way contrary approach in the current geography and culture, attracts the attention of many researchers from different disciplines in scientific fields in line with these characteristics. This book, which emphasizes important issues about Ali Ufki and 17th century Ottoman/Turkish music, consists of seven separate articles. This study is one of the resources, of the class of “Turkish Music Studies in 16th and 17th Centuries” supervised by Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz in doctorate program of Musicology and Music Theory at Istanbul Technical University. The book gives different perspectives about Ali Ufki, his works, and the era he lived in. In this context, the questions that were asked in this book leads to different perspectives regarding to the life of the 17th century and Ali Ufki.

Keywords: Ali Ufki, 17th century, book, review.

GİRİŞ

“17. Yüzyıl Osmanlı/Türk Müziği: Ali Ufki Araştırma ve İnceleme Yazıları-1”, bir tanesi dışında, tamamı İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi doktora programı öğrencilerinin, mevcut programın “16. ve 17. Yüzyıl Türk Müziği Çalışmaları” adlı dersteki çalışmaları üzerinden yürüttükleri makalelerden oluşan bir seçki kitabı. Kitap, aynı zamanda ilgili dersin koordinatörü de olan Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz ile birlikte, daha önce kendisinin öğrencisi olmuş, Dr. Olcay Muslu Gardner ve Dr. Deniz Tunçer’in editörlüğünde hazırlanmış. Eylül 2020’de İTÜ Vakfı Yayınlarından çıkan Kitap, Prof. Rûhi Ayangil’in kaleme aldığı *Makale Yazıcılığı*, çalışmanın birinci editörü ve bir bakıma da mimarı olan Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz’e ait bir *Önsöz*, ve akabinde, kitapta yer alan makalelere dair özet niteliğinde bilgilerin yer aldığı *Giriş* başlıklarından oluşan, üç farklı girizgâh metnine sahip.

BULGULAR

Kitap İçeriği

Çalışma, yazarların odak noktalarına aldıkları alanların disiplinler arası konumlarına göre bölümlere ayrılmış yedi ayrı makaleden meydana geliyor. “*Kültürel Diplomasi, Kültürel Yetkinlik ve Kültürel Arabuluculuk*” başlığı altında iki makalenin yer aldığı birinci bölümün ilk makalesi, İpek Aynuksa tarafından kaleme alınmış, “ALİ UFKİ BEY/WOJCIECH BOBOWSKI: A HISTORICAL FIGURE AS A CULTURAL BROKER IN CONTEMPORARY CULTURAL DIPLOMACY” adlı çalışma. Aynuksa, makalesinde, benzeri dönem aktörleri özelinde daha önce yapılan birçok çalışmanın aksine, tabî ve salt tarih yazımının meşruiyetinde şekillenen olguları merkez almak yerine, Ali Ufki’nin dönemin kültürel ortamındaki toplum-birey ilişkisini mercek altına alarak, eleştirel perspektifini farklı bir düzlemde ortaya koyma gayreti gösteriyor. Bu noktadan hareketle Aynuksa, Ali Ufki’nin birçok alandaki yetkinliğini, toplum ve kültürler arasında yapılandırıcı bir unsur mahiyetinde vasıflandırarak, onu gerek zamansal gerekse düşünsel zeminlerde bir tür dönüştürücü, toplumlar arasında var olan karşıtlıklara karşı ılıman bir liman niteliğinde değerlendiriyor.

“A LOOK AT ALİ UFKİ’S MECMUA-İ SAZ Ü SÖZ FROM THE VIEWPOINT OF THE AESTHETICS OF MUSIC: A COMPARATIVE ATTEMPT” adlı birinci bölümün ikinci makalesi ise, Vladimir Gärtner’a ait. Gärtner’ın çalışmasını temellendirdiği ana unsur, batıya ait

olmayan müziklerin, batı akademik dünyasındaki anlam ve konumuna dair bir tür algı köprüsü inşası düşüncesine dayanıyor. İncelemesini Türk müziği özelinde, karşılaştırmacı bir yöntemle şekillendiren Gärtner, bunu, müziğin a-semantik yapısı ile paradoksal bir amaç doğrusu çizen ve temelleri *senfonik şiir* biçimine dayanan, *programlı müzik* üzerinden gerçekleştirmeyi hedefliyor. Diğer bir taraftan, yazar, kullandığı karşılaştırma yöntemini temel alan etnomüzikoloji disiplinine karşı da eleştirel bir duruş sergiliyor. Lakin bu duruşun çelişkili bir yapı arz etmediğini, aksine, Gärtner'ın, mevcut analizlerini, batının *karşılaştırmalı müzikoloji* nosyonundan farklı bir perspektif üzerinden planladığını belirtmek gerekiyor. Buradan hareketle, Gärtner, ortak bir enlemin zaruriliğinden mütevellit, karşılaştırmalı incelemesini Ali Ufki'nin *Mecmua-i Saz ü Söz*'de batı notasıyla yazdığı enstrümantal eserler dahilinde gerçekleştirerek, bu müziklerde *programlı müzik*'e dair unsurların varlığını sorguluyor. Bu sorgulama çerçevesinde, odak noktasını peşrev formuna çeviren yazar, bu formun çeşitli amaçlar doğrultusunda kullanılmasına ilişkin tarihsel bir incelemeyle paralel, formun isimlendirilmesindeki anlamsal öğeleri de makalenin genelindeki analogik yaklaşımı gözeterek irdeliyor.

Mecmua-i Saz ü Söz ile, kısmen de olsa *Turc 292* yazmalarında yer alan müziklerin, daha çok teknik ve yapısal öğelerinin incelendiği *Raks, Raksıyye ve Peşrev* başlığını taşıyan ikinci bölüm, tıpkı bir önceki gibi iki makaleden oluşuyor. Olcay Muslu Gardner'ın kaleme aldığı, "ALİ UFKİ'NİN MECMUA-İ SAZ Ü SÖZ ESERİNDEKİ RAKS VE RAKSİYYELERİN USÛL YAPILARININ İNCELENMESİ" adlı çalışma, bu bölümün ilk makalesi. Yazarın, dönemin popüler dans formları olan raks ve raksıyyeler üzerinden, usûl olgusuna konsantre olduğu makale, yapısal sorularının cevabını karşılaştırmalı bir yöntemle arıyor. Lakin Gardner, öncelikle incelenecek müzikal malzemeye dair, dönemin sosyokültürel olguları ekseninde tarihsel bir bilgilendirme bölümü sunuyor. İnceleme yöntemi çerçevesinde, *Mecmua-i Saz ü Söz*'ün Şükrü Elçin tarafından çalışılan tıpkıbasımını referans alan yazar, mevcut doneleri, Hakan Cevher'in transkripsiyonuyla karşılaştırıyor. Bununla birlikte, günümüz pratiğine yakın usûl ifade biçimlerinin yer aldığı *Turc 292* yazmasını da kimi zaman bir tür rehber, hatta sözlük mahiyetinde kullanıyor yazar. Elde ettiği verileri bugünün pratik düzlemleri üzerinden de sorgulamayı ihmal etmeyen Gardner, çalışmasının sonuç kısmında, usullerin evrimine ilişkin çarpıcı sonuçlar ortaya koyuyor.

İkinci bölümün bir sonraki makalesinde ise, bu sefer, peşrev formuna dair teknik ve yapısal unsurların, yine tarihsel bir konjonktürde mercek altına alındığı bir çalışma ile karşılaşıyoruz.

İsmail Sınır'ın "HÂZA MECMÛA-İ SÂZ Ü SÖZ"DE "ALİ UFKİ BEĞ" ADIYLA KAYITLI İKİ PEŞREVİN KOMPOZİSYON AÇISINDAN İNCELENMESİ adlı çalışması, *Mecmûa-i Saz ü Söz*'de yer alan ve Ali Ufki tarafından bestelendiği düşünülen, farklı makam ve usuldeki iki peşrevi, usûl, makam, melodik yapı ve form açısından değerlendiriyor. Kitaptaki makalelerde, sıkça başvurulan karşılaştırma yönteminin, bu çalışmada da titizlikle kullanıldığını görüyoruz. Bu anlamda yazar, peşrevlerin analizlerinden elde edilen usûl, makam ve formal öğelere dair verileri, Kantemiroğlu edvarı, Feldman'ın dönem peşrevlerine ilişkin tarifleri ve günümüz peşrevlerinin yapısal özellikleri ile karşılaştırarak, formun tarihsel gelişimi ve dahilinde özgünlüğüne giden yola dair paralel bir incelmeyi de beraberinde sunuyor.

Kitabın üçüncü ve son bölümü olan *Üç El Yazması: Mecmua-i Saz ü Söz, Turc 292 ve Mezmur* diğer iki bölümden farklı olarak üç makaleden oluşuyor. Bölümün ilk makalesi olan "MECMUA-İ SAZ Ü SÖZ'DE TESPİT EDİLEN MESLEKLER VE UNVANLAR", odak noktası itibarıyla daha önce çalışılmamış bir konuyu mercek altına alması açısından merak uyandırıcı etkiye sahip bir çalışma. Makale yazarı Zeynep Funda Yazıcı, sadece Ali Ufki'ye ait yazmalar için değil, aynı zamanda müziğe dair kaleme alınan birçok eser için de özgün sayılabilecek bir yaklaşımla, belli bir döneme dair sosyokültürel yapıyı, bir müzik repertuarı kitabı üzerinden tespit ve sınıflandırma girişiminde bulunuyor. Bu noktadan hareketle yazar, *Mecmua-i Saz ü Söz*'de bulunan eserlerin tamamını inceleyerek güftelerde adı geçen unvan ve meslek gruplarını belirliyor. Sonrasında ise, söz konusu meslek ve unvanların yer aldığı mısra veya dörtlükleri örnek teşkil etmesi bağlamında okuyucuya sunuyor.

Ömer Can Satır'a ait, bir tür transkripsiyon sorgulaması mahiyeti taşıyan "ALİ UFKİ'NİN MÜZİK YAZISI: MECMUA-İ SAZ Ü SÖZ VE TURC 292 ESERLERİ ÜZERİNDEN BİR İNCELEME", başlıklı çalışma, son bölümün ikinci makalesi. Makale, öncelikle Ali Ufki'nin müzikal perspektifinin ve dahilinde müzik yazısının, Türk müziği tarihi literatüründeki önemini vurguluyor. *Mecmua-i Saz ü Söz* ve *Turc 292* üzerinden yürütülen incelemede, Ali Ufki'nin, rasyonel düşünce sistemi düzleminden hareketle, müzik yazısı özelinde batı müziğine ait teknik malzemeleri Türk müziğine tatbiki, semiyolojik bir yaklaşım çerçevesinde sorgulanıyor. Bu sorgulama dahilinde yazar, dönemin müzikal pratiğine dair parametrelerin, günümüz uygulama düzlemlerindeki izdüşümlerinin saptanması açısından işlevsel bir çalışma gerçekleştiriyor.

"ALİ UFKİ BEY VE MEZMURLARIN KÖKENİ: ALTIN KAFESTEN DÜNYAYA UZANAN EL" başlıklı makale, bölümün ve aynı zamanda kitabın da son makalesi olma özelliğini taşıyor.

Doğuş Çiçek tarafından kaleme alınan makale, bir dönem besteleri Ali Ufki'ye ait sanılan on dört mezmurun tarih sahnesindeki gerçek serüvenine ışık tutuyor. Buradan hareketle söz konusu kültür miraslarının Ali Ufki'den yaklaşık bir asır önce bestelendiğini ve asıl mahiyetinin Ceneviz mezmurları olduğunu belirten yazar, Ali Ufki'nin mezmurları bestelemesindeki arka planı ayrıntılı bir şekilde irdeliyor. Bu irdeleme dahilinde Çiçek, Ali Ufki'nin bulunduğu sosyokültürel ortamla onun toplum-birey bağlamında kurduğu gerek duygusal gerekse politik ilişki demetlerine odaklanıyor. Söz konusu odak dahilinde yazar, mezmurların Türkçeye çevrilmesindeki önemli değişkenleri belirtmek adına, Ali Ufki'nin çevirisi ile Cenevre mezmurları arasında bir karşılaştırma yaparak toplumbilimsel açıdan çarpıcı veriler elde ediyor. Bu noktadan hareketle, makale çalışması, bireyin tarih, coğrafya ve toplumsallık-bireysellik ilişkileri gibi olgularla kurduğu etkileşimin sonucunda, kendi iç gerçekliğiyle diyalektik bir doğru üzerinden şekillenen kimliği ve bu bağlamda oluşturduğu kültürel iletişim ağına dikkat çekiyor.

SONUÇ

17. ve 18. yüzyıllar, siyasal atılımlarla ters orantılı bir şekilde, Osmanlı/Türk kültür havzasında verimli bir hareketliliğin ve dahilinde, yeni akletme düzlemlerinin şekillendiği bir dönemi simgelemektedir. Buradan hareketle, söz konusu dönem çerçevesinde yaratım perspektifini aydınlanmanın eşiğinde, rasyonalitenin sesine kulak vererek biçimlendiren ve bu bakımdan da mevcut coğrafya ve kültürde öncül, hatta bir bakıma, aykırı bir nosyonunun ilk temsilcisi olarak değerlendirilen Ali Ufki, bu özellikleri doğrultusunda bilimsel mecralarda farklı disiplinlerden pek çok araştırmacının ilgisine mazhar olmuştur. Konuya ilişkin, bilhassa Türkçe çalışmalar dahilinde bir literatür taraması yapıldığında, referans niteliği taşıyan çok önemli çalışmaların varlığıyla birlikte, söz konusu materyallerin önemli bir bölümünün transkripsiyon, çeviri ve yorum olguları üzerinden hareketle inşa oldukları vakidir. Buradan hareketle, mevcut konuya ilişkin daha önce yapılan çalışmaların büyük bir bölümü, ileri dönemler için önemli bir çerçeve sunarak Ali Ufki'ye dair yapılan ve yapılacak olan araştırmalarda farklı perspektiflerin doğmasına olanak sağlamakla birlikte, metodolojileri, alta yatan sosyolojik nedenselliklerden ziyade, yazılı müziğe geçişin müzikolojik ve teknik yönlerini vurgulamaktadır. Bu bağlamda incelemesini yaptığımız "17. Yüzyıl Osmanlı/Türk Müziği: Ali Ufki Araştırma ve İnceleme Yazıları-1" kitabındaki makalelerin sordukları sorular ve bu sorulara aradıkları cevaplar, 17. yüzyıl yaşamı ve Ali Ufki özelinde, farklı bakış açılarına aralanan bir kapı niteliği taşımaktadır. Çalışmanın bir başka dikkat çekici özelliği

ise, çok boyutlu, eleştirel bilinç akışlarının dahilinde kolektif bir çalışma düzleminin ürünü olmasıdır ve bu düzlemin, bünyesinde mikro zamansal bir bilgi akışını barındırdığını söylemek gayet mümkündür. Başka bir ifadeyle, yazımızın başında da belirttiğimiz üzere, “17. Yüzyıl Osmanlı/Türk Müziği: Ali Ufki Araştırma ve İnceleme Yazıları-1”, kitabı, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi doktora programı öğrencilerinin, mevcut programın “16. ve 17. Yüzyıl Türk Müziği Çalışmaları” adlı doktora dersinde tecrübe ettikleri öğrenme ve araştırma pratiklerinden hareketle, bu doneleri, bilim evrenine ait kavram ve olguların geçerliliğinde, akademik yayın sahasına taşıdıkları özel bir derleme çalışmasıdır. Bu anlamada, kitabın, (bir makale hariç) dersi deneyimleyen araştırmacılar tarafından kaleme alınmış makalelerden meydana gelmesi, aynı dersi alacak veya mevcut konuyla ilgilenecek birçok araştırmacıya referans olmakla birlikte, aynı zamanda akademik faaliyetlerde yer almak hususunda bir tür ön izleme fırsatını da beraber sunmaktadır.

KAYNAKLAR

Doğrusöz, N., Gardner, O. M. ve Tunçer, D. (ed.) (2020). *17. Yüzyıl Osmanlı/Türk Müziği: Ali Ufki Araştırma Ve İnceleme Yazıları-1*. İstanbul: İTÜ VAKFI Yayınları.

17. YÜZYIL OSMANLI/TÜRK MÜZİĞİ

ALİ UFKİ

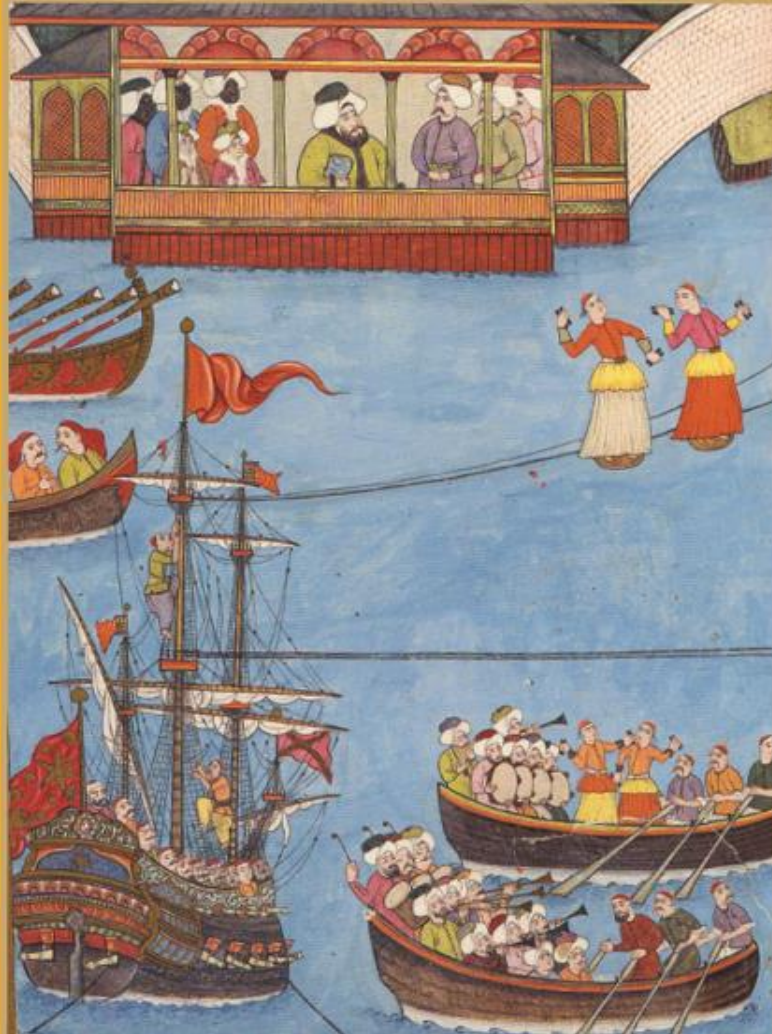
ARAŞTIRMA VE İNCELEME YAZILARI-1

Editörler

Nilgün Doğrusöz

Olca Muslu Gardner

Deniz Tunçer



İTÜ VAKFI
yayınları

YEGÂH MÛSİKÎ DERGİSİ

Dergimiz Ulusal ve Uluslararası olmak üzere, Hakemli Akademik bir dergi olup, tüm mûsikî severlerin akademik hayatında yapacakları paylaşımları buradan duyurmak için yola çıkmış, Lisansüstü, Doktora, Sanatta Yeterlilik, Doçentlik ve Profesörlük aşamalarında ve aynı zamanda akademik teşvik yasasının kriterlerini sağlamış bir dergi olmayı hedef edinmiştir.

Dergimizdeki yıllık makale sayısı iki kez olmak üzere, Haziran ve Aralık aylarında yayınlanmaktadır.

Özel durumlar nedeniyle, ihtiyaç halinde, özel sayılara da yer verilecektir.

Makalelerimiz öncelikle intihal raporundan geçmekte olup, editör onayından sonra, en az iki alan uzmanı tarafından inceleme sonrasında yayına hazırlanır.

Dergimiz varlığını sürdürdüğü süre zarfında ve birikimlerimiz sonucunda önemli indekslerde taranması için her türlü yasal başvuru yapılmıştır. Bununla ilgili halen yazışmalarımızı sürdürmekteyiz.

2021 yılı itibarı ile Doi başvurumuz kabul edilmiş olup, Doktora mezuniyeti ve Doçentlik başvurularında ve bundan böyle tüm araştırma makalelerin Doi ataması yapılabilecektir.

Dergi sadece çevrim içi bir e-dergi olduğundan, basım zorunluluğu olmayıp, Yayıncı Tolga Karaca, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü tarafından verilen izinle Derginin yayınlarını sürdürmektedir.

Cilt IV, Sayı 1 (2021)

Tokat / Türkiye

e-issn

2636-8838

