



EJMD

Eurasian Journal of Music and Dance

SAYI / ISSUE 18
HAZİRAN / JUNE
2021

ISSN: 2651-4818



EJ&MD

**Eurasian Journal of Music and
Dance**

Sayı/Issue: 18

Yıl/Year: 2021

Eurasian Journal of Music and Dance

Sayı/Issue: 18 – Haziran/June 2021

ISSN: 2651-4818- DOI: 10.31722/konservatuvardergisi

Eurasian Journal of Music and Dance, Ege Üniversitesi

Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nın ulusal ve hakemli dergisidir.

Yayımlanan makalelerin sorumluluğu yazarına/yazarlarına aittir.

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

Dergi Hakkında/About the Journal

Eski Adı/Former Name

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi (2012-2018)

Journal of Ege University Turkish Music State Conservatory (2012-2018)

ISSN: 2146-7765

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

Yeni Adı/New Name

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

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

ISSN: 2651-4818

İmtiyaz Sahibi/Owner

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER

Yayın Kurulu/Editorial Management

Doç. Dr. İlhan ERSOY (Editör / Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Arş. Gör. Dr. Hande DEVRİM KÜÇÜKEBE

(Editör Yrd., İngilizce Dil Editörü / Vice Editor, English Language Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

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

Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın

Sekreteryä / Secretary

Osman ÇALIŞKAN

Editöryal Danışma Kurulu/Editorial Advisory Board

Prof. Berrak TARANÇ, Ege Üniversitesi, İzmir

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

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

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

Prof. Dr. Öcal ÖZBİLGİN, Ege Üniversitesi, İzmir

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

Prof. Dr. Cenk GÜRAY, Hacettepe Üniversitesi, Ankara

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

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

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

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

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

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

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

Dr. Catherine E. Foley, Limerick Üniversitesi, İrlanda

Tasarım ve Uygulama/Graphic Design
Osman ÇALIŞKAN

Baskı Öncesi Hazırlık/Prepress
E.Ü.Yayınevi

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

Yayın Dili/Language
Türkçe ve İngilizce /Turkish and English

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

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

TR DİZİN

SOBIAD (Sosyal Bilimler Araştırmaları Derneği)

SOBIAD

ASOS İndeks

ASOS
İndeks

Yayın Tarihi/Publication Date
Haziran 2021/June 2021



İletişim/Correspondence

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı

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

Web: https://konservatuvar.ege.edu.tr/tr-5316/konservatuvar_dergisi.html

Elektronik posta: ejmdege@gmail.com

İÇİNDEKİLER/TABLE OF CONTENTS

Yıl/Year: 2021 - Sayı/Issue: 18

ARAŞTIRMA MAKALELERİ/RESEARCH ARTICLES

J. J. Rousseau'nun Müziğin Kökeni ve Doğuşu ile İlgili Düşünceleri <i>Banu MUSTAN DÖNMEZ, Sultan BİLGET GÜÇLÜER</i>	1-17
Hediye Ötügen'in Tırnak Kemeçe Taksimleri: İcrâ ve Üslup Analizi <i>Beril ÇAKMAKOĞLU</i>	18-31
Çok-Etnili Alanlarda Müzikte Kullanılan Dil Üzerine Bir Alan Araştırması <i>Mahir MAK</i>	32-52
Türkçe Rap'in Dönüşüm Evrelerinde Geçişkenlikler: Direniş, Marjinalleşme ve Tarz <i>Tunca ARICAN</i>	53-69
Türk Sanat Müziği Geleneğinde Mandıra Türü ve Yapısal Özellikleri <i>Muattar Demet DOĞRUÖZ</i>	70-83
Türk Halk Müziği Üfleme Çalgılar Eğitiminin İncelenmesi <i>Umut ERARSLAN, Atilla ÖZDEK, Yavuz Selim KALELİ</i>	84-105
Sâdullah Ağa'nın Zencir Bestelerinde Üslup ve Makâmın Biçime Etkisi <i>Cem ÇIRAK</i>	106-173
R. Kreutzer Viyola Etüt Kitabında Bulunan 17 Numaralı Etüdün Teknik Analizi ve Etüt Hakkında Öğretim Elemanı Görüşlerinin İncelenmesi <i>Ebru Duygu AKYOL, Ajda ŞENOL SAKİN</i>	174-197
İlhan Usmanbaş'ın Viyolonsel-Piyano Eserlerinin Özellikleri <i>Bariş AYGÜN, Muzaffer Özgü BULUT</i>	198-214
Halk Müziğinin Aktarımında Kaynak Kişilerden Faydalanma: Musa Eroğlu ve Kaynaklık Ettiği Türküler Üzerine Bir Anlatı Araştırması <i>Sami Emrah GEREKTEN</i>	215-231
Covid-19 Pandemi Döneminde EBA Platformunda Gerçekleştirilen Müzik Derslerine İlişkin Öğretmen Görüşleri <i>İlbilge İNAL, Gül SAKARYA, Onur ZAHAL</i>	232-253

DERLEME MAKALELER/REVIEW ARTICLES

Nazmi Bosna: His Life, Works and Contributions to Classical Guitar Education <i>Kaan ÖZTUTGAN</i>	254-267
Mandolinin Tarihsel Gelişim Dönemleri <i>Zhanna AKTÜRK, Gökay YILDIZ</i>	268-288
Başlangıç Düzeyi Solfej Kitapları Üzerine Bir İnceleme <i>Siyar KÖKSAL</i>	289-315

Editörden,

Merhaba Sevgili Okurlarımız,

Dergimiz, 18. sayısı ile ilginize sunulmuştur. Dergimize gelen makalelerin farklı disiplinler zemininde yaygınlık kazanmasının yanı sıra, sayısının ve konu çeşitliliğinin de artmış olması, akademi adına bizleri mutlu etmektedir. Bu çerçevede dergimizin hem nicel hem de nitel olarak müzik araştırmalarına yönelik katkısını sürdürdüğünü düşünüyoruz. Bu sayımızda, farklı müzik kültürlerine ait türlerin ve çalgıların analizlerinin; kimi müzik mensuplarının alana katkılarına ilişkin derlemelerin; müzik eğitime ve müzik felsefesine yönelik çalışmalar ile etnografik çalışmaların yer aldığı makaleleri takdirlerinize sunuyoruz.

Dergimizin yayımlanmasında emeği geçen Ege Üniversitesi Rektörlüğü'ne, Ege Üniversitesi Yayınevi, Ege Üniversitesi Yayın Komisyonu ve Basımevi Şube Müdürlüğü'ne; Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Müdürlüğü'ne, dergimizin editör kurul üyelerine ve sekreteryamıza ve son olarak da sayımızda makaleleri yayımlanan tüm yazarlarımıza ve makalelerin son halini almasında emeği geçen tüm hakemlerimize, teşekkürlerimizi sunarız.

Editor's Note,

Dear Readers,

Our journal is presented to your attention with its 18th issue. On behalf of the academy, we are happy that the articles sent to our journal have become widespread on the basis of different disciplines, as well as the increase in the number and variety of topics. In this context, we believe that our journal continues to contribute to music research, both quantitatively and qualitatively. In this issue, we present to your appreciation articles containing analyzes of the genres and instruments belonging to different musical cultures; compilations of various music members' contributions to the field; researches on music education and philosophy of music, and ethnographic studies as well.

We would like to thank Ege University Rectorate, Ege University Printing House, Ege University Press, Ege University Academic Publications Commission, Ege University Turkish Music State Conservatory, our editorial board members/secretariat and all the reviewers who supported us in the publication process of our latest issue.

J. J. ROUSSEAU'nun MÜZİĞİN KÖKENİ ve DOĞUŞU ile İLGİLİ DÜŞÜNCELERİ**J. J. Rousseau's Thoughts about the Origin and Birth of Music****Banu MUSTAN DÖNMEZ***
Sultan BİLGET GÜÇLÜER**

Bakın nasıl her şey bizi sürekli sözümü ettiğim tinsel etkilere götürüyor ve seslerin gücünü havanın etkisi ve tellerin titreşmesi olarak değerlendiren ne kadar çok müzisyen bu sanatın gücünün nerede yattığını anlamaktan uzaklar. Onu sadece fiziksel etkilere yaklaştırdıkları ölçüde kökeninden uzaklaştırıyorlar ve asıl enerjisinden yoksun bırakıyorlar. Müzik, sözel vurguyu bırakıp sadece armonik yapılara bağlanarak kulağa daha gürültülü ve kalbe daha az yumuşak gelir hale bürünüyor. Müzik artık konuşmuyor zaten, yakında şarkı da söylemez olacak ve bütün o akorları ve armonisiyle üzerimizde hiçbir etki bırakmaz hale gelecek. (Rousseau, 2017, s. 77)

ÖZ

Bu çalışma, J. J. Rousseau'nun müziğin kökeni ve doğuşu ile ilgili düşünceleri üzerine oluşturulmuştur. Rousseau, sanatların, dilin ve müziğin kökenini Aristoteles gibi taklide (*mimesis*) ve estetik hazza (hoşlanma) dayandırmış; bu bağlamda müzik ve dilin kökenini insanın bilişsel yapısından kaynaklanan ortak bir kökenle ilişkilendirmiştir. Bir müzikolog ve besteci olan doğacı aydınlanma filozofu Rousseau, felsefi sistemini müzik üzerine olan düşüncelerine de yansıtmıştır. Rousseau, tıpkı eğitimde, siyasette, ekonomide olduğu gibi bilimde ve sanatta da doğanın temel alınması gerektiğini savunmuştur. Bu nedenle sanatın öğrenilmesi ve icrası ekseninde aşırı karmaşık ve duygudan yoksunlaşmış görünen yeni haline (armoni sanatı, modern notasyon sistemi, müzikal tonların majör-minöre indirgenmesi, sözlerin müzikten ayrılması ve müziğin çalgısal müziğe indirgenmesi gibi) eleştirel yaklaşmıştır. Rousseau'nun temel çalışma alanı felsefe olduğundan, O'nun müzik teorisi ve bestecilik üzerine tam tekml bir performans sergilemesi beklenemezdi. Ancak burada filozofun müzikoloji açısından en önemli yönü, müzik üzerine ortaya attığı düşüncelerin kendi felsefi sistemiyle olan bağlantısı ve geleceğe yön vermesidir. Doğayla uyumlu ve arı felsefesinin bilim ve sanat anlayışına da yansması; müziği hakikati kavratan bir gereç olarak algılaması ve bu yönüyle Antikiteye özenmesi; dolayısıyla müziğin gösterişli yönünden çok özünü kavramaya ve sonraki kuşaklara aktarmaya yönelik düşünsel yaklaşımına uygun, basit nota yazım yöntemleri tasarlaması; söz ve melodiye de, doğayı taklitle daha uygun olması yönüyle armoniden daha fazla değer vermesi, bu filozofun düşünceleri, söylemleri ve uygulamaları arasındaki doğrusallığı göstermesi açısından önemlidir.

Anahtar Kelime: J. J. Rousseau, Aydınlanma, Müziğin Kökeni, Müziğin Doğuşu, Taklit Kuramı**ABSTRACT**

This study focused on Jean-Jacques Rousseau's thoughts on the origin and birth of music. Like Aristotle, Rousseau traced the origins of arts, language, and music to imitation (*mimesis*) and aesthetic pleasure (delectation). He associated the origin of music and language with a shared origin arising from human cognition. A musicologist, composer, and naturalist enlightenment philosopher, Rousseau's philosophical system was translated into his thoughts on music as well. He advocated that, just like education, politics, and economics, science and art should be based on nature, too. For this reason, he critically approached the new state of art, which seems overly complex and devoid of emotion in the axis of learning and performance (e.g., harmony, modern notation system, musical tones reduced to major-minor tonality, lyrics separated from music, and music reduced to instrumental music). Rousseau was, above all, a philosopher. Therefore, it would be unreasonable to expect him to have a full performance on music theory and composition. However, his essential role in musicology was due to the relation between his thoughts on music and his philosophy, steering the future. The reflection of his pure philosophy, which was compatible with nature, on his understanding of science and art is critical because it shows the linearity between his thoughts, discourses and practices. He considered music a means of grasping the truth and in that sense, he admired Antiquity. He designed simple notation methods in line with his idea of capturing the essence of music and passing it down to future generations rather than fixating on its flashy features. Rousseau appreciated lyrics and melody more than harmony because, to him, they were more suitable to imitate nature and non-temperamental systems.

Key Words: J. J. Rousseau, Enlightenment, Origins of Music, Genesis of Music, Mimesis**Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date:** 24.04.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 20.05.2021* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Prof. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, bmustandonmez@mgü.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-0503-3122

** Öğr. Gör, Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuarı, sbilgetgucluer@adiyaman.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-5070-9355

Extended Abstract

When music becomes noisier to the ear and less sweet to the heart, it is an indication that music has already ceased to speak; soon it will no longer sing, and then, with all its chords and all its harmony, it will no longer have any effect on us” (J. J. Rousseau).

Jean-Jacques Rousseau was born in 1712 to a Protestant family of French origin living in Geneva, Switzerland, and died in 1778 in Ermenonville in France. Rousseau is a versatile enlightenment philosopher with scientific endeavors in many fields from philosophy to politics and sociology to music theory and composition. Unlike many thinkers, Rousseau approaches sciences and arts from an ethical perspective. As a social enlightener, Rousseau argues, especially in his book titled *The Discourse on the Arts and Sciences*, that sciences and arts have an unethical foundation. According to him, luxury and morality are mutually exclusive, and science and art that cannot rid themselves of luxury cause social degradation and destroy genuine human relationships, resulting in humans being alienated from their own nature and losing their true selves. Rousseau claims that the society in which he lives is engaged in collective hypocrisy. As in other subjects, he appreciates “the essence” in science and art.

From a broader perspective, composition, music theory, and musicology are essential parts of Rousseau's intellectual life. He is unique in that sense. He is both a composer, a theoretician, an encyclopedist, and a musicologist. He composes operas (Oransay 1977, p. 120), authors a dictionary of music (Rousseau, 1975), presents a new system of numbered musical notation to the Academy of Dijon in 1742, and writes letters and essays on the origin of music, the relationship between music and languages, French music, and a critique of music of his time and J. P. Rameau's theory.

The “origin of music” is a particular concept containing many questions, problems, and answers concerning the etymology and definition of the word “music,” musical elements, the birth of music, its ontology, contexts, functions, relation to instruments, and its presence in Western and non-Western cultures, its transformation in parallel to animal and human evolution, its physical and acoustic foundations, and its relation to culture (Mustan Dönmez, 2019, p. 129). Rousseau's theories on the origin of music are based on a linguistic and imitative perspective. We can clearly see this trend in his work titled *Essai sur l'origine des langues Où Il Est Parlé de la Mélodie et de l'imitation Musicale* (1781).

Some of Rousseau's thoughts on music are based on the Aristotelian theory of imitation (*mimesis*). Rousseau regards music as a harmonious, poised, and concordant art of *mimesis*. He describes music as a complement of nature and constructs his thoughts on this axis. Based on the theory of *mimesis*, Rousseau considers melody superior to harmony. He advocates that melody describes not only the sounds of nature (thunder, rush of waters, wind, and storm) but also moods (anger, cry, pain, and joy) much better than harmony. Rousseau states that music cannot come into being without adding an aesthetic gesture to musical and linguistic imitation. In this way, he associates art with the impulses of “mimesis” and “pleasure,” as stated by Aristotle in art theory (Aristoteles, 2001, p. 16).

Rousseau primarily divides the ways of expressing thoughts and feelings into “visual” and “auditory” and calls visual communication “movement” and auditory communication “sound.” He categorizes movement as touch and

gestures and sounds as language and music. To him, the first gestures create visual communication, while the first sounds out of strong emotions create auditory communication (Rousseau, 2017, p. 1–9). From this perspective, just like his enlightened successor Herder (1744-1803), Rousseau thinks that music originates from the triangle of dance-melody-language, in the sense of audio-visual integrity of communication (Herder and Bohlman, 2017, pp. 249-260).

Rousseau thinks of languages and music as of the exact origin because, to him, the first language is full of emotions and metaphors, prosody is present in both languages and music, sentences bearing words turn into poetic and musical expressions of rhythmic divisions (examples of the first folk literature and music), and transformation evolves and results in structures of rhythm, melody, and harmony.

Rousseau claims that the music of his time strays from its essence, just like civilization, science and art. To him, the perfection of language imposes rules on melody and restricts it, and the melody that has taken over by rules gradually loses its ancient energy. He asserts that the calculation of intervals has replaced the subtlety of inflections. According to him, the art of stirring has been lost as the art of convincing has been cultivated (Rousseau, 2017, p. 81–82).

Rousseau criticizes the temperamental system in music because it causes an order of mechanical intervals that is not present in nature, and the harmonic formation that draws its power from the temperamental system restricts the melodic expression and mobility. He also criticizes instrumental music for destroying the verbal depth and expression of music. To him, lyrics that make up the meaningful structure of music are ignored, and language, with perfection, is stripped off melody, which becomes autonomous. Therefore, the departure of musical elements from each other in this form destroys the holistic understanding of Greek tragedies and corrupts music.

18. Yy. J.J. Rousseau Dönemi Avrupası'nda Düşünce İklimi

Rousseau, 28 Haziran 1712 tarihinde, İsviçre'nin Cenevre kentinde Fransız kökenli Protestan bir ailede doğmuş, 2 Temmuz 1778 günü Fransa'nın Ermenonville Kenti'nde vefat etmiştir (1712–1778). Rousseau, bir aydınlanma dönemi filozofudur. “Aydınlanma” terimi, Avrupa Uygarlığı tarihinde 17. yüzyılın son çeyreğinde başlayıp 18. yüzyılın sonlarına kadar uzanan bir döneme işaret eder (Cevizci, 2008, s. 11). Kant, aydınlanmayı: “İnsanın kendi suçuyla düşmüş olduğu bu ergin olmayış durumundan kurtulması...” (Cevizci, 2017, s. 13) olarak tanımlar. Aydınlanma, dinsel dogmaların baskıcı etkisinden sıyrılıp aklı ve bireyi önceliğe alan, özellikle 18. yüzyıldan itibaren Batı toplumlarının düşünme biçiminde ve sosyal normlarında büyük değişmelere neden olan hümanist bir felsefedir. Aydınlanma Çağı'nı oluşturan düşünsel temellerin evveliyatı ise Rönesans-Reform hareketleri ve coğrafi keşiflerle başlayıp 1789 Fransız İhtilali ile doruğa ulaşan uzun bir süreci içine alır (İşler, 1999, s. 49). Aydınlanma felsefesi, doğal hakların toplum yaşantısı içinde korunması için önlemler alır, insana güven duyar ve insanı, aklını kullanarak gerçek olana ulaşabilecek bir varlık olarak nitelendirir. Bu eksen de Ortaçağ'ın düşünce yapısından uzaklaşır (Topses, 2010, s. 1). Rönesans düşüncesi ise 17. yüzyılda Descartes, Spinoza, Leibniz gibi filozofların büyük felsefe sistemleriyle olgunlaştıktan sonra, daha çok bir kültür felsefesi olan 18. yüzyıl felsefesine taşıdıkları olanakları geniş ölçüde sağlayacaktır (Engineri, 2008, s. 1–2).

Aydınlanmacı düşün yapısı, Ortaçağ baskıcılığından bireyi kurtararak akla, insana, bireysel özgürlüğe odaklanmış ve bu düşün yapısı ile özgür düşünme alanı yaratılarak herkesin eşit olduğu bir dünya tasavvur edilmiştir. Dolayısıyla bu dönemde doğaya ve doğal olana yönelinerek emeğe ve halka verilen kıymet artmış; saray kültürünün elitist hiyerarşisine dayanan beğeni anlayışı bir miktar ters yüz olmuştur. İşte bu süreçte Rousseau, aydınlanma dönemi filozofları arasında yer alsada özellikle *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev* (1750), *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı* (1755), *Toplum Sözleşmesi* (1762), *Emile* (1762) gibi eserlerinde Aydınlanma Döneminin eşitlikçi kalkınma felsefesine belirli bir muhaliflik de oluşturmuştur.

J. J. Rousseau'nun Felsefesi

Rousseau; felsefe, politika, sosyoloji, hukuk, sanat, müzik teorisi ve bestecilik gibi birçok alanda çalışmaları olan çok yönlü bir filozoftur. Çok yönlülüğü, yazdığı kitap ve makalelerindeki geniş konu yelpazesinden de anlaşılmaktadır. Ancak eserlerinden hareketle şu söylenebilir ki; Rousseau'nun çalışmalarının ana omurgasını sosyolojik, politik ve eğitsel konular oluşturmaktadır:

Aydınlanma geleneği içerisinde nispeten daha ayrıntılı ve eleştirel bir konum işgal eden Rousseau, insan doğasının eğitim ve sosyal reformlar yoluyla istenildiği gibi şekillendirip sınırsızca geliştirilebileceğine, hatta yetkinleştirilebileceğine inanan tam bir aydınlanma düşünürüdür. Rousseau, diğer aydınlanma düşünürlerinden farklı olarak uygarlaşmış, aydınlanmış var oluşun olumsuzluk ve kötülüklerini teslim eden, rasyonalist olmayan duygucu bir filozoftur. (Cevizci, 2007, s. 264)

Dolayısıyla “Rousseau aydınlanması”, aydınlanmanın doğacılık ve duygusallıkla birleştiği kendine özgü bir yol çizer; hatta Aydınlanma Dönemi'nin aklı, bireyi ve bilimi “kült” haline getirdiği düşünülecek olursa Rousseau, bunların gerekliliğini ve etik açıdan uygunluğunu tekrar sorgulayarak, aslında Aydınlanma felsefesinin özüyle de kısmen çelişmiş olmaktadır.

Rousseau doğacılığı, ilkelizm değildir; çünkü Rousseau, uygarlığa değil uygarlığın etik ve adaletli olmayan yönlerine karşıdır; bilime ve sanata değil bilim ve sanatın sınıflar arası uçurumu ve adaletsizliği körükleyen yönlerine karşıdır. Dolayısıyla Rousseau, sanatı ve uygarlığı ortadan kaldırmak değil ıslah etmek istediği ve bunu yaparken doğal hayatı nirengi noktası olarak düşündüğü için “ilkelist” değil “doğacı” olarak addedilmelidir (Lovejoy, 1923, s. 165–186).

Alfred Weber, Rousseau'cu aydınlanma için şu ifadeyi kullanır: “Kudretli bir biçimde ahlaki ve sosyal fikirlere hareket vermiştir. Dış otoriteye ve akla *duyguyu*, medeniyete ve onun sefaletlerine *tabiatı*, tahammül edemediği topluma *bireyi* ve onun elinden alınamayan haklarını koyarak, herkesten fazla geleceğin siyasi ve sosyal sarsıntılarına başlangıç oluyor” (Weber, 1991, s. 291). Bakır'a göre onun düşünceleri, önemini etkisinin büyüklüğünden alır; Fransız İhtilali'nin ve Aydınlanmanın tohumları olarak da görülebilir (Bakır, 2007, s. 105).

Rousseau, eski ve yeni sanat sistemi arasında kalmış bir düşünürdür. Hatta çağdaşları bile kendisini, çelişki değilse bile bir paradoks içinde olmakla, bir yandan güzel sanatları ahlaki yozlaşmanın bir tezahürü olarak reddederken öte yandan da opera, oyun ve roman yazmaya devam etmekle suçluyordu. Shiner, bazı bilginlerin Rousseau'nun bu iki yönünü uzlaştırmaya ve Rousseau'yu modern estetiğe daha uygun hale getirmeye çalıştıklarını ifade etmektedir. Shiner'ın kişisel görüşü ise Rousseau'nun insanlara daha çok öğreten tarafının ikircikliliği olduğu yönündedir (Shiner, 2017, s. 229).

Rousseau'ya göre bilim, sanat ve edebiyat, iktidarın tekelinde öz niteliğini kaybetmiş; insanların ruhlarını ve ahlakını bozduğu gibi geleneklerinin de çöküşüne yol açmıştır. Rousseau, “özgür, dürüst ve mutlu” yaşamının, bahsi geçen arkaik¹ süreç içerisinde var olabildiğine inanmaktadır:

İnsanlar, kaba saba kulübeleriyle yetindikleri, keskin taşlar kullanarak kayık yaptıkları, basit müzik aletleri yaptıkları, kısaca tek bir insanın yapabileceği işleri üstlendikleri ve birçok kişinin ortaklaşa çalışmasını gerektirmeyen zanaatlarda buldukları sürece; yapıları el verdiği ölçüde, karşılıklı ve bağımsız ilişkiden keyif almayı sürdürdükçe “özgür, dürüst ve mutlu” hayatlar yaşadılar. Fakat insan, bir değerinin yardımına koşmaya başladıktan; her bireye, iki kişilik erzak sağlamak avantajlı geldikten sonra; eşitlik ortadan kalktı, “mülk kavramı” ortaya çıktı... (Rousseau, 2003, s. 73)

Rousseau için bu süreç, zanaatın sanata dönüşmediği, sanatın karmaşadan uzak ve basit bir formda günlük yaşamın ayrılmaz parçası olduğu zamandı; ta ki mülk kavramı ortaya çıkana kadar.

Birçok düşün insanından farklı olarak Rousseau'nun bilimlere ve sanatlara yaklaşımı, etik bir perspektif çevresinde döner. Rousseau, toplumcu bir aydınlanmacı olması nedeni ile özellikle *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev* adlı eserinde, bilimlerin ve sanatların da tıpkı siyaset gibi etik olmayan bir temel üzerine oturduğunu savunur:

Bilimlerin ve sanatların gelişmesi, ahlakın düzelmesine yardım etmiş midir?” sorusuna yanıt veren en iyi denemeyi yazdığı için “Dijon Akademisi”nden ödül almıştır. Rousseau, bu soruya yalnızca ünlü söylevi ile

¹ Buradaki anlamı itibarıyla *arkaik*, “eskimiş”, “kullanılmaz hale gelmiş” veya “tedavülden kalkmış” anlamında bir sıfat olup, çalışma içinde insanlığın eski, hatta tarih öncesi dönemlerine gönderme yapar.

değil, bütün hayatı ve eserleriyle “hayır” cevabını vermiştir. Rousseau, ölünceye kadar bu söylevdeki fikirlerine bağlı kalmış ve bütün eserleri, sanki aynı fikirlerin genişletilmesi ve ispatlanması için yazılmıştır. (Eyüboğlu önsözü Rousseau, 2018, s. V)

Rousseau, insanın ürettiği bilgiyi sert bir şekilde eleştirmiş ve bu bilginin güzel bir kaynağı olmadığını şöyle ifade etmiştir:

Astronomi, boş inançlardan doğmuştur; güzel söz söylemek hırstan, kinden, dalkavukluktan, yalandan; geometri cimrilikten; fizik, boş bir meraktan ve hepsi birden, hatta ahlak bile, insanın kendisini beğenmesinden doğmuştur... Lüks olmasaydı, lüksün beslediği sanatları ne yapardık? Haksızlıklar olmasaydı, hukuk bilimi ne işimize yarardı? Zalim hükümdarlar, savaşlar, isyanlar olmasaydı tarih ne olurdu? Kısacası herkes yalnız insanlık görevlerini ve doğal ihtiyaçlarını düşünseydi, yalnız vatanını, mutsuz insanları ve sevdiklerini korumaya zaman bulsaydı, hayatını bu boş düşüncelere dalmakla geçirmek kimin aklına gelirdi? (Rousseau, 2018, s. 19–20)

Rousseau, lüks ve ahlakın birbirlerinden kopuk olduğunu söylerken, lüksten ayrılmayan bilim ve sanatın toplumu bozduğunu, gerçek insan ilişkilerini yok ettiğini ve bu şekilde de insanın kendi doğasından uzaklaşarak gerçek benliğini kaybettiğini vurgulamaktadır. Rousseau’ya göre lüks, insanları maddi zenginliğe yöneltirken ahlaki değerlerin çökmesine sebep olmuştur.

Öz olarak Rousseau, içinde yaşadığı toplumun ahlaki bakımdan kolektif bir ikiyüzlülük içerisinde olduğunu savunmuş, ele aldığı diğer konular gibi bilim ve sanatta da öz olanı kıymetli bulmuştur. Fakat tüm bu uğraşlarına karşın Rousseau, yaşadığı dönemde birçok eleştiriye maruz kalmıştır. Rousseau’nun etik, estetik, eğitsel ve sosyal yozlaşmaya neden olduğunu düşündüğü ‘lüks’e yüklediği bu negatif anlamın, kapitalist ekonomik sistemi acımasızca eleştiren toplumcu felsefenin çağından önce açmış erkenci bir ilham kaynağı olduğunu burada ayrıca vurgulamak gerekir.

Bir bütün olarak felsefesinde olduğu gibi, Rousseau, modern felsefenin “indirgemeci materyalizm” olarak gördüğü şeye karşı çıkar ve doğal, kültürel veya sosyal güçlerin karşılıklı etkileşimine katılan bir öğreti sunar. Rousseau, indirgemeci müzik ve siyaset teorilerine bir alternatif olarak, doğal, ahlaki veya kültürel güçlerin karmaşık etkileşimine katılan ve iyi zevk ve erdemi geri getirmeye adanmış bir felsefe önermiştir (Scott, 1997, s. 813-827). Rousseau’nun müzik üzerine olan düşünceleri de, genel felsefesinden bağımsız değildir. İlerde müziğin “doğuşu”, “gelişimi” ve “yozlaşması” ile ilgili düşüncelerini ele alınırken, bu durum vurgulanacaktır.

J. J. Rousseau'nun Müziğin Kökeni ve Doğuşu ile İlgili Düşünceleri

Rousseau'nun Besteciliği, Müzik Teorisyenliği ve Müzikologluğu Üzerine

Rousseau; felsefi, sosyolojik ve edebi alanların yanında 1730–31 yılları arasında müzikle de ilgilenmeye başlamıştır. Filozof, müziğe ilk adımını Warens²'in tavsiyesiyle kilise korosuna girerek atmıştır; paraya ihtiyacı olduğu için, müziği çok iyi öğrenememiş olmasına rağmen Lozan'da yer alan konserlerde seslendirilmesi için eserler yazmaya başlamıştır. Daha sonra konser verdiği kenti bırakıp Neuchatel'e gitmiştir. Rousseau, burada müzik dersi alacak öğrenciler bularak hem ders vermiş hem de bu sayede müziği kendi kendine öğrenmeye başlamıştır (Alsan, 1962, s. 11). Buradan da anlaşılacağı üzere çoğunlukla yaşamını nota kopya ederek kazanmış olan Rousseau, müzik konusunda tam bir eğitim alamamış olmasına rağmen kendi çabalarıyla müzik alanında var olma ve üretme sürecine dâhil olmuştur (Akan, 2017, s. 25). Rousseau'nun toplum, siyaset, eğitim, hukuk gibi beşeri alanlar üzerine çalışmaları olan önemli bir filozof olmasının yanı sıra bestecilik, teorisyenlik ve müzisyenlik alanında çağının diğer müzik insanları kadar ön plana çıkamadıysa da yadsınamaz bir ün kazandığı aşikârdır. Tylor, bu durumu şu şekilde ifade eder: “Söylediğim gibi Rousseau, yalnızca ünlü bir siyaset felsefecisi değildir. 18. yüzyılın ortalarında, müzik yazarı olarak dikkate değer bir ün kazanmıştır” (Tylor, 1949, s. 232).

Fakat Shiner, Rousseau'nun bu ünü neden istediği yönünde farklı bir perspektif sunar. Shiner, 18. yüzyılda bir yerlere gelmeye çalışan pek çok genç gibi Rousseau'nun da müzik ve edebiyatı zarif bir topluma giriş olarak kullanmayı umduğunu belirtmektedir (2017, s. 229). Rousseau, *İtiraflar* kitabında müziği ve edebiyatı, yaşamı boyunca geçirdiği sıkıntılı ve zorlu günlerin çıkış kapısı olarak gördüğünü ifade etmektedir: “Bugün içinse aklımı fikrimi müzik sistemime verdim ve onun sayesinde müzik sanatında bir devrim yaratmak, bu yoldan da şöhrete ulaşmak gayesine sarıldım; çünkü Paris'te güzel sanatlar alanında şöhret yapmak demek, daima servet sahibi olmak demektir” (Rousseau, 1991, s. 20).

Belki de Rousseau için, şöhretin kapılarını açacağını düşündüğü “notasyon sistemi”, büyük bir adımdı. Fakat Rousseau'nun 22 Ağustos 1742'de Dijon Bilimler Akademisi'ne sunduğu *Yeni Müzik İşaretleri Hakkında Projesi* de *İtiraflar* kitabında yazdıklarından anlaşılacağı üzere hayal kırıklığı ile sonuçlanmıştır: “Eserimi incelemek üzere seçilen komisyon üyeleri M. M. de Mairan, Hellot ve Fouchy idi. Üçü de şüphesiz değerli kişilerdi, ama hiçbiri müzikten anlamıyordu, hiç değilse teklifim hakkında hüküm verebilecek derecede müzik bilmiyorlardı” (Rousseau, 1991, s. 17) diyerek inceleme komisyonuna serzenişte bulunmuştur.

Ayrıca yapılan itirazların çoğunun zayıf ve hatalı olduğunu vurgulamakta ve “Pere Souhaitti” adında bir keşişin nota sistemi ile kendi nota sisteminin mukayese edilmesine de oldukça içerlediği görülmektedir. Düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

Pere Souhaitti'nin hiç adını duymadığım bir yana, onun oktavları bile hesaba katmadan kilise müziğinin yedi sesini kaydetmekten ibaret olan notalama usulü, benim rakamların yardımıyla her türlü müziği, anahtarları, durakları, oktavları, usulü, temposu ve nota kıymetleriyle kolayca kaydetmeye yarayan sade ve rahat sistemim ile mukayese dahi edilemezdi; böylesine bir notalama usulü Pere Souhaitti'nin aklından bile geçmemişti...

² Warens, Françoise-Louise de: Rousseau'nun “İtiraflar” eserinde de kalemine aldığı, 1728 de tanıştığı Rousseau'nun hamiliğini yapan ve aynı zamanda Rousseau ile aralarında ilişki bulunan kadın (Rousseau, 1991, s. 223).

Benimkinin en önemli üstünlüğü, transpozisyonları ve anahtarları ortadan kaldırmasında idi; böylece aynı parça, baş tarafa konulan bir tek harfin değişmesiyle, istenilen tonda hem yazılmış hem de o tona transpoze edilmiş oluyordu. (Rousseau, 1991, s. 18)

Rousseau, komisyonunda yer alanların eleştirilerini yersiz bulurken, yaptığı çalışmayı savunamamaktan da yakınmıştır: “Başarı apaçıktı, fakat duyulmadı. Benim yerime başkası olsaydı gazeteler dolusu yazı yazardı; fakat işe yarar şeyler keşfetmekte az çok kabiliyeti olan ben, bunları değerlendirmekte hiç bir zaman kabiliyet gösteremedim” (Rousseau, 1991, s. 21-22). Bu söylemlerinden de anlaşılacağı üzere çok fazla kafa yorduğu ve faydalı olacağına inandığı nota sisteminin dikkate alınmaması, eleştirilmesi ve başka bir nota sistemi ile benzer gösterilmesi Rousseau’yu olumsuz yönde etkilemiş ve hayal kırıklığına uğratmıştır.

Geniş bir perspektiften bakılarak değerlendirme yapıldığında bestecilik, müzik teorisyenliği ve müzikologluk, Rousseau’nun entelektüel yaşamının önemli bir parçasıdır. Bu yönüyle Rousseau, bir özgünlük arz eder. Rousseau’nun besteciliği opera besteciliği biçimindeyken (Oransay 1977, s. 120); teorisyenliği, ansiklopedist olarak bir *Müzik Sözlüğü* yazmış olmasından (Rousseau, 1975) ve 1742’de Dijon Bilimler Akademisi’ne sunduğu *Yeni Müzik İşaretleri Hakkında Proje* adlı yeni nota yazımı önerisi gibi faaliyetlerinden ileri gelir. Müzikologluğu ise müziğin kökeni, dillerle ilişkisi, dönemdeki müziğin ve J. P. Rameau teorisinin eleştirisi ve Fransız müziği üzerine yazmış olduğu mektup ve diğer deneme yazılarından ileri gelir. Tylor’un ifadesindeki gibi: “Rousseau’nun müziksel perspektifindeki zenginlik, onun besteciliği ve ya icracılığının gücünden değil, fakat müziğin mekanizması hakkındaki dikkate değer bilgilerinden kaynaklanır” (Tylor, 1949, s. 232).

Rousseau’nun müziğe olan yaklaşımı, ileride detaylandırılacağı üzere onun siyaset, sosyoloji ve eğitim anlayışını temellendirdiği “aydınlanmacı-doğacı” düşüncelerinden bağımsız değildir; bu alanda da doğal ve kolay olana ulaşma, duygularını aracısız, direkt ifade edebilme isteği ön plana çıkmıştır. Bu düşünce etrafında çalışmalarını sürdürmüş ve Batı müziği tarihi içinde de belirli bir etkiye sahip olmuştur.

“Müziğin Kökeni” Kavramı Üzerine

Müziğin kökeni kavramı, müzik sözcüğünün etimolojisi ve tanımı, müziksel öğelerin neler olduğu, müziğin doğuşu, ontolojisi, bağlamları, işlevleri, çalgılarla ilişkisi, Batı ve Batı-dışı (non-Western) kültürler içerisindeki varlığı, hayvan ve insan evrimiyle koşut evrimi, fiziksel ve akustik temelleri, kültürle ilişkisi gibi birçok soru, sorun ve yanıtı içeren özel bir kavramdır. Bu alanda Rousseau (1781), Stumpf (1911), Wallin-Merker-Brown (2001), Mithen (2006), Morley (2013), Thomas (1995) ve Mustan Dönmez (2014) gibi birçok yazara ait farklı çalışmalar bulunmaktadır (Mustan Dönmez, 2019, s. 129-131). Müziğin kökenine ilişkin her konu, müziğin anlaşılması için gerekli olan felsefi soruşturmanın oluşumunu sağlar. Ancak müziğin kökeni dendiğinde asıl anlam, müziğin oluşumu, yani doğuşudur. “...Müziğin doğuşuna ilişkin teoriler, nihayetinde insana bağlanmak durumundadır. Müzik, insanın bilişsel gelişkinliği ile ilgili bir ses kodlama sistemidir” (Mustan Dönmez, 2015, s. 45).

Bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, Rousseau’nun Aristotelesçi *mimesis* (yansıtma/ taklit) kuramına dayanan müzik anlayışını, alandaki temel eserlerinden biri olan *Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme* adlı çalışmasında ne şekilde ele aldığı üzerinde duracağız. Böylece, Rousseau’nun ağırlıklı

olarak müziğin doğuşu ve gelişimine odaklandığı temel teorilerini kritize edeceğiz. Bu teoriler, geniş bir kavram havuzuna sahip olan “müziğin kökeni” meselesinin daha çok “dilsel” ve “evrimsel” perspektifler üzerine oturmaktadır.

Taklit (*Mimesis*) Kavramı ve Rousseau'da Müziksel Taklidin Yorumu Üzerine

Bu noktadan itibaren, Rousseau'nun müziğin oluşumu ile ilgili düşüncelerini tam olarak anlayabilmek için, öncelikle müziği ve diğer sanatları neye dayandığını detaylandırmak gerekir. Taklit (*mimesis*), Antik Yunan'da temelleri Aristoteles tarafından atılmış bir “sanat kuramı”dır. Aristoteles, sanata bütüncül bir biçimde yaklaşmakta ve dönemi içerisindeki şiir sanatını, tüm sanatların (koro, müzik, edebiyat, drama, dekor, kostüm) toplamı olarak görmektedir. Filozof, sanattaki taklit (*mimesis*) kuramını o kadar ön plana çıkarmıştır ki *Poetika* (şiir sanatı) adlı eserinin hemen hemen tamamını taklit biçim ve yöntemlerine göre kategorize etmiştir. *Poetika* adlı eserinde filozof, şiiri oluşturan sanatları “taklit araçları”, “taklit nesnelere” ve “taklit tarzı” olarak birbirinden ayırmıştır. Sanatlar içerisindeki taklit araçlarını “görsel gereçlerle” taklit edenler (renk ve figürler) ve “işitsel gereçlerle” taklit edenler (ritim, söz, armoni) olarak kategorize etmiştir. Sanatlar içerisindeki taklit nesnelere ise genel hatlarıyla eylemde bulunanlardan yola çıkarak “ortalamadan iyi karakterlerin taklidi” (tragedya) ve “ortalamadan kötü karakterlerin taklidi” (komedy) olarak kategorize etmiştir. Sanatlar içerisindeki taklit tarzını ise “hikâye ile anlatma” (mit ve destan) ve “rol ile anlatma” (drama) olarak kategorize etmiştir (Aristoteles, 2001, s. 11–14).

Rousseau'nun müzik üzerine olan düşüncelerinin bir kısmını da Aristotelesçi taklit (*mimesis*) kuramı oluşturur. Rousseau müziği; uyumlu, dengeli ve ahenkli bir taklit sanatı olarak görmüş, doğanın tamamlayıcısı olarak nitelendirmiş ve bu eksende düşüncelerini ifade etmiştir. Ancak öncelikle Rousseau'nun, müziğin ne şekilde taklit ettiği ile ilgili düşüncesini burada ele almak gerekir. Rousseau, müziğin ruh üzerindeki etkisinin kesinlikle bildik seslerin ürünü olmadığını savunur ve bu etkiyi melodiye bağlar. Zaten Rousseau'nun taklit (*mimesis*) teorisinden yola çıkmış olması, onun müziksel unsurlar içerisindeki melodiye armoniden üstün tutmuş olmasının ana nedenidir. Filozof, yalnızca “gök gürültüsü”, “suların çığıltısı”, “rüzgâr ve fırtınalar” gibi doğa seslerinin değil, aynı zamanda “öfke”, “feryat”, “acı” ve “neşe” gibi duygu durumlarının da melodi tarafından armoniye göre çok daha iyi betimlediğini savunmaktadır.

Filozof, müziğin sesleri kulağa hoş gelecek biçimde bir araya getirme işlevini tek başına eksik bulmaktadır: “Müzik bundan ibaret olsaydı doğa bilimlerinden sayılırdı, güzel sanatlardan değil. Onu bu düzeye çıkaran sadece taklit etmedir” (Rousseau, 2017, s. 63). Filozof, tıpkı resim sanatının ana unsuru olarak algıladığı “desen”i resimde taklit sanatının ana gereci olarak gördüğü gibi müzik sanatının ana unsuru olarak algıladığı “melodi”yi de taklit sanatının ana gereci olarak görmüştür.

Rousseau'da insan sesi vurgulamaları ayrıcalıklıdır ve armoninin karşısında konumlandırılmaktadır, zira onlar tutkuları ifade eder ve doğayı mükemmel biçimde taklit eder. Resimde doğanın formlarını konturların taklit etmesi gibi, sesin vurgulamaları da doğayı taklit eder (Ertuğrul, 2020, s. 58). “Gırtlaktan çıkan seslerdeki ton değişikliklerini taklit eden melodi yakınmaları, acı ya da sevinç dolu haykırışları, tehditleri, iniltileri dile getirir. Güçlü duygulanımların bütün sesli işaretleri, onun yetki alanındadır” (Rousseau, 2017, s. 66). Rousseau, müziğin taklit nedeni ile insan sesinden ve dolayısıyla dilden doğuşunu şu şekilde ifade eder:

Öfke, dil ya da damağın eklemlediği korkutucu çığılıklar çıkarır; oysa şefkatin sesi daha yumuşaktır, onu değişime uğratan gırtlaktır, böylece bu ses, belirli bir tek ses haline gelir... Böylece ahenk ve tek tek sesler de

hecelerle doğar, güçlü duygulanım bütün organları konuşturur ve insanın sesini onların bütün görkemiyle donatır; böylece şiirlerin, şarkıların ve sözün ortak bir kökeni olur. ...İlk söylemler, ilk şarkılar olmuştur: Ritmin yinelenen ve ölçülü dönüşleri, vurgulardaki melodi ve ton değişimleri, dille birlikte şiiri ve müziği doğurmuştur. (Rousseau, 2017, s. 57)

Rousseau'ya göre taklit etmenin de bir niteliği olmalıdır. Taklit yapılırken doğanın sesinin tanımlanması gerekmektedir. “Gürültüyü gürültüyle anlatmak isteyen müzisyen yanılır; sanatının ne güçlü yanını ne de zayıf yanını tanyordur... Çünkü basitçe taklit etmesi yetmez, etkilemesi, hoş gitmesi gerekir; bunlar olmadan sıkıcı taklit hiçbir şey değildir. Kimsenin ilgisini çekmeyeceğinden hiçbir etki uyandırmayacaktır” (Rousseau, 2017, s. 68). Eş deyişle Rousseau, müziksel ve dilsel taklide estetik bir espri eklenmeksizin, müziğin doğamayacağını ifade etmek istemektedir. Böylelikle Rousseau da Aristoteles'in sanat kuramında ifade ettiği gibi sanatı “taklit” ve “hoşlanma” içtepilerine bağlamış olur. Aristoteles, o dönemde tüm sanatları içine alan şiiri ve tüm sanatın temellerini “taklit” (mimesis) ve “hoşlanma” (haz) içtepilerine dayandırmıştır (Aristoteles, 2001, s. 16).

Rousseau'nun Müziğin Doğuşu, Oluşumu ve Modern Müzik Hakkındaki Düşünceleri

Rousseau'nun müziğin kökenine ilişkin teorilerinin en baskın olduğu perspektif, dilsel ve taklitsel perspektiftir. Bunu, özellikle bu alana yönelik olarak 1781 tarihinde yazdığı *Essai sur l'origine des langues Où Il Est Parlé de la Mélodie et de l'imitation Musicale (Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme)* adlı eserinden de anlamaktayız.

Filozof, öncelikle düşünce ve duygularımızı ifade etmenin, eş deyişle dışa vurmanın yollarını “görsel” ve “işitsel” olarak ayırır. Görsel iletişimi “hareket”; işitsel iletişimi ise “ses” olarak adlandırmıştır; hareketi dokunma ve jest; sesleri ise dil ve müzik olarak kategorize etmiştir. Gereksinim nedeniyle “ilk jestler”in görsel iletişimi, “güçlü duygulanımlar”dan kaynaklanan ilk seslerin ise işitsel iletişimi oluşturduğunu savunmuştur (Rousseau, 2017, s. 1-9). Bu yönüyle, tıpkı kendisinden hemen sonra gelen aydınlanmacı çağdaşı Herder (1744-1803) gibi dans-melodi-dil üçgeninin, iletişimin işitsel-görsel bütünlüğü anlamında müzik sanatının kökenlerini oluşturduğunu düşünmüştür (Herder ve Bohlman, 2017, s. 249-260).

Rousseau'nun işitsel iletişim teorisi üzerine odaklanacak olursak; o, işitsel iletişimi, eş deyişle dilin ve sözün kökenini, iletişimi gerektirecek güçlü duygulanımlara bağlar (Rousseau, 2017, s. 9-10). Rousseau için müzik, anlamsal bir sistemdir. Rousseau, müzik ve dil üzerine yazılarında insan iletişiminin dinamiklerini doğal bir temele sahip kültürel bir fenomen olarak açıklar (Scott, 1997, s. 812-813). Dillerdeki kültür farklılığı durumunu ise yerellik, iklim ve dışa kapalı gelenekselliğin zorunluluklarından kaynaklanan bölgesel farklılıklara bağlar (Rousseau, 2017, s. 33-34). Rousseau'ya göre dilsel ve müzikal farklılıklar; daha genel olarak kültürel farklılıklar, farklı insanların tutkularının spesifik gelişimindeki farklılıklardan kaynaklanmaktadır. İnsanları toplumsallaştıran ve onları yalnız hayvanlardan siyasi bir topluluğun üyelerine dönüştüren her şeyle ilgilenen ve sanatını anlatmaya ve onu memnun etmek için kullanmaya çalışan bir müzisyen olarak Rousseau, sosyal iletişimin tutkulu temelini araştırır (Scott, 1997, s. 805).

Rousseau müziği, mecazi anlatımın ilk ve önemli formlarından biri olması nedeniyle “söz”, “mimik”, “jest”, “hareket”, “pantomim” vb. gibi iletişim unsurlarıyla birlikte ele alır (Rousseau, 2017, s. 1-7). Aynı görüş, Rousseau'nun bir sonraki çağdaşı olan Herder'in (1744-1803) müziğin doğuşu ve kökeni üzerine olan

düşüncelerinde de; “müzik”, “dans”, “mimik”, “jest”, “melodi”, “şiiir”, “metin” bütünselliğinin, müziğin ilk ve ayrılmaz parçaları olduğu biçiminde ele alınmıştır (Herder ve Bohlman, 2017, s. 249-260). Herder, müziğin kökenlerine inebilmek için folklorik ve etnografik seyahatler düzenlemiştir (Herder ve Bohlman, 2017, s. 261-284).

İlk dilin duygu ve mecaz yüklü olması, dil ve müzikteki prozodi³ uygulaması, sözcükleri taşıyan cümlelerin ritmik bölünmelerle şiirsel ve müziksel anlatımlara dönüşmeye başlaması (ilk halk edebiyatı ve müziği örnekleri), bu ses oluşumunun evrilerek ritim, melodi ve armoni yapılarını oluşturması gibi saptamaları, Rousseau'nun, dillerin ve müziğin kökenini bir bütün olarak ve aynı kaynaktan çıktığı biçiminde algıladığını gösterir. Rousseau'nun müziğin kökenlerini ele aldığı çalışmasının *Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme* adını taşıması bile, filozofun müziğin kökenini “taklit”, “hoşlanma”, “dil” ve “müziksel öğeler” (melodi, ritim, armoni vb.) ile bir bütün olarak düşündüğünü göstermektedir.

Rousseau, dil ve müziği ortak bir kökene bağlaması nedeniyle dilsel vurgu ve müziksel prozodiyi de akraba olarak kabul etmekte ve aynı köke dayandırmaktadır. Bunu Halikarnassoslu Dionysos'tan aldığı alıntı ile şu biçimde ifade eder: “Halikarnassos’lu Dionysos, tonun tiz vurguda yükselmesinin ve pes vurguda alçalmasının bir beşinci aralık kadar olduğunu söyler; aynı biçimde prozodi vurgusu, özellikle de sesin bir beşinci aralık ölçüsünde yükselip aynı hecede başka bir beşinci aralık ölçüsünde düştüğü vurgusu da müzikseldi...” (Rousseau, 2017, s. 29).

Rousseau'nun dil, söz ve müziği ortak bir kökene bağladığı en önemli ifadelerinden biri de, Strabon'dan aktardığı “söylemek ve şarkı söylemek eskiden aynı şeylerdi” ibaresidir (Rousseau, 2017, s. 58). Etnomüzikolog B. Nettl, halen İran’da şarkı söylemek için kullanılan *khandan* sözcüğünün İngilizceye “okumak” (*reading*), “söylemek” (*singing*) ve “reçite etmek” (*recitate*) biçiminde karşılık geldiğini söylemektedir (Nettl, 1983, s. 20). Bu kullanımın, kadim Anadolu müzik geleneğinde (türkü/deyiş okumak/söylemek) (Mustan Dönmez, 2009, s. 109-113) ve farklı geleneklerde de bu şekilde (okumak/söylemek) kullanılmasındaki en önemli neden bu olsa gerek. Bu düşünceden (dil-müzik özdeşliği) yola çıkan Rousseau, ilk yasaların şarkı formunda olduğunu ve belagat, müzik, şiir ve dilin başlangıçta ortak bir kökene sahip olduğunu, böylelikle dilin hem tutarlı düşünceleri hem de duygulanımları anlatabildiğini ve Antik Yunan’da zamanında var olup bugünün toplumlarında olmayan yegâne etkenin bu olduğunu söyler. Ayrıca filozof, her toplumun kendi müziğinden haz alıp en çok kendi müziğini anlamlandırabiliyor olmasını da, müziğin dille ortak bir tavır göstermesine bağlamaktadır:

Keyfimize uygun en güzel şarkılar, ona hiç alışkın olmayan bir kulağı hep şöyle böyle etkileyecektir; bu, sözlüğüne sahip olmamız gereken bir dildir (Rousseau, 2017, s. 65)... Bir İtalyan’a İtalyan ezgileri, bir Türk’e Türk ezgileri gerekir. Herkes sadece kendisine tanıdık gelen vurgulardan etkilenir... Söylenenin kişiyi harekete geçirebilmesi için konuşulan dili anlaması gerekir (Rousseau, 2017, s. 70).

Rousseau'nun, felsefesiyle “uygarlığın açmazlarından” ve yol açtığı “toplumsal yozlaşma”dan haberdar ettiğini, bilhassa “*Emile*”, “*Toplumsal Sözleşme*”, “*Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev*”, “*İnsanlar Arasındaki*

³ Prozodi: “Sözlü bir müzik yapıtında, sözcüklerin vurgulu ve vurgusuz heceleriyle, ölçünün kuvvetli ve zayıf zamanları arasındaki uygunluk. Operada librettoyla müzik; klasik Türk müziğindeyse aruz ölçüsüyle makam arasındaki uyum gibi” (Sözer, 2012, s. 194).

Eşitsizliğin Kaynağı” gibi eserlerinden de bilmekteyiz. Rousseau’nun tasavvuruna göre, grup halinde şarkı söylemek ve dans etmek için yapılan ilk toplanmalar çok geçmeden kimin en iyi şarkı söyleyip dans ettiği kavgaları üzerinden kıskançlık ve eşitsizliğe yol açıyor ve işte insanlık bu andan itibaren baş aşağı yuvarlanmaya başlamış oluyordu (Shiner, 2017, s. 230-231). Rousseau, *“İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı”* adlı eserinde, sanatsal ve müziksel anlamdaki eşitsizlik ve yozlaşmanın kaynağını ise, şu şekilde ifade etmektedir: “Kim en iyi şarkı söyleyip dans ettiyse, kim en güzel, en güçlü, en hünerli veya en belagatlı ise, en sayılan kişi oldu. Bu, eşitsizliğe ve aynı zamanda yozlaşmaya doğru atılan ilk adımdı. Bu ilk ayrımlardan, bir yanda kibir ve küçümseme diğer yanda utanma ve kıskançlık doğdu” (Rousseau, 2003, s. 71).

Rousseau’nun çağındaki müziğe yaklaşımı da genel felsefesinden kopuk değildir. Tıpkı uygarlık, bilim ve sanat gibi dönemi müziğinin de aslından uzaklaştığını iddia etmiştir. Bu konu üzerindeki düşüncelerine bakıldığında, bunu dil yetkinliğiyle açıklamıştır. Rousseau, dil yetkinliğinin melodiyi kurallara bağladığından ve sınırlandırdığından, melodinin kurallara bürünmesinin yavaş yavaş eski enerjisini kaybetmesine yol açtığından bahsetmektedir. Ses tonundaki değişimlerde var olan yüksekliklerin yerini ise aralık hesabının aldığını ifade etmiştir. Rousseau’ya göre ikna sanatı geliştirildikçe duygulandırma sanatı kaybedilmiştir. Yunanistan’dan “zincire vurulan” diye bahseden Rousseau, Yunanistan’ın “özgür ruhları ısıtan ateşi”ni kaybettiğini, Romalılarla karışma ile dildeki armoninin ve vurgunun zayıfladığını, daha sert ve daha az müziksel bir dil olan Latin dili ile oluşturulan müziğin var olana zarar verdiğini belirtmiştir (Rousseau, 2017, s. 81–82).

Dolayısıyla müzikte eş yedirimli tampere sistem⁴, doğada olmayan mekanik bir aralık düzeni sağladığı ve gücünü tampere sistemden alan armonik oluşum melodik ifade ve hareketliliği kısıtladığı için; enstrumantal (çalgısal) müzik ise, müziğin sözsöz/metinsel derinlik ve ifadesini yok ettiğinden Rousseau tarafından eleştirilmiştir. Ayrıca Rousseau, müziğin hakikat ve anlam yüklü yapısını oluşturan sözlerin önemsenmemesi; dil yetkinliğinin artmasıyla dilin melodiden ayrılması ve melodinin özerklik kazanması; dolayısıyla müzik öğelerinin birbirinden bu biçimde koparılmasının, Yunan tragediyalarına ait bütüncül anlayışın ortadan kalkmasını sağlayarak müziği yozlaştırdığını şu şekilde savunmuştur: “...Böylece müzik, sadece şiirin vurgusu ve armonisiyken ve sözün daha sonra sadece akıl üzerinde kuracağı etkiyi güçlü duygulanımlar üzerinde kurmuşken yarattığı mucizeler de görülmez oldu. Aynı şekilde, Yunanistan sofistler ve filozoflarla doldukça orada artık ne ünlü şairler ne de ünlü müzisyenler yaşar oldu” (Rousseau, 2017, s. 82).

Sonuç

J. J. Rousseau, felsefe ve sosyolojinin önemli temsilcilerinden olan etkili bir 18. yy. Aydınlanma Dönemi filozofudur. Ayrıca bestecilik, müzik teorisyenliği, dilbilim, ekonomi, siyaset, hukuk, pedagoji gibi birçok alanda eser vermiş çok yönlü bir entelektüeldir. Rousseau, kendi döneminde, bugünkü çağın düşünce, ahlak ve eğitim sistemi ile ilgili birçok öngöründe bulunmuş ve “yanlışlıkları değiştirme” ihtimali içerisinde insanlığa sesini duyurmayı hedeflemiştir.

Rousseau, “toplum sözleşmesi”, “genel irade”, “uygar insan”, “doğa durumu”, “demokrasi”, “özgürlük” ve “eşitlik” gibi kavramları yeniden ve farklı bir açıdan ele almasıyla dikkat çekmiştir. Özellikle “toplumsal sorunlar” ve “eşitsizlik” meselesini çok önemsemiştir. İnsanlığın uygarlık yönündeki yürüyüşünün insanlığı eşitsizliğe götürdüğünü iddia ederek bilimde, sanatta ve toplumsal yapıda doğacılığı savunmuştur. Rousseau, özel mülkiyet

⁴ Tampere Sistem: “Bir oktavın 12 eşit aralığa (yarım tona) bölündüğü akort düzeni” (Sözer 2012, s. 232).

sistemi üzerine inşa edilen medeniyetin, toplumsal sınıfları, eşitsizliği, lüks tutkusunu ve yozlaşmayı sağladığını iddia ederek, aynı zamanda 1848'de yayımlanan “komünist manifesto”nun da erken habercisi olmuştur.

İşte Rousseau'nun müzik üzerine olan düşünceleri de bilim ve sanat üzerine olan düşüncelerinden bağımsız değildir. Rousseau'nun besteciliği, müzik teorisyenliği ve müzikologluğu, kaynağını kendi özgün felsefi sisteminden almıştır. Rousseau'nun Antikiteye duyduğu özlem ve günümüz modern toplumuna ve sanatına olan tepkili yaklaşımı, onun müzik anlayışına da yansımıştır: Rousseau, dönemi sanatının ve müziğinin aşırı şaşalı, öğrenmesi zor ve duyguların direkt anlatımına izin vermeyen sistemini eleştirmiştir. Rousseau'nun doğacılığı ve Batı müziğine yaptığı bu acımasız eleştiri, gelecek yıllarda, özellikle filozof J. G. Herder'in öncülüğünde oluşan “folklorizm” ve “müzik etnolojisi” düşüncesine de kapı aralamıştır.

Rousseau'nun müziğin kökeni ve doğuşu ile ilgili düşüncelerine gelince, müziğin kökenini tıpkı Aristoteles (2001) gibi taklit (*mimesis*) kuramına bağlamış; ayrıca Herder (2017) gibi müziğin, dilin ve jestlerin-mimiklerin kökenini, seslere dayalı iletişimin kaynağı olması nedeniyle bir bütün olarak algılamış ve müziğin kökenini dil, melodi ve ritimde aramıştır (Rousseau, 2017).

Rousseau, sözü besleyen temel unsurun melodi olduğunu düşünmesinden dolayı müzikte en az melodi kadar söze de önem vermiştir. O, bu durumun nedenini şöyle ifade etmiştir: “Müzik, sözel vurguyu bırakıp sadece armonik yapılara bağlanarak kulağa daha gürültülü ve kalbe daha az yumuşak gelir hale bürünüyor. Müzik artık konuşmuyor zaten, yakında şarkı da söylemez olacak ve bütün o akorları ve armonisiyle üzerimizde hiçbir etki bırakmaz hale gelecek (Rousseau, 2017, s. 77).

Rousseau, müziğin yapay bölümlendirmelerle on iki tona, makamın ise majör-minör olarak ikiye indirgenmesi sonucu doğan armoni sanatının, müziği aşırı karmaşıklaştırması ve nota yazımının pratik olmayışı yönüyle Batı Sanat Müziğini kökten eleştirmektedir. Rousseau'nun armoniye yüklediği olumsuz anlamlardan biri de armoninin melodik gidişin özgürlük ve enerjisini ortadan kaldırmış olması biçimindedir (Rousseau, 2017, s. 65–68). Eş deyişle dikey müzik besteciliği (armoni sanatı), doğası gereği anlatımın yatay yönü olan melodik yönünü kısıtlamaktadır. Böylelikle Rousseau'ya göre müzik de insanlığın diğer kültür alanları gibi “yozlaşmış” ve “aslını kaybetmiştir.” Dil gelişmeye başladıkça ikna sanatı da gelişmiştir. Dil kaynaklı ikna sanatının gelişimi ise, dilin müzikten el çekmesi suretiyle müzikte duygusal anlatımın yavaş yavaş kaybolmasına sebep olmuştur. Aynı şekilde melodi de kurallara bağlanmış ve eski etkisini böylece kaybetmiştir.

Rousseau'nun temel alanının felsefe olduğu ve müzik alanında yeterli eğitim alamadığı göz önünde bulundurulup çağdaşları nezdinde değerlendirildiğinde, müzik teorisi ve bestecilik alanında ileri düzey bir performans sergilemediği düşünülmüştür. Ancak burada müzikoloji açısından önemli olan, Rousseau'nun teorisyenliği ya da besteciliğinden çok müzik üzerine ortaya attığı düşüncelerinin felsefi sistemiyle olan bağlantısı ve geleceğe yön vermesidir. Doğayla uyumlu ve arı felsefesinin bilim ve sanat anlayışına da yansması; müziği hakikati kavratan bir gereç olarak algılaması ve bu yönüyle Antikiteye özenmesi; dolayısıyla müziğin gösterişli yönünden çok özünü kavratmaya ve sonraki kuşaklara aktarmaya yönelik düşünsel yaklaşımına uygun, basit nota yazım yöntemleri tasarlaması; melodide matematiksel aralık hesabını olumsuzlaması; söz ve melodiye tampere sistem gibi olmayıp doğaya daha uygun olması yönüyle armoniden daha fazla değer vermesi, bu filozofun düşünceleri, söylemleri ve uygulamaları arasındaki doğrusallığı göstermesi açısından önemlidir.

Kaynakça / References

- Akan, N. (2017). Jean-Jacques Rousseau ve Müzik. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 3 (5), 23-30.
- Alsan, N. (1962). *Jean- Jacques Rousseau Hayatı, Sanatı, Eseri*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Aristoteles (2001). *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bakır, K. (2007). Jean-Jacques Rousseau'nun Natüralist Eğitim Anlayışı. *Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15, 103-122.
- Cevizci, A. (2007). *Felsefeye Giriş*. Bursa: Sentez Yayınları.
- Cevizci, A. (2008). *Aydınlanma Felsefesi Tarihi*. Bursa: Asa Kitapevi.
- Cevizci, A. (2017). *Aydınlanma Felsefesi*. Say Yayınları: İstanbul.
- Engineri, M. (2008). Uygarlık Tarihi, Aydınlanma Çağı ve Felsefesi Adlı Konunun Araştırılması. *Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 1-15.
- Ertuğrul, T. (2020). Rousseau'nun Müzik Teorisinin Yapısökümü. *Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi*, 15, 40-69.
- Herder, J. G. and Bohlman P. V. (2017). *Song Loves The Masses: Herder on Music and Nationalism*. California: University of California Press.
- İşler, E. (1999). Voltaire ve Rousseau Etrafında Aydınlanma Çağı Fransız Yazını'na Bir Bakış. *PAÜ, Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5, 48-53.
- Lovejoy, A. O. (1923). The Supposed Primitivism of Rousseau's "Discourse on Inequality. *Modern Philology*, The University of Chicago Press, 21(2), 165-186.
- Mustan Dönmez, B. (2009). Anadolu Tasavvufunda Ritüel Müziğinin Kültüre Gömülü Olma ve Anıştırılma Durumları, *Folklor Edebiyat*, 58, 107-115.
- Mustan Dönmez, B. (2015). *Müziğin Kökeni Üzerine*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Mustan Dönmez, B. (2019). *Etnomüzikolojinin Temel Kavramları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois Press.
- Oransay, G. (1977). *Bağdarlar Geçidi*. İzmir: Küğ Yayınları.
- Rousseau, J. J. (1975). *Complete Dictionary of Music*. Çev. French W. Waring, New York: AMS Press.
- Rousseau, J. J. (1991). *İtirafı II*. Çev. Arif Obay, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Rousseau, J. J. (1998). *Essay On The Origin of Languages and Writings Related to Music*. Trans. and ed. by Scott, T. J., New England, Hanover and London: Published by Dartmouth College University Press.
- Rousseau, J. J. (2003). *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kökeni*. Çev. Ertuğ Ergün, Ankara: Yeryüzü Yayınevi.

- Rousseau, J. J. (2017). *Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*. Çev. Ömer Albayrak, İstanbul: Kültür Yayınları.
- Rousseau, J. J. (2018). *Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: Kültür Yayınları.
- Scott, T. J. (1997). *Rousseau and the Melodious Language of Freedom*. Chicago: The University of Chicago Press, 803-829.
- Shiner, L. (2017). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*. Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sözer, V. (2012). *Müzik Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Topses, M. D. (2010). *Aydınlanma Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Tylor, E. (1949). Rousseau's Conception of Music. *Music and Letters*, Oxford University Press, 30/3, 231-242.
- Weber, A. (1991). *Felsefe Tarihi*. Çev. Vehbi Eralp, İstanbul: Sosyal Yayınlar.

EKLER:

EK 1: J. J. ROUSSEAU'NUN BAŞLICA YAPITLARI

a. Siyaset, Hukuk ve Toplum Felsefesi Üzerine:

1. *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev* (1750- İlk Söylevi)
2. *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temeli Üzerine Söylev* (1755- İkinci Söylevi)
3. *Ekonomi Politik Üzerine Söylev* (1755)
4. *Toplum Sözleşmesi* (Politik Hukuk İlkeleri- 1762)
5. *Korsika Anayasası* (1765)

b. Eğitim Üzerine:

1. *Emile* (1762)

c. Kendi Üzerine:

1. *İtiraflar* (1782-86)
2. *Rousseau, Jean-Jacques'ı Yargılıyor* (1772- 76)
3. *Yalnız Gezerin Düşleri* (1782)

d. Müzik, Dil ve Tiyatro Üzerine:

1. *Modern Müzik Üzerine Deneme* (1742)
2. *Çağdaş Müzik Üzerine Bilimsel İnceleme* (1743)
3. *Çapkın Periler Operası* (1745)
4. *Köyün Kâhini Operası* (1752)
5. *Fransız Müziği Üstüne Mektup* (1753)
6. *Nergis* (Komedi) (1753)
7. *Tiyatro Oyunları Üstüne d'Alembert'e Mektuplar* (1758)
8. *Müzik Sözlüğü* (1764-68)
9. *Dillerin Kökeni Üzerine Bir Deneme* (1755-60)

EK 2. J. J. ROUSSEAU'NUN MÜZİKSEL YAŞAM KRONOLOJİSİ (Rousseau: Scott önsözü, 1998: ix-xii)

1712

-28 Haziran: Jean-Jacques Rousseau, Cenevre'de doğar.

1728

-14 Mart: Rousseau, Cenevre'den kaçır; 1729 yazına kadar İtalya'ya seyahat eder.

1729

-Yaz-Güz: Rousseau, Lazarist Semineri'nde çalışır ve ardından M. Le Maître ile müzik çalışmaya başlar.

1730

-Kış: Rousseau, Neuchâtel'de müzik öğretir.

1731

Rousseau, müziği ticari amaçla kopyalamaya başlar.

1732

-Haziran: Rousseau, Chambéry'de müzik öğretmeye başlar.

1733

-Temmuz: Rousseau, Abbé Blanchard ile müzik eğitimi almak için Besançon'a gider. (Tarih belirsiz.)

1734

-Sonbahar: Rousseau, Rameau'nun *Treatise on Harmony* (Armoni Üzerine İncelemesi) eserini satın alır ve üzerinde çalışır. Mme de Warens'in Chambéry'deki müzik akşamlarını yönetir.

1737

-Haziran: Rousseau'nun ilk yayını, *A Song* (Bir Şarkı), Mercure de France'da yayınlandı.

1741

-Aralık Sonu: Rousseau, müzik notasyonu için yeni sistemiyle Paris'e gelir.

1742

-22 Ağustos: Rousseau, Bilimler Akademisine *Müzik İçin Yeni İşaretler* planını okur.

1743

-Ocak: Rousseau'nun *Dissertation on Modern Music* (Modern Müzik Üzerine Tez) eserinin Yayını.

-10 Temmuz: Rousseau, Fransa'nın Venedik Büyükelçisinin sekreteri olarak Paris'i terk eder. İtalyan müziği ile yeniden tanışır.

1744

-6 Ağustos: Rousseau, Venedik'ten ayrılır ve Paris'e döner.

1745

-Temmuz: Rousseau, *Les Muses Galantes*'i (Cesur Müzler) tamamladı.

-Eylül: Rousseau'nun *Les Muse Galantes*'i (Cesur Müzler), Rameau'nun Rousseau'yu intihalle suçladığı *La Poplinière*'nin evinde sergileniyor.

-Sonbahar: Rousseau, Voltaire'in librettosu ve Rameau'nun müziği ile *Les Fêtes de Ramire*'yi (Ramire'nin Ziyafetleri) çalışıyor. Çalışma, Aralık ayında Versailles'da Rousseau'ya haber verilmeksizin sunuldu.

1749

-Ocak-Mart: Rousseau, *Encyclopedia* için müzik üzerine makaleler yazıyor.

-Ekim: *Illumination of Vincennes* (Vincennes Aydınlatması): Rousseau, Dijon Akademisi tarafından önerilen deneme konusunu okur.

1750

-Temmuz: *The First Discourse* (İlk Söylem), Dijon Akademisi tarafından ödüle layık görüldü.

1751

-Ocak: *The First Discourse*'un (İlk Söylem) yayınlanması.

-Şubat: Rousseau, Dupin ailesindeki işinden ayrılır ve bir müzik kopyacı olarak çalışır.

-Temmuz: Rousseau'nun müzik üzerine makalelerini içeren *Encyclopedia*'nın birinci cildinin yayınlanması.

1752

-Kış-İlkbahar: Rousseau, *Fransız Müziği Üzerine Mektup*'u yazar.

-Mart: Grimm'in *Omphale Üzerine Mektup*'unun ve Raynal'ın *Grimm'in "Omphale" Mektubu Üzerine Açıklamaları*'nin yayınlanması.

-Nisan: Rousseau'nun *Omphale Hakkındaki Mektuba Eklenen Açıklamalar Konusundaki Grimm'e Mektubunun* Anonim Yayını.

-İlkbahar: Rousseau, *Le Devin du Village* (Köy Kâhini) eserini oluşturur.

-Haziran: Rousseau'nun Fontainebleau'daki *Le Devin du Village* (Köy Kâhini) performansı. Rousseau, XV. Louis tarafından sunulan emekli maaşını geri çevirir.

-1 Ağustos: Pergolesi'nin gezgin bir İtalyan grubu tarafından sergilenen *La Serva Padrona* adlı başarılı performansıyla *Bouffons Kavgasının* Paris'te patlaması.

1753

-1 Mart: Rousseau'nun *Le Devin du Village* (Köy Kâhini) Operası'nın Paris Operası'ndaki performansı.

-Eylül: Rousseau'nun *Bir Senfonistten Mektup*'un anonim yayını.

-Kasım: Rousseau'nun *Fransız Müziği Üzerine Mektupunun* yayınlanması. Rousseau, *İkinci Söylemi* yazmaya başlar.

1754

-12 Haziran: Rousseau, ithafını *İkinci Söylem*'e dayandırır. Rameau'nun *Observations on Our Instinct for Music* (Müzik İçgüdümüzle İlgili Gözlemler) eserinin anonim olarak yayınlanması.

1755

-24 Nisan: Rousseau'nun *İkinci Söyleminin* Yayını.

-Ağustos: Rameau'nun *Errors on Music in the Encyclopedia* (Ansiklopedide Müzik ile İlgili Hatalar) yayınlanması.

-Sonbahar: Rousseau, Rameau'nun *Müzik Üzerine Hataları*'na yanıtının ilk taslağını yazıyor.

1756

-Mart: Rameau'nun *Continuation of the Errors on Music in the Encyclopedia* (Ansiklopedide Müzik ile ilgili Hataların Devam Etmesi) yazısının anonim yayını.

-Mayıs: Ansiklopedinin 6. cildi, Diderot ve d'Alembert'in Rousseau'yu Rameau'ya karşı savunduğu "Bildiri"yi içeriyor.

1758

-İlkbahar: Rousseau'nun *On Theatrical Imitation* (Teatral Taklit Üzerine) adlı eseri, *d'Alembert'e Mektup* olarak hazırlanmıştır.

1761

-Eylül: Rousseau, *Essay on the Origin of the Languages* (Dillerin Kökeni Üzerine Deneme) adlı eseri yayınlamayı tavsiye eden Malesherbes'e gönderir.

1762

-9 Haziran: Rousseau'nun *Emile*'nin yayınlanmasından sonra tutuklanması için bir izin çıkarıldı; Fransa'dan Cenevre'ye kaçtı. *Levite of Ephraim* (Levilli Efraim) Bestesi.

1763

-İlkbahar: Rousseau, *On Theatrical Imitation* (Teatral Taklit Üzerine), *Essay on the Origin of Languages* (Dillerin Kökeni Üzerine Deneme) ve *The Levite of Ephraim*'i (Levilli Efraim) birlikte yayınlamayı düşünür, ancak bunun tersi karar verir.

1764

-Kış: Rousseau'nun *On Theatrical Imitation* (Teatral Taklit Üzerine) eserinin yayını.

1765

-Rousseau, *Examination of Two Errors* (İki Hatanın İncelenmesi) metnini, *Müzik Sözlüğü*'nün bir önsözü olarak kullanmak niyetiyle sonlandırır. (tarih belirsiz)

1768

-Rousseau'nun *Müzik Sözlüğü*'nün Yayını.

1770

-Mayıs: Rousseau'nun *Pygmalion*'unun ilk performansı.

-Aralık: Rousseau, Charles Burney ile tanışır.

-Şubat: Rousseau, açıkça himayesi altına giren Gluck ile tanışır.

-Ağustos: Gluck'un Paris'te *Orphée* (Orpheus) operasının ilk gösterimi. *Extract from a Response by the Underlaborer to his Frontman* (İşçinin Lidere Verdiği Yanıttan Alıntı) yazısının taslağı için en erken tarih.

1774

-Şubat: Rousseau, Gluck'la buluşur, Rousseau'nun açıkça hamiliğinde yer alır.

-Ağustos: Gluck'un *Orfee*'si (Orpheus) ilk kez Paris'te sahnelenir.

1775

-Mart: Rousseau'nun *Fragments of Observations on Gluck's Italian "Alceste"* (Gluck'un İtalyan Alcestesi Üzerine Gözlemler) eserinin muhtemel tarihi, daha sonra *Burney'e Mektup*'a eklendi.

-20 Ekim: Rousseau'nun *Pygmalion* operasının Paris Operasında performansı.

1776

-Aralık: Rousseau'nun *Devin du Village* (Köy Kâhini) Operası, Paris Operası'nda yeniden canlandırıldı ve Gluck'un *Orphée*'siyle (Orpheus) birlikte çalındı.

1777

-Ekim: Rousseau'nun *Burney'e Mektup* yazısının muhtemel tarihi.

1778

-2 Temmuz: Rousseau, Ermenonville'de öldü.

HÂDİYE ÖTÜGEN'İN TIRNAK KEMENÇE TAKSİMLERİ: İCRÂ VE ÜSLÛP ANALİZİ

The *Tırnak Kemençe* Taksims of Hadiye Ötügen: Performance and Style Analysis

Beril ÇAKMAKOĞLU *

ÖZ

Hâdiye Ötügen, 20. yüzyılda yaşamış önemli kadın tırnak kemençe icrâcılarındandır. Ötügen, yaşadığı yıllar boyunca özellikle TRT kurumu radyo programlarında tırnak kemençe ve viyolonsel çalgılarıyla birçok programda yer almıştır. Bu çalışmada Ötügen'in radyo programlarında icrâ ettiği tırnak kemençe taksimlerinin analizi yapılmıştır. Çalışmada, analiz yoluyla elde edilen sonuçlar doğrultusunda icrâcının taksim türü çerçevesinde sergilediği yaratma davranışlarının açıklanması amaçlanmıştır. Çalışmanın evreni, Ötügen'in tırnak kemençe taksimleri ile sınırlandırılmıştır. Araştırma sürecinde öncelikle icrâcının tırnak kemençe taksimleri notaya alınmıştır. Taksimler biçim ve içerik yönünden analiz edilerek icrâ üslûbu ile ilgili verilere ulaşılmaya çalışılmıştır. Ezgiler cümle ve cümleciklere ayrılarak analiz edilmiştir. Taksimlerde karşılaştığımız; tartım, kalıp müzik ifadesi ve ezgi yapılanmalarının özgünlüğü ayrıca geleneğe bağlı olup olmadığı, süsleme tekniklerinin kullanım özellikleri gibi veriler değerlendirilerek, bazı sonuçlar elde edilmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda, tartım, kalıp müzik ifadesi ve ezgi yapılanmalarının Ötügen'in taksim icrâsı bağlamında geleneği başarı ile temsil ettiği ve kendine özgü üslûbu ile tırnak kemençe icra geleneğinde önemli bir yere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Hâdiye Ötügen'in tırnak kemençe icrâsı ile ilgili daha önce herhangi bir çalışma yapılmamış olması nedeniyle, bu çalışmanın alana katkı sunması beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Hâdiye Ötügen, Tırnak Kemençe, Taksim, Üslûp, Taksim Analizi.

ABSTRACT

Hâdiye Ötügen is one of the important female *tırnak kemençe* performers who lived in the 20th century. Especially T.R.T. Institution has featured many radio programs with her *tırnak kemençe* and cello instruments. This article is about the analysis of the *tırnak kemençe taksims* performed by Ötügen in radio programs. In the article, it is aimed to explain the creative behavior of the performer regarding the type of taksim in line with the results obtained through analysis. The universe of the study is limited to Ötügen's *tırnak kemençe* taksims. In line with the study, firstly, the *tırnak kemençe* taksims of the performer were written down. By analyzing the introductory *taksims* in terms of form setup, melodic development and content, data about the performance style was tried to be reached. The melodies she used were analyzed by dividing them into sentences and phrases. Some results were obtained by evaluating the data such as the rhythmic patterns in her melodies, whether the melody structures depend on tradition and the characteristic usage of the ornamentation techniques. In line with the data obtained, it is possible to say that Ötügen successfully represented the tradition in the context of *taksim* performance and has an important place in the *tırnak kemençe* performance tradition with her unique style. Since there has been no previous study about Hadiye Ötügen's *tırnak kemençe* performance, this study is expected to contribute to the field.

Keywords: Hâdiye Ötügen, Tırnak Kemençe, Taksim, Style, Analysis of Taksim

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 09.05.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 15.06.2021

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör. Dr., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, beril75@msn.com, Orcid: 0000-0002-1760-7453

Extended Abstract

Hadiye Ötügen, one of the *turnak kemeçe* performers who lived in the 20th century, is one of the important performers in the traditional Turkish art music tradition. Ötügen, who is a *turnak kemeçe* and cello player, took part as an accompaniment instrument player especially in TRT radio programs. In this study, the *turnak kemeçe taksim* performances in Ötügen's radio programs were evaluated in terms of style and analysis. In the study, it is aimed to explain the creative behaviors exhibited by the performer within the framework of the *taksim* type, in line with the results obtained through the analysis. The universe of the study is limited to Ötügen's *turnak kemeçe taksims*. In the research process, first of all, the *turnak kemeçe taksims* of the performer were notated. *Taksims* were analyzed in terms of form and content, and it was tried to reach the data about the style of performance. The tunes were analyzed by dividing them into sentences and phrases. Some results were obtained by evaluating the data such as the rhythmic patterns in her melodies, whether the melody structures depend on tradition and the characteristic usage of the ornamentation techniques.

Taksim is a modal and procedural genre that is created improvisationally and within a certain integrity, in order to condition the auditory sensation to a certain makam by the instrument player. During the *taksim*, the performer presents the melodic structure of the relevant makam within the framework of a certain composition. One of the main functions of the phenomenon of *taksim*, which has sub-types such as intro, main, final, intermediate, transitional, mixed (cormorant), index, rhythmic is an auditory preparation for the relevant makam. In this study, the implicit taksims are introductory ones.

In this study, the data were obtained through a qualitative literature review and analyzed with the structural analysis method. In the content evaluations of the analyzed taksims, the interpretations of the traditional makam seyir (melodic route) are explained according to the makam descriptions in İsmail Hakkı Özkan's book "*Türk Müziği Nazariyatı ve Usulleri Kudiüm Velveleleri*".

In the Turkish classical music tradition, the characteristics of the creation behavior during the performance of the *taksim* type are considered as the style of the performer. The traditional and accepted features of the musical performance are directly related to the style, and the aesthetics of the performance is one of the basic features of the style. It can be said that the performance examples that are qualified and accepted by the members of the tradition and that arouse aesthetic excitement are an important criterion in defining the style of the person. In this context, the analysis of Ötügen's *taksims* are carried out and the data related to the performance style are evaluated.

As a result, when we evaluate Ötügen's *taksims* in terms of melodic development, morphology, content, sentence types, ornamental features, use of motifs, rhythmic patterns, in line with the analyzed *taksim* analysis, we can see that the *turnak kemeçe* is accepted and appreciated for its unique style. It is possible to say that the performer is a successful representative of the tradition.

Geleneksel Türk sanat müziği çalgısal türlerinden biri olan taksim, söz konusu müzik geleneği içerisinde önemli bir ifade aracıdır. Taksim, çalgı icrâcısı tarafından işitsel duyumu belli bir makama koşullandırmak amacı ile doğaçlama olarak ve belirli bir bütünsellik içerisinde yaratılan, makamsal ve usûlden bağımsız bir türdür (Akdoğan, 1989, s. 8). İcracı, taksim sırasında ilgili makamın ezgisel yapı özelliklerini, belirli bir kompozisyon çerçevesinde sunar. Giriş taksimi, baş taksim, son taksim, ara taksim, geçiş taksimi, karışık (karabatak) taksim, fihrist taksimi, tempolu taksim gibi alt türleri bulunan taksim olgusunun temel işlevlerinden bir tanesi, ilgili makama işitsel hazırlıktır. Bu çalışmada özellikle ele alınan taksimler, giriş taksimleridir. Giriş taksimi, belirlenen repertuar sıralaması içerisinde, kendisinden sonra gelecek sözel ya da çalgısal esere hazırlık amacıyla ilgili makamda yapılan serbest, usûlsüz doğaçlamalardır. Ritim özelliği bakımından usûlden bağımsız olması ise türü belirleyen diğer bir özelliktir. Taksim yaratma davranışı olarak icrâ eden kişi tarafından irticalen yaratımı söz konusudur. Taksim sırasında icrâcının birikimini çalgısına teknik ve estetik olarak yansıtması beklenir. Tırnak kemeçe icrâcılarında İhsan Özgen'e göre, özellikle taksim ve gazel icrâları, ustalık becerisinin belirlenmesinde önemli bir kriterdir (Günaydın, 2018, s. 9).

Türk sanat müziği geleneğinde, taksim türü icrası esnasında yaratma davranışına dair özellikler, icrâcının üslûbu olarak değerlendirilmektedir. Müzik icrâsının gelenekselleşmiş ve beğeni toplayıp kabul edilmiş özellikleri, üslûp ile doğrudan ilişkilidir ve icrâ estetiği üslûbun temel özelliklerinden biridir. Nitelikli ve gelenek mensuplarınca kabul gören ve estetik heyecan uyandıran icrâ örneklerinin, kişinin üslûbunu tanımlamada önemli bir kriter olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Ötügen'in taksimlerinin analizleri gerçekleştirilecek ve icra üslûbu ile ilgili veriler değerlendirilecektir.

Bu çalışma, tırnak kemeçe icrâcılarında olan Hâdiye Ötügen'in taksim icrâlarının değerlendirilmesine dayanmaktadır. Hâdiye Ötügen, tırnak kemeçe ve aynı zamanda viyolonsel icrâcısı olarak 20. yy. içerisinde, özellikle TRT'nin radyo programlarında yer alan icrâcılardan birisidir. Bu çalışmanın amacı, Ötügen'in taksim icrâlarından yola çıkılarak, ezgi yaratma davranışını betimlemek ve bu bağlamda icrâcının üslûbunu sunmaktır. Ötügen'in icrâsı hakkında yapılan ilk çalışma olması bakımından, tırnak kemeçe icrâcılarına katkı sunmak, makalenin bir diğer amacıdır.

Yöntem

Bu araştırmada veriler, nitel kapsamda kaynak taraması yolu ile elde edilmiş olup, yapısal inceleme yöntemi ile analiz edilmiştir. Analizi yapılan taksimlerin içerik değerlendirmelerinde, geleneksel makam seyri yorumlamaları, İsmail Hakkı Özkan'ın "Türk Müsikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri" kitabında yer alan makam tariflerine göre açıklanmıştır.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Hâdiye Ötügen'in, ulaşılabilen taksim icrâları oluşturmaktadır. İnternet ortamında yer alan taksim kayıtlarından, basit seçkisiz örnekleme yöntemiyle (Büyüköztürk, 2012, s. 85) seçilen Ferahfezâ, Hicaz, Hüzam, Segâh ve Uşşak taksim icrâları, çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması ve Çözümlemesi

Araştırmada yer alan verilerin toplanmasında internet ortamında kaydı bulunan icrâlar tespit edilmiş ve taksimler notaya alınmıştır. Çalışmada kaynak tarama yönteminden yararlanılmış, Ötügen'in taksim icrâları, internet ortamında yer alan taksimleri arasından seçilerek notaya alınmış ve analiz edilmiştir. Bu çalışmada analizi

gerçekleştirilen taksim örnekleri, icrâcının TRT radyo programlarında gerçekleştirdiği ve giriş taksimi olarak nitelendirilen taksimleridir. Notaya alınan taksimler, cümlecik ve cümlelerine ayrılarak incelenmiştir. Cümlecikler arasında kesik ölçü çizgileri yer alırken, cümleler arasında tam ölçü çizgisi kullanılmıştır. Taksim notası üzerinde, icrâcının kullandığı seslerin kalış süreleri sırasıyla uzundan kısaya doğru; birlik, ikilik, dörtlük, sekizlik, onaltılık ve otuz ikilik notalarla gösterilmiştir. İcrâcının taksim sırasındaki soluklanmaları, kalışların uzunluk veya kısalıklarına göre dörtlük, sekizlik veya otuz ikilik suslarla ifade edilmiştir. Taksimlere ilişkin notalar incelenirken; biçim kurgusu, cümle tipleri, ezgisel gelişme ve içerik başlıkları altında değerlendirmeler yapılmıştır. Bu çalışmada kullanılan analiz yöntemi, S. Bahadır Tutu tarafından yönetilen çeşitli doktora tezi çalışmalarında (Çakmakoğlu, 2017, Doğruöz, 2020) ortaya konan modele göre uygulanmıştır.

Biçim kurgusu başlığında taksim icrâlarında yer alan ifadeler, cümle, cümlecik ve işitsel etki değiştiricilerin, etkileşim yoğunluğuna göre minör (küçük), majör (büyük) olarak tasnif edilmesiyle sunulmuştur. Bölümler büyük harflerle gösterilirken, cümleler ise küçük harflerle işaretlenmiştir.

Cümle tipleri başlığı altında, ezgi malzemesi kesiti (E.M.K.) ve rota (R.) terimleri cümlelerin özellikleri açıklanırken kullanılmıştır.

Ezgi malzemesi kesiti, ilgili cümlelerin kullandığı ses sahasını, bestecinin makam dizisinden seçtiği kesiti ifade etmektedir. Ezgi malzemesi kesiti içerisinde ezginin önemle üzerinde durduğu sesler birlik; daha kısa süreli ve çevresinde örgütlendiği sesler ikilik, ezgi akışını sağlayarak makam etkisinin oluşmasında rol alan diğer sesler dörtlük, ezgiyi bu seslere yönlendiren ya da tiz tarafta icrâ süslemesi olarak yer alıp ezgi malzemesi kesitinden taşan, ayrıca makam kimliğinin ve de ses sahasıyla yaratılan etkinin ortaya çıkmasında kısıtlı rolü olan sesler sekizlik değeri kullanılarak ifade edilmiştir.

Rota terimi ise müzik cümlesinin ezgisel seyrini ifade etmek için kullanılmıştır. Bu terimin seçilmesi “seyir teriminin” bir eser ya da icrânın tamamında gerçekleşen kalış sıralamasını işaret etmesinden kaynaklanmaktadır. İçeriğinde, ilgili cümlelerin ezgi modeli gösterilmiştir. Ezgi modeli gösterilirken, cümlecik parçaları kesik ölçü çizgileri ile ayrıştırılmıştır. Rota yazılırken figür, motif gibi müzik ifadelerini tiz ve pes tarafta sınırlandıran perdeler, başlangıç perdeleri ve üzerinde kalış gerçekleştirilen perdeler kullanılmıştır. Bu şekilde ezgiye ilişkin bir iskelet de gösterilmiş olmaktadır. Ayrıca, rota görsellerinde cümlelerin kullandığı sesler sekizlik, üzerinde önemle durduğu sesler ise dörtlük nota değerleriyle gösterilmiştir.

İçerik başlığında ise, incelenen taksimin müzik ifadelerinin makamsal özellikleri ve iç dizaynında kullanılan işitsel etki değiştiriciler ele alınmıştır. Bu kapsamda; başka makamlara yapılan geçkiler majör, başka makamlardan ödünç çeşni kullanımı ise minör işitsel etki değiştiriciler olarak belirlenmiş ve açıklanmıştır.

Araştırmanın “Bulgular” kısmında, bahsi geçen alt başlıklarla incelenen taksim icrâları, makamlara göre alfabetik sırayla ele alınmıştır.

Hadiye Ötügen'in Hayatı

Ötügen, uzun yıllar İstanbul Belediye Konservatuvarında ve TRT İstanbul Radyosu'nda görev alan hem tırnak kemeç hem de viyolonsel icracılığı ile geleneksel Türk sanat müziğine önemli katkılar sunan, döneminin değerli icrâcılarında birisidir. Araştırma sürecinde Hâdiye Ötügen'in doğum tarihi ile ilgili verilere ulaşılamamıştır.

İlk müzik derslerini Peyâmî Safâ'nın babaannesi olan Safâ Hanım'dan alan Ötügen'in, tırnak kemeç çalmaya Kanuni Nâzım Bey'in Aksaray'daki özel dershanesinde, Ruşen Ferit Kam'dan ders alarak başladığı bilinmektedir. İsmail Hakkı Bey'den nota, Ahmed Irsoy'dan usûl, Rauf Yekta Bey'den nazariyat, Ali Ekrem Bolayır'dan musiki estetiği öğrenen Ötügen, Batı Müziğini ise Musa Süreyya Bey, Yusuf Ziya Bey ve Selahaddin Bey'den

öğrenmiştir. İstanbul Belediye Konservatuvarındaki görevinin sona ermesinden sonra viyolonsel çalışmalarına başlayan Ötügen'in, H.S. Arel'in ısrar ve teşviki ile tekrar tırnak kemence icracılığına başladığı kaynaklarca belirtilmektedir (Özalp, 2000, s. 344).

16 Mart 1963 yılında vefat eden Ötügen, geleneksel Türk sanat müziğine önemli katkıları olan bir icrâcıdır.



Şekil 1¹. Hâdiye Ötügen
Bulgular

Çalışmanın bu kısmında Ötügen'in Ferahfezâ, Hicaz, Hüzzam, Segâh ve Uşşak makamlarındaki taksim kayıtları analiz edilmiştir.

Ferahfezâ Taksim



Şekil 2

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=UhjevWC2fYA>

Biçim kurgusu. Ötügen'in Ferahfezâ makamındaki taksimi tek bölümlü olup dört cümleden oluşmaktadır. A [a (1-4) +b (5-6) +c (7-8) +d (9-10)]

Cümle tipleri.

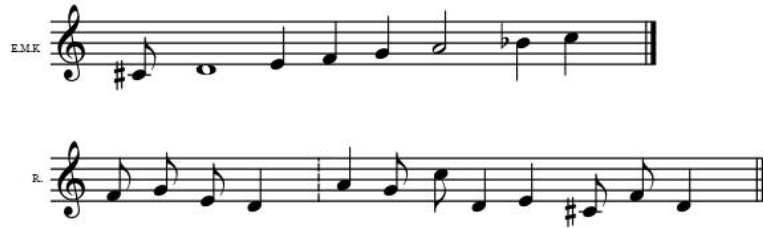
a cümlesi



b cümlesi



c cümlesi



d cümlesi



İçerik. Ferahfezâ taksiminde, makamın geleneksel seyri içerisinde de sıklıkla karşılaşılan segâh perdesinde segâhlı çeşni kullanılmıştır. Çargâh perdesinde çargâhlı çeşninin acem perdesi ile sonlanması sonucu ilk cümle tamamlanmıştır. Dügâh perdesinde kürdi çeşninin kullanılmasının yanı sıra hüseyini ve hüseyiniaşiran perdelerinin önemlendirilmesi de yine makamın geleneksel seyrine uygun bir davranış biçimidir. Bir yerde kullanılan altılı aralığın yanı sıra kürdi ve dügâh perdelerindeki kalıplar da dikkat çekicidir. Taksim içerisinde farklı bir makama geçki yapılmamış, makam seyrine uygun kalıp motiflerin kullanımı ile taksim sonlandırılmıştır.

Hicaz Taksim

Şekil 3

Biçim kurgusu. Ötügen'in Hicaz makamındaki taksimi tek bölümlü olup, beş cümleden oluşmaktadır. A [a (1) +b (2-3) +c (4-5) +d (6-7) +e (8-10)]

Cümle tipleri.

a cümlesi

b cümlesi

c cümlesi

d cümlesi



e cümlesi



İçerik. Ötügen'in Hicaz makamındaki taksimi, makamın geleneksel ezgi anlayışına uygun ifadeler içermektedir. Hem hüseyini hem de neva perdelerinin güçlendirilmesinin yanı sıra, nim hicaz ve dik kürdi perdelerindeki kalışlar, eviç/acem perdelerinin sıklıkla kullanımı, taksimin seyri içerisinde dikkati çeken unsurlardır. Hüseyini perdesinde uşşak, neva perdesinde rast, rast perdesinde nikriz çeşnilerin soru/cevap anlayışındaki kullanımları, taksim estetiğini oluşturan davranışlardır. 8. ölçüde, yegâhta rast ve yerinde rast çeşnilerin ödünç kullanımı ile minör bir etki değişimi sağlanmıştır. Taksim içerisinde başka bir makama geçki yapılmamıştır. Bunlara ek olarak, taksimin son cümlesinin bitiş ezgisi, Hicaz makamı yaratma davranışlarında sıkça karşılaşılan bir kalıp motif kullanımı olarak dikkati çekmektedir.

Hüzzam Taksim



Şekil 4

Biçim kurgusu. İcracının Hüzzam makamındaki taksimi tek bölümlü olup beş cümleden oluşmaktadır.

A [a (1) +b (2-3) +c (4) +d (5-7) +e (8)]

Cümle tipleri.

a cümlesi



b cümlesi



c cümlesi



d cümlesi



İçerik. Hüzam makamındaki taksim içeriğinde, hüzam beşlisinin ve yeden perdesinin sıklıkla işitildiği motifler yer almaktadır. 6. ölçüde dik hisar perdesinin kullanımı, geleneksel hüzam makamı seyrinde de yer alan yaygın bir ifade biçimi olup, Ötügen tarafından da tercih edilmiştir. Taksim, geleneksel makam anlayışına uygun kalıp motiflerin kullanımıyla, başka bir makama geçki yapılmadan sonlandırılmıştır. Ayrıca, Hüzam makamı ile özdeşleşmiş kalıp motiflerin kullanımı, bu taksim ikinci cümlesinin (b) başında üç dörtlük süre boyunca ve e cümlesinin yedinci dörtlük süresinde bir süre boyunca yer alan motiflerde görülmektedir.

Segâh Taksim



Şekil 5

Biçim kurgusu. İcrâcının Segâh makamındaki taksimi tek bölümlü olup, üç cümleden oluşmaktadır.

A [a (1) +b (2) +c (3)]

Cümle tipleri.

a cümlesi



b cümlesi



c cümlesi



İçerik. Zaman açısından uzun soluklu olmayan Segâh makamındaki taksimde, makamın geleneksel seyir anlayışına uygun motiflerin kullanıldığı görülmektedir. İkinci cümlede irak perdesinde segâh çeşninin kullanımı, üçüncü cümlede ise segâh makam dizisi içerisinde eksik segâhlı çeşninin gerektirdiği acem perdesinin sık kullanımı ile oluşturulan motifler, taksim içeriğini oluşturmaktadır. Soru cevap cümleleri içerisinde yerinde ve dengeli kullanılan ve ajilite özelliği gösteren tartım kalıpları da taksim estetiğini ve icrâcının temel üslûp özelliğini

oluşturan yaratma davranışlarından bir diğeridir. Bu bağlamda, icrácının son cümle içerisinde ürettiği motifler, örnek olarak gösterilebilir.

Uşsak Taksim



şekil 6

Biçim kurgusu. Ötügen'in Uşsak makamındaki taksimi tek bölümlü olup, üç cümleden oluşmaktadır.

A [a (1-2) + b (3-4) + c (5-6)]

Cümle tipleri.

a cümlesi



b cümlesi



c cümlesi



İçerik. Taksim giriş, geleneksel uşşak makamı seyir anlayışında pek sık rastlanılmayan, hüseyini perdesinde uşşak çeşninin kullanımı ile oluşturulmuştur. Bu ezgi motifinin Lavtacı Andon'un Hüseyini Sazsemâinin giriş bölümü ile aynı olduğu dikkati çekmiştir. Hüseyini perdesindeki uşşak çeşninin sonraki motiflerde hiç kullanılmaması, icrâcının uşşak makamının geleneksel seyrininin bilincinde olduğunu göstermektedir. Güçlü perdesi olarak önemlendirilen neva perdesi de uşşak makamının geleneksel seyrinde önemlendirilen bir perde olup, Ötügen'in bu taksiminde de vurgulanmıştır. Yine beklenen çeşnilerden birisi olan yegâh perdesindeki rast çeşni de taksim içeriğinde oluşturulan motifler arasındadır. Çargâhta çargâh, segâhta segâh, dügâhta uşşak ve rastta rast çeşnilerin soru cevap anlayışıyla oluşturulduğu ezgi yapılanmaları taksim içeriğini oluşturmaktadır.

Sonuç

20. yüzyılın kadın tırnak kemeçe icracılarından birisi olan Hâdiye Ötügen'in, geleneksel Türk sanat müziğine olan katkılarının başında, özellikle radyo programlarındaki çalgısal eşliği gelmektedir. Dönemin radyo kayıtlarında aktif rol alan Ötügen, programlarda eşliğin yanı sıra tırnak kemeçe ve viyolonsel çalgıları ile taksim icrâlarında da bulunmuştur. Bu çalışmada tırnak kemeçe taksimleri analiz edilerek, taksimlerini üzerinden ezgi yaratma davranışları incelenmiş ve icrâcının üslûbu ortaya çıkarılmaya çalışılarak bazı sonuçlara ulaşılmıştır.

Ötügen'in taksimlerini ezgi gelişimi bağlamında ele aldığımızda, öncelikle kullandığı motiflerin tekrarlanmadığı görülmüştür. Ayrıca ezgi yapılarının da özgün olduğunu söylemek mümkündür. İncelenen taksimlerin tümü tek bölümlüdür.

Dikkati çeken diğer bir yaratma davranışı, cümlelerin ifadeleri bittikten yani hedef perdede kalış gerçekleştikten sonra, pekiştirme mahiyetindeki ezgilerin cümlelere eklenmesidir. Örneğin Ferahfeza taksiminde yer alan a cümlesinin üçüncü cümlecığı bu yaratma davranışı kapsamında oluşmuştur. İcrâcının pekiştirme sırasında ses sahasını yani E.M.K'ni genişlettiği tespit edilen sonuçlardan birisidir. Benzer bir oluşum, Hıcaz taksiminde c cümlesinin ilk cümlecığındeki E.M.K'nin, pekiştirme özelliğindeki ikinci cümlecikte ses sahası genişletilerek kullanılmasıyla karşımıza çıkmaktadır.

Cümlelerde kısa-uzun ya da uzun-kısa ifade sıralaması dikkati çeken yaratma davranışı olarak karşımıza çıkmaktadır. Uzun cümlelerden sonra gelen kısa cümlelerde aynı çeşni ve dizinin tekrarlandığı görülmektedir. Ayrıca kısa ya da uzun bir müzik ifadesinin son perdesi, ardından gelen diğer ifadenin ilk perdesi olarak kullanılmaktadır. Biten cümlelerin son sesinin, başlayan cümlelerin ilk sesi olması dikkati çeken ve Ötügen'in sıklıkla uyguladığı ifade biçimlerinden biridir. Aşağıdaki görsel bu duruma örnek olarak sunulmuştur.



Şekil 7. Segâh taksiminde a ve b cümleleri

Taksimler, rota ölçeğinde değerlendirildiğinde yay ve ters yay ezgi çizgilerinin birbirini takip ettiği dolayısıyla dalgalı bir ezgi çizgisi oluşturulduğu görülmüştür. Birbirini sırayla takip eden çıkıcı-inici-çıkıcı ezgi motifleri dalgalı bir rota oluşumuna neden olmaktadır. Taksimlerin giriş bölümü pest sestten başlayarak oluşturulmuştur.

Ötügen'in taksimlerinde kullandığı müzik ifadeleri ses alanları bakımından incelendiğinde, Ferahfeza taksiminde; 7'li, 8'li, 10'lu, 11'li, Hicaz taksiminde; 6'li, 8'li, 12'li, 13'lü, Hüzzam taksiminde; 5'li, 6'li, 7'li, 9'lu, Segâh taksiminde 3'lü, 6'li, 10'lu, Uşşak taksiminde; 9'lu, 11'li ve 13'lü aralıkları kullandığı tespit edilmiştir.

Ötügen'in giriş taksimlerinin içerikleri değerlendirildiğinde, ezgi yapılarının İsmail Hakkı Özkan nazariyatında târif edilen geleneksel makam seyrine uygun motifler içerdiği görülmektedir. Makam, özel bir ezgi dokusu olarak değerlendirildiğinde ve bu doku küre olarak düşünüldüğünde, en alt katmanda özel anlamlar oluşturmaya imkân sunan bir perde dizisi bulunmaktadır. Bir üst katmanda ise, perde kümesinde hareketlerin devamlı kendisine yönelmesi ile önemi artan perdeler yer almaktadır. Üçüncü katmanda ise geleneğin oluşturduğu ezgi formülü elemanlarının en yüzeyseli, dolayısıyla ekolden ekole, dönemden döneme değişkenliğini hiç yadırgamadığımız kalıp motif ve hatta kalıp cümleler bulunur (Tutu, 2012, s. 97).

Ötügen de kalıp motif olarak adlandırılan ezgi formülü elemanlarını taksimlerinde sıklıkla kullanmıştır. Özellikle Hüzzam ve Hicaz makamındaki taksimlerde, ilgili makamların kalıplaşmış ezgi yapılanmaları dikkati çekmektedir.






Şekil 8. Hicaz taksiminde yer alan kalıp motif uygulaması



Şekil 9. Hüzzam taksiminde yer alan kalıp motif uygulaması

Taksim içeriklerindeki ezgi özellikleri değerlendirildiğinde Ötügen'in makam bilgisinin yeterli ve ezgi yaratma davranışının geleneksel perspektifte olduğunu söylemek mümkündür.

Ezgiler tartım açısından değerlendirildiğinde ise özellikle  ve  tartım kalıplarının sıklıkla kullanıldığını görmekteyiz.

Özellikle  kalıbının sık kullanılması, Ötügen'in icra üslûbunun temel özelliklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Ötügen'in icrâsı, süsleme tekniklerinden çarpma uygulamalarını da içermektedir. Çarpma, tırnak kemeçe icrâsında geleneksel süsleme uygulamalarından biri olup, tekniğin zorluğu nedeniyle aynı zamanda ustalık kriterlerinden birisi olarak kabul görmektedir. Tanburi Cemil Bey'in taksimlerinde sık olarak kullandığı çarpma tekniği (Gönül, 2020, s. 12-76), Cemil Bey kadar sık olmasa da Ötügen tarafından da tercih edilmiştir ve bu yaratma davranışı da icrâcının taksimlerindeki estetik heyecanı yükselten bir unsur olmuştur.

Ötügen'in, "sus" kullanımı, diğer bir deyişle motifler arasındaki nefes alma uygulamaları yerinde ve estetik bir amaç güderek uygulanmıştır. Bu durum da icrânın kalitesini yükselten bir unsur olarak değerlendirilebilir. Aşağıdaki görselde Segâh makamındaki taksimde uygulanan sus örneği yer almaktadır.



Şekil 10

Sonuç olarak, incelenen taksim analizleri doğrultusunda, Ötügen'in taksimlerini ezgisel gelişme, biçim kurgusu, içerik, cümle tipleri, süsleme özellikleri, kalıp motif kullanımı, tartım kalıpları bağlamında değerlendirdiğimizde, icrâcının yaşadığı dönem itibarıyla tırnak kemençe icrâsında kabul gören ve kendine özgü üslûbu ile beğeni toplayan, geleneğin başarılı bir temsilcisi olduğunu söylemek mümkündür.

Kaynakça/References

- Akdoğu, O. (1989). *Taksim Nedir Nasıl Yapılır*. İzmir: İhlas Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E.K., Akgün, E.Ö., Karadeniz, Ş., Demirel. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Çakmakoğlu, B. (2017). *Kastamonu Yöresi Geleneksel Müzik Pratiklerinde Kemâne* (Yayımlanmamış doktora tezi), Ege Üniversitesi, İzmir.
- Doğruöz, M. D. (2020). *Türk Sanat Müziği Geleneğinde Sirtolar* (Yayımlanmamış doktora tezi), Ege Üniversitesi, İzmir.
- Gönül, D. (2020). *Tanburi Cemil Bey'e Ait On Kemençe Taksimindeki Çarpma Teknikleri, Nüansları ve Kullanım Özellikleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.
- Günaydın, N. (2018). *Türk Makam Müziğinde Taksim ve Çalışma Yöntemi Olarak Şarkı Formunun Kullanımı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Özalp, M.N. (2000). *Türk Müsîkîsi Tarihi II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Özkan, İ.H. (2000). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Tutu, S. B. (2012). Türkiye Sahası Aşıklık Geleneğinde Bir Terim Tartışması: "Makam", *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 16,3.
- Ferahfeza Taksim: <https://www.youtube.com/watch?v=UhjevWC2fYA>
- Hicaz Taksim: <https://www.youtube.com/watch?v=8TqZSfEjPAo>
- Hüzzam Taksim: <https://www.youtube.com/watch?v=Nj1GWs4g8wE&t=136s>
- Segâh Taksim: <https://www.youtube.com/watch?v=C-t6tXeOC6Y&t=56s>
- Uşşak Taksim: <https://www.youtube.com/watch?v=a119nGZXFlk&t=154s>

ÇOK-ETNİLİ ALANLARDA MÜZİKTE KULLANILAN DİL ÜZERİNE BİR ALAN ARAŞTIRMASI
A Field Research on the Language Used in Music in the Multi-ethnic Fields

Mahir MAK *

ÖZ

Birden fazla etnisitenin, dinin, dilin, kültürün bir arada yaşadığı alanlarda zamanla, bu farklılıklar arasında gelişen diyalogun şiddetine bağlı olarak bir etkileşim yaşanır. Mardin gibi farklı kültürlerin bir arada yaşadığı alanlarda, ortaya çıkan topluluklar arası karşılıklı etkileşimin izleri, Mardin müzik kültürü özelinde aranmış, somut izahları yapılmaya çalışılmıştır. Arap, Kürt, Süryani, Ermeni, Mahallemi ve Türk topluluklarının bir arada yaşadığı bu alan içerisinde, öncelikli olarak var olan kültürel yapı tanımlanmıştır. Ardından diyalogun dili, dilin kullanım yaygınlığına bağlı olarak konuşuldukları yere ve kullanım alanlarına göre belirlenmiştir. Son olarak, Mardin'in temsil ettiği çok kültürlü alanın müzik kültürü örneği "Allah İyhelli Efendine" isimli eserden faydalanılarak, topluluklar arası etkileşimin izleri çok dillik üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır. Etnografik bir alan araştırması olan çalışmada, nitel araştırmalarda kullanılan veri toplama tekniklerinden görüşme, gözlem ve doküman analiz yöntemleri kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mardin, Çok Dillilik, Kültür, Müzik, Müzik Kültürü.

ABSTRACT

The areas in where more than one ethnicity, religion, language lives an interaction occurs in time depending on the intensity of the dialogue between communities. It was aimed to search for the traces of the mutual effects that emerged depending on the violence of the communication between the communities that live in the areas such as Mardin. Firstly, cultural structure was defined in this area where Arab, Kurdish, Syriac, Armenian, Mahallemi and Turkish communities live together. Then, the language of dialogue, depending on the prevalence of the language and areas where it is used, was determined. Finally, the traces of inter-community interaction over the "Allah İyhelli Efendine" which is the example song of Mardin music culture was tried to be determined via multilingualism. Interview, observation, document analysis techniques used in qualitative researches are used in this article which is an ethnographical field study.

Keywords: Mardin, Multilingualism, Culture, Music, Musical Culture.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 17.03.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 05.06.2021

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, mahirmak@sakarya.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-5916-3096

Extended Abstract

The areas in where more than one ethnicity, religion, language lives an interaction occurs in time depending on the intensity of the dialogue between communities. It was aimed to search for the traces of the mutual effects that emerged depending on the violence of the communication between the communities that live in the areas such as Mardin. Firstly, cultural structure was defined in this area where Arab, Kurdish, Syriac, Armenian, Mahalleli and Turkish communities live together. Then, the language of dialogue, depending on the prevalence of the language and areas where it is used, was determined. Finally, the traces of inter-community interaction over the “Allah İyhelli Efendine” which is the example song of Mardin music culture was tried to be determined via multilingualism. Interview, observation, document analysis techniques used in qualitative researches are used in this article which is an ethnographical field study.

In the modern world, the new communication ways emerged with the development of communication technologies and increasing of internet usage. Because of these reasons, social life has turned into its own new appearance. But, it is hard to understand the effects of these communication ways via the internet. Especially, after the 1950s, the migration has started from the area which is economically poor and underdeveloped to the city centers. So, in these cities, various languages, religions and cultures have started to live together. These territories are called various names such as Roman neighborhood, Kurt neighborhood and Van neighborhood. These communities in the center of the city interact with other communities by means of trade, educational needs and neighbourhood relations more than they do in rural areas. The interaction which depends on the intensity of inter-community dialog is observed in a lot of fields. These fields are language, religion, life style and culture. Especially language is the most affected one in these fields, because the native languages meet other languages through migration. As a result of this process, the native language of people who migrate adopt new words which belonging other languages. However, there are many emigrated rural areas where the inter-community dialogue is strong. Especially these areas have many different communities. In Turkey there are many examples of this case. In Turkey various ethnic communities live together such as Kurd, Turkish, Arabic, Assyrian, Ermenian, Christian, Muslim and other ethnic groups. Hatay, Adiyaman, Gaziantep, Diyarbakır, Elazığ, Tunceli, Mardin, Van are some of these cities. Also, one of the most important areas in this aspect is Mardin. Various languages, religions, ethnicities and cultural communities still live in Mardin. Arabic, Assyrian, Kurt and Turkish people are able to live their culture, religion and language in Mardin. These communities have a history hundreds of years old. In the course of time, these communities have been affected by each other. It is possible to see the tracks of this interaction in daily life; such as mutual social habits and behaviors.

Music is the most important field to see this interaction and music is the most favorite cultural area for the communities living in Mardin. It gives a lot of materials on this issue such as language of music, instruments, instrument performing styles, and goal of music. But, the language which is used in music is important for tracing interaction. Usually, the language in music feeds from all the languages in the field. It is like a new language different from others. So, it is the most comprehensible than the others. A Mardin folk song called Allah İyhelli Efendine is one of these songs. In 1970s’ recording of the song, Mihail Kırılmaz, who was a popular singer and who comes from the Orthodox Christian community, sings the song. In the same recording, the violin is played by Tuma Tüfenkci who comes from Keldani community. Lyrics of the song are comprised of different languages. These languages are Arabic, Turkish and Kurdish because people who live there speak all of these languages and it is normal to use these languages. The first verse of the song starts with Arabic words.

Second verse continues with Turkish words. The third verse consists of Kurdish words, and finally the fourth verse ends with Arabic words again.

Sıkça modern olarak adlandırılan yeni dünyada, iletişim teknolojisinin hızla gelişmesi, yaygınlaşması ve internet kullanımının artmasıyla, insanlar arası farklı iletişim biçimleri/ alanları ortaya çıkmıştır. Bunun sonucunda, sosyal yaşam yeniden şekillenmiş ve süregelen bu yaşam biçiminin yeniden yorumlanması ihtiyacı oluşmuştur (O. Çiftçi, Erdem ve D. Çiftçi, 2017, s. 329). Bu tablonun, toplumu neye dönüştüreceğini kesin bir biçimde şu an söyleyebilmek güç olacaktır. Ancak, süregelen iletişim ve örgütlenme biçimlerinden farklı olarak, yeni etkileşim alanları, yeni örgütlenme alanları ve biçimlerinin ortaya çıktığı ve bu yeniliklerin bireysel ölçekte daha gözlemlenebilir olduğu söylenebilir. Örneğin, bir şarkıcıyı sevenlerin (internet ortamındaki hayran hesapları) oluşturduğu gruplar ya da büyüdüğü yerleşim yerinin adına açılan hesaplar (internet ortamında köy, mahalle, ilçe il adları kullanılarak açılan hesaplar) etrafında oluşan gruplar, siyasi parti temsilcilerinin hesapları etrafında toplanan gruplar daha görülür ve bu gruplar içi iletişim biçimi daha farklı bir düzleme taşınmıştır. Diğer yandan kültürel sınırların her geçen gün kaybolduğu ya da daha doğru bir ifadeyle, biçim değiştirdiği -sanal kültür/sanal topluluk (Çiftçi vd, 2017)- yeni dünya düzeninde, nispeten kültür farklılıklarını seçip tanımlayabileceğimiz yaşayan saha örneklerini tanımlayabilmek, ayrıştırabilmek güçtür. Yani, yeni dünyanın örgütlenme biçimlerinden biri olan bir şeyi internet üzerinden takip ediyor olmak veya olmamak kesin olarak bir fikir vermez. Dolayısıyla, bu çalışma yeni dünyanın yeni iletişim biçimlerini bir yana bırakarak, süregelen iletişimine yani, internet ortamında cereyan etmeyen iletişim biçimlerinin sonuçlarına odaklanacaktır.

1950'li yıllardan bugüne, az gelişmiş alanlardan, kişi başı gelir düzeyi yüksek, sanayileşmiş alanlara doğru bir hareketlilik (göç) yaşanmıştır (Bülbül ve Köse, 2010, s. 75; daha fazla bilgi için bkz. Çakır, 2011, s. 214). Bu göçle, sanayileşme anlamında güçlü, dolayısıyla ekonomik, siyasi ve politik olarak daha merkezi alanlar ve bu alanların dışında kalmış kırsal alanlar arası farklılık daha belirginleşmiştir. Özellikle siyasi, ekonomik ve politik olarak merkezi bir konumda bulunan yerler (merkezi alanlar); göçle beraber daha çok farklı dil, din, etnik ve kültürel yapıların bir arada yaşamasına imkân tanımıştır. Merkezdeki topluluklar arası iletişimin şiddetine bağlı olarak ortaya çıkan değişimin sonuçları, kırsal alanlardaki topluluklar arası dönüşümün sonuçlarına oranla çok daha gözlemlenebilir ve somuttur. Merkezdeki topluluklar, her ne kadar geldikleri kültürden bireylerle bir arada yaşayabilecekleri lokal alanlarda örgütlenmiş (*Kürt mahallesi, Roman mahallesi, buralarda hep Tokatlılar oturur* gibi tanımlanan veya tanımlayabileceğimiz bir dizi kimlik etrafında örgütlendikleri gibi) görüneler de, merkezin kültürüne katkı sunan bir konumdadırlar. Mardin ölçeğindeki etkileşim alanlarının inşası, yirminci yüzyıl başlarından günümüze değin süren dışa dönük kitlesel göçler, topluluklar arası nüfusa bağlı dengelerin bu yüzyılda değişmesi, 1950 sonrası doğu ve güneyden gelen büyük kentlere doğru yaşanan göç, eğitim, sağlık, alanlarındaki taleplerin değişmesi gibi etkenlerle yeniden edilmiştir. Öte yandan, bölgede yaşayan topluluklar arası iletişime dair emareler son yüzyıllık bir geçmişten öte, yüzlerce yıllık tarihi derinliğin izlerini taşımaktadır.

Mardin ve civarında yaşayan toplulukların örgütlenme biçimlerinin merkezinde sosyal, siyasi, politik, ekonomik ve din odaklı etmenler yatmaktadır (Mak ve Karahasanoğlu, 2017, s. 39). Daha ziyade, hayatta kalma/var olma kaygısı bölgedeki örgütlenmelerin ana temasıdır. Uluç da benzer biçimde (2010, s. 42) buradaki örgütlenme biçimlerini genel olarak can güvenliği, ekonomik ihtiyaçların karşılanması ve olası dış tehditlere karşın ortak bir kimlik inşası üzerinden değerlendirmektedir.

Mardin’de merkez ve merkezin dışında (kırsal) kümelenen, birbirinden farklı, iki kültür gözlemlenir. Kent merkezindeki kültürel yapı, kırsal alanlardaki aynı kimliğe sahip topluluklarla ilişkili, ancak merkezin sosyal çeşitliliği içinde diğerleri ile ayrışabilen, heterojen bir görünüm sergilerken; kırsal alanlarda kendi içinde homojen ancak dağınık bir biçimde kümelenmiş kültürel yapılara rastlarız. Kent merkezi içinde kendilerini Kürt, Arap, Süryani, Mahallemi, Ermeni ve Türk olarak tanımlayan, gündelik hayat içinde etnik aidiyetlerin ötesinde ortak iletişim alanları geliştiren topluluklar, kırsaldaki aynı etnik topluluğa mensup bireylere göre çok daha şiddetli karşılıklı bir diyalogun içindedir. Oysa merkezin dışında kalan alanlarda, öbek öbek kendi içinde bir nedenle örgütlenmiş topluluklar bulunur. Bu topluluklar, Kürt köyü, Arap köyü, Estel, Midyat gibi yerelin anlam dünyasında kodlanmış, bu yerleşim alanlarının etnik, dil, din ve politik kimliklerini tanımlayan adlarla ifade edilmektedirler. Merkeze oranla, diğer topluluklarla daha az temasta, bu bağlamda daha muhafazakardırlar.

Bu çalışmada da, birbirinden farklı bu iki kültürü ayırtmak tanımlamak için kırsal ve merkez müzik kültürü ifadeleri kullanılmıştır. Bilhassa son yirmi yılda Mardin, turistik bir obje olmaya doğru hızla seyrederken, var olan ayırıştırıcı farklılıklar ya kaybolduğundan ya da turistik-satılabilir bir nesneye dönüştüğünden, bu çalışmanın merakını anlatacak saha örnekleri bugünün Mardin’in müzik kültürü içinde de görebildiğimiz, 1970’li yılların Mardin’inin müzik kültürü örneklerinden seçilmiştir. Böylelikle, yeni dönem Mardin’deki müziğini de kapsayacak olan zorunlu çalışma sahasına değinmeden, bölgenin geleneksel müzik kültürünün tarihsel derinliğine vurgu yapılmak istenmiştir.

Bugün itibariyle Mardin şehir merkezinde, kendilerini Arap, Türk, Kürt, Süryani, Ermeni, Katolik, Ortodoks, Protestan, Keldani, Şafi ve Hanefi olarak tanımlayanlara rastlanmaktadır. 1970’li yılların Mardin’inde de benzer bir tablo görülmektedir. Üstelik, bugün kent merkezindeki sayıları az olan Ermeni, Keldani, Süryani ve Katolik topluluğunun nüfusu geçmişte çok daha fazladır. Yirminci yüzyılın başlarından günümüze Avrupa ve diğer kıta ülkelerinin yanı sıra, Türkiye’nin büyük kentlerine göç veren Mardin’de, bilhassa azınlıkların sayısı dramatik olarak düşmüştür (Sarı, 2010, s. 116-117).

Mihail Kırılmaz tarafından seslendirilen kayıt, Mardin’de bilinen bir Türkmen aile olan, dönemin Halk Eğitim Müdürü Turgut Saygın’ın ev sahipliği yaptığı bir organizasyonda alınmıştır. Eserin keman icrası Süryani-Keldani topluluğuna mensup Tuma Tüfenkçi’ye aittir. Anlık icraya yansıyan, müziği üretenlerin içinden geldiği farklı kültür, dil, din ve etnik farklılıklar bir tesadüf değildir. Aksine, ait olduğu kültürel çevrenin doğal bir sonucudur. Eser, kent merkezinin müzik kültüründe Kürt, Türk, Arap, Süryani, Keldani, Şafi, Hanefi, Ortodoks, Ermeni ve Katolik olarak tanımlayabileceğimiz her topluluk tarafından bilinip benzer ölçüde sahiplenilmesi, Mardin özelinde anlatmaya çalıştığımız çok kültürlü/etnili/dilli alanlarda üretilmiş ortak kültürel malzemenin somut göstergelerini okuyabilmemiz için çalışmanın örneklemini oluşturmuştur.

Eserin sözlerinin transkripsiyonu, anlaşılabilir ortak bir dil kullanmak amacıyla Latin harfler kullanılarak yapılmıştır. Yanı sıra, Mardin Arapçası olarak bilinen Arapça ile söylenen sözler, yörede Latin harfler kullanılarak yazılır¹. Başlı başına bir çalışma konusu olabilecek bu durum, disiplinler arası bir çalışma gerektirir. Ancak, bu durum çalışmanın içinde yalnızca bir tespit olarak yer alacaktır. Eserin Kürtçe sözlerinde ise “î” harfi

¹ Mardin’de Latin harflerini kullanarak yazanlar, konuştukları Arapçayı duydukları haliyle yazarlar. Tam anlamıyla standart bir yazım söz konusu değildir. *Allah İyhelli Efendine* haliyle yazıldığı gibi, *Allah İğhyeli/İğyelli Effendine* yazıldığı da tespit edilmiştir.

kullanılarak (ı harfinin üzerine düzeltme imi getirilerek elde edilen ses), uzun i sesi (ii) elde edilmeye çalışılmıştır. Ancak eserin sözlerinin, yazıldığından farklı bir telaffuzunun olduğu unutulmamalıdır.

Eserin ezgi transkripsiyonunun saz bölümü keman icrasına aittir. Vokal icrası ise, Mihail Kırılmaz'a aittir. Her iki transkripsiyon La (Hüseyni-uşak makam dizisi) tonuna göre yapılmıştır. Oysa keman ve vokal icralarındaki karar ses, diapozona (diyapazon) göre yaklaşık Sol (G) (bu sesin nispet olarak altında duyulan bir ses) sesidir. Transkripsiyonda, karmaşa yaratmamak ve transkripsiyonu uzun tutmamak için eserin yalnızca ilk iki dörtlüğüne yer verilmiştir.

Araştırmanın Amacı ve Kapsamı

Mardin'in gibi farklı kültürlerin bir arada yaşadığı alanlarda, topluluklar arası karşılıklı iletişimin şiddetine bağlı olarak ortaya çıkan etkileşimin izlerini, Mardin müzik kültürü özelinde arayıp, somut izahlarını yapabilmek amaçlanmaktadır.

Araştırmanın Problemi

Araştırmanın bu bağlamda referans aldığı temel sorusu; farklı din, dil ve kültürlerin bir arada yaşadığı alanlarda, topluluklar arası diyalogun şiddetine bağlı olarak ortaya çıkan etkileşimin izlerine bölgenin müzik kültürü örneklerinde rastlamak mümkün müdür?

Araştırmanın Evreni, Örneklemi

Coğrafi ve kültürel alanların belirginliğini her geçen gün kaybettiği gerçeğinin yanı sıra, bu izlerin hala gözlemlenebilir olduğu alanlar mevcuttur. Teknolojinin gelişmesi, kitle iletişim araçlarının şeklinin değişip yaygınlığının artmasıyla kaybolan bu izler, nispeten Türkiye'de toprağa dayalı üretim yapan, geniş aile bağlarının hala önemli olduğu yerlerde görülebilmektedir. Bu hassasiyetle araştırma sorusuna cevaplar aranmak üzere, Mardin müzik kültürü özelinde örnekler aranmıştır. *Allah İyhelli Efendine* isimli eser çalışmanın örneklemi oluşturmaktadır.

Araştırmada Kullanılan Yöntem ve Teknikler

Nitel araştırmalarda kullanılan veri toplama tekniklerinden görüşme, gözlem ve doküman analiz yöntemleri kullanılmıştır. Bir etnografik alan araştırması olan çalışmada, öncelikli olarak konu ile ilgili alan yazınları taranmıştır. Çalışmanın saha ayağında ise, görüşmeler çoğunlukla yarı yapılandırılmış bir biçimde gerçekleşse de, yapılandırılmamış ve yapılandırılmış görüşme tekniklerine de başvurulmuştur. Sahada görüşülen kişiler öncesinde seçilmiştir. Görüşülen kişi adlarından bazıları, bilimsel etik ilkeleri gözetilerek gizlenmiş; *1.kaynak* ve *2.kaynak* olarak metne yansıtılmıştır. Yanı sıra, görüşmeler esnasında, "kartopu örneklem" (Balcı, 2006, s. 90) ile de, çalışmaya katkı sunacak diğer kişilere ulaşılmıştır. Bölgenin müzik kültürüne dair yazılı kaynaklar sınırlıdır, bu sebeple çalışmada yakın geçmişe tanıklık etmiş kişilerle sözlü tarih çalışması da yapılmıştır.

Mardin’de Kùltürler

Kùltürel sınırların her geçen gün belirginliğini kaybettiği yeni dünyada, insanlar arası diyalogun biçim ve şiddeti değişmiş, yeni kùltürleşme² alanları otaya çıkmıştır. Ancak bu gerçeğin ötesinde, hala geçmişten gelen diyalog/iletişim biçimlerini nispeten koruyup devam ettiren, toprağa dayalı üretim biçimlerini muhafaza etmiş, göreceli olarak dışa kapalı toplulukların yaşadığı alanlarda, kùltürler arası farklılıklar daha belirgindir. Mezopotamya’nın Anadolu’ya açılan kapısı olarak adlandırılan Mardin ve çevresi, tam da bu türden toplulukların varlığına ev sahipliği yapmaktadır.

İpek yolu gibi tarihi önemi olan bir ticaret hattı üzerinde bulunan şehir, doğu ve batı arasındaki ticari ve kùltürel alış-verişlerin yapıldığı ana merkezlerden biridir. 16. yy. Osmanlı belgeleri şehrin, ticaret, zanaat, tarım ve hayvancılık alanlarında ekonomik açıdan önemli gelirlere sahip olduğunu göstermektedir. Bu zenginlik bölgeyi geçmişte cazip bir konuma itmiştir. Bugün Mardin’in ilçeleri olarak bildiğimiz Nusaybin, Midyat, Kızıltepe gibi alanların yanı sıra, Cizre’den Hasankeyf’e kadar uzanan hat üzerinde bulunan yerler de siyasal, ekonomik ve kùltürel açıdan merkezi bir görünümde olmuşlardır (Aydın, Emiroğlu, Özel ve Ünsal, 2001). Geçmişte Sümerler, Hititler, Akdalar ve Babillerin yaşadığı iddia edilen bölgede Aramiler, Persler, Araplar, Ermeniler, Romalılar, Selçuklular, Artuklular, Akkoyunlular, Karakoyunlular ve Osmanlı hüküm sürmüştür (Mak, 2017, 39-40-42).

Bölgeye inanç ekseni üzerinden bakıldığında, farklı inanç biçimlerinin filizlendiği, yayıldığı önemli bir alan olduğu görülür. M.S. I.ve II. yüzyıllara denk gelen Anadolu’daki Hristiyan varlığı, resmi olarak ilk defa bugünkü Şanlıurfa sınırlarını kapsayan alanda yaşayan, Aramilerle başlamıştır (Algeze, 1993, s. 46). Yanı sıra, Antakya başta olmak üzere, Urfa’dan Mardin’e kadar süren koridor üzerinde, Hristiyan inancının yayıldığını görürüz. Bölgede hala yaşayan Keldani, Süryani, Nasturi ve Ermeni topluluklar vasıtasıyla Hristiyanlıkla tanışan Mardin, Cizre merkezli olmak üzere İslamiyet’in ilk yıllarında, İslam ile tanışmıştır (Levtzion, 1990, s. 293).

Semavi dinlerin ve neredeyse bu dinlere ait tüm mezheplerin izlerini görebileceğiniz Mardin ve civarı, bu yönüyle de ayrıcalıklıdır. Öte yandan, Yezidiler, Şemsiler, Yakubiler, Zerdüştler gibi (varlığını hala sürdürenler de mevcuttur) inançlara da ev sahipliği yapmıştır (Mak, 2017, s. 44). Tablo 1’de görüldüğü üzere 16. yy. başlarından 19. yy. sonlarına kadar, bölge nüfusunda değişen Müslüman ve Müslüman olmayanların hane sayısı ve genel nüfusa nispetle yüzdeler oranları verilmiştir.

² Kùltürleşme, başka kùltürden bireylerin bir başka kùltürle karşılıklı etkileşime girmesi olarak tanımlanmaktadır (Güvenç, 2015: 159).

Yıllar	Yaklaşık Toplam Nüfus	Topluluklar
1518	8200	%41 Müslüman
1530	10712	%39 Müslüman
1540	13943	%35 Müslüman
1564	18714	%28 Müslüman
1766	25000	(C.Niebuhr; 2000 hane Müslüman, 2000 hane Hristiyan, 10 hane Yahudi, %50 Müslüman)
18.yy sonu	12000	(G.A. Oliver; 3000 Kürt, 5000 bin ile 6000 Arap ve Türk, 1500 Ermeni Yakubi, 1500 Nasturi, %75 Müslüman)
1807	27240	(A. Dupre; 20000 Müslüman, 3200 Yakubi, 2000 Ermeni Katolik, 400 Keldani, 800 Yahudi, 800 Şemsi, 40 Ermeni Ortodoks)
1814	11000	Yalnızca Müslüman Nüfusu verilmiştir.
1816	11000	(Mc D. Kinneir; 1500 Ermeni)
1826	20000	Süryani 2000 hane, Ermeni 500 hane, Keldani 300 hane, Katolik 1000 hane, Yahudi 400 hane
1827	20000	(j.S. Buckingham; %60 Müslüman)
1834	3643 hane	Müsüman 1816 hane, Yahudi 18 hane
1837	3000 aile	(H. Southgate; 500 Ermeni Katolik, 400 Yakubi, 250 Süryani Katolik, 100 Keldani, 10 Yahudi, %60 Müslüman)
1877	16386	Müslüman 8184, Süryani 2922, Ermeni 3188, Keldani 420, Süryani Katolik 1340, Protestan 308, Yahudi 24
1891	25000	Müslüman 15700, Süryani 810, Ermeni 4330, Keldani 580, Katolik Süryani 90, Protestan 1700, Katolik 1200, Yahudi 580
1891	25000	
1893	30756	Müslüman 22558, Süryani 3559, Protestan 432, Katolik 4227

Tablo 1. 16.yy. ile 19.yy'lar arası Mardin Merkez nüfusunun etnik dağılımı (Mak, 2017, s. 53).

Türkiye İstatistik Kurumu'nun (TUİK, 2019) verilerine göre kentin nüfusu %11,5 artış oranı ile 838778 olduğu Mardin, büyük oranda göç veren bir şehirdir. Ancak, yakın dönem sınır ötesi yaşanan kitlesel göçlerle Mardin'de yoğun bir Suriyeli nüfusu oluşmuştur. Bu göçle birlikte, kentin periferi toplulukları içinde Suriyeli kimliği de yer almıştır.

Mardin ve civarında yaşayan, kimi zaman dilin, kimi zaman inançsal farklılıkların, bazen politikanın, siyasi tercihlerin, aşiretler arası husumetlerin, ekonomik sınıfsal ayrımların, üretim biçimlerinin, bazen de bir topluluğun sahip olduğu nüfus yoğunluğunun ayrıştırdığı sosyal yapılar arasında dinin, toplulukları ayrıştıran bir ölçü olmasının yanı sıra, birleştirici bir yanı da vardır. Bölgede bilhassa Hristiyanlık inancının Ortodoks, Katolik ve Protestan mezheplerine bağlı olanlar, yoğun olarak Süryani kimliği altında örgütlenirken; Ermeni ve Keldani topluluklarına mensup olanlar da bulunmaktadır. Türkiye Süryanilerinin Kiliselerinde ayrılıklar Ortodoks, Nasturi, Maruni, Keldani, Katolik, Melkit ve Protestan olarak isimlendirilmiş (Bilge, 1996, s. 77) olsa da, Mardin ve civarında yaşayan Hristiyanlar genelde Ortodoks Kiliseleri etrafında örgütlenmektedir. 17.yy'da Mardin şehir merkezinde yaklaşık 680 Ermeni ailenin yaşadığı bilinmektedir (Ayдын vd, 2001). Bugün bu sayı, Tablo 2'de de görüldüğü üzere kent merkezinde yaklaşık 5 aileye kadar düşmüştür (Mak, 2017, s. 62). Kent merkezinde her ne kadar Keldani Kilisesi adı altında bir ibadet yerleri bulunsa da, Keldani cemaatinin yetersizliği nedeni ile kilise daha ziyade turistlere açık bir ziyaret yerine dönüşmüştür (Nihat Erdoğan³ ile kişisel iletişim, 27.03.2016).

³ 2016 yılında Mardin Müze Müdürü olarak görev yapmaktaydı.

Toplam Cemaat Sayısı	Süryani Ortodoks	Süryani Katolik	Ermeni Katolik	Protestan	Keldani
1.Kaynak Verileri	72	7	5	1	1
2.Kaynak Verileri	-	-	-	4	-

Tablo 2. Mardin merkezde yaşayan Hristiyan cemaatinin aile bazında verilmiş güncel sayıları (Mak, 2017, s. 72).

Müslüman olmayan inanca sahip diğer bir topluluk, bölgede Nusaybin hattı üzerinde yoğunluklu olarak yaşayan Yezidilerdir. “Şeytana tapanlar” olarak yanlış bilinen topluluk, şehir merkezlerinden uzakta dağlık alanlarda ikamet etmektedir. Kutsal kitapları olan bu topluluğun inanç biçimi, 11. yy. ve 12. yy. arası yaşamış Şeyh Adi Bin Musafir ile biçimlenmiştir (Aldanmaz ve Elmas, 2012, s. 710). Ana dilleri Kürtçe olan topluluğun bölgedeki nüfusları büyük kent merkezleri ve Avrupa kıtasının değişik yerlerine doğru göçle her geçen gün azalmaktadır.

Mardin’de İslam dinine mensup, kendilerini Müslüman olarak tanımlayan nüfusu en kalabalık topluluk Kürtlerdir. Mardin’in Kızıltepe ilçesi başta olmak üzere, Nusaybin, Derik ve Mazıdağı gibi diğer ilçelerde de yoğun bir Kürt nüfusu bulunmaktadır. Bölgede 1960’lı yıllarda başlayan feodal örgütlenme biçimleri arasında çözülme, yerini 1980’lerden sonra siyasal ve politik merkezli örgütlenmeye bırakmıştır. Ancak hala, aşiret bağlarının kuvvetli olduğu örgütlenme biçimleri bölgede önemli ölçüde kabul görmektedir. İslam inancının Şafi mezhebine bağlı topluluğun, son yirmi yılda kent merkezlerinde de sayıları artmıştır.

Araplar, Mardin ve civarında yaşayan nüfus yoğunluğu bakımından ikinci kalabalık Müslüman topluluktur. İslam inancının Hanefi mezhebinden olan topluluk, Mardin’in Artuklu, Midyat merkez ve Ömerli başta olmak üzere Mardin ve çevresinde ikamet etmektedir. Bölgedeki Araplar, Mardin Arapçası olarak bilinen, birlikte yaşadığı Farsça, Türkçe, Osmanlıca, Kürtçe gibi diğer dillerden büyük ölçüde etkileşmiş, Irak’ta konuşulan Arapçaya çok benzer (Tuz, 2011: 323) bir dili konuşmaktadırlar. Fasih Arapçayı bilmeyen Mardin Araplarının Suriye lehçesine yakın bir dil konuşup ve konuştuklarını Latin harflerle yazmaktadırlar (Timurtaş ve Çıkar, 2011, s. 413). Aşiret, aile, din, ekonomik, siyasal ve politika merkezli örgütlenme biçimlerine sahiptirler.

Mahallemler (Mihallemi, Mihellemi, Mihelmi, Mhalletmi, Muhallemi gibi isimlerle de bilinirler), Mardin ve çevresinde yaşayan, bir diğer Müslüman topluluktur. Nereden geldikleri ve kim olduklarına dair tartışmalar hala devam etmektedir. Mahallemi adını, bölgede yaşayan tüm Arap nüfusunu tanımlamak için kullanan araştırmacılar olduğu gibi (Osman ve İsmail, 2010, s. 53), onların Süryani, Kürt, Türk ve melez bir topluluk olarak tanımlayan araştırmacılar da vardır (Demircan, 2012, s. 476). Ancak bölgede halk arasında kendilerine Mahallemi denilmesinden rahatsız, kendilerini Arap olarak tanımlayanlar çoğunluktadır. Konuştukları Arapçanın Qultu (Kıltu) lehçesi (Arpa, 2011, s. 345; Budak, 2011, s. 384), Musul’da konuşulan lehçeye çok yakındır (Osman ve İsmail, 2010, s. 311). Mardin’in Midyat ilçesi yoğunluklu olarak yaşadıkları yerin başında gelir.

Mardin ve çevresi, tarihsel derinliği olan, toplumsal normlar içinde şekillenmiş karşılıklı “kabullenme”, “tahammül”, “zorunlu adaptasyon”, ortak kültürel yaratımlar üzerinde buluşma becerisi kazanmış yukarıda sözünü ettiğimiz toplulukların, gözlemlenebilir bir örneğini oluşturmaktadır. Yüzyıllardır süregelen, topluluklar

arası kurulan temas/iletişim, Mardin ve civarında yaşayan topluluklarda, karşılıklı etkileşimleri de beraberinde getirmiştir. Toplulukların gündelik yaşamları içerisinde de gözlemleyebileceğiniz karşılıklı etkileşimin izleri, bilhassa bölgenin müzik kültürü içerisinde çok daha somut bir biçimde karşımıza çıkmaktadır.

Mardin Müzik Kültüründe Heterojen İzler; Müziğin Dili

Modernizm ile birlikte birey, ait olduğu feodal yapıdan sıyrılmış, anlamlı bir özneye dönüşmüştür. Modernizmin her şeyi tanımlama çabası, sosyal alanlarda bazı kavramsal tanımlamaların ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir (Öztürk, 2012, s. 753). Batının dünyasında görüldüğü gibi gelişim göstermeyen, Mardin özelinde gözlemleyebildiğimiz tarihsel derinliği olan sosyal yapılar, modernizm ile farklı ve çok daha travmatik biçimde ayrılmışlardır. Her ne kadar bugün bakıldığında Batı toplumları, çoğulculuğu (tartışmalı olarak) kabul etmiş olsa da, doğu toplumlarında bu görünüm bir kaosa dönüşmüştür. Öte yandan, bu coğrafyada yaşanan 1915 olayları, savaşlar, izlenen hükümet politikaları, ekonomik çıkmazlar, terör...v.s tüm bunlar, var olan toplumsal çeşitliliğe, topluluklar arası oluşan dengeye, karşılıklı anlamlandırmalara, büyük ölçüde zarar vermiştir.

Dünya savaşları ile beraber yaşanan kitlesel yer değişmeler, batının genel toplum algısını kırarken, özellikle eşit yurttaşlık, haklar, talepler hususlarında bazı tartışmaları da beraber getirmiştir. Ancak bu argümanlar batı dünyasını anlatırken, birlikte yaşamı kendi içinde formüle eden doğu toplumlarını ifade etmekte yetersiz kalmıştır. Mardin özelinde izleyebildiğimiz bu heterojen/çok kültürlü sosyal yapı, kitlesel hareketliliğini tamamlamış, kendi içinde topluluklar arası iletişim modelleri geliştirmiş, birbirini tanımlayabilen, karşılıklı veya tek yönlü tahammül, kabul, karşı kültürü bir biçimde anlamlandırmış sosyal refleksler geliştirmiştir. Dönüşüme zorlayan modernizm, sahip olduklarımızı kaybetmemize neden olurken (Berman, 1997, s. 15), sonrasında gelen postmodernizm ile bu dönüşüme karşı farklı, kendi tarihselliğinden uzak bir biçimde örgütlenmelere imkân tanımıştır. Burada modern ve postmodern tartışmalarından uzakta, Kıta Avrupa'sı ve Amerika başta olmak üzere yaşanan çok kültürlülük tartışmalarından bağımsız, Mardin gibi özel alanlarda var olan kültürün, etnik yapıların, dinin, siyasi ve politik çizgilerin, dilin ve ekonomik nedenlerin ayrıştırdığı toplumsal yapının tanımlaması hedeflemektedir.

Bu bağlamda, Mardin ve çevresinde rastlayacağımız kültürel farklılıkları nitelemek için temel iki ana başlık üzerinde durmak gerekmektedir. Mardin merkez ve kırsal olarak ayırt edebileceğimiz bu iki farklı kültürel saha içerisinde; kendi içinde örgütlenmiş ancak dağınık halde kümelenmiş homojen kültürler kırsal alanları nitelemektedir (Mak ve Karahasanoğlu, 2017, s. 39). Diğer yandan kent merkezlerine doğru ilerledikçe, farklı dil, din, etnik ve kültürlerden bireylerin bir arada yaşadığı heterojen bir yapı görülmektedir.

Kırsal alanlardaki homojen yapıların merkezinde, inanç, belli bir etnik kimlik, politika ve ekonomik ölçeklerin belirlediği bir örgütlenme biçimine rastlanır. Kürt köyü, Arap mahallesi, Kafro, Estel, Midyat, Ezidi köyü gibi tanımlamaları tamamıyla bu türden örgütlenme biçimlerini nitelemektedir. Kent merkezinde yaşayan topluluklar arasında ise, bu örgütlenme biçimleri arasındaki çizgiler belirginliğini kaybeder. Ekonomi, din ve siyaset daha ayrıştırıcı bir rol üstlenir. Merkezi alanlarda (Mardin kent merkezi ve bazı ilçe merkezleri gibi) ikamet eden topluluklar arası diyalog, kırsal alanlardaki topluluklar arası diyalogun şiddetine oranla çok daha yoğundur. Aynı zamanda, kent merkezinde yaşayan toplumlar arası iletişim, kendileriyle aynı dile, dine, etnisiteye sahip kırsal alanlarda ikamet eden toplumlarla kurdukları iletişimden daha yoğun olabilmektedir.

Yanı sıra, Mardin kent merkezinde yaşayan topluluklar, kırsaldaki aynı etnik topluluğa mensup bireylerden dil, inanç, ekonomik, politik ve siyasal olarak farklılık gösterebilmektedir. Örneğin, Mardin kent merkezinden yaklaşık 70 km uzaklıkta bulunan Midyat'ta yaşayan Süryaniler ile, Mardin kent merkezinde yaşayan Süryaniler aynı dili konuşmazlar. Hala toprağa dayalı üretim yapan Midyat Süryanileri ana dilleri olan Süryanicayı konuşurken, Tablo 3'te de görüldüğü üzere zanaat ve ticaretle uğraşan Mardin merkez Süryanileri ana dilleri olan Arapçayı bilip konuşurlar. Ayrışmaların temelinde var olan dil ve dinin başat rolü, topluluklar arası iletişimin şiddetini de belirlemektedir. Bu bağlamda, tablo 3 ve tablo 4'te Hristiyan mezheplerine mensup toplulukların ve İslam inancına sahip toplulukların konuştukları dilin kullanım sahasının genel çerçevesi oluşturulmaya çalışılmıştır.

İnanç Tipleri ve Yerleşim Alanları		Topluluk İçi	Topluluklar Arası	İbadet Dili
Ortodoks	Kent	Arapça Türkçe	Arapça Kürtçe Türkçe	Süryanice(Kitap dili/Lişano Ktobonoyo) Arapça Türkçe Kürtçe
	Kırsal	Süryanice Kürtçe Arapça	Kürtçe Arapça Türkçe	Süryanice Kürtçe Arapça
Katolik	Kent	Arapça Türkçe	Arapça Kürtçe Türkçe	Süryanice(Kitap dili/Lişano Ktobonoyo) Arapça Türkçe Kürtçe
	Kırsal	Kürtçe Süryanice Türkçe	Kürtçe Türkçe	Süryanice(Kitap dili/Lişano Ktobonoyo) Kürtçe Arapça Türkçe
Protestan	Kent	Türkçe Kürtçe	Kürtçe Türkçe	Türkçe Kürtçe Ermenice
	Kırsal	Kürtçe	Kürtçe Türkçe	Kürtçe Türkçe
Keldani	Kent	Arapça Türkçe	Arapça Türkçe Kürtçe	Süryanice Arapça Türkçe Kürtçe
	Kırsal	Süryanice Kürtçe Türkçe	Kürtçe Türkçe Arapça	Süryanice Kürtçe Türkçe Arapça

Tablo 3. Mardin'de yaşayan Hristiyan inancına sahip toplulukların yaşadıkları alanlara göre konuştukları diller (Mak, 2017, s. 70).

Kavramsal olarak multilingualism olarak literatüre geçmiş süregelen çok dillilik tartışmaları bir yana; çok dillilik, bireyin en az iki dil bilmesi olarak kabul edilebilir (Vardar, 2002, s. 62). Burada kast edilen *bir dilin bilinmesi*, o dili konuşup (kendini ifade debilme), anlayabilme becerisi kazanmış olmaktır. Bugünün dünyasında her ne kadar birden fazla dil bilene sık rastlanılsa da (aktaran Ataş, 2017, s. 30), Mardin gibi özel alanlardaki çok dillilik bu profilden farklıdır. Çünkü, bugünün bireyi ikinci hatta üçüncü dil kazanımını bir eğitim ile elde ederken, Mardin gibi yerlerde bu durum bireyin doğduğu anla başlayıp, zaman içerisinde karşılıklı etkileşimin doğal bir sonucu olarak gerçekleşir.

Mardin ve civarında yaşayan, kendilerini Hristiyan olarak tanımlayan, sayıca en büyük topluluk Süryanilerdir. Kent merkezinde sayılarının az olmasına rağmen, kırsal alanlarda, bilhassa Midyat ve çevresinde konumlanan Süryani topluluğunun sayısı, yaz aylarında 10 bin civarı olmaktadır (Gabriel Akyüz⁴ ile kişisel iletişim, 12.03.2016). Tablo 3'e bakıldığında bu topluluk içi/arası/ibadet dilleri, öncelik sırasına göre alt alta dizilmiştir.

Tabloda ilk sırada yer alan dil, genellikle ait olduğu topluluğun ana dili olarak kabul edilebilir. Örneğin, Ortodoks inancına sahip Hristiyanlar, kent merkezinde kendi aralarında öncelikli olarak ana dilleri olan Arapçayı, ikinci olarak ise Türkçeyi konuşurlar. Kent merkezinde, birlikte yaşadıkları diğer (Kürt, Mahalleli, Arap, Türkmen, Ermeni) topluluklardan bireylerle konuşurken, ilk olarak Arapça, ikinci olarak Kürtçe ve son olarak Türkçeyi tercih ederler. Kent merkezinde yaşayan Ortodoksların ibadet dili, Süryanicedir. Yanı sıra, bazı dualar sırasıyla Arapça, Türkçe ve Kürtçe dillerinde yapılırken, vaaz Süryanice hariç diğer dillerde verilir.

Tablo 4'te ise Mardin kent merkezi ve kırsal alanlarda yaşayan İslam inancına sahip Arap, Kürt ve Türk topluluklarının kendi içinde, diğer topluluklarla ve ibadet ederken kullandıkları diller gösterilmektedir. Örneğin tablo 4'e göre, kent merkezinde yaşayan Araplar, İslam inancının Hanefi mezhebindedir. Kent merkezinde yaşayan Araplar, kendi içlerinde öncelikli olarak Arapçayı, ikinci olarak Türkçeyi ve son olarak Kürtçeyi yoğun olarak konuşmaktadır. Kent merkezindeki diğer topluluklarla ise, öncelik sırasına göre Arapça, Türkçe ve Kürtçe dillerini tercih ederler. İbadet dilleri Arapça olan kentlin Arap topluluğu, Türkçeyi de ibadet dili olarak kullanmaktadır.

Topluluklar ve Yerleşim Alanları		İnanç/Mezhep	Topluluk içi	Topluluklar Arası	İbadet dili
Arap	Kent	İslam/Hanefi	Arapça Türkçe Kürtçe	Arapça Türkçe Kürtçe	Arapça Türkçe
	Kırsal	İslam/Hanefi	Arapça Türkçe Mahallemice	Arapça Türkçe Mahallemice	Arapça Türkçe Mahallemice
Kürt	Kent	İslam/Şafii	Kürtçe Türkçe	Kürtçe Türkçe Arapça	Arapça Kürtçe Türkçe
	Kırsal	İslam/Şafii Yezidi	Kürtçe Kürtçe	Kürtçe Türkçe	Arapça Kürtçe Türkçe
Türk	Kent	İslam/Hanefi İslam/Şafii	Türkçe Kürtçe	Türkçe Kürtçe	Arapça Türkçe
	Kırsal	İslam/Hanefi	Türkçe	Türkçe	Arapça Türkçe

Tablo 4. Mardin'de yaşayan toplulukların yerleşim alanlarına göre kendi içinde, diğer topluluklarla ve ibadetlerinde kullandıkları diller (Mak, 2017, s. 71).

Tablo 3 ve tablo 4'e bakıldığında, bölgede yaşayan toplulukların birden fazla dili konuşabildikleri görülmektedir. Gündelik yaşamın içinde kent merkezinde topluluklar arası konuşulan başlıca dil Arapça iken,

⁴ Mardin Kırklar Kilisesi (Mor Behnam ve Kızkardeşi Salo Kilisesi) Papazı görevinin yanı sıra, araştırmacı-yazar olarak Türkiye Süryanileri üzerine çalışmalar yapmıştır.

Kürtçe ve Türkçe de konuşulan diğer diller arasında yer almaktadır. Bu durumun nedenleri arasında, Arap topluluğunun geçmişte merkezde nüfus yönünden fazla, siyasal ve ekonomik olarak ise güçlü olması sayılabilir. Dolayısıyla Arapça, merkezin birincil iletişim dili haline gelmiştir. İkinci olarak, her ne kadar bölgede konuşulan Arapça, fasih Arapçadan farklılıklar gösterse de, bir ibadet dili olarak kabul görmesi, dili diğer toplumlar nezdinde saygın bir yere koymuştur. Son yirmi yılda, merkezde yaşayan Kürt topluluğunun sayısının artması ile, merkezde yaşayan Arap nüfusunun kent merkezindeki yoğunluk oranında bir düşüş gözlemlenmektedir. Kürt nüfusunun merkezdeki varlığı, haliyle Kürtçeyi de yaygın olarak konuşulan bir dil haline getirmiştir. Öyle ki, merkezde yaşayan Süryani, Türk ve Arap topluluklarına mensup bireyler, Kürtçeyi en az bir Kürt kadar konuşabilmektedir.

Nalbant (2009, s. 1607), birden fazla dilin konuşulduğu çok dilli alanlarda diller arası hiyerarşiyi baskın dil ve zayıf dil olarak ayırtırsa da; diller arası kullanım hiyerarşisi; dilin ait toplumun güç skalasındaki yeri ve nüfus yoğunluğu, eğitim, resmi dil zorunluluğu, farklı ana dillere sahip ebeveynlerin dillerini kullanma yoğunluğu, dilin statüsü, politik etkenler, ekonomik sınıfsal ayrımlar, ibadet dili olup olmaması, mevcut ticaretin genel bir dilin olması, diller arası tipolojik uyum gibi bir dizi başlık altında ele almak gerekir. Tablo 4 ve tablo 3'teki dil sıralaması da, bu başlıklar referans alınarak yapılmıştır. Sonuç itibarıyla, kent merkezinde gözlemlediğimiz Süryani, Arap, Kürt ve Türk topluluklarından oluşan heterojen doku, kentin sosyal hayatı içinde başta iletişimde heterojen bir durum yaratmaktadır. Öyle ki, nerdeyse kent merkezinde yaşayan tüm topluluklar bu dilleri (Arapça, Kürtçe ve Türkçe) konuşur ya da anlarlar. Bu görünüm, müziği üretenlerin (saz ve ses icracıları, söz yazarları, halk şairleri, saz yapımcıları, dinleyenler) ait oldukları etnik kimliklerinin yanı sıra, bilhassa müziğin sözlü üretimlerinde de kendini gösterir. En belirgin örneklerinden biri de yöre müzik kültüründe bilinip, icra edilen "Allah İyhelli Efendine" isimli sözlü halk ezgisidir. Eserin sözleri, yedili hece ölçüsü ile yazılmış, dörtlü mısralardan oluşmaktadır. İlk mısralar Arapça, ikinci mısralar Türkçe, üçüncü mısralar Kürtçe, son mısradan ise Arapça söz öbekleri kullanılmıştır. Eserin sözlerinde yer alan "Bil" sözcüğü, Mardin Arapçasında "ile" anlamına gelmektedir. Tekrar eden mısra başlarında *Arapça ile, Türkçe ile, Kürtçe ile* anlamlarını bu sözcük vermektedir. Dört mısradan oluşan bu yapı, aşağıda görüldüğü gibi her seferinde "Allah iyhelli efendine" Arapça söz gurubuyla bitmektedir.

Bil Arabi het hubuz	Arapça ile ekmek getir
Bil Turki ekmek getir	Türkçe ile ekmek getir
Bil Kurmanci nan bîne	Kürtçe ile ekmek getir
Allah iyhelli efendine	Allah efendimizi bağışlasın

1970'lerde kayıt altına alınmış *Allah iyhelli efendine* isimli Mihail Kırılmaz'a ait eseri, Mihail Kırılmaz seslendirmektedir⁵. Kırılmaz, Mardin ve civarında nüfus olarak en kalabalık Hristiyan topluluğu olan Süryani Ortodoks cemaatinin bir üyesidir. Asıl mesleği taş ustalığı olan Mihail Kırılmaz'ın, vokal icrası merkez müzik kültürü içinde aranan, dinleyenlerce talep edilip, çok sevilmektedir.

⁵ Eserin kayıt altına alındığı tarih, kesin olmamakla beraber 1973-1974 yıllarında olduğu düşünülmektedir (Faruk Gültaşlı ile kişisel iletişim, 05.03.2021). 1916 yılı doğumlu Kırılmaz (Çınarbaş, 2012, s. 13) ise, o yıllarda 50'li yaşlarındadır.

Süryani olmasına rağmen, Kırılmaz'ın icrasında Süryanice sözlere rastlanılmaması tesadüf değildir. Kent merkezinde yaşayan Süryani topluluğunun Süryanice bilmemesi, bu topluluğa mensup bireylerin ana dillerinin Arapça olmasından kaynaklanmaktadır. Tablo 3 ve tablo 4'te gösterildiği üzere, kent merkezinde yaşayan Süryani topluluğu Arapça, Kürtçe ve Türkçe dillerini konuşabilmektedir. Kilisede görevli din adamları (din adamlarının aileleri de özel dil eğitimi ile konuşabilmektedir) haricinde Süryaniceyi konuşabilen yoktur. Mak (2017, s. 118) kent merkezinde yaşayan Süryani topluluğu için müziğin dilinin Süryanice olmamasını şöyle açıklamaktadır:

Süryani dindışı müziğinin üretildiği toplum göz önüne alındığında, yörede yaşayan Süryanilerin sayıca çok az olmaları olabilir. Yani, müziğin üretildiği dili talep edenlerin sayısal oranı ile müziği üretenler arasında arz-talep ilişkisinin oluşmamasıdır. Öte yandan Süryani kilisesi dindışı müziklere de çok sıcak bakmamıştır. Merkez Süryanileri ve Kırsal Süryanileri gibi iki başlık altında toplayabileceğimiz, esasında iki farklı kültürü de simgeleyen, tamamıyla üretim ilişkilerinin biçimlendirdiği bu iki topluluk; müzikal gereksinimlerini farklı yollarla karşılamaktadır. Kent merkezinde yaşayan Süryaniler için müzik; belirgin bir biçimde Süryani kilisesi-Arap müziği-sınır ötesi Süryani müziği-ve son dönem Türk müzik kültürü sentezinden oluşur. Oysa merkezin dışında kalan Süryaniler için dindışı müzik kültürü, ağırlıklı olarak sınır ötesi Süryani müziği, Kürt müzisyenler ve son dönem Türk müziği kültüründen beslenir.”

Müzik, üretildiği kültür içinde, üretildiği kültüre dair bir dizi emare barındırır. Şüphesiz bu imgeler, üretildiği alan içinde anlamlıdır. Kolektif bir biçimde ortaya çıkan müzik ürünü, onu icra edenlerin içinden geldiği kültürel kodlardan tutun da, dinleyenlerine kadar geniş bir yelpazede, bir dizi sembolik malzeme taşır (Nattiez, 1990, s. 102). Müziği üretenlerin ait olduğu kültür, dil ve etnik yapı, bir yerde müziğin kimliğini oluşturmaktadır. Müziği üretenlerin konuştuğu dil doğrudan üretilen müziğin etkileşim alanını belirlemektedir. Örneğin; dil, o dilin ağız, şive ve lehçesi, karakteristik bir ritm kalıbı (usul), çalgı, icrasal ve okuyuş usul farklılıkları, metinde işlenen konu, konunun işleniş biçimi, müziğin üretildiği mekân, müziğin taşıdığı anlam, üstlendiği aracı rolü, yer, metinde geçen veya müzisyenler arası kullanılan özel bir terminoloji ya da icracıların sahip olduğu kimlik, içinde yaşanan kültürel, sosyal ve ekonomik hayat müziğin kimlik haritasını oluşturmamız için kullanabileceğimiz temel referanslardır. Bu harita aynı zamanda kültürel farklılıklarla birbirinden ayrılmış sosyal yapıları bir diğerinden ayıran kültürel kodları da içinde taşır.

Bu bağlamda, Mihail Kırılmaz'ın temsilcisi olduğu müzik kültürü, yaşadığı sosyal-kültürel alanı görünür kılması münasebetiyle kıymetlidir. Tablo 5'de transkripsiyonu yapılan eserin 1970'li yıllardaki icrasının kayıtlarında Kırılmaz'ın yanı sıra, Tuma Tüfenkçi gibi yöre müzik kültüründe önemli bir yere sahip bir isim daha yer almaktadır⁶. Mardin kent hayatının müziği içinde yaygın bir biçimde kullanılan kemanın, yöre müzik kültüründeki unutulmaz⁷ icracısı Tüfenkçi, Süryani-Keldani topluluğuna mensuptur. Tıpkı, içinde yaşadıkları sosyal hayatın mini bir resmi gibi, Keldani, Ortodoks, Türkmen, Kürt ve Arap topluluğundan bireylerin bir arada

⁶ 1921 yılı doğumlu Tuma Tüfenkçi (Çınarbaş, 2012, s. 16), bu kayıt alındığında 50'li yaşlarındadır.

⁷ Unutulmaz ifadesi özenle seçilmiştir. Öyle ki, belli bir yaşın üstünde olan Mardinliler Tüfenkçi'nin icrasını efsanevi bir karaktermiş gibi anlatırlar. Saha çalışmalarımda, Tüfenkçi'nin kahvede kemani ile (kemana bir çeşit yay hareketi ile dokunup ses çıkartarak) çay veya su isteyebildiğini anlatmışlardır.

eşlik edip, müziğin üretimine katkı sağladığı bir organizasyon görülmektedir. Yörede müzik, etnik, dil, din ve kültür farklılığı gözetmeksizin kolektif bir biçimde üretilir. Kent merkezindeki durum da öyledir. Merkezdeki heterojen sosyal yapı, müziğin üretim sürecinde de gözlemlenir. Olası bir müzik icrasında görebileceğiniz tabloda, icracılar farklı etnik, dil, din ve kültürden gelebildiği gibi, o anki icrayı dinleyenler de benzer biçimde farklı topluluklardan gelebilir. Yanı sıra, kent merkezinin müzik kültürü de, o müzik kültürünü oluşturan toplulukların -göreceli olarak daha homojen- müzik kültürlerinden büyük ölçüde beslenmektedir.

* Okuyucunun karar sesi
diyapozona göre sol (G)
sesine yakındır.

Notaya alan: Mahir MAK
Yöre: Mardin
Kaynak Kişi: Mihail KIRILMAZ
Eser Mihail KIRILMAZ'a ait ses
kaydından dinlenip notaya alınmıştır.

♩=115 (ortalama değer)
Saz Bölümü (Yaş Destanı)

8 Serbest
Bil A ra bi het hu buz saz...
Bil A ra bi het le him

10
Bil Tür ki ek mek ge tir
Bil Tür ki et mek ge tir

11
Bil kыр man ci nan bi ne nan bi ne
Bil kыр man ci goj bi ne goj bi ne

14
Al lah hal li e fen di ne
Al lah hal li e fen di ne

Tablo 5. Allah İyhelli Efendine isimli eserin transkripsiyonu. Saz bölümünü Tuma Tüfenkçi kemani ile vokal bölümünü ise Mihail Kırılmaz icra etmektedir.

Örneğin, keman merkez müzik kültüründe yaygın kullanılan bir saz olduğu kadar, kırsalın müzik kültürü içinde de yer alır. Ancak kırsal alanlardaki icrası, akordu ve vücuttaki aldığı pozisyon (tutuş şekli) farklıdır. Resim 1'de de görüldüğü üzere keman, kırsal alanlardaki müzik kültürünün yaygın sazlarından rebap (Mardin

kemençesi, kemença) gibi diz üstünde, rebaptakine benzer bir akort düzeniyle çalınır. Oysa kent merkezinde resim 2’de görüldüğü üzere tutuş ve sazın akort düzeni bilindik bir biçimdedir.



Resim 1. 2017 yılına ait fotoğrafta Nusaybin’de yaşayan Mardinli Koçerler görülmektedir.

(Mahir Mak özel arşivi)



Resim 2. 1970’li yıllara ait fotoğrafta Mardin merkezdeki müzisyenler görülmektedir.

(Mahir Mak özel arşivi)

Allah İyhelli Efendine eserinin transkripsiyonunda ilk iki dörtlüğe yer verilmiştir. Beş dörtlükten oluşan eser, ilk iki dörtlüğünde benzer biçimde icra edilir. Tablo 6’da görüldüğü gibi, benzer biçimde Arapça “bil” bağlacı ile sırasıyla Arapça, Türkçe, Kürtçe ve Türkçe söz gruplarıyla sıralanır. Mardin merkezde dil ve kültür olarak Arap topluluğunun baskın olduğu görürüz. Pek tabii, kastettiğimiz Arap topluluğu hem dil hem de kültürel açıdan sınır ötesi ve Türkiyeli diğer Arap topluluğundan farklı, kendine özgü bir kültür alanı yaratmıştır. Bu kültürel alanın içinde Türk ve Kürt topluluklarının sahiplendiği İslam inancının bir hegemonyası vardır. İslam inancının kurallarının seküler sınırları inşa ettiği, Arap kültürünün yoğun olduğu bu kültürel alanda; müziğin dili de kent kültürünün dinamikleriyle paralel seyrederek. Mesela, Mardin denilince akla ilk gelen “Süryani şarabı”nın geçtiği, kentin ortak müzik kültürü içinde üretilmiş bir örneğine rastlanılmaz. Bu, kent kültüründe baskın olanın bir kuralıdır. Oysa, Süryanilerin müzik kültürü örnekleri içinde, *içki içmek*, *haç* gibi bölgenin kültürüne dair ifade biçimleri yer alır (Mak ve Karahasanoğlu, 2017, s. 57-58). *Allah İyhelli Efendine* eserinin sözleri de bu noktada,

ait olduğu kültürel alanın baskın dili ve bunun kullanımına (tematik olarak da) dair ip uçları sunmaktadır. Eserin üreticileri Keldani ve Ortodoks olmasına rağmen sözlerde, bal, yoğurt, et ve ekmek gibi ‘her topluluğun’ kabul edebileceği ifadeler yer alır. Yanı sıra, eserin sözlerinin içinde kent kültürünün baskın olan dili Arapçanın, yoğun bir kullanımı da söz konusudur. Arapça *bil* bağlacı ile söze başlanması, dil adlarının Arapça ifade edilmesi (Kürtçe hariç) ve son dizenin tamamıyla Arapça olması bunun bir göstergesidir⁸.

Eserin Sözleri	Türkçe Anlamı
Bil Arabi het hubuz Bil Turki ekmek getir Bil Kurmanci nan bine Allah iyhelli efendine	Arapça ile ekmek getir Türkçe ile ekmek getir Kurmanci ile (Kürtçe ile) ekmek getir Allah efendimizi bağışlasın
Bil arabi het lehim Bil Turki et getir Bil Kurmanci goj bine Allah iyhelli efendine	Arapça ile et getir Türkçe ile et getir Kurmanci ile (Kürtçe ile) et getir Allah efendimizi bağışlasın
Bil Arabi het basal Bil Turki soğan getir Bil Kurmanci pıvaz bine Allah iyhelli efendine	Arapça ile soğan getir Türkçe ile soğan getir Kurmanci ile (Kürtçe ile) soğan getir Allah efendimizi bağışlasın
Bil Arabi het leben Bil Turki yogurt getir Bil Kurmanci mast bine Allah iyhelli efendine	Arapça ile yoğurt getir Türkçe ile yoğurt getir Kurmanci ile (Kürtçe ile) yoğurt getir Allah efendimizi bağışlasın
Bil Arabi het asal Bil Turki bal getir Bil Kurmanci hingiv bine Allah iyhelli efendine	Arapça ile bal getir Türkçe ile bal getir Kurmanci ile (Kürtçe ile) bal getir Allah efendimizi bağışlasın

Tablo 6. *Allah Iyhelli Efendine isimli eserin sözlerinin Latince harfler kullanılarak yapılmış transkripsiyonu ve Türkçe anlamı göstermektedir.*

Eser, TRT arşivinde *Yaş Destanı* olarak kayıt altına alınmış uzun havanın saz bölümüyle (keman icrası) başlar, tekrar eden ölçü başlarında yine bu ezgi ile sazlar söze eşlik eder. Güzelses’in icrasının transkripsiyonunu gösteren tablo 7 ile eserin tablo 5’teki transkripsiyonu incelendiğinde; Güzelses’e ait transkripsiyonun dördüncü, beşinci, altıncı ve yedinci ölçüleri, *Allah Iyhelli Efendine* eserinin transkripsiyonunun ilk dört ölçüsüyle birebir örtüşmektedir. Yörede bilinen Türkçe sözlü şehir halk müziği örneklerinden olan *Yaş Destanı*’nın saz bölümünün kullanılması, tesadüf değildir. Eser bu yönüyle, bölge müzik kültüründeki çok kültürlü yapıyı resmetmesi bakımından anlamlıdır.

⁸ Arapçada Kürtçe anlamına gelen ifade “Kurdi” sözcüğü ile gösterilir. Eserde yer alan bil Kurmanci (Kurmanci ile) ifadesi Mardin ve civarında konuşulan Kürtçeyi nitelendirmektedir. Kurmanci ifadesiyle Kürtçenin lehçe çeşitliliğinden kaynaklı, bölgesel bir kullanımına işaret edilmektedir. Kısaca eserde, Kürtçe ile anlamına gelen bir ifadeden ziyade, Mardin ve civarında da konuşulan özel bir Kürtçenin lehçesine gönderme yapılmaktadır. Bu durum, eserin ait olduğu kültürel, etnik çevreye dair önemli ip uçları sunar.

Yaş Destanı Saz Bölümü

Notaya alan: Mahir MAK



Tablo 7. Celal Güzelses'in icrasından alınan Yaş Destanı'nın (*Bir Güzel ki On Yaşına Girince*) saz bölümünün transkripsiyonunu göstermektedir (eserin orijinal kaydına <https://www.repertukul.com/BIR-GUZEL-KI-ON-YASINA-GIRINCE-Yas-Destani-527> linkinden ulaşılabilir)

Eserin mizahi bir konusu vardır. Özellikle, bölgenin müzik kültüründe yer alan geleneksel müzikli organizasyonlarının⁹ repertuarında yer alır. Serbest vokal icrasının ardından gelen ritmik bölümde, dinleyenler genelde alkışla ve tebessümle icraya katkı sunarlar. Yöre müzik kültüründe, biçimsel olarak serbest ve ritmik icranın bir arada yer aldığı daha başka örnekler de (Türk müziği nazariyatında karma hava olarak adlandırılırlar) bulunmaktadır¹⁰. Yöredeki Kürtlerin müzik kültürünün temsilcilerine bakıldığında, rebap eşliğinde serbest ve ritmik vokal icraların bir arada yer aldığı örnekleri çoktur. Yöre Kürtlerinin müzik kültüründe önemli bir yeri olan Mirade Kine icralarının caz üslubuna benzetilmesi de bundandır (Keskin, 2006, s. 69). Bilhassa Süryani kilise müziği¹¹ ve İslam dini müziği kültürlerinde, serbest vokal icranın virtüöze örneklerine bir hayli rastlanılmaktadır. Bölgenin dini müzik kültüründeki vokal icralar, iç içe geçmiş makamsal geçiş, ses kıvraklığı isteyen nağmeler, kimi zaman tiz ve çoğu zaman güçlü bir sesle örgüldür. Süryani kiliselerindeki vokal icralarda, cami müziğindeki vokal icraların aksine kadın sesleri de yer alır. Erkek ve kadınların bir arada ibadet edebildiği kiliselerde kullanılan kadın ve erkek sesleri genelde bas, bariton, alto ve mezzo-soprano aralığındaki seslerdir. Oysa İslam dini müziğinde aksine daha tiz seslere ulaşabilen, tenor erkek sesleri tercih edilmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde Kırılmaz'ın bariton olması anlamlı durmaktadır.

⁹ *Leyli*, *Sabahi* ve *Derderbaba* adı verilen, kent kültürünün geleneksel müzikli eğlence geceleridir. Eş, dost ve akrabaların bir araya geldiği bu organizasyonlar, genelde birlikte eğlenilemek, bir adağın gerçekleşmesi nedeniyle toplanabilmek ya da evlilik ritüellerinin gerçekleştiğini haber vermek için düzenlenirler.

¹⁰ Örneğin, Kürt müziğinde temsili bir rolü olan Şivan Perver'in seslendirdiği *Delale delale* eseri gibi.

¹¹ Fuad İspir'in *Kalan Müzik*'ten çıkardığı Süryaniler albümü, Mardin Süryanileri kilise müziği hakkında fikir verme açısından dinlenebilir. Şüphesiz, bugünün Mardin Süryanilerinin kiliselerinde albümde yer alan temiz icraya rastlamak pek mümkün değil. Ancak, bu türden vokal icralar bölgede talep edildiği gibi, icrası bu seviyede olan (özellikle din adamları) kişiler herkesçe bilinir. Saha araştırmalarımda, Süryani kilise ilahileri konusunda Midyat sınırları içinde bir din adamına benzer gerekçelerle (sesi çok güzel, çok iyi söyler gibi gerekçeler) yönlendirilmişim.

Sonuç

Mardin ve çevresindeki oluşmuş sosyal yapıyı tanımlayabilmek için mevcut modernizm ve postmodernizm argümanlarından bağımsız, yeni argümanlar üretilmelidir.

Hoş görü, kardeşlik gibi turizm objesine dönüşmüş politik söylemler, karşılıklı kabullenme, tahammül, zorunlu adaptasyon gibi bölgedeki topluluklar arası yazılı olmayan sözleşmeleri niteleyen daha gerçekçi ifade biçimleri üzerinden bölgenin sosyal yapısı tanımlanabilir.

Bölgedeki topluluklar, çok kültürlü yaklaşımlardan ayrıştırarak kendi tarihsel derinliği içinde ele alınmalıdır. Böylelikle, var olan birlikteliğin mesajı daha okunabilir olacaktır.

Mardin ve civarı topluluklar, din, etnik, kültürel, politik, ekonomik, üretim ilişkilerine bağlı, zaman zaman nüfus yoğunluğunun belirlediği, siyasal ve politik olarak ayrıştırıldığı gibi; dilin de başat bir etkisinin olduğu göz ardı edilmemelidir. Bilhassa, kültürler arası etkileşimin boyutu, dille sağlanan diyalogun şiddetine paralel, doğrusal oranda değişir.

Bölgedeki kültür, yukarıda saydığım dinamiklere bağlı olarak, kırsal ve merkez kültürleri diye iki ana başlık altında toplanmalıdır. Buradaki ayrım, merkez ve kırsaldaki toplulukların müzik kültürünü de benzer biçimde ayrıştırır.

Merkezin müzik kültürü, farklı kültürlerin beslediği gözlemlenebilir heterojen bir görünüme sahipken, kırsal alanlarda durum daha farklıdır. Kırsal alanlarda, dağımk, kendi içinde homojen, kültür öbeklerine rastlanır. Bu toplulukların müziği, kırsal alanlarda daha karakteristik ve tanımlanabilir iken, merkezin müzik kültüründe ise farklı toplulukların müzik kültürlerinden beslenmiş katmanlardan oluşmaktadır.

Bu heterojen yapıyı somut bir halde tanımlayabilmek için, onu üretenlerin temsil ettiği kültür, müziği talep edenlerin tipolojisi, kullanılan sazlar ve onların icra biçimleri, müziğin dili, müziğin neyi anlattığı, müzikte neyin anlatıldığı, müziğin üretildiği mekânı gibi başlıkların irdelenmesi gerekmektedir.

Dil, bu noktada birleştirici olduğu kadar müziği ayırıştırı da bilir. Dilin bölgedeki varlığı, sınır ötesi temasları artırırken, sınırdış olan alanları da ayırıştırır. Midyat-Estel vurgusu bu ayırışma, Mardin-Musul-Suriye vurgusu da bu temasa örnektir.

Bölgedeki birden fazla dilin konuşulabilme becerisi, sosyal bir ihtiyaçtan kaynaklanır. Gündelik hayatı sorunsuz yaşamının, bireysel ve topluluk ölçeğinde varlığın anahtarı konumundadır. Bu gereksinimler, çok kültürlü alanların doğal bir sonucu olarak üretilmiş ortak kültürel malzemelerde karşımıza çıkar. Müzik, bu üretimin gözlemlenebilir olmasında somut örnekler sunar.

Mardin ve civarında seslendirilen, Allah İyhelli Efendine isimli sözlü halk ezgisi bu üretimin, bölgedeki çok kültürlü yapının, çok dilliliğin somut birer örneğini sunmaktadır. Arapça, Kürtçe ve Türkçe söz guruplarından oluşan eser metni, icraya yansıyan etnik, kültürel çeşitlilik, kent merkezinin çok kültürlü yapısını göstermektedir.

Kaynakça/References

- Aldanmaz, O. ve Elmas, R., (2012), Küreselleşen Dünyada Çok Kültürlü Mekanlarda Kimlik Arayışları: Midyat Örneği, İbrahim Özcoşar (Ed), *Uluslararası Midyat Sempozyumu Bildirileri*, 7-9 Ekim 2011, Mardin, Türkiye, Bildiriler içinde s. (703-715), Mardin: Mardin Sesi Gazetecilik ve Matbaacılık.
- Algaze, G., (1993), *The Uruk World System, The Dynamics of Expansion of Early Mesopotamian Civilization*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Arpa, A., (2011), Mihellemi Lehçesisi'nin Fasih (Kur'ân) Dili Anlama Yeterliliği, İ.Özcoşar (Ed), *Uluslararası Midyat Sempozyumu*, 7-9 Ekim, Mardin, Türkiye, Bildiriler içinde s. (343-355), Mardin: Mardin Sesi Gazetecilik ve Matbaacılık.
- Ataş, Ş., (2017), *Mardin'de Çok Dillilik ve Ana dilleri Arapça Olan Çok Dillilerde Kod Değişimleri*, (Yüksek Lisans Tezi), Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Mersin.
- Aydın, S., Emiroğlu, K., Özel, O., ve Ünsal, S. (2001). *Mardin Aşiret-Cemaat-Devlet*, İstanbul: Tarih Vakfı.
- Balcı, A. (2006), *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntem, Teknik ve İlkeler*, Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- Berman, M., (1982), *All That is Solid Melts Into Air, The Experience of Modernity*, New York: Verso
- Bilge, Y., (1996), *Süryaniler Anadolu'nun Solan Rengi*, İstanbul: Yeryüzü Yayınları
- Budak, B., (2011), Mardin Araplarının Aslı ve Mhallami Lehçesi hakkında Avrupa'da Yapılan Araştırmalar, E.Gümüş ve V.Gürhan (Ed), *Uluslararası Ömerli ve Çevresi Sempozyumu Bildirileri*, 13-15 Mayıs, Mardin, Türkiye, Bildiriler içinde s. (375-393), İstanbul: Çınar Matbaacılık.
- Bülbül, S., ve Köse, A., (2010), Türkiye'de Bölgelerarası İç Göç Hareketlerinin Çok Boyutlu Ölçekleme Yöntemi ile İncelenmesi, *İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesi Dergisi*, S.1, s. 75-94.
- Çakır, S., (2011), Türkiye'de Göç, Kentleşme/Gecekondu Sorunu ve Üretilen Politikalar, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.23, s. 209-222.
- Çınarbaş, A., (2012), *Geçmişten Günümüze Mardin Müzisyenleri*, Mardin: Mardin Belediyesi Kültür Yayınları.
- Çiftçi, O, Erdam, R. ve Çiftçi, D., (2017), İletişim Teknolojileriyle Değişen Örgütlenme Biçimleri: Sanal Topluluklar, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, S.2, s. 328-336.
- Demircan, A., (2012), Muhallemlerin Etnik Kökeni Etrafındaki Tartışmalar, İbrahim Özcoşar (Ed), *Uluslararası Midyat Sempozyumu Bildirileri*, 7-9 Ekim 2011, Mardin, Türkiye, Bildiriler içinde s. (465-483), Mardin: Mardin Sesi Gazetecilik ve Matbaacılık.
- Güvenç, B., (2015), *İnsan ve Kültür*, İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Keskin, N., (2006), *Mardin ve Çevresinde Bir Anlatım Biçimi Olarak Mıtrıblık*, Yüksek Lisans Tezi, Hacetepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Antropoloji Bölümü, Ankara.
- Levtzion, N.,(1990), *Conversion to İslam in Syria and Palestine and the Survival of Christian Communities*, ed. M.Gerves ve R.J. Bikhazi, *Conversion and Continuity: Indegenous Christian Communities in Islamic Lands Eight to Eighteenth Centuries*, , Toronto: Pontifical Institute of Mediavel Studies: s. 289-311.
- Mak, M., (2017), *Müziğin Çokkültürlü Kodları: Mardin* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Mak, M.ve Karahasanoğlu, S., (2017), Müziğin Çok Kültürlü Kodları: Mardin Müzik Kültürü Örneği, *UHMAD Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi*, s. 38-67. Doi: 10.17370/UHMAD.2007.1.002
- Nalbant, M. V. (2009). Çok dillilik ve Taşıyıcı Dil Kavramları Bağlamında Siirt Merkez Ağzı ve Bazı Türkçe Sözcüklerin Durumu. *Turkish Studies* , s. 1606-1621.

- Osman, A., ve İsmail, H., (2010), *Muhallemiler, Kimlik, Tarih ve Dil*, Diyarbakır: Seyda Kitabevi.
- Öztürk, A., (2012), Batı-dışı Çok-kültürlülük Modeli Olarak Midyat Örneği, İbrahim Özcoşar (Ed), *Uluslararası Midyat Sempozyumu Bildirileri*, 7-9 Ekim 2011, Mardin, Türkiye, Bildiriler içinde s.(749-758), Mardin: Mardin Sesi Gazetecilik ve Matbaacılık.
- Sarı, E., (2010), *Kültür, Kimlik, Politika, Mardin'de Kültürlerarasılık*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Timurtaş, A. ve Çıkar, M., Ş., (2011), Mardin-Ömerli'de Kullanılan Arap Lehçesi Üzerine Dilsel Bir Tahlil, E.Gümüş ve V.Gürhan (Ed), *Uluslararası Ömerli ve Çevresi Sempozyumu Bildirileri*, 13-15 Mayıs, Mardin, Türkiye, Bildiriler içinde s.(393-416), İstanbul: Çınar Matbaacılık.
- Tuz, C., (2011), Mardin'de Arap İskanı ve Mardin Arapçası, E.Gümüş ve V.Gürhan (Ed), *Uluslararası Ömerli ve Çevresi Sempozyumu Bildirileri*, 13-15 Mayıs, Mardin, Türkiye, Bildiriler içinde s.(315-324), İstanbul: Çınar Matbaacılık.
- Türkiye İstatistik Kurumu [TUİK], (2019), Yıllara Göre İl Nüfusları, Erişim Adresi: <https://tuikweb.tuik.gov.tr/PreTabloArama.do>
- Uluç, A. V., (2010), Kürtler 'de Sosyal ve Siyasal Örgütlenme: Aşiret, *Mukaddime*, S.2, s.35-52.
- Vardar, B. (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

**TÜRKÇE RAP'İN DÖNÜŞÜM EVRELERİNDE GEÇİŞKENLİKLER:
DİRENİŞ, MARJİNALLEŞME ve TARZ
Transitivities in Transformation Phases of Turkish Rap:
Resistance, Marginality and Style**

Tunca ARICAN*

ÖZ

1970'lerde Amerika'nın gettolarından yükselen ve zaman içinde hemen hemen her dilde icra edilmeye başlayan rap müzik, günümüze kadar müzikal form olarak ve kültürel anlamda değişimler geçirmiştir. Parti ve dans müziği olarak ortaya çıkan, çoğunlukla şiddet, uyuşturucu ve çatışmalarla birlikte anılan rap müzik zamanla toplumsal meseleleri de ele alan bir müzik sahnesine dönüşmüştür. Türkçe rap sahnesi de sosyo-politik koşulların etkisiyle hem küresel hem de ulusal ölçekte farklı formlara evrilmiş, diğer sahnelerle etkileşime geçmiştir. 1990'larda ve 2000'lerde olduğu gibi dönem dönem politikleşmekte kimi zaman da ana akıma dahil olmaktadır. Bu anlamda dinamik bir yapıya sahip Türkçe rap günümüzde tekrar gündeme gelmiş, "politik/muhafız" bir eksenden popülerleşmenin/ana akımlaşmanın öne çıktığı bir eksene kaymıştır. Bu çalışmada Lawrence Grossberg'in "direnış-marjinalleşme-tarz" kavramları çerçevesinde Türkçe rap'in değişen eksenleri ve 1995-2005, 2005-2015, 2015-günümüz dönemselleştirmesi üzerinden Türkçe rap içindeki geçişkenlikler ele alınmaktadır. Söz konusu evreler ve geçişkenlikler farklı rap müzisyenlerinin şarkı sözlerinden örneklerle ve rap müzisyenleriyle yapılmış mülakatların analizleriyle tarihsel ve sosyolojik olarak tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türkçe Rap, Müzik Sahneleri, Direniş, Ötekileşme, Tarz, Geçişkenlik

ABSTRACT

Rap music, which arose in the ghettos of America in the 1970s and started to be performed in almost every language in time, has undergone changes both in terms of musical form and culture until today. Rap music, which emerged as a party and dance music and is often associated with violence, drugs and conflicts, has turned into a music scene that also deals with social issues in time. Turkish rap scene has evolved into different forms both on global and national scale with the influence of socio-political conditions and interacted with other scenes. As in the 1990s and 2000s, it is sometimes politicized, and sometimes it is included in the mainstream. In this sense, Turkish rap with its dynamic structure has come to the fore again today, shifting from a "political/subversive" axis to an axis where popularization/becoming mainstream is prominent. In this study, within the framework of Lawrence Grossberg's concepts of "resistance-marginalisation-style", changing axes of Turkish rap and its periodization 1995-2005, 2005-2015, 2015-present, the transitions between these periods in Turkish rap are discussed. These phases and transitivities are discussed historically and sociologically through the examples from the lyrics of different rap musicians and analyzes of interviews performed with rap musicians.

Keywords: Turkish Rap, Music Scenes, Resistance, Marginality, Style, Transitivity

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 11.04.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 21.06.2021

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı, tuncaarican@gmail.com ORCID: 0000-0003-4569-3253

Not: Katkılarından dolayı Dr.Ebru Arıcan'a ve Sayın Noyan Özatik'e en derin teşekkürlerimi sunarım.

Extended Abstract

Almost every youth music culture and scene, emerged since the Second World War, has been influenced by political processes and/or has sometimes tried to establish a subversive language towards ongoing processes. It is possible to say that they apply many different creative, dynamic, and flexible ways, such as deconstructing aesthetic values, reconstructing them or transforming the language usage in various ways. Recent complex socio-economic and cultural developments have started to urge social scientists to develop new and much more flexible concepts in order to reflect these changes more clearly and critically.

The concept of ‘scene’ makes it more possible to discuss music cultures and lifestyles more comprehensively than ‘subculture’. The term subculture refers to lifestyles that are outside or hierarchically below the “dominant/hegemonic” understandings of society, with some restrictive determinants. For these reasons, the concept of scene began to be used in popular music studies since the beginning of the 1990s. As an alternative perspective and an attempt to move away from the term of subculture, the concept of ‘music scene’ increasingly deployed in academic discussions of popular music studies in the 90s. The concept is designed to capture a heterogeneity, opacity, and complexity not present in subcultural theory.

Especially between 1998 and 2006 and recently, a series of new studies across the social sciences and cultural studies have revealed a striking interdisciplinary interest in Turkish rap scene because rap music has become visible with its verbal mobility, flexibility, and diversity in musical infrastructures. Since its emergence it has undergone changes in terms of musical form and culture in almost every language in which it is performed. In Turkey, it has been transformed and differentiated in similar ways both on global and national scale. Considering the phases that rap has gone through, especially in the last five years in Turkey, as in almost everywhere else, we can say that it has acquired different movement abilities from the nineties, which are not transitional and non-uniform or when it first appeared.

Cartel, a group consisting of Turkish, Spanish and German musicians and having an important place in the field of Turkish rap, became a musical symbol of opposition to racism among immigrants particularly in the 1990s. Briefly, rap music became a kind of political tool which was used by migrant German-Turkish young people against racism and far-right political ideologies. Rap, generally accepted as a “verbal art”, adds a critical dimension to the relationship between language and music. In this sense, rap as a form of music differs from other popular music scenes in a way. One of the main reasons lying behind this differentiation is the importance of language for rap music. Cartel has been multilingual in expressing these objections, transforming his critical stance into political creativity. Turkish rap, exploded with Cartel in 1995, started to evolve, constitutes a non-solid form in which musicians both express themselves politically and become popular, and adopt a cosmopolitan attitude by Ceza in particular after 2000s. The effect of Ceza’s particular performance in rapping has increased the diversity of rap music’s listeners in Turkey. With Ceza’s contributions, Turkish rap has no longer been associated with nationalism or foreignness, but with a wide range of subjects and themes.

It should be underlined that rap music is part of many relations including criticism, politics, mainstream and commercial processes. Seeing or marginalizing music scenes as more than their possible potential, as a “romanticized field of resistance” or as a set of simple ‘styles’ resulting from lifestyles – even “mystification”– risks the stereotyping of musical cultures. Moreover, such an approach might transform musical periods into fixed time intervals with no interaction between each them.

In this study, within the framework of Lawrence Grossberg's concepts of “resistance-marginalisation-style”, changing axes of Turkish rap and its periodization 1995-2005, 2005-2015, 2015-present, the transitions between these periods in Turkish rap are discussed. The study aims to make an historical and a sociological assessment of the recent rise of Turkish rap both chronologically underlining the transitions associated with the stage and categorically using Grossberg's conceptual definitions. Methodologically, interviews with two prominent rap musicians, Ceza and Eypio, are included along with analyses and evaluations of the lyrics of rap songs written in different periods.

Rap müziğinin kökleri 1970'lere, Amerika Birleşik Devletleri'ne dayanır. Ses sistem uzmanı olan Kool Herc, Güney Bronks'ta ilk rap örneklerini vermeye başlamış ve siyah milliyetçi müzisyen Afrika Bambaataa ile bu tarz diğer bölgelere yayılmıştır (Rose 1994, s. 2; Hebdige, 2003, s. 189; Chang, 2005 s, xi; Condry, 2006, s. 14). Rap'in müzikal anlamda en belirgin özelliği, çoğunlukla diğer müzik eserlerinden alınan "örneklerden"¹ (Schloss, 2004, 21) oluşturulan ritmik altyapıların üzerine söylenen kafiyeli ve kendi içinde akışkan² sözlerden oluşmasıdır. Dilsel kabiliyete dayanan rap her ne kadar parti ve dans müziği olarak ortaya çıkmış olsa da zamanla toplumsal meseleleri de ele alan bir müzik sahnesine dönüşmüştür. ABD'de getto yaşamının zorlu şartları, yoksulluk, polis şiddeti ve ırkçılık (bkz. Kellner, 1999), kentlerdeki siyah genç nüfusun toplumsal sınıf ve toplumsal cinsiyet ilişkileri gibi geniş aralıkta pek çok toplumsal meseleye, sosyo-politik görüş ve düşünceye değinen bir tür olagelmıştır (bkz. Keyes, 1996, s. 224).

Müzik ya da gençlik kültürleri gibi çalışma alanlarında, araştırmacının, çalışılan müzik kültürünü olduğundan farklı bir yere koyma eğilimi ya da direniş üzerinden okuyarak bir nevi "yüceltme" olasılığı/riski vardır. Dolayısıyla, müzik kültürlerini, dahil olduğu müzik sahnesinin olası tüm potansiyellerini ve de dönüşüm evrelerini göz ardı etmeden anlamaya çalışmak daha 'nesnel' bir tartışma zemini sağlayabilir. Adam Krims (2000, s. 1), araştırmacıları rap müziğini ve parçası olduğu hip-hop³ kültürünü yalnızca "kültürel direniş endüstrisi" üzerinden değerlendirirken dikkatli olmaları konusunda uyarırken, benzer bir uyarı Pierre Bourdieu'dan da gelir. Bourdieu ve Terry Eagleton arasında geçen bir tartışmada Eagleton, Bourdieu'ya sembolik sermaye, sanat-estetik ve yeni kültürel kodlara ilişkin bir soru yönelir (Bourdieu & Eagleton, 1997, s. 274). Bourdieu cevap olarak yeni kültürel kodların fazlaca abartılmasının olası tehlikelerinin olduğunu söyler ve rap örneğiyle devam eder: "Rap müziğinin harika" (a.g.e) olduğunu söylediğimizde, Bourdieu için sorulması gereken asıl soru, bahsi geçen müziğin kültürel yapıyı gerçek anlamda değiştirip değiştirmediğidir. Dahası, rap'in harika olduğunu vurgularken, bir ölçüde "mistifikasyon" yaptığımıza dair bir soru işareti de ortaya çıkar. Bourdieu'ye göre, rap'in güzellenmesinde herhangi sakınca yoktur; hatta rap'e "etnosentrik" yaklaşımdan ve onu anlamsız bulmaktan çok daha anlaşılır bir tutumdur bu (a.g.e)⁴. Fakat Bourdieu'nun özellikle altını çizdiği nokta, rap müziğini olduğundan fazla gösterme eğiliminin olası politik ve bilimsel tehlikeler taşıdığıdır. Bu metinde amaç ne Türkçe rap'i belli kalıplara sokmak ne de ana akım karşısında "yüceltmek" olacaktır. Krims ve Bourdieu'nun vurguladığı söz konusu riskler dikkate alınarak rap'in; içinden geçtiği süreçlere dair nüveleri bünyesine katarak⁵ dönüşümleri, bu dönüşümlerin kendi aralarındaki geçişkenlikleri tartışılacaktır. Bu tartışma yürütülürken hem sahne kavramından hem de özellikle müzik, gençlik ve popüler kültür alanlarında önemli çalışmaları olan Lawrence Grossberg'in üç kavramından, *direniş-tarz-marjinalleşme* (Grossberg, 1987, s. 149), faydalanılacaktır.

Giderek esnekleşen, tek düzelikten ziyade hızlı ve anlık değişimler deneyimleyen toplulukların oluşumlarına tanıklık ediyoruz. Bu nedenle, "sahne" (scene) kavramı, konuyu "alt kültür"den (subculture) çok daha kapsamlı tartışmayı mümkün kılar. Alt kültür terim olarak, toplumun "hâkim/hegemonik" (Bennett & Kahn-Harris 2004, s. 4, 5) anlayışlarının dışında ya da hiyerarşik olarak altında yer alan, kısıtlayıcı bazı belirleyici bazı unsurlara sahip

¹ *Sampling*: Rap şarkılarının melodik ve ritmik altyapılarını oluştururken, uygun görülen müzik eserlerinin belli bölümlerinden örnekler alınması.

² *Flow*: Rap şarkı sözlerinin iç kafiyesiyle oluşturulan/duyulan ses uyumu.

³ Rap'in de yer aldığı, graffiti, break dans ve Dj'likten mürekkep kültür.

⁴ Ayrıca bkz. Arıcan, 2005.

⁵ Son dönemde Türkçe rap, aynı zamanda pop müziğini ve müzisyenlerini de etkilemiş, müzik piyasasında bir dönüşüme yol açmış gibi görünmektedir. Fakat bu başka bir çalışmanın konusudur.

yaşam tarzlarına gönderme yapar. Bu nedenlerle sahne kavramı, çıktığı doksanların başından (Straw, 1991) bu yana popüler müzik kültür tartışmalarında giderek daha çok kullanılmaya başlamıştır. Kavram genel olarak, hem kültüre dâhil olanlar tarafından üretileni ve ana akım kültürden sembolik düzeyde farklılaşmayı hem de alt kültür teorisinde bulunmayan bir “heterojenliği, canlılığı ve karmaşıklığı” (Kahn-Harris, 2007, s. 88) ifade eder (ayrıca bkz. Muggleton & Weinzierl, 2004). Kavram ne ana akımın tamamen etkisizleştirilmesine ne de müzik kültürünün hedeflenen verili bir merkeze yerleştirilmesine gönderme yapar. Sahne kavramı literatürde kullanılmaya başlamadan hemen önce Grossberg (1987), altkültürel yaklaşımdan kaynaklanabilecek bazı sorunların altını çizmek için üç kavrama vurgu yapar. Bunlar, çalışılan kültürün lehine, ana akımın potansiyelini etkisizleştirmek için kullanılan ya da yüzeysel bir anlayışa itebilecek “ideolojik etkisizleştirme karşısında, yapaylık olarak *tarz*; merkezden ya da ana akımdan farklılık olarak *ötekileşme*; sadece çelişkilerle yaşamayı reddetme olarak *direniş*”tir (Grossberg, 1987, s. 149). Her biri ayrı öneme sahip bu kavram tanımları üzerinden müzik kültürlerini çalışmak hem verimli olacaktır hem de Bourdieu'nun (1997) değindiği bazı riskleri tartışmayı olanaklı kılacaktır. Bu kavramlar, dönüşen/değişen dönemleri ve aralarındaki dönüşümlü geçişkenlikleri anlamak için sahne kavramının sunduğu “heterojenlik” ve “canlılık” ile birleştirilerek, Türkçe rap'in evrelerini tartışmak için kategorik olarak kullanılacaktır. Rap'in hemen her yerde olduğu gibi Türkiye’de de özellikle son beş yıldır geçirdiği evreler göz önüne alındığında, geçişken ve tek tip olmayan ya da ilk çıktığı doksanlardan farklı hareket kabiliyetleri edindiğini söyleyebiliriz. Bu çalışma hem sahneye ilişkin geçişkenliklerin altını kronolojik olarak çizerek hem de Grossberg'in kavramsal ayrıştırmalarından kategorik olarak faydalanarak son dönemde Türkçe rap'in yaşadığı yükselişe dair tarihsel ve sosyolojik bir değerlendirme yapmayı amaçlamaktadır. 2004 yılında rap müzisyeni Ceza ile yüz yüze, kayıt cihazı kullanılarak gerçekleştirilen mülakat⁶ ve Eypio ile 2020 yılında yapılan görüşmeden edinilen bilgiler çalışmaya dâhil edilmekte, bazı rap müzisyenlerinin şarkı sözlerine dair tahlil ve tartışmalara yer verilmektedir.

“Direniş”: Islamic Force’tan Cartel’e

İlk Türkçe sözlü rap şarkısı, Almanya-Nürnberg’ten King Size Terror grubunun 1991’de piyasaya çıkarttığı “The Word is Subversion” albümünde yer alan, ırkçılık ve Türk-Alman işçilerin yaşadığı sorunlara değinen, *Bir Yabancıнын Hayatı* isimli parçadır (Elflein, 1998, s. 257). Şarkının sözleri, yaşanan zorlukların altını çizdiği gibi üretim zincirinin parçası olan Alman-Türkleri’ne dair bir eleştiri niteliği de taşır:

Almanya niçin getirildik buraya,

Var ya bu para kazan ve harca sakla bir parça.

Dön geriye, hay yaşa saçma saçmalama,

Alışmışsın baksana Mercedes araba.

Ceplerinde para gezer tozar yaşarsın ara sıra.

Ama bir varmış bir yokmuş gibi değil

⁶ Ceza ile mülakat, konseri sonrası kuliste gerçekleştirilmiş ve dönemin şartları nedeniyle sadece sözlü onam alınmıştır.

Bu hayat çekil bükül eğil dazlaklar⁷.

Bunu, Berlin’de kurulmuş, o dönemde “oryantal etkilerle funky hip-hop bileşimi” (Diessel, 2001, s. 176) olarak tanımlanmış, bu nedenle de dikkatleri çekmiş Islamic Force’un 1992 tarihli, ağırlıklı olarak Anadolu Pop, arabesk ve halk şarkılarından alınan örnek ezgilerle oluşturulmuş altyapılara rağmen sözleri İngilizce olan “My Melody” isimli EP⁸ çalışması takip eder. Örneklenen melodilerin ve sözlerin beslendiği coğrafyadan dolayı rap sahnesinde önemli bir yer edinmiş⁹, hem lirik hem de müzik anlamında bir nevi ‘yerel tarz’ dan söz etmek mümkün olmuştur. 1997 yılında çıkan, Türkçe parçalardan oluşan “Mesaj” (De De Records) albümü, bu tarzı devam ettirdiği gibi, “kozmopolitlik” ile tarif edilecek bir çalışma olmuştur. Etnomüzikolog Thomas Turino, genellikle, “sınırsızlığı” ima edecek şekilde kullanılan küresel terimi yerine kozmopolit kavramını “dünyaya yaygın olarak dağılan kültürel pozisyonları tarif etse” de aynı zamanda “belli bir nüfusun, özgün unsurlarına” denk geldiği için tercih ettiğini belirtir. Turino’ya göre “kozmopolit kültürel oluşumlar eşzamanlı olarak hem yerel hem de yerel ötesidir” (Turino, 2000, s. 7). Amerikalı düşünür Martha C. Nussbaum da kozmopoliti başka bir açıdan, kozmopolitan kavramıyla “ulusal aidiyetin önüne hak tartışmalarını koyan, evrensel ortak aklı ulusal aidiyetten gözetin” bir anlayış olarak tarif eder ve “bunları yaparken de sıkıcı, düz ya da sevgiden yoksun olması da gerekmez” diye ekler (Nussbaum, 1994). Islamic Force, müzikal özgünlükleri ve ulus ötesi vurgularıyla, *Bir Yabancınnın Hayatı* şarkısından farklı olarak, çok daha sınır ötesi vurgulara sahip olması, eşitsizlik konusunu da bu çerçevede işlemiş olması, “Mesaj” albümünde yer alan *Bu Dünya* şarkısına ‘kozmopolit’ öğeler katıyor diyebiliriz:

Hepinizi bir arada görmek istiyorum,
Abilerim, kardeşlerim ve kız kardeşlerim.
Bir dünya dolu bacı abi kardeş,
Bir büyük aile olalım derim.
Patronsuz zenginle fakir aile arasında,
Fark olmadan birinle anlaşabilmek,
Ama dilinden anlamadan,
Zenciyi Japon’u Hint’i karıştırmayın!
Beyninizi boşa çalıştırmayın!
Ayrım kayrım yapmayın!

Çünkü hepimizin memleketidir bu dünya...¹⁰

Türkçe rap konusunda öncü araştırmacılarından Ayhan Kaya’ya (2000, s. 14) göre, Almanya’da rap ile ilgilenen çoğu genç müzisyen, göçmen işçi ailelere mensuptu. Dolayısıyla 1963’te başlayıp gençlik dönemlerine denk gelen yapılanmaların, dönüşümlerin ve sorunların da muhatapları oldular (bkz. Duman, 2018). Bu bağlamda, 1991-1997 arasında üretilen parçalar, Almanya’da yaşanan zorlukların ifadeleri ya da bunlara karşı çıkış arayışlarının sonuçları gibidir. Artan refahın nasıl bölüşüldüğünden, yabancı düşmanlığına kadar birçok toplumsal soruna hangi araçlarla tepki verebilecekleri konusunda –belki de rap müziğinin dilsel kabiliyetlerini keşfedene

⁷ Albüm plak olarak basılmıştır. Şarkı sözleri dijitalize edilmiş kayıttan alınmıştır. Türkçe bölüm sözleri için bkz. <https://genius.com/King-size-terror-bir-yabancnn-hayat-lyrics>.

⁸ *Extended play*’in kısaltılmasıdır. Ortalama bir albümden daha kısa, genellikle 4-5 şarkı içeren kayıtlardır.

⁹ Çalışma <https://juicefulrecords.bandcamp.com/album/my-melody-istanbul-islamic-force> adresinden dinlenebilir [Erişim tarihi: 11.06.2020].

¹⁰ Şarkı sözlerinin tamamı için <https://genius.com/Islamic-force-bu-dunya-lyrics> [Erişim tarihi: 30.05.2021]

kadar– çok da deneyim sahibi değildiler. Fakat bu keşif bir olanak ya da araç olarak gerçekleştiğinde, günümüze kadar sürecek değişimleriyle özgün bir müzik türü ortaya çıktı. Bu bağlamda Almanya'ya baktığımızda, Türkiye kökenli müzisyenlerin yer aldığı oluşumlarda ürettikleri rap'in ana konularının başında artan refahın dağıtımındaki eşitsizliklerin, yapısal sorunlardan (bkz. Arcan, 2011) kaynaklı ayrımcılığın geldiğini görürüz.

Türkçe rap'te dönem dönem hem politik hem de sözsel farklılıkların gözlemlendiğini söylemek mümkündür. Örneğin, doksanların ortalarından sonra Avro-Türk rap grupları arasında iki tür milliyetçilik akımı ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri, artan Neo-Nazi saldırılar karşısında ırkçılık karşıtlığını savunurken (örn. Cartel), diğeri Türk milliyetçiliğini İslam'la sentezleyerek yabancı düşmanlığına tepki göstermektedir (örn. Sert Müslümanlar) (bkz. Solomon, 2006). Her bir rap müzisyeninin ya da oluşumunun, ev sahibi ülkede deneyimlenen sorunlara farklı taktiklerle tepki verdiğini söyleyebiliriz.

Gündelik hayatın sosyoloğu olarak kabul edilen Michel de Certeau (2009, s. 239), güçlü olmayanın ürettiği taktikleri, güçlünün dayatmaya çalıştığı koşullar ve stratejiler karşısında var edilen anlamlar olarak nitelendirir. Bu bağlamda, taktikleri, muktedirin yıkıl(a)mayan çevresine olan uyum süreci olarak tarif edebiliriz. Michel de Certeau'nun gündelik hayat pratikleri üzerinden değerlendirmelerindeki ince nokta, tâbi olanların kaçınılmaz gibi görünenleri, her gün maruz kalınanları özgün taktiklerle kendi lehlerine çevirebilme kabiliyetlerine vurgu yapmasıdır (a.g.e). Bu bağlamda, tâbi konumdaki toplulukların Almanya'da doğan çocukları olarak gençliğin bir bölümü tepkisiz kalmak yerine deneyimlerini 'direnişe' çevirmenin görece 'kolay erişebilir' bir yolu olan müziği seçmiştir. Burada direniş, yukarıda da bahsedildiği üzere "çelişkilerle yaşamayı reddetme olarak" (Grossberg, 1987, s. 149) bir var olma taktiği şeklinde değerlendirilmeli, çelişkileri var eden koşulların ortadan kaldırılmasına yönelik somut bir politik mücadele olarak yorumlama konusunda dikkatli olunmalıdır¹¹. Kendisini hem müzik hem de dil üzerine inşa eden rap, kısaltmalarla, argoyle ve güçlü metaforlarla bu gençlere alternatif bir ifade ve algı yolu sunmuştur. Altmışlarda Almanya'ya çalışmaya giden işçi ailelere mensup gençler, "Alman toplumunda kendilerine özgü bir ayakta kalma mücadelesi vermişlerdir" (Genç, 2015, s. 840). Bahsedilen, iktidar ilişkilerinin alaşağı edilmesi değil, maruz kalınan baskılara olabildiğince yaratıcı yollarla tepki gösterilmesidir. Bu mücadelenin bir diğer önemli bir aracı, gençlerin geliştirdiği kendilerine has bir Almancadır. Safiye Genç bunun için "Türk argosu" tabirini kullanır. Kullanılan bu "sokak dilini" bir protesto dili olarak kabul eden Genç'e göre; "[p]rotesto edilen ise, anne babalarının ve kendilerinin Alman toplumu içinde maruz kaldıkları durumlarıdır" (Genç, 2015, s. 840). Ayhan Kaya'ya göre ise, Kanak[e]¹², Almanya'da, özellikle sağ kanatta, göçmenleri ve yabancıları aşağılamak için kullanılan bir kelimedir. Afro-Amerikalıların ırkçılık içeren *nigga* 'yı¹³ kendi alanlarına çekerek dönüştürmeleri gibi, Alman Türkler de *Kanake* kelimesini kendileri yorumlayarak aşağılama içermeyecek ve özgün kimliklerini ifade edecek şekilde *Kanak* olarak kullanmaya başlamışlardır (Kaya, 2001, s. 189). Türkçe

¹¹ Gelecek bölümlerde rap'in politika ile ilişkisi tartışmaya açılacaktır.

¹² Feridun Zaimoğlu'nun *Kafa Örtüsü: Toplumun Kenarından Kanaka Sprak* isimli, Almanya-Türkleri'nin özgün dili olarak kabul edilen Kanak dilini kullanarak yazdığı kitabının başında, bu kelimeye dair editörün notu şöyledir: "Almanca'da Kanak'ın (Kanake) sözlük anlamı, Polinezya yerlilerini ifade eder. Ancak bu sözcük, uzun yıllarca, Almanya'daki göçmenleri ve özellikle Türkleri aşağılamak için kullanılan bir küfre dönüştü. 1990'ların ikinci yarısında Türkiye kökenli göçmenler arasında ortaya çıkan, ırkçılık karşıtı protesto hareketi ise, bu lafı 'inadına' sahiplenerek kendisini *Kanak* [*Kanake*] diye adlandırdı. Bu bağlamda Kanak olmak, mevcut düzene baş eğip uyum göstermeyi reddeden özgüvenli bir duruşu yansıtıyordu" (Zaimoğlu, 1998: i; italikler yazara aittir).

¹³ Nigger'in başka bir varyantı olarak ortaya çıkmış, kullanıldığı bağlama göre Afrika-Amerikalılara yönelik aşağılayıcı, saldırgan, ırkçı ya da tanımlayıcı olan bir kelime. (<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/nigger>)

rap müzisyenlerinin bu dili kullanması taktiksel olarak önemli bir konuma sahiptir. Islamic Force'un, ilk isminin *KanAk* olması da bu bağlamda dikkat çekicidir (Ickstadt, 1999, s. 572).

Türkçe rap alanında önemli bir yere sahip Cartel, Alman-Türk, İspanyol ve Alman müzisyenlerden oluşan bir grup olarak, göçmenler arasında ırkçılığa karşı çıkışların müzikal simgesine dönüşmüştür. Dahası, bu karşı çıkışları ifade etme konusunda çok dilli olmuş, eleştirel tutumunu politik bir yaratıcılığa dönüştürmüştür. Bunu yaparken de müziklerinin altyapısını, tıpkı Islamic Force gibi, Türkiye'ye özgü ezgi ve tınılarla oluşturmuştur (Diessel, 2001, s. 171). Bu yerlilik vurgusuyla da hem Almanya'nın hem de Türkiye'nin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Cartel şarkılarında yalnızca ırkçılığa ya da yabancı düşmanlığına değil, uyuşturucudan tüketime kadar başka konulara da değinmiştir. Örneğin, Cartel'in tanınmasında oldukça katkısı olan medya, Erci E'nin aynı albümde yer alan ve bağlamıyla yapılan bir girişle başlayan *Televizyon* şarkısında eleştirilir:

Televizyon, ölü bir vizyon,

Düğmeye bas hadi bas aç televizyonu,

Seyret program üç, kanal 110'u,

Beynini çalıştırmaya hiç gerek yok,

Çünkü resimler bol, program çok,

Bunu beğenmedin bas başka yere...¹⁴

Cartel'in kazandığı başarıyla, popüler müzik sahnesinde kendine özgü bir yer edinen Türkçe rap, zamanla hem müzik piyasasının evrilmesi hem de sahne'nin kendi iç dinamikleriyle bir nevi "marjinalleşme" (ötekileşme) sürecini de deneyimlemeye başlamıştır.

"Ötekileşme" Dönemi: Cartel'den Ceza'ya

Yukarıda belirtildiği gibi, ırkçılık ya da aşırı-milliyetçiliğe karşı çıkmak için bir araya gelen Cartel grubu, çoğunlukla aşırı sağ ve milliyetçilik kavramlarıyla birlikte anılmaya ve tartışılmaya başlamıştır. Grup üyeleri Türkiye'ye ilk ziyaretlerinde, "ülkücüler"¹⁵ tarafından karşılanılmaktan rahatsız olduklarını belirtmiş olsa da grubun şarkı sözlerindeki Türklük vurgusu (Çağlar, 1998, s. 258) Türkçe sözlü rap müziğinin "ötekileşmesine" dair önemli bir döneme işaret eder. Alev Çınar, Cartel'in *Sen Türksün* şarkısıyla özdeşleşen "ötekileştirilmiş" Türk kimliği arasında bağ kurar. Şarkı, "Türk'ü ötekileştirilmiş özne olarak, Almanya'daki varlığını kendi şartlarına göre yeniden ortaya koyması gereken 'yabancı' olarak sunar. Bu nedenle, Almanya'nın bir parçası olarak, şarkıda sürekli olarak "Sen Türksün, Almanyalı!" nakaratı tekrarlanır (Çınar, 1999, s. 43). Cartel'in farklı saiklerle de olsa, altını çizdiği 'Türklük' vurgusu nedeniyle, Türkçe rap zamanla milliyetçilik ve Alman-Türkler ile anılmaya başlamıştır. Türkiye'de de benzer çizgide rap şarkıları üretilmiştir. Örneğin, Ceza, solo çalışmalarından önce Dr.Fuchs ile birlikte Nefret'i kurmuş, Yener, Statik ve Ses isimli rap müzisyenleriyle Vatan (1998) isimli ortak bir çalışmada yer almıştır (Solomon, 2005, s. 11). Her bir müzisyen şarkıya kendi sözleriyle katılmıştır. Ceza'nın şarkıdaki bölümü ise aşağıdaki gibidir:

¹⁴ Şarkı sözleri dijital platform üzerinden deşifre edilmiştir.

¹⁵ Ağırlıklı olarak Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) etrafında örgütlenen aşırı milliyetçi grup.

Çakal ... Gölge ediyorsun ha!
 Türkçe rap'te milliyet, biraz daha ciddiyet,
 Yaylan ulan ibne şimdi Nefret önünde.
 Saga sola bakmasana lan şimdi bana!
 Türkçe rap'le geliyorum iste sana bomba,
 Dalgalanan göklerde yıldız ve hilal,
 Hakkıdır Hakk'a tapan Milletimin istiklal...

Bu türün zamanla, ana akımda milliyetçilikle anılmasını destekler nitelikte bir çalışma olmuş olsa da bu çizgiden zamanla uzaklaşmış, 'kozmpolit' bir anlayıştan bahsetmek söz konusu olmuştur. Ceza'nın Cartel'in albümünün ardından bu şarkıyı yazması ile solo albümü arasında geçen dört sene, geçişkenlikler, dönüşümler ve etkileşimlere örnek teşkil ediyor niteliktedir. Bu bağlamda Ceza ile Türkçe rap, Alman-Türk kimliği ya da milliyetçilikle değil tersine daha geniş, kendi tabiriyle "evrensel" bir politik kimlik yelpazesine ve dahası ana akımın da ilgi gösterdiği bir türe dönüşme sinyallerini vermeye başlamıştır. Ankara'da Nisan 2004'te bir konser sonrası gerçekleştirdiğimiz mülakatta söyledikleri de bu tespiti doğrular niteliktedir. Gençlerin örnek alabileceği Cartel'den başka bir grup olmadığı ve Cartel'in zaman zaman milliyetçi öğeler kullandığından rap müziğinin başta "muhafazakârlıkla ve milliyetçilikle ilişkilendirildiği" yorumunu yapar ve şöyle devam eder:

Rap evrensel bir sanattır; hatta entelektüel bir sanattır. Onun için de ırkçılık ya da aşırı muhafazakârlık olmaması lazım, evrensel olması gerek. Söylemlerinde her zaman bir muhalefet vardır ama yapan kişiye de bağlı aslında biraz [...] Örneğin Public Enemy¹⁶ 'Apocalypse 1991' albümü çıktı. Çok sert bir muhalif söylem vardı. Amerika'ya söylemedikleri kalmadı. Ama ondan sonra patladı: Müslüman rapçiler, zenciler vs. Aslında bence doğrusu sadece zencilerin sorunları ya da Türkiye'deki sorunlardan değil... Mesela ben Türkiye'deki sosyal sorunlardan bahsediyorum ama aynı zamanda savaşlardan, yoksulluktan, Avrupa'daki toplu mezarlardan, Orta Doğu'daki savaşlardan bahsediyorum. Bence böyle olmalı [...] Ben bunları sağcı ya da solcu olduğum için değil, sadece kalbimden geçen şeyler olduğu için yapıyorum.

Ceza'nın rap'i, kendi ifadesiyle "toplumsal konulara duyarlı müzik" konumuna yerleştirme çabasının da etkisiyle, Türkiye'de rap müziğinin dinleyici çeşitliliği de artmış görünmektedir. Ceza ile başlayan süreçte, rap artık milliyetçilik ya da gurbetle değil geniş yelpazeli birçok konu ve de tınılarla¹⁷ anılmaya başlayacaktır. Örneğin, Kanada'da yaşayan, Türk kökenli elektronik müzik üreticisi, ney sazı icracısı Arkın Ilıcalı'nın (Mercan Dede), Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin 800. doğum senesine ithafen yapılmış, "800" (2007¹⁸, Doublemoon) albümünde, Ceza'nın yer aldığı aynı isimli şarkı önemlidir:

Ya sana varmak ya bana varman,
 Ya bana gitmeden yanıma kalman.
 Yasını tutmasam, yaşına varsam.

¹⁶ 1980'lerde ABD'de kurulmuş, parçalarında toplumsal konuları ele almalarıyla tanınan önemli bir rap grubu.

¹⁷ Ceza'nın ilk albümü olan Med-Cezir'de (2001, Hammer Müzik) hemen hemen hiçbir yerel *sample* ya da tını kullanılmamıştır.

¹⁸ UNESCO, Mevlânâ'yı Anma Yılı olarak kabul etmiştir.

Karanlık doğmadan, ışığa kalsam.
Hayal hiç ölçülmez ne boyu ne de eni.

[...]

Koskoca âlemde yalnız bir kulum.
İrfan gönül almaktır seferin bitmeden.

Geleneksel müzik ve enstrümanlarının çalışmada kullanılması, tasavvufa dair referansları¹⁹ açısından Ceza'nın sözlerini 'yerel ve de ötesine' taşımaktadır. Konuya dair görüşlerine başvurduğum, uzun yıllardır ney sazıyla profesyonel, tasavvufla da akademik olarak ilgilenen İlyas Noyan Özatik, Ceza'nın sözlerinde tasavvufta karşılığı olan referansların kullanıldığını belirtmiştir. Fakat bunun tam bir bütünlük içinde değil daha ziyade dağınık, hatta post-modern tarzda, imgelerin farklı yerlerden alınarak bir araya getirildiğini ifade etmiştir²⁰. Konunun müzikal kısmıyla birlikte düşünüldüğünde yorum daha anlamlı gelmektedir. Furkan Dilben, Rupa Huq'un (2006) altkültür kavram tartışmalarının da yer aldığı çalışmasından faydalanarak rap'i; "örneklerle" (sample) oluşturulması, "kes-karıştır kültürü ya da var olan parçaların yeniden yorumlanması nedeniyle post-modern müzik olarak" tarif eder (Dilben, 2019, s. 282).

Bu noktada *yeraltı* dinleyicisinin ana akımlaşmaya karşı yer yer direnç gösterdiğini belirtmek gerekir. Thomas Solomon'a göre *yeraltı* terimi sade tanımıyla, "ticari olarak CD veya kaset üzerinde paylaşılmayan, fakat diğer ortamlarda dinleyiciyle" paylaşılan anlamına gelir. Fakat aynı zamanda ana akımın dışında yer alarak, daha 'sahici' ve baskın olan sembolik dünyanın dışında da bir konumda durur (Solomon, 2005, s. 4). Bu konumu oluşturma sürecinde, müzik endüstrisinin de etkileriyle 'tarz' kurgusu da beraberinde gelişmeye, çeşitlenmeye başlamıştır. Hatta bu noktada, rap'in bir alt türü olan arabesk rap'ten de söz edebiliriz. Doksanların sonlarında ortaya çıkan 'arabesk rap'in (bkz. Arıcan, 2011) Türkçe rap'in tarz oluşturmada bir geçiş dönemi başlattığını söylemek mümkün. Türün gelişmesinde İzmirli Kara Öfke grubunun arabesk eserlerden alınan örneklerle ürettiği şarkılar önemli rol oynamıştır. Fakat aradaki önemli fark, şarkı sözlerinde yurtdışındaki sorunlardan değil Türkiye'dekilerden bahsedilmesidir. Arabesk rap, 2000'li yıllarda etkili olmuş; en başta, bu türün dışında konumlanmış kimi müzisyen ve dinleyiciler tarafından eleştirilmiş, "sahici rap" (bkz. Solomon, 2005) olarak kabul edilmemişlerdir. Müzisyenler kendilerine has öğeleri sahneye kattıkça rap müziğinde farklı tarzlar oluşmaya başlamış ve bir sonraki bölümde tartışılacağı üzere, müzik piyasasına daha etkin bir şekilde dâhil olmuşlardır.

"Tarz" Oluşturma Dönemi: Ceza'dan Günümüze

1995'te Cartel ile bir nevi patlama yaşayan ve evrilmeye başlayan Türkçe rap, hem kendini politik olarak ifade eden (örn. Barikat/Bursa) (bkz. Arıcan, 2005) hem de popülerleşerek *kozmopolit* bir tutum takınan müzisyenlerin yer aldığı yekpare olmayan bir form teşkil etmeye başlamıştır. Örneğin, dönemin önemli rap müzisyenlerinden ve yukarıda tartışıldığı üzere sürecin evrilmesinde önemli katkısı olan Ceza; Candan Erçetin, Sezen Aksu, Burcu Güneş gibi dönemin tanınmış pop müzisyenleriyle ortak çalışmalar yapmıştır. Bu durum rap müziğini, daha geniş kitlelere ulaştırmış olsa da rap'i yukarıda bahsedilen yeraltı ya da 'öteki' üzerinden önemseyen/anlamlandırıcı dinler-kitle tarafından eleştirilmiştir. Popüler olmanın ötesinde, Ceza hayatının önemli bir bölümünü geçirdiği semtte (Üsküdar) zorluk, kavga ve yoksulluk gördüğünü, sözlerinde de bu deneyimlerine yer verdiğini

¹⁹ Mercan Dede'nin Sufizmle ilişkisine dair Sinem Gölebakar'ın (2005) yayımlanmamış tezine bakılabilir.

²⁰ Konuya dair ayrıntılı tartışma için bkz. Özatik, 2015.

belirtmektedir. Bu noktada yeraltının 'sahicilikle' ilişkilendirilmesi ve popülerleşme eleştirileri karşısında herhangi bir tavır takınmaz ve bunu da şu şekilde ifade eder: "Popülerleşmek beni rahatsız etmiyor. Beni kimin dinlediği önemli değil. Ben bütün dünyadaki insanlar için müzik yapıyorum [...] İnsanları kategorize edip, sınıflandırıp şu dinlesin bu dinlesin kesinlikle yok. Herkes dinlesin diye müzik yapıyorum." Popülerleşmenin hızlandığı bu süreç, günümüzde Türkçe rap'in tekrar gündeme gelişinin bir nevi ön göstergesi gibidir. Ceza daha çok dinleyiciye ulaşma yolunda rap'i güncel sorunlara değinen bir araç olarak kullanmış, fakat bunu yaparken, mülakatta da belirttiği gibi, "ayrısız" ve "sınıfsız" bir ifade yolu tercih etmiştir:

Kendimi ne sağ ne de sol olarak tanımlarım. Örneğin, *Kasımda Aşk bir Başkadır*²¹ diye şarkımda, kasımda yaklaşan seçimleri kastediyorum. Şu anki neslin bir önceki ya da diğer bir önceki gibi değil daha iyi için uğraşmamız lazım. Bir gencin yapacağı eylem, haksızlığı gördüğü yerde legal yoldan dile getirmesi ve oy vermek olmalıdır.

Türkiye'de "yeraltındaki" hareketlilik hemen Cartel'in ardından başlamış ve varlığını sürdürmüştür. Örneğin birçok rap müzisyeninin çalışmalarının yer aldığı Yeraltı Operasyonu (1999, Kod Müzik) toplama albümü Türkçe rap'e hem yön vermiş hem de farklılaşmaların önünü açmıştır. Bu çalışmanın hemen akabinde çıkan Ceza'nın Med-Cezir albümü (2002, Hammer Müzik²²) süreçte "tarz" oluşturmanın belki de başat çalışmalarından biri olmuştur. 2000'lerde oldukça görünür bir yükselişe geçen Türkçe rap önemli organizasyonlar, festivaller ve popüler müzik türleri arasındaki geçişlerin²³ daha da yoğunlaşmasıyla, bugünkü popülerliğine erişmiş ve diğer türleri etkilemeye başlamıştır. Türkçe sözlü rap müziği özellikle Ceza ve Sagopa Kajmer gibi İstanbullu müzisyenlerle başka bir evreye geçerek, hem gençler tarafından tercih edilen bir müzik türü olmuş hem de müzik dışında popüler sinemada, reklamlarda ve dizilerde kullanılmaya başlamıştır. Bourdieu'nun (2016, s. 185)²⁴ beğeniler ve müzik türleri üzerine tartışmasından hareketle, Cartel'den sonraki süreçte ve Ceza'nın konumlandığı haliyle rap; farklı alanları, beğenileri, hatta sınıfları, etkilemiş hem kültürel hem de müzikal

²¹ Ceza, burada fiziksel olarak en fazla satan albüm ünvanını elinde tutan 2004 tarihli Rapstar (Hammer Müzik) albümünde yer alan *Panorama Harem* şarkısına atıfta bulunmaktadır. Şarkının ilgili kısmı şöyledir:

Kasımda aşk bi başka,
Şu anda proloterden kulağına titreşimler.
Emitasyon, vaadler... Hepsi sizden.
Ve mikrofona haram kusan bu ceddin torununa,
Zehirli zenzem veren dervişlerden bikan dertli gençlik,
Ölmek bile parayla.

²² Hammer Müzik, genelde rock, heavy metal ve alt türleri üzerine hem üretim hem de albüm satışı yapan, İstanbul Akmar Pasajı'ndaki köklü bir firmadır. Heavy metal ile rap müzik arasındaki mesafeye rağmen verdikleri destek dahi önemli bir dönemin yaşandığına dair ipuçları verebilir. Bu mesafe, 1987 yılında Amerikalı rock grubu Aerosmith ile Amerikalı rap grubu Run DMC'nin birlikte yaptıkları *Walk this Way* şarkısında ve şarkıya çekilen video klipte resmedilir. Fakat klibin sonunda her iki "tür" bir nevi uzlaşmaya varır. Şarkının otuzuncu yılında The Guardian gazetesi "Aerosmith ve Run DMC pop tarihini değiştirdi" başlıklı bir yazı yayımlamıştır. (<https://www.theguardian.com/music/musicblog/2016/jul/04/walk-this-way-run-dmc-aerosmith>)

²³ Nu-metal, rapcore, metalcore gibi heavy metal türleriyle rap'in harmanlanmasıyla oluşturulan alt türler bu dönemde çıkmaya ve yayılmaya başlamıştır. Ortak özellikleri rap ile gitar müziğini harmanlamalarıdır. (bkz. Porter, 2003).

²⁴ "Hiçbir şey, insanın ait olduğu "sınıfı" doğrulaması noktasında, yani eksiksiz biçimde sınıflandırılması açısından müzik beğenileri kadar belirleyici değildir."

olarak geçişkenlikler ortaya çıkmaya başlamıştır. Örneğin, ilk bakışta Türkçe rap türüne mesafeli oldukları gözlemlenen Rock'n' Coke²⁵, Sofar İstanbul²⁶, Zeytinli Rock²⁷ Festivali ya da İKSV (İstanbul Kültür Sanat Vakfı) gibi platformların alternatif müzik sahnelerine olan desteği türün farklı kulvarlarda gelişmesine katkı sağlamıştır. Rap konusundaki araştırmalarıyla bilinen Adam Krims, Amerikan hip-hop endüstrisinin dünyadaki diğer rap sahnelerini ve pop müzikleri etkilediğini fakat aynı zamanda, Amerikan rap müziğinin ve hip-hop kültürünün yerel belirlemelerin dışında kaldığını belirtir (Krims, 2000, s. 152). Bu durum Türkiye için çok söz konusu olmamış; Türkçe rap, Islamic Force'tan Cartel'e, Ceza'dan Eypio'ya²⁸ kadar Türkiye coğrafyasının müziğe etkilerine kayıtsız kalmamış hem etkilenmiş hem de etkilemiştir.

Son dönemde rap müzisyenleri ağırlıklı olarak; altyapılarındaki özgünlük, canlı performanslarında birlikte çalıştıkları orkestraların niteliği ve sözlerindeki güncellik açısından farklılaşmakta ve gündeme gelmektedirler. Muhalif/eleştirel/politik²⁹ duruşlarını çoğunlukla doğrudan olmayan yaratıcı eğretilmelerle ortaya koyarlar. Zira son dönemde öne çıkan ya da talep gören, bir “mesajın” doğrudan iletilmesi değil, dönemin dilsel güncelliğiyle ifade edilmesidir. Politik olarak kendisini sıkışmış hisseden topluluklar yaratıcı ifade yöntemlerini tercih edebilirler. Örneğin, dillendirilmesi görece riskli konularda otosansürün kullanılması, ifade yöntemlerini edebi üsluba dönüştürmede etkili olabilmektedir. Thomas Solomon, olası yasal yaptırımları önlemek amacıyla çalışmalarında otosansür uygulayan rapçilerden bahsederek doğrudan politik olmak ile yaratıcı olmak arasındaki çizgiye dikkat çekmektedir (bkz. Solomon, 2015, s. 37).

Rap müziğiyle ilgili çalışmaların bir kısmı, türün politik olup olmadığı ya da dönüştürücü bir saikle politik bir tavır ortaya koyup koymadığı üzerinedir (bkz. Wermuth, 2001; Swedenburg, 2001; Urla, 2001; Schloss, 2004). “İdeolojik etkisizleştirme karşısında ‘yapaylık’ olarak tarz” kavramını tek boyutlu ele aldığımızda bahsi geçen müziğin gelişim ve değişim aşamalarını önyargılı bir temelde ele almış oluruz. Politik müzik olma ya da olmama durumunu popülerleşme/yaygınlaşma ya da “ideolojik etkisizleştirme” düzeyinde değil de yukarıda değinildiği üzere, sahnenin geçişkenliğini ve özgünlüklerini göz önünde bulundurarak tartışmak daha anlamlı olacaktır. Ceza, 2004 yılında gerçekleştirdiğimiz mülakatta, “rap’in Türkiye’de popülerleşmesinden rahatsız olan bir dinleyici kitlesi var mı?” sorusuna “rahatsız olan bir kitle var ama bunun da gerçekleşmesi gerekmektedir. [...] Ben de 16-17 yaşında dinlediğim müzisyenlerin popülerleşmesinden rahatsız olurdum. Fakat artık ben ve [birçok müzisyen] rap’in önünü açıyoruz. Kendim en az ödün vererek yapmaya çalışıyorum bunu” diyerek cevap vermiştir. Sözlerinde değindiği konulara ilişkin soruya geçmişteki kimi politik süreçlerden örnekler vererek cevap vermiş ve

²⁵ İlki 2003 yılında düzenlenen, adından da anlaşılacağı gibi ağırlıklı rock ve alt türlerini icra eden müzisyen ya da grupların katıldığı, Coca Cola'nın sponsorluğundaki müzik festivali. Ceza'nın 2005'te yer aldığı festival, medyaya şu şekilde yansımıştır: “Günün belki de en ses getiren performansı, Ceza konseriydi. Grup sahne alınca ‘rockçı’ ‘rapçi’ tartışması ortaya çıktı. The Korn, The Offspring yazılı t-shirtlerin çoğunlukta olduğu, siyah giyimli, siyah makyajlı, uzun saçlı katılımcılar, Ceza’yı yuhalayıp ‘Rock! Rock!’ diye bağırmaya başladılar.” (Hürriyet, 04.09.2005, <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/rockcilara-rapci-ceza-347288>) [Erişim tarihi: 13.06.2020]

²⁶ “Sofar ismi Songs From A Room, yani bir odadan gelen şarkılar anlamına gelen kelimelerin baş harflerinden oluşturulmuştur. Her etkinlik farklı kişilerin evlerinde farklı müzisyenlerin yer aldığı aylık olarak tekrar eden küçük dinletiler şeklinde gerçekleştirilir. Ünlü olmayan ama yetenekli yerli müzisyenlerle tüketim kültürü üzerine kurulu konserlerden kaçacak yer arayan müzikseverleri bir araya getiren bir etkinliktir” (Ulubilgin, 2016, s. 339).

²⁷ İlki 2005 yılında düzenlenen, Türkiyeli rock ve alternatif müzik türlerinin bir araya geldiği festival.

²⁸ 2016 yılında Burak King isimli müzisyenle ortak yaptığı *Günah Benim* parçasıyla geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmayı başaran, belki de Türkçe sözlü rap’in tekrar gündeme gelmesinde rol oynayan Türkmen asıllı İstanbullu müzisyen.

²⁹ Saian, Şanışer, Gazapizm’in çalışmaları örnek olarak verilebilir.

tüm dünyanın “özgür ve birlik içinde olmasının” gerekliliğine vurgu yapmıştır. Haziran 2020’de telefonda gerçekleştirdiğim mülakatta Eypio’ya “Türkçe rap, özellikle Günah Benim (2016, 3 Adım Müzik) şarkısıyla önemli bir yükselişe geçti. Şarkıdan sonra rap daha melodikleşip, rap bölümleri azaldı mı?” sorusunu yönelttim. Soruya, “Bence rap bölümleri azaldı, doğru. Çünkü yapımcılar şarkı sürelerinin kısa olmasını istiyorlar. Dolayısıyla da rap bölümleri (“verse”) azalıyor; nakaratlardaki melodi öne plana çıkıyor” cevabını vermiştir. Bunun altında yatan nedenin dijital platformlarda her bir şarkının daha sık dinlenme hedefi olduğunu söyleyebiliriz. Ana akıma yaklaşan rap müzisyenlerinin politik vurgularının azalmasını ise, “Türkiye’nin genel siyasi atmosferiyle” ilişkilendirmiştir. Örneğin, Eypio’nun önemli ticari başarılar kazanan ve ana akımlaşmayı hızlandıran ‘apolitik’ ve içe dönük bir dokuya sahip *Günah Benim* şarkısı, bahsi geçen “siyasi atmosferden” etkilenmiş görünmektedir. Şarkının Eypio’ya ait dörtlüğü şöyledir:

Günah benim suç benim.

Kurdum bırak bu düş benim.

Bu kendime verdiğim rüşvetim

Dokunma elimde bir düşlerim var.

Bu şarkıdan iki sene önce piyasaya çıkan, medya eleştirisine dair imgeler içeren video klibiyle *Kral Çıplak* (2014, VE Medya Yapım) şarkısı ise “siyasi atmosfere” dair eleştirel rap anlayışına örnek teşkil eder. Aradan geçen kısa zaman hem Türkçe rap’in ticarileşmesini hem de politikleşmesini tartışmayı gerektiren geçişkenliklere dair veri sunar. Yukarıda çalışmalarından örnekler verilen Islamic Force ya da Ceza’nın da bahsettiği şiddet, zenginlik gibi meselelere değindiği şarkısında rap’in politik yanının ortaya çıktığını söyleyebiliriz:

Gel gel, aramıyoz etik olanı,

Biz öldürüyoruz ayakta patik olanı.

Müslüman, Budist ve Katolik olanı.

Zengin ya da cebinde metelik olanı.

[...]

Rap'e doy!

Soyucaklar sen de yapma ayak.

Saniyolar bi de beni Mr. Paranoya,

Herkes akıllı; bi biz miyiz salak?

Belki Ali İsmail gibi biz de yeriz dayak.³⁰

‘Politik rap’ olarak adlandırılan ve muhalif bir yerde duran tür, müzikal altyapının oluşturulması ya da örneklerin (sample) kullanımı, sözlerin tasarlanması gibi temel aşamalarda verili kültürel ya da sınıfsal anlayışların dışına çıkmaya çabalarken, bunu öncelikli olarak ticari amaçları gözeterek değil, genellikle yukarıda tartışılan *direniş-tarz-marjinalleşme* çeperlerinde yapar. ‘Politik’ rap içinde, müzisyenin doğrudan ya da salt amaç olarak etkin bir siyasi duruşu gözetmediği örnekler de gözümüze çarpar ki terimi tırnak içinde kullanmayı tercih etmemin başlıca sebebi de budur³¹.

³⁰ Şarkı sözlerinin tamamı için <https://genius.com/Eypio-kral-cplak-lyrics> [Erişim tarihi: 30.05.2021]

³¹ Eypio’nun YouTube’da 240 milyona yakın tıklama alan şarkısı *Günah Benim*’in yer aldığı aynı isimli albümü (2016) Türkiye’de önemli başarılar elde etmiş, ana akım medyanın dikkatini çekmiştir. Bu albümün politik olup olmadığını müzisyenin katıldığına akım TV programları ya da bununla ilişkili olarak popülerleşme üzerinden

Gündelik hayat pratiklerinden belli toplumsal olaylara kadar pek çok faktörün etkisiyle üretim sürecinde rap müziğinin geçişken olmasını dikkate almak sahnenin daha ayrıntılı değerlendirilmesini sağlayabilir. Örneğin, Antalyalı müzisyen Şanışer'in organize ettiği ve on sekiz müzisyenin seslendirdiği *Susamam*³² (2019) parçasında, belki de kendi bireysel çalışmalarında politik konulara doğrudan değinmeyen her bir müzisyenin odaklandığı toplumsal meselelerle ilgili politik tutum ve çözümlere yer verilir. Şarkının sergilediği “çelişkilerle yaşamayı reddetme olarak *direnış*” konusu, sonrasında gelen eleştiriler nedeniyle bir anda *ötekileştirmeye* dönüşmüş, bu nedenle de bazı rap müzisyenleri projeden ayrılmıştır³³. En başta politik/muhafif/direnış alanı olarak görülen çalışma bir anda “yapaylık olarak *tarz*” üzerinden tartışılmaya başlamıştır.

Yukarıda aktarılan Bourdieu ve Eagleton (Bourdieu & Eagleton, 1997, s. 274) arasında geçen tartışmada vurgulanan yeni kültürel kodların abartılmasındaki olası tehlikeleri bu noktada hatırlamak faydalı olabilir. Çalışmada yer verilen şarkı sözleriyle ve mülakatlarla da tartışıldığı üzere altı çizilmesi gereken, rap müziğinin eleştirellikten politikliğe, aynı zamanda da ana akım ve ticari süreçlere kadar birçok ilişkinin de parçası olduğudur. Bourdieu'nun altını çizdiği husus, rap ile ilişkilendirildiğinde, ne herhangi bir muhafif rap çalışması sahneyi sadece direniştan mürekkep kılar; ne de ana akımla olan temaslar neredeyse kırk yıla sahip bu türün özgünlüklerini ortadan kaldırabilir. Müzik sahnelerini olası potansiyellerinden fazlası, “romantize edilmiş direniş alanı” (Huq, 2006, s. 10) ya da yaşam biçimlerinden mütevellit basit ‘tarzlar’ bütünü olarak görmek ya da marjinalleştirmek –hatta “mistifikasyon” (a.g.e.) – müzik kültürlerinin tek tipleştirilmesi riskini beraberinde getirir; müzik dönemlerini aralarında etkileşim olmayan sabit zaman aralıklarına dönüştürebilir.

Sonuç

İkinci Dünya Savaşı'ndan günümüze kadar ortaya çıkan hemen her gençlik müzik kültürü siyasi süreçlerden etkilenmiş ve/ya bu süreçler karşısında muhafif bir dil kurmaya çalışmıştır. Gençlerin ihtiyaçlarının başında kendilerini ifade etme, görünür olma ve yaşanan süreçlere ilişkin tepkilerini dile getirme isteği olduğu söylenebilir. Estetik değerlerin alaşağı edilmesinden yeniden kurgulanmasına, kullanılan dilin farklı yöntemlerle dönüştürülmesine ya da özgün gündelik tutumlarla oluşturulan hayat tarzlarına kadar farklı pek çok yaratıcı yolu tercih ettiklerini söylemek mümkündür. Bu metinde tartışıldığı üzere, bu yollar arasındaki geçişkenliklerin varlığı dikkate alınmadığında müzik kültürlerinin özgünlüklerini anlamak zorlaşacak, dahası hareketliliklerinin göz ardı edilmesi gibi riskler söz konusu olacaktır. Grossberg'in altkültürel çalışmalar bağlamında tartıştığı üç kavramı, ardıl olarak bir müzik sahnesinin başına gelebilecek ‘aynılaşma’, ‘standartlaşma’ olarak değil de müzik endüstrisinde gerçekleşebilecek ya da bağımsız ortamlarda ortaya çıkabilecek bir etkileşim süreci olarak görmek bu riskleri azaltacaktır. Kavram seti olarak kullanılan direniş, ötekileşme ve tarz, dönemsel geçişkenlikleri sabitlemediği gibi, tarihsel olarak bir müzik türünün değişimini anlamamıza yardımcı olacaktır. Bu bağlamda, ‘alt kültür’ ile ‘sahne’ kavramının arasındaki ‘geçişkenlikler’ dahi, belirli bir müzik kültürünün birçok yönünü dışlamak ya da kültürü sabitlemek yerine süreci anlamada işlevsel olabilmektedir.

değerlendirmek yeterli olmayabilir. Örneğin aynı albümde yer alan *Korkuyorum Hayattan* şarkısında şu dizeler yer alır:

“Zaman Küresel ısınmada buz gibi eriyö [...] Aynı şimdi gibi bakarlar da hep ranta [...] Mum kokardı ev elektrik yok yak lamba/ Şimdi var ama/ Hiç bi bok yok ekranda/ İnandin ama gördün reklamda”

³² Yer alan şarkıların isimleri sırayla Doğa, Kuraklık, Hukuk, Adalet, Türkiye, İstanbul, Eğitim, Sorgulamak, Kadın Hakları, Kadına Şiddet, Dünya, Gurbet, Hayvan Hakları, İntihar, Faşizm, Sokak, Trafik.

³³ <https://www.birgun.net/haber/defkhan-susamam-projesinden-ayrildi-269104>.

Rap, sözsel hareket kabiliyeti, müzik altyapıları konusundaki esneklik ve çeşitlilikleri ile son dönemde tekrar gündeme gelmiştir. İlk ortaya çıkışından günümüze kadar, icra edildiği hemen hemen her dilde müzikal form olarak ve kültürel anlamda değişimler geçirmiştir; Türkiye’de de benzer şekillerde hem küresel hem de ulusal ölçekte dönüşüme uğramış ve farklılaşmıştır. Yukarıda da bahsedildiği gibi, ilk çıkışı eğlence odaklı olan bu tür zaman zaman politikleşirken zaman zaman da ana akım kulvarına dâhil olmuştur. Rap, bireye kendini yaratıcı yollarla ifade etme olanağını teknik açıdan ve maddi olarak görece kolay yollarla sağlayabilmektedir. Bireyin ve özgün üslup arayışlarının öne çıkması da rap gibi türleri daha cazip kılmaktadır. Rap, diğer bazı türlere göre bu görünürlük potansiyelini daha canlı tutabilir. Türkiye gibi sözlü kültür geçmişi zengin olan bir ülkede, dili yaratıcı yollarla kullanıp nitelikli altyapılarla bezeyen rap müzisyenlerinin kabul görmesi de anlaşılabilir. İlk Türkçe rap parçasından bugüne, farklı toplumsal süreçlere refleks göstermede hem sözsel hem de müzikal manada görünür bir manevra kabiliyetine erişen sahne, eşzamanlı olarak ‘öteki’ ya da ‘muhalif’ olmuş, bunlar gerçekleşirken de müzik endüstrisinde görünür bir tarz olmayı sürdürmüştür. Metinde yer verilen şarkı sözleri bu tutumlara, sözleri yazan müzisyenlerin değişimleri de Türkçe rap’in dönüşümlerine örnek teşkil etmektedir. ‘Yeraltı’ veya ana akıma dahil olan müzisyen ya da gruplar arasındaki ayrımlar yer yer keskinleşirken, farklı dönemlerde müzisyenlerin konumlarının değiştiği farklı konularda şarkı sözlerinin yazıldığı da gözlenmektedir. Örnek olarak verilen şarkı sözlerinin yazılma süreçleri arasındaki yakın zaman aralıklarının altının çizilmesinin nedeni, bu müzik türünün dinamik değerlendirilmesi ve de yekpare görülmemesi gereken bir sahne olduğuna vurgu yapmaktır. Gündeme geldiği dönemlerin koşullarıyla değerlendirilmesi gereken, bu koşullara da uyum sağlayabilen ‘esnekliğe’ sahip bir müzik sahnesi olarak rap, her geçiş aşamasında bünyesine farklı özellikler katarak değişimler göstermeye devam edecek gibi görünmektedir.

Kaynakça/References

- Arıcan, T. (2005). Türkçe Hip-Hop Sahnesindeki Bıçkın Delikanlılar. *Kırkbudak*, 1(4), 74-89.
- Arıcan, T. (2011). *Turkish Rap in The Netherlands: Globalization, Diasporic Identity and Cultural Conservatism* (Yayımlanmamış doktora tezi), Bergen Üniversitesi Grieg Academy, Bergen.
- Bennett & Kahn-Harris, K. (2004). *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Bourdieu, P. & Eagleton, T. (1997). Doxa and Common Life: An Interview. S. Žižek (Ed.) *Mapping Ideology* içinde (s. 265-278). London: Verso.
- Bourdieu, P. (2016). *Sosyoloji Meseleleri*. Çev. L. Ünsaldı, B. Çetin, A. Sümer, M. Gültekin, F. Öztürk, B. Uçar, Ankara: Heretik.
- Chang, J. (2005). *Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin's Press.
- Condry, Ian. (2006) *Hip-Hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*. Durham: Duke University Press.
- Çağlar, A. (1998). Popular Culture, Marginality and Institutional Incorporation. *Cultural Dynamics*, 10(3), 243-261.
- Çınar, Alev. (1999). Cartel: Travels of German-Turkish Rap Music. *Middle East Report*, 211, 43-44.
- de Certeau, M.(2009). *Gündelik Hayatın Keşfi I*. Çev. Lale Arslan Özcan, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Diessel, C. (2001). Bridging East and West on the ‘Orient Express’: Oriental Hip-Hop in the Turkish Diaspora of Berlin. *Journal of Popular Music Studies*, 13(2), 165-187.
- Dilben, F. (2016). *Varoşların Sözü: Arabesk-rap: Arabesk Bağlamla Rap Müzik* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Dilben, F. (2019) *Modernlik, Geleneksellik ve Hinç: Türkiye’de Rap ve Arabesk-Rap Çatışması*, Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumu, 17-19 Nisan 2019, 279-288, İstanbul: İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü.
- Duman, G. (2018). *11. Peron: Bir Yanı Memleket, Bir Yanı Gurbet*. İstanbul: Vadi.
- Elflein, D. (1998). “From Krauts with Attitudes to Turks with Attitudes: Some Aspects of Hip-Hop History in Germany.” *Popular Music* 17(3), 255-265.
- Genç, S. (2015). Almanya’da Türk Argosu ve Rap. *International Journal of Social Sciences and Education Research*, 1(3), 840-850.
- Gölebakar, Sinem. (2005). *20. Yüzyıl Kültürel Alanında Avangard Sonrası Müzikteki “Aradalık”lar: Arkın Ilıcalı (Merican Dede) ve Müziği Örneği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı.
- Grossberg, L. (1987). The Politics of Music: American Images and British Articulations. *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 11(2), 144-51.
- Hebdige, D. (2003). *Kes Yapıştır: Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği*. Çev. Çağatay Gülabioğlu. İstanbul: Ayrıntı.
- Huq, Rupa. (2006). *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. London: Routledge.
- Ickstadt, H. (1999). Appropriating Difference: Turkish-German Rap, *Amerikastudien / American Studies*, 44(4), 571-578.
- Kahn-Harris, K. (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg.
- Kaya, A. (2001). *Sicher in Kreuzberg: Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin*. Verlag: Transcript.
- Kellner, D. & Best, S. (1999). Rap, Black Rage, and Racial Difference. *Enculturation*, 2(2), Erişim Tarihi: 13.06.2020, https://pdfs.semanticscholar.org/36b6/de568fb834c781974ccd8d95eade454fac3.pdf?_ga=2.176373989.1125153227.1583494670-260544247.1583494670
- Keyes, C.H. (1996). At the Crossroads: Rap Music and Its African Nexus. *Ethnomusicology* 40(2), 223-248.
- Krims, A. (2000). *Rap Music and the Poetics of Identity*. Edinburgh: Cambridge University Press.
- Muggleton, D. & Weinzierl, R. (Ed.) (2004). *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Berg.
- Nussbaum, Martha C. (1994). *Patriotism and Cosmopolitanism*, Boston Review, Erişim Tarihi: 03.06.2021, <https://bostonreview.net/archives/BR19.5/nussbaum.php>
- Özatic, İ. (2019). Ney Sazının Mevlâna Düşüncesinde Farklı Bir Tasviri “Kavuşma”. *Bartın Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, 6 (12), 106-123.
- Porter, D. (2003). *Rapcore: The Nu-Metal Rap Fusion*. Louisville. Plexus Publishing.
- Schloss, J. (2004). *Making Beats: The Art of Sample-based Hip-Hop*. Middletown: Middletown. University Press.
- Solomon, T. (2005). ‘Living Underground is Tough’: Authenticity and Locality in the Hip-hop Community in Istanbul, Turkey. *Popular Music*, 24(1), 1-20.
- Solomon, T. (2006). Hardcore Muslims: Islamic Themes in Turkish Rap in Diaspora and in the Homeland. *Yearbook for Traditional Music*, 38, 59-78.
- Solomon, T. (2015). Self-censorship as Critique: The Case of Turkish Rapper Sagopa Kajmer. *Danish Musicology Online Special Edition*, 38-52. Erişim Tarihi: 01.05.2021, http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_saernummer_2015/dmo_saernummer_2015_musikcensur_02.pdf
- Straw, W. (1991). Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music, *Cultural Studies*, 5(3), 361-375.
- Swedenburg, T. (2001). Islamic Hip-Hop versus Islamophobia: Aki Nawaz, Natacha Atlas, Akhenaton. T. Mitchell (Ed.), *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA* içinde (57-85). Wesleyan University Press.
- Turino, T. (2000). *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago.

- Ulubilgin, B. (2016). "Performansa Şekil Veren Bir "Alan" Olarak 'Fullmoon' Örneği". *Uluslararası Müzik Sempozyumu 'Müzikte Performans' 12-14 Ekim 2016*, 333-348. Erişim Tarihi: 03.04.2021, https://www.academia.edu/30831074/Performansa_Sekil_Veren_Bir_Alan_Olarak_Fullmoon_%C3%96rne%C4%B1?auto=download
- Urla, J. (2001). We are all Malcom X: Negu Gorriak, Hip-Hop, and the Basque Political Imaginary, T. Mitchell (Ed.) *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA* içinde (171-194). Wesleyan University Press.
- Wermuth, M. (2001). Rap in the Low Countries. T. Mitchell (Ed.) *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA* içinde (149-171). Wesleyan University Press.
- Zaimoğlu, F. (1998). *Kafa Örtüsü: Toplumun Kenarından Kanaka Sprak*. İstanbul: İletişim.

Not: Katkılarından dolayı Dr.Ebru Arıcan'a ve Sayın.Noyan Özatik'e en derin teşekkürlerimi sunarım.

TÜRK SANAT MÜZİĞİ GELENEĞİNDE MANDIRA TÜRÜ VE YAPISAL ÖZELLİKLERİ

Mandıra Genre and Its Structural Characteristics in Turkish Art Music Tradition

Muattar Demet DOĞRUÖZ *

ÖZ

Türk sanat müziği repertuarında zeybek, sirto, longa ve mandıra gibi kökeni halk dansı ve müziklerine dayanan çalgısal türler, sanat müziği geleneği mensupları tarafından çeşitli işlevleri doğrultusunda yaratılmış ve geleneğin parçası haline gelmişlerdir. Bu araştırmada, yaklaşık bir buçuk asır önce gelenek dairesinde ilk örneğine rastlanan mandıra türü incelenmiştir. Araştırmanın amacı, mandıra türünü belirleyen yapısal özellikleri ortaya koymak ve türün kimlik işaretleyicisi özelliklerinin “oyun havası” veya “saz eseri” genellemeleri içinde zayıflamasının önüne geçmektir. Araştırmanın amacı doğrultusunda, mandıra türünde bestelenen eserlerin özelliklerini belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek, düzenlemek ve sınıflandırabilmek üzere, içerik analizi yöntemine başvurulmuştur. Bu çerçevede yapılan analizlerde, mandıraların biçim özelliklerine ilişkin; biçim kurgusu, bölüm sayısı ve hane tasarımı inşa şekilleri değerlendirilmiştir. Mandıraların ritim özelliklerine ilişkin; usûl tipleri, ikâ tipleri ve tempo özellikleri irdelenmiştir. Mandıraların hacim özelliğine dair çıkarımlar, eserlerin cümle sayıları incelenerek yapılmıştır. Tür incelenirken yapısal simetri özellikleri de değerlendirilmiş, bu kapsamda; cümle ölçü sayısı, çatal cümle ve çatal cümlecik inşa şekilleri üzerinde durulmuştur. Tür incelemesinde makama bağlı işitsel etki değiştiricilere ilişkin özellikler ise geçki ve çeşni kullanımlarına bağlı olarak açıklanmıştır. Yapılan değerlendirmeler sonucunda elde edilen veriler, istatistik programı kullanılarak sunulmuş ve yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk sanat müziği, Oyun havası, *Mandilatos*, Mandıra, Tür incelemesi.

ABSTRACT

In Turkish traditional music repertoire, there are instrumental genres such as *zeybek*, *sirto*, *longa* and *mandıra* whose origins are based on folk dance and music. Examples of these genres were created by members of the art music tradition for their various functions and have become part of the tradition. In this study, the genre which was found one and a half centuries ago and which is among the instrumental types of the Turkish traditional music repertoire, was examined. The aim of the research is to reveal the structural features that determine *mandıra* genre. In addition, in line with the result, it is aimed to prevent the weakening of the identity marker features of the genre in the generalizations of "oyun havası" or "saz eseri". In line with the purpose of the research, the document analysis method was used in a qualitative context. In line with the purpose of the study, analysis method was used in order to gather, organize and classify the characteristics of the works composed in the *mandıra* genre within the framework of certain concepts and themes. In the analyses made within this framework, regarding the formal characteristics of *mandıra* genre; structural features, number of sections and *hane* styles were evaluated. Regarding the rhythm characteristics of *mandıra* genre; *usûl* types, *usûl* pattern types and tempo are examined. Inferences about the volume properties of *mandıra* genre have been made by examining the number of sentences in compositions. While examining the genre, structural symmetry features were also evaluated. In this context; sentence measure number, similar sentence and similar sentence structure are emphasized. In the genre analysis, description of the characteristics of the auditory effect depending on *makam* were explained depending on the use of modulations. The data obtained as a result of the evaluations were presented and interpreted using the statistics program.

Keywords: Turkish traditional music, *Oyun havası*, *Mandilatos*, *Mandıra*, Genre analysis.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 05.05.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 10.06.2021

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğretim Görevlisi Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Eğitim Fakültesi

Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, ddemet@mu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5909-7212

Extended Abstract

In Turkish traditional music repertoire, there are instrumental genres such as zeybek, sirto, longa and mandıra whose origins are based on folk dance and music. Examples of these genres were created by members of the art music tradition for their various functions and have become part of the tradition. In this study, the genre which was found one and a half centuries ago and which is among the instrumental types of the Turkish traditional music repertoire, was examined. The aim of the research is to reveal the structural features that determine mandıra genre. In addition, in line with the result, it is aimed to prevent the weakening of the identity marker features of the genre in the generalizations of "oyun havası or "saz eseri". In line with the purpose of the research, the document analysis method was used in a qualitative context. In line with the purpose of the study, analysis method was used in order to gather, organize and classify the characteristics of the works composed in the mandıra genre within the framework of certain concepts and themes. In the analyzes made within this framework, regarding the formal characteristics of mandıra genre; structural features, number of sections and hane styles were evaluated. Regarding the rhythm characteristics of mandıra genre; usûl types, usûl pattern types and tempo are examined. Inferences about the volume properties of mandıra genre have been made by examining the number of sentences in compositions. While examining the genre, structural symmetry features were also evaluated. In this context; sentence measure number, similar sentence and similar sentence structure are emphasized. In the genre analysis, description of the characteristics of the auditory effect depending on makam were explained depending on the use of modulations. The data obtained as a result of the evaluations were presented and interpreted using the statistics program.

Genres es such as longa, sirto, and mandıra, originating from folk dances, have been produced by Turkish traditional music composers for the last two centuries. The mandıra genre, which is classified among the instrumental genres of the Turkish art music repertoire, has taken its place in the repertoire with the function of being performed in köçekçe repertoire. In the article within the scope of the research, it was determined that the mandıra genre is similar to the "mandiletos" folk dance known as the wedding dance in Rumeli and Thrace regions. In this context, it has been concluded that most cultural products known to exist in the common geography have been diversified and adopted in the neighboring regions as a result of the contact of the peoples for various reasons. Therefore, compositions (mandiletos, kallinitikos, sygkathistos, kallines) that show similar structural and functional characteristics with the mandıra genre originating from folk dance are seen in a wide geography.

As a result of the investigations, mostly mandıra compositions originating from Rumelian and Thrace folk dances; compared to genres such as peşrev and saz semai, have a smaller volume, are composed in a single part without being divided into hane parts, have an ordinal structure in sentence scale, and are constructed in the devr-i turan usûls (7/8, 7/16), with ika (2+2+3) in the form of simple divisions of usûl. In addition, it has been determined that çeşni related to the makam and are used in mandıra compositions.

Based on this result, it has been determined that the example in the widely performed and known Hicaz mandıra is a model for other mandıra compositions. The fact that the percentage distributions are similar to the characteristics of the Hicaz mandıra in terms of the issues that confirm the structural characteristics of the species constitutes the basis of this determination.

The method applied in this research can be updated as new works designed under the title of mandıra are added to the repertoire. In addition, while the definitions such as instrumental work, which are sometimes used in

instrumental compositions that have the structural features of the mandıra genre with a general naming, point to the folk dance origin or instrumentality of these genres, is a more general naming. The suggestion presented within the framework of the research is to use the specific names of the genres under the general titles while classifying the works in folk dance origin genres. Thus, it will be possible to prevent the weakening of the identity marker properties of the genres.

Mandıra, TDK sözlüğünde (2015), “*Koyun, keçi vb. süt veren hayvanların barındırıldığı, süt ve süt ürünlerinin elde edildiği yer*” olarak tarif edilmektedir. Türk sanat müziği geleneğinde mandıra, oyun havaları kapsamında değerlendirilen, devr-i turan usûlünde bestelenen çalgısal bir türdür ve köçekçe takımlarında icrâ edilme işleviyle repertuvarda yer edinmiştir. Bugün, köçekçe takımındaki dansla ilgili işlevini yitiren türün en yaygın örneği, özellikle kimi kaynaklarda anonim kimi kaynaklarda, ise lavtacı Andon’a ait olarak belirtilen Hicaz mandıradır¹. Bu eser konserlerde, dinletilerde ve albüm kayıtlarında sıkça yer almakta olup, türün modeli olma özelliğini taşımaktadır. Bunlara ek olarak tür çeşitliliği örneklemini çerçevesinde müzik eğitiminde de sıkça yer alan Hicaz mandıra, çalgı eğitiminde özellikle öğrenciye hız kazandırma işleviyle kullanılmaktadır.

Literatür tarandığında, mandıra türünün devr-i turan usûlü ile bestelenmesi ve çalgısal olma özelliği belirginleşmektedir. Ortak açıklamalara göre (Akdoğan, 1996, s. 317; Akdoğan, 2010, s. 37; Yahya Kaçar, 2012, s. 303; Yavaşca, 2002, s. 91; Öztuna, 1976: 12-CII; Say, 1985, s. 793), türü belirleyen temel öge 7/8 veya 7/16 ölçü içerisinde 2+2+3 bileşimli ikânın kullanılmış olmasıdır.

Mandıranın alanda yaygın olarak kabul görmüş tariflerinde, türün kökeni ile ilgili yaklaşımların benzerlik veya farklılık gösterdiği gözlenmektedir. Karadeniz (1983, s. 161), türün kökeninin Doğu Karadeniz bölgesi olduğunu belirtmiştir. Özalp (akt. Akdoğan, 1996, s. 318) ve Yahya Kaçar (2012, s. 303), Karadeniz’in görüşüyle paralel olarak mandıranın Karadeniz oyun havalarını andırdığını ifade etmiştir. Rauf Yekta (akt. Akdoğan, 1996, s. 318), mandıra kelimesini Rumeli dolaylarında çoğu Bulgar kökenli çobanların, gayda çalarak icrâ ettikleri usûlü ifade ettiğini söylemiştir. Mandıra türünün kökeni hususunda ayrıntılı açıklamalarda bulunan Akdoğan (1996, s. 317-318):

...Mandra, aynı zamanda Bizans’ın önderlik ettiği Doğu Kilisesi yazarlarında manastır, keşiş hücresi, inzivaya çekilmiş keşişin mağarası anlamlarında kullanılmıştır (Bkz: Meydan Larousse / c.8, s. 324). Bu kiliseler, Roma İmparatorluğunun ve Papalığın etki alanı dışındaydı. Doğu Kilisesi ise, siyasal açıdan “Doğu Valiliği” adı altında Dört Psikoposluk bölgesine ayrılmıştı. Bu bölgelerden biri de...merkezi Ereğli olan Trakya idi. İşte bu düşüncelerden yola çıkarak kelimenin manastır anlamında kullanılmış olduğunu, manastırın ekonomik açıdan dışa bağımlı olmadığını, kendi ürününü rahip-rahibe ve keşişleri vasıtası ile kendisinin yetiştirdiğini, bu arada beslediği küçükbaş hayvanların sütünden de yararlandığını, kısacası kapalı bir ekonomiye sahip olduğunu bildiğimize göre, mandra kelimesinin manastırın dinsel ve üretimsel tüm işlevlerini içine alan bir terim olduğunu söyleyebiliriz. Bugün, Rumeli bölgesinde, yani Trakya’da bulunan ve Makedonya’ya bağlı Bitola kentinin 14. yy’da Osmanlı Devleti yönetimine girmesiyle, buraya, kuşkusuz ki, burada bulunan bir manastır nedeniyle, manastır adı verilmiştir...Osmanlı Devletinde, manastır, aynı zamanda bir vilayet merkezi idi. Serfiçe, Debre, Elbasan ve Görüce sancaklarına ayrılan Manastır bölgesine ait ezgileri gözden geçirdiğimizde, bazı ezgilerin bu usûl içerisinde üretildiği görülmektedir...Manastırın’da Rumeli bölgesinde bulunduğu gerçeğiyle birleşince mandra usûl ve türünün bu bölgeye ait olduğu düşüncesi ortaya çıkmaktadır...elimizde

¹ <https://divanmakam.com/forum/mandira-belirsiz-hicaz.39848/>. Erişim tarihi: 14.04.21.

bulunan örneğin makam anlayışı içerisinde üretilmesi ve Rumeli türküsunün de özelliklerinden birisinin makamsal oluşu, Mandra'nın Rumeli bölgesine ait çalgısal bir tür olduğunu belgelemektedir.

Türkiye dışında yapılan bazı araştırmalarda (Bovy, 1982, s. 281-285; Lantzoz, 2011, s. 81-108), benzer usül ve ikâya sahip, halk dansı eşlikli müzik türlerinden bahsedilmektedir. Lantzoz, (2011, s. 87), *mandilatos*² halk dansının 7/8 ritmine sahip (7/16 =2+2+3) ve Trakya'da (Batı, Doğu ve Kuzey) küçük dans farklılıkları ve farklı isimler altında (*kallinitikos*, *sygkathistos*, *kallines*), aynı müzikal yapıyla, çalgısal olarak ve düğün dansı işleviyle bulunduğunu belirtmiştir. *Sygkathistos*, Doğu Rumeli bölgesinde; *kallinitikos*, Karadeniz kıyılarında; *kallines* ise aynı bölgede gelinin ve damadın bekar arkadaşları tarafından oynanan *mandilatos* türleridir. *Mandilatos*, düğün törenlerinde, çiftlerin ellerinde mendillerle oynadıkları danstır. Bu dansın kendine özgü ritüelleri bulunmakta ve bölgede yaygın bir biçimde oynanmaktadır. Bunlara ek olarak Bovy (1982, s. 282), *mandilatos* dansının 2+2+3 ritimleriyle Romanya, Bulgaristan ve Yunanistan'da oynandığını belirtmiştir.

Mandilatos icrâ kayıtları incelendiğinde, Yunan müzisyenler tarafından, ud, kanun ve kemençe eşlikli, “Hicaz mandıra/mandilatos”³ adıyla bir icrâ kaydı görölmektedir. Makam işlenişinin yanı sıra usül ve ikâ özellikleri bakımından Lavtacı Andon'a ait Hicaz mandıra ile oldukça benzeşen bu icrâ, mandıra türü ile *mandilatos* türünün ilişkili olabileceğini göstermektedir. Yine Yunan müzisyenler tarafından Lavtacı Andon'a ait olduğu belirtilen Hicaz mandıra da aynı isimle, “Hicaz mandıra/mandilatos” kaydıyla icrâ edilmiştir⁴.

Sirto, longa, zeybek, mandıra gibi halk dansları kökenli çalgısal türler incelendiğinde, coğrafya ve müzikal kodlar ortaklığında varyant türlerle karşılaşılmaktadır. Halk dans ve müziklerinin yanı sıra çalgılar, ezgiler, ritmik yapılar, yerel kıyafetler ve daha pek çok komşu kültür ürünlerinde ortak payda altında varlık gösteren çeşitlenmeler, açıkça gözlenebilmektedir. Ortak coğrafyalar, farklı ulusların temas etmelerine olanak sağlamış ve temelde benzeşen kültür kodları paydasında bu gibi çeşitlenmeleri mümkün kılmıştır. Diğer taraftan, halk bilgisi kökenli türlerin sanat müziği geleneğinde yer edinebilmesi, bu temaslar sonucu gelenek mensuplarının üretimleri ile mümkün olabilmektedir (Doğruöz, 2020, s. 317). Dolayısıyla, Türk müziği alan araştırmacıları tarafından mandıra türünün kökeni ile ilgili çeşitlilik gösteren açıklamaları, ortak coğrafyanın kültür ürünlerinin benzerliği/çeşitliliği ile açıklanabilmektedir.

Amaç

Mandıra başlığı ile tasniflenmiş eserler tarandığında, beste sayısının diğer çalgısal türlere göre daha az sayıda olduğu görölmektedir. Çalgısal türler tasnifinde “oyun havası” üst başlık olarak belirlendiğinde; bir alt tür tasnifinde sirto, longa, mandıra, çiftetelli, zeybek gibi türler belirginleşmektedir. Ortak paydaları geniş bir coğrafyada bilinen halk dansı ve müziği kökenine dayanmak olan bu türler, sıklıkla bu türlerin genel adıyla ifade edilmektedirler. Bu araştırmanın amacı, mandıra türünü belirleyen yapısal özellikleri analiz ederek netleştirmektir. Ayrıca, ulaşılan sonuç yardımıyla, “oyun havası” veya “saz eseri” genellemeleri içinde türün kimlik işaretleyicisi özelliklerinin zayıflamasının önüne geçilmesi de amaçlanmaktadır. Bu amaca ulaşmak için, araştırmada şu sorulara cevap aranmıştır:

² <https://www.youtube.com/watch?v=nwvPJA7Vt8U>, <https://www.youtube.com/watch?v=UExNJ-5ZPdU>, <https://www.youtube.com/watch?v=QcIdJMKFj9U>, <https://www.youtube.com/watch?v=A0X2Q-HqAe0>, <https://www.youtube.com/watch?v=Waro8VQ43OA>, <https://www.youtube.com/watch?v=dZjqDojM3zc>. Erişim tarihi: 03.04.21.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=HHb5EA9ANtw>. Erişim tarihi: 03.04.21.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=evbyjkDYGqo>. Erişim tarihi: 03.04.21.

- Mandıra bestelerinde en sık kullanılan biçim özellikleri nelerdir?
- Mandıra bestelerinde ritim özellikleri nelerdir ve ritme bağlı işitsel etki değiştiriciler ne sıklıkta kullanılmıştır?
- Mandıra türünün belirginleşen hacim özelliği nasıldır?
- Mandıra bestelerinde kullanılan yapısal simetri özellikleri nelerdir?
- Mandıra bestelerinde makama bağlı işitsel etki değiştiriciler, nelerdir ve ne sıklıkta kullanılmıştır?

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Araştırmanın amacı doğrultusunda, nitel kapsamda doküman incelemesi yapılmıştır. Bununla birlikte, mandıra türünde bestelenen eserlerin özelliklerini belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek, düzenlemek ve sınıflandırabilmek üzere, içerik analizi yöntemine başvurulmuştur. İnceleme sonucunda elde edilen veriler nicel çerçevede grafikler halinde sunulmuştur.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni, araştırma kapsamında ulaşılabilen, gelenek çevresi tarafından mandıra türünde olduğu kabul edilen ve doğrudan başlığında mandıra terimini içeren sekiz yaratmadır. Araştırmanın örnekleminde yer alan bu veriler, herhangi bir ön kabul benimsenmeden araştırma kapsamına alınmıştır. Dolayısıyla, ulaşılabilen kişisel arşivlerde yer alan ve mandıra başlığını taşıyan bestelerin tamamı değerlendirilmiştir.

Verilerin Toplanması, Çözümlemesi ve Kavramsal Çerçeve

Verilerin toplanma aşamasında sanal etnografi yöntemi kullanılmış ve kaynağı belirli kişisel arşivler⁵ ve kitaplar⁶ taranmıştır. Araştırma örnekleminde yer alan mandıra bestelerinin yapısal özelliklerini analiz etmek amacıyla, istatistik programı SPSS (sürüm 22,0) kullanılmıştır. Program yoluyla nicel olarak elde edilen bulgular, grafikler halinde araştırmanın “Bulgular” başlığında sunulmuştur. Eserlerin analizlerinde yer alan açıklamalar, çoğunlukla Akdoğu (1996) terminolojisine dayanmaktadır.

Mandıra incelemelerinde, eserlerin yapısal özelliklerini tanımlayan ve tasniflemede yardımcı tanımlamalardan faydalanılmıştır. İcrâ akışı (Yahya Kaçar, 2020, s. 7) olarak da açıklanabilen “biçim kurgusu” (Akdoğu, 1996, s. 68) belirleniminde, mandıraların hacimsel özellikleri göz önünde bulundurularak, eseri ifade eden kurguların dizilimi bölüm ölçeğinden cümle ölçeğine indirgenmiştir. Bu çerçevede cümle akışları incelenmiş ve mandıra bestelerinde üç tip biçim kurgusu belirlenmiştir. Dönüşümlü biçim kurgusu, eserin sonundan, eserin belirlenen bir kısmına dönüş yapılarak bitirilen mandıraları ifade etmektedir. Kavuşaklı biçim kurgusu, eserin belirli bir cümlesinin, her cümle sonrasında tekrar edilmesine dayalı mandıraları belirtmektedir. Sırsal biçim kurgusu ise eseri oluşturan cümlelerin arka arkaya ve tekrarsız sıralanmasıyla tasarlanan mandıraları temsil etmektedir.

İncelemelerde ritim özelliklerine bağlı değerlendirilen ikâ özelliği, usûl yapısının iç dizaynını ifade etmektedir. Araştırma kapsamında incelenen eserlerde, usûl darblarına sade bir eşlik olan tek bir ikâ tipi (2+2+3) ile karşılaşmıştır. Bu ikâ, Tip 1 olarak ifade edilmiştir.

⁵ <https://neyzen.com/>, <https://www.notaarsivleri.com/>, <https://divanmakam.com/>, defteriniz.com. Erişim tarihi: 15.01.2021.

⁶ Yahya Kaçar, 2012, Karadeniz, 1983, Akdoğu, 1996.

İncelemelerde bir diğer ritim özelliği çerçevesinde incelenen tempo özelliği, eserlerin nüshaları üzerinde not edilen değerler üzerinden ele alınmıştır. Araştırma kapsamına alınan eserlerde çok hızlı (168-200 / *presto*) ve oldukça hızlı (200 ve üstü / *prestissimo*) olmak üzere iki hız aralığı ile karşılaşılmıştır. Bunlara ek olarak, nüsha üzerinde hız bilgisi yer almayan besteler de bulunmaktadır.

Araştırmada hacim odağında incelenen özellik, longa türünün uzun soluklu olup olmadığı bilgisini içermektedir. Cümle sayıları hacim özelliği hakkında bilgi vermektedir, ayrıca usül devrinin uzunluğu da bu çıkarımda önemli rol oynamaktadır. Mandıraların hacmine ilişkin cümle sayıları ile ilgili değerlendirmeler yapılırken, usül devrinin kısa soluklu olduğu göz önünde bulundurulmuştur.

Araştırmada bir tasarım çeşidi olan simetrik veya asimetrik yaratma davranışları incelenirken, mandıra bestelerinde cümle ölçü sayılarının eşit veya değişken olma durumlarına göre değerlendirmeler yapılmıştır. Bu değerlendirmede herhangi bir değer kıyaslaması söz konusu değildir, her iki inşa şekli de estetik bütünlüğu sağlamada kullanılabilir. Simetrik tasarımlar kapsamında bir diğer özellik olarak, işitsel denge ve eser bütünlüğu sağlayan çatal cümle ve çatal cümlecik (Akdoğu, 1996, s. 22) ölçeklerinde yaratma davranışları irdelenmiştir.

Bulgular

Araştırmanın bu kısmında, öncelikle mandıraların biçim özelliklerine ilişkin bulgular değerlendirilmiştir. Bu çerçevede; biçim kurgusu, bölüm sayısı ve hane başlıkları altında sunulmuştur. Mandıraların ritim özelliklerine ilişkin bulgular; usül tipleri, ikâ tipleri ve tempo başlıkları altında değerlendirilmiştir. Mandıraların hacim özelliklerine ilişkin bulgular ise cümle sayısı başlığı altında yer almaktadır. Mandıra incelemelerinde elde edilen yapısal simetri özelliklerine ilişkin bulgular; cümle ölçü sayısı, çatal cümle ve çatal cümlecik başlıkları altında gösterilmiştir. Mandıra bestelerinde makama bağlı işitsel etki değiştiricilere ilişkin bulgular ise geçki ve çeşni kullanımı başlıkları altında sunulmuştur. Aşağıda tablo halinde yer alan sekiz mandıra bestesine dair incelemeler, bahsi geçen alt başlıklar altında, grafikler yoluyla sunulmaktadır.

Tablo 1. Mandıra bulguları tablosu

Besteci / Beste ⁷	Biçim	Bölüm	Hane	Cümle Sayısı	Usül	İkâ	Tempo ⁸	Cümle Ölçü Sayısı	Çatal Cümle	Çatal Cümlecik	Çeşni	Geçki
İsmail Hakkı Bey (1865-1927) Kürdilihicazkâr	Sırasal	1	-	8	7/8	Tip 1	-	d. ⁹	+	+	+	-
Lavtacı Andon (?-1924/1925?) Hicaz	Sırasal	1	-	11	7/16	Tip 1	180	4	-	+	+	-

⁷ Tabloda yer alan bestecilerin doğum tarihleri hakkındaki bilgiler; Özalp (2000), Ak (2014) kitaplarından ve Ulusal Tez Merkezinden edinilmiştir.

⁸ Tempo bilgileri bestelerin nüshaları üzerinde yazan notlardan edinilmiştir. Bu bilgiler bestecilerin kendi notları olmayabilir.

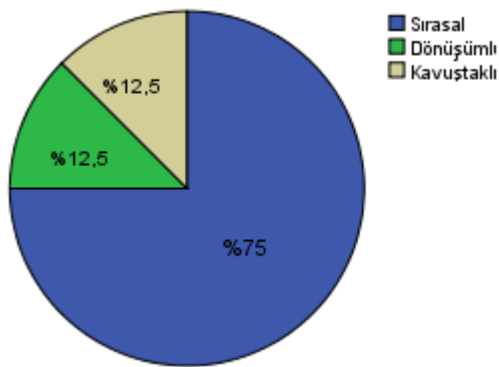
⁹ d.: Tablo bulgularında cümle ölçü sayıları değişkenlik gösteren eserler, (d.) ifadesiyle gösterilmiştir.

Besteci / Beste ⁷	Biçim	Bölüm	Hane	Cümle Sayısı	Usûl	Îkâ	Tempo ⁸	Cümle Ölçü Sayısı	Çatal Cümle	Çatal Cümlecik	Çeşni	Geçki
Necip Gülses (1952-Yaşıyor) Şehnâz	Kavuştaklı	1	4+1	11	7/8	Tip 1	-	4	-	+	+	-
Ruhi Ayangil (1953-Yaşıyor) Vecd-i Dil	Dönüşümlü	1	-	14	7/8	Tip 1	208	4	+	-	+	+
Mustafa Uyan (1956-Yaşıyor) Nikrîz	Sırasal	1	-	10	7/16	Tip 1	180	4	-	-	+	-
Gülçin Yahya Kaçar (1966- Yaşıyor) Hüseynî	Sırasal	1	-	12	7/8	Tip 1	226	d.	-	+	+	-
Göksel Baktagir (1966- Yaşıyor) Kürdî	Sırasal	1	-	7	7/8	Tip 1	-	d.	-	+	-	-
Volkan Gidiş (1979- Yaşıyor) Hicaz	Sırasal	1	-	7	7/8	Tip 1	332	4	-	+	-	-

Mandıraların Biçim Özelliklerine İlişkin Bulgular

Araştırmanın bu başlığında, birinci alt problem doğrultusunda Tablo 1’de yer alan mandıraların biçimsel özelliklerine (biçim kurgusu, bölüm sayısı ve hane) dair bulgular, grafikler halinde sunularak yorumlanmıştır.

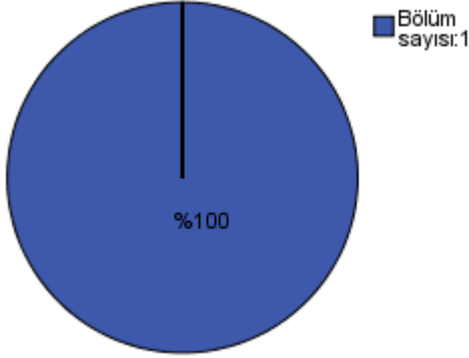
Biçim kurgusu. Mandıra bestelerinde sırasal, dönüşümlü ve kavuştaklı cümle dizilimleri ile karşılaşılmıştır.



Grafik 1. Mandıraların biçim kurgularına ilişkin analiz sonuçları grafiği.

Araştırma kapsamında incelenen mandıraların analiz sonuçlarına göre, eserlerin %75 oranında sırasal biçim kurgusu ile tasarlandıkları belirlenmiştir. Ayrıca, mandıraların %12,5’i dönüşümlü, %12,5’i kavuştaklı biçim kurgusuyla bestelendikleri görülmektedir. Dolayısıyla, sırasal biçim kurgusu, mandıra türünü belirleyebilecek bir özellik olarak belirginleşmektedir.

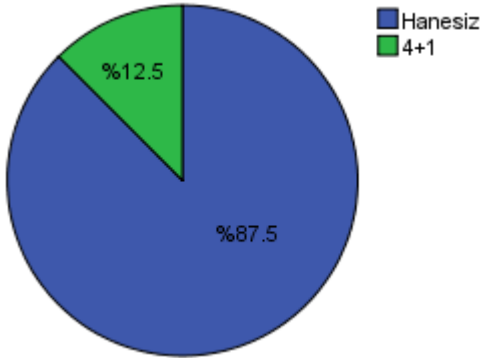
Bölüm sayısı. Mandıra türünde, bölüm sayıları incelenirken tek tip, yani bir bölümlü inşa edilen besteler görülmüştür.



Grafik 2. Mandıraların bölüm sayılarına ilişkin analiz sonuçları grafiği.

Araştırma kapsamında yapılan analiz sonuçlarına göre mandıraların tamamı bir bölümlü olarak inşa edilmiştir. Dolayısıyla, mandıra türünü belirleyen başat özelliklerden biri, tek bölümlü inşa şekli olarak saptanmıştır.

Hane. İncelenen mandıra örnekleminde, hanesiz tasarlanan besteler ile dört hane bir mülâzimedden (4+1) besteler belirlenmiştir.



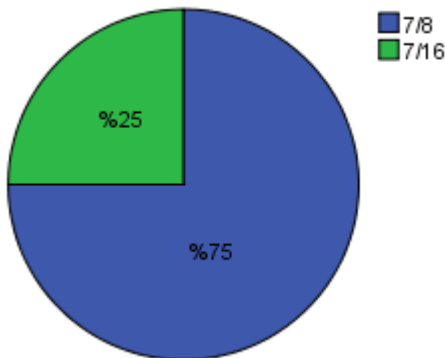
Grafik 3. Mandıraların hane tasarımına ilişkin analiz sonuçları grafiği.

Araştırma kapsamında incelenen mandıraların analiz sonuçlarına göre, eserlerin %87,5 oranında hane tasarımı olmadan bestelendikleri görülmektedir. Haneli tasarım örneği olarak dört hane bir mülâzimedden oluşan mandıra örneğine %12,5 oranında rastlansa da, bu durum türü belirleme eşiğinden uzaktadır. Analiz sonuçlarına göre, mandıra türünde, hanesiz tasarım şeklinin öne çıktığı belirlenmiştir.

Mandıraların Ritim Özelliklerine İlişkin Bulgular

Bu başlıkta, araştırmanın ikinci alt problemi doğrultusunda Tablo 1’de yer alan mandıraların ritim özelliklerine (usûl, ikâ ve tempo) dair bulgular, grafikler halinde sunulmaktadır.

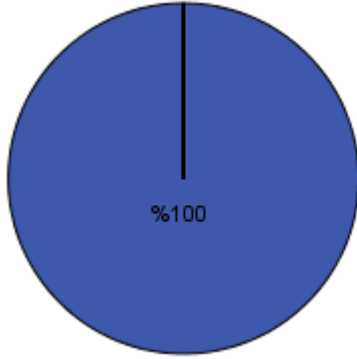
Usûl. Mandıra incelemelerinde, devr-i turan usûlü haricinde farklı bir usûl ile karşılaşılmamıştır. Bununla birlikte bu usûlün mertebelerini temsil eden 7/8 ve 7/16’lık çeşitlenmeleri, yapılan analizde iki varyasyon olarak hesaplanmıştır.



Grafik 4. Mandıraların usûl özelliklerine ilişkin analiz sonuçları grafiği.

Araştırma kapsamında incelenen mandıraların tamamının devr-i turan usûlünde bestelendikleri belirlenmiştir. Bununla birlikte birbirinin mertebesi olan 7/8 ve 7/16 ölçülerin bestelerde kullanıldıkları; %75 oranında çoğunlukla 7/8’lik mertebenin nota yazımında tercih edildiği saptanmıştır. Dolayısıyla mandıra türünü belirleyen özelliklerden biri, her iki mertebesinin de kullanıldığı devr-i turan usûlü ile bestelenmesidir.

İkâ. İncelenen mandıra örneğinde, ikâ özelliği açısından, usûlün darblarına uygun (2+2+3) gruplaması haricinde farklı bir varyasyonla karşılaşılmamıştır. Aşağıdaki grafikte sunulan bu ikâ, “Tip 1” olarak gösterilmiştir.

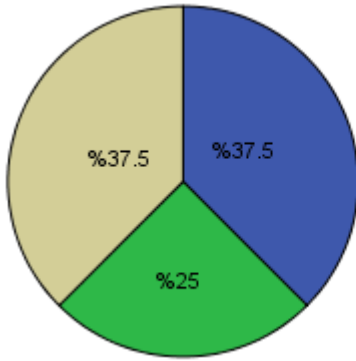


■ Tip 1
(2+2+3)

Grafik 5. Mandıraların ikâ özelliklerine ilişkin analiz sonuçları grafiği.

Analiz sonuçlarına göre araştırma kapsamında incelenen mandıraların tamamının 2+2+3 gruplaması olan usûl darblarına sade bir eşlikle bestelendikleri belirlenmiştir. Dolayısıyla mandıra türünü belirleyen özelliklerden biri, ikâ özelliği olarak ortaya çıkmıştır.

Tempo. İncelenen mandıra örneğinde, nüshalar üzerinde not edilmiş olan; çok hızlı (168-200 / *presto*) ve oldukça hızlı (200 ve üstü/ *prestissimo*) olmak üzere iki hız aralığı bulunmaktadır. Ayrıca, nüsha üzerinde tempo bilgisi bulunmayan mandıralar, grafik üzerinde (-) sembolü ile işaretlenmiştir.



■ -
■ Çok hızlı
■ Son derece hızlı

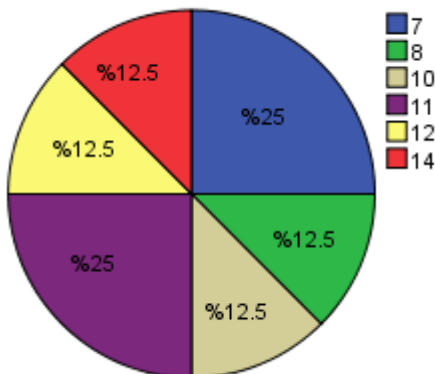
Grafik 6. Mandıraların tempo özelliklerine ilişkin analiz sonuçları grafiği.

Grafik 7'ye göre araştırma kapsamında ele alınan mandıra nüshalarının %25'inde tempo bilgisi yer almaktadır. Nüshalar üzerinde yer alan notlarda ise çok hızlı (%37,5) veya son derece hızlı (%37,5) tempo bilgileri bulunmaktadır. Dolayısıyla türü belirleyen özelliklerden birinin çok hızlı veya son derece hızlı tempo olabileceği görülmüştür.

Mandıraların Hacim Özelliklerine İlişkin Bulgular

Bu başlıkta, araştırmanın üçüncü alt problemi çerçevesinde Tablo 1'de yer alan mandıraların hacim özelliklerine (cümle sayısı) dair bulgular, grafikler halinde sunularak yorumlanmıştır.

Cümle sayısı. Araştırma kapsamında incelenen mandıralar, altı farklı cümle sayısı ile bestelenmişlerdir. Grafikte yer alan rakamlar, cümle sayılarını temsil etmektedir.



■ 7
■ 8
■ 10
■ 11
■ 12
■ 14

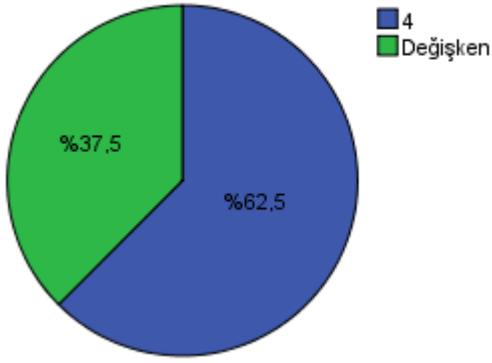
Grafik 7. Mandıraların cümle sayılarına ilişkin analiz sonuçları grafiği.

Grafik 4'te yer alan analiz sonuçlarına göre, eserlerin 7, 8, 10, 11, 12, ve 14 arasında cümle sayılarından oluştuğu belirlenmiştir. Mandıraların 8, 10, 12 ve 14 cümleden oluşan örnekleri %12,5 oranında dağılım sağlamaktadır. Mandıralarda en sık (%25), 7 ve 11 cümle sayısından oluşan örneklerle karşılaşmıştır. Usûl devri ile birlikte bu sonuçlar göz önüne alındığında, mandıraların küçük hacimli bir tür olduğu belirlenmiştir.

Mandıraların Yapısal Simetri Özelliklerine İlişkin Bulgular

Araştırmanın bu kısmında, araştırmanın dördüncü alt problemini aydınlatmak üzere, Tablo 1’de yer alan mandıraların yapısal simetri özellikleri (cümle ölçü sayısı, çatal cümle ve çatal cümlecik) kapsamındaki bulgular, grafikler halinde sunulmaktadır.

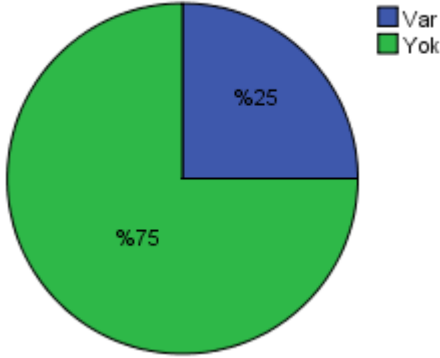
Cümle ölçü sayısı. Araştırma kapsamında simetriyi sağlayan unsurlar arasında incelenen bu hususa, cümlelerin ölçü sayılarındaki eşitlik ve farklılık bakımlarından değerlendirmeler yer almaktadır.



Grafik 8. Mandıralarda kullanılan cümle ölçü sayılarına ilişkin analiz sonuçları grafiği.

Mandıra bestelerinde kullanılan cümle ölçü sayıları %62,5 oranında simetrik olarak 4’er ölçüden ve %37,5 oranında ise değişken ölçü sayılarıyla oluşmaktadır. Elde edilen bulgular doğrultusunda, simetrik olarak tasarlanan cümlelerin ölçü sayılarının 4 ölçü olarak belirginleşmesi dikkat çekicidir.

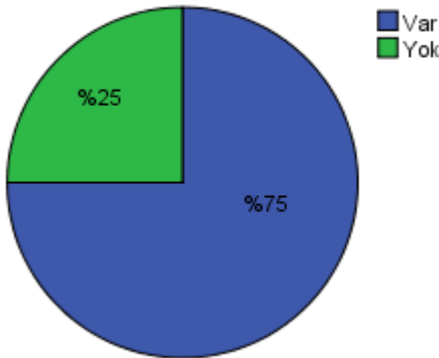
Çatal cümle. Araştırma kapsamında, mandıra beste tasarımlarında simetriyi sağlayan unsurlar bağlamında değerlendirilen yaratma özelliklerinden biri, çatal cümle tasarımıdır.



Grafik 9. Mandıralarda kullanılan çatal cümle tasarımlarına ilişkin analiz sonuçları grafiği.

Grafik 9’da yer alan verilere göre, mandıra bestelerinde %75 oranında çatal cümle tasarımı kullanılmadığı belirlenmiştir. Dolayısıyla bu husus türü belirleme eşiğinden uzaktadır.

Çatal cümlecik. Araştırma kapsamında simetriyi sağlayan unsurlar bağlamında değerlendirilen yaratma özelliklerinden bir diğeri, çatal cümlecik tasarımı olarak belirlenmiştir.



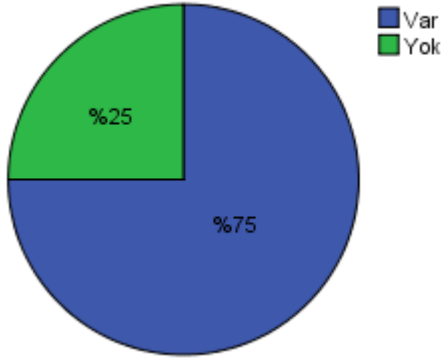
Grafik 10. Mandıralarda kullanılan çatal cümlecik tasarımlarına ilişkin analiz sonuçları grafiği.

Grafik 10’da yer alan verilere göre, mandıra bestelerinde %75 oranında çatal cümlecik tasarımı kullanıldığı belirlenmiştir. Dolayısıyla bu husus, türün özelliği olarak belirginleşmiştir.

Mandıraların Makama Bağlı İşitsel Etki Değiştiricilerine İlişkin Bulgular

Araştırmanın beşinci alt problemi doğrultusunda, Tablo 1’de yer alan mandıraların makama bağlı işitsel etki değiştiricileri (geçki ve çeşni kullanımı) kapsamındaki bulgular, araştırmanın bu kısmında grafikler halinde sunularak yorumlanmıştır.

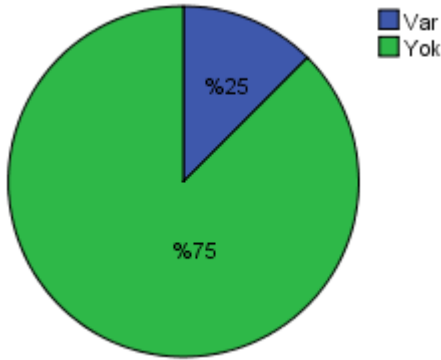
Çeşni. İncelemeler yapılırken mandıra yaratılarında bulunan çeşni kullanımları detaylı bir biçimde incelenmiş, grafik sunumunda ise bu unsurun kullanılma sıklığına yer verilmiştir.



Grafik 11. Mandıralarda çeşni kullanımına ilişkin analiz sonuçları grafiği.

Grafik 11’de yer verilen bilgiler ışığında, mandıra yaratılarında %75 oranında çoğunlukla makama bağlı işitsel etki değiştiriciler kapsamında çeşni kullanımı görülmektedir. Türk sanat müziği geleneğinde baskın bir yaratma davranışı olarak nitelenebilecek bu husus, mandıra türünde de açıkça belirginleşmiştir.

Geçki. İncelemeler sonucunda bir mandıra tasarımında (Ruhi Ayangil/Vecd-i Dil), yerinde Evcârâ makamı geçkisi saptanmıştır. Grafik sunumunda, bu detaya yer verilmemiş, mandıra yaratılarında geçki unsurunun kullanılma sıklığına yer verilmiştir.



Grafik 11. Mandıralarda geçki kullanımına ilişkin analiz sonuçları grafiği.

Mandıra bestelerinde geçki kullanımı, %25 oranında görülmemektedir. Türün hacmi ile ilişkili olabileceği düşünülen bu özellik, yerini çeşni kullanımına bırakmış görünmektedir.

Sonuç

Kökene halk danslarına dayanan longa, sirto, mandıra gibi türler, son iki asırdır Türk sanat müziği bestecileri tarafından üretilmektedir. Türk sanat müziği repertuarının çalgısal türleri arasında tasniflenen mandıra türü, köçekçe takımlarında icrâ edilme işlevi ile repertuarda yer edinmiştir. Araştırma kapsamında yapılan incelemelerde, mandıra türünün Rumeli ve Trakya bölgelerinde düğün dansı olarak bilinen “mandilatos” halk dansı ile benzerlik gösterdiği belirlenmiştir. Bu çerçevede, ortak coğrafyada var olduğu bilinen çoğu kültür ürününün, halkların çeşitli sebeplerle temas etmeleri sonucunda komşu bölgelerde çeşitlenerek benimsedikleri sonucuna varılmıştır. Dolayısıyla, halk dansı kökenli olan mandıra türüyle benzer yapısal ve işlevsel özellikler gösteren yaratmalar (*mandilatos*, *kallinitikos*, *sykathistos*, *kallines*), geniş bir coğrafyada görülmektedir. Diğer taraftan, Türk sanat müziği repertuarında oyun havası, laz havası gibi etiketlenen ve mandıra türünü belirleyen

özellikleri taşıyan eserler de bulunmaktadır. Oyun havası, bu türlerin halk dansı kökenine işaret etmekle beraber, daha genel bir adlandırma niteliğindedir.

Araştırmanın amacı çerçevesinde, mandıra türünü belirleyen yapısal özellikler analiz edilmiştir. Bu amaç doğrultusunda yapılan incelemelerde, araştırmanın ilk soru cümlesine ilişkin, mandıra bestelerinde en sık kullanılan biçim özelliği *sırasal* inşa şekli olarak öne çıkmıştır. Biçim özellikleri çerçevesinde tespit edilen bir diğer özellik olarak mandıraların daima tek bölümlü olmasıdır. Türün bir bölümlü tasarlanma sebeplerinden birinin, köçekçe takımlarında diğer türler içinde başlı başına bir bölümü temsil etmesi ve bu husus dâhilinde geleneğe eklenmesi olduğu düşünülebilir. Araştırmada cevabı aranan ikinci soru cümlesine ilişkin mandıra bestelerinde en sık kullanılan ritim özellikleri; mandıraların daima devr-i turan usûlünde olmak üzere daha sık olarak 7/8'lik mertebede, 2+2+3 ikâ dizaynıyla ve çok hızlı veya son derece hızlı tempo ile bestelendiği saptanmıştır. Araştırmanın üçüncü soru cümlesine ilişkin olarak mandıraların, usûl devri göz önünde bulundurularak yapılan cümle sayıları incelemelerinde türün peşrev, saz semai gibi türlere nazaran daha küçük hacimli bir tür olduğu tespit edilmiştir. Araştırmanın dördüncü soru cümlesi doğrultusunda mandıra bestelerinde kullanılan yapısal simetri özelliklerine dair; çatal cümle, çatal cümlecik ve cümle ölçü sayısı inşa şekilleri incelenmiştir. Elde edilen bulgular sonucunda, mandıraların genellikle çatal cümleciklerle inşa edildiği belirlenmiştir. Bu özelliğin, türün hacminin küçük olması ile ilişkisi açıktır. İncelenen mandıralarda, simetrik şekilde kullanılan ve dört ölçüden oluşan cümlelerin yoğunluğu dikkat çekmiştir. Diğer taraftan, farklı uzunluktaki cümlelerle tasarlanan eserlere de rastlanmaktadır. Araştırmanın beşinci soru cümlesi çerçevesinde, mandıra bestelerinde kullanılan makama bağlı işitsel etki değiştiriciler, çeşni ve geçki unsurları göz önünde bulundurularak değerlendirilmiştir. Yapılan incelemelerde, türün hacmi dolayısıyla çeşni özelliğinin geçki özelliğine göre daha sık kullanıldığı görülmüştür. Dolayısıyla, mandıra yaratılarında çeşni tasarımlarının türü belirleyebilecek sıklıkta kullanıldığı belirlenmiştir.

Araştırma kapsamında yapılan incelemelerde, Rumeli ve Trakya halk dansları kökenli mandıraların çoğunlukla; peşrev ve saz semai gibi türlere nazaran daha küçük hacimli, hane bölmelerine ayrılmadan, tek bölümlü olarak bestelenen, cümle ölçüde genellikle sırasal biçim kurgusuna sahip, devr-i turan usûlünde, usûl darblarının sade taksimatları şeklindeki ikâ (2+2+3) ile inşa edilen, çatal cümlecik tasarım şeklinin sıkça kullanıldığı ve eserlerde makama bağlı işitsel etki değiştiricilerden daha çok çeşnilerin kullanıldığı bir tür olduğu sonucuna varılmıştır.

Bu sonuca dayanarak, yaygın olarak icrâ edilen ve bilinen Hicaz makamındaki örneğin, diğer mandıra yaratılarına model oluşturduğu belirlenmiştir. Türün yapısal özelliklerini kesinleştiren hususlarda, yüzdelerik dağılımların önemli ölçüde Hicaz mandıranın özellikleriyle benzeşmesi, bu belirlenimin dayanağını oluşturmaktadır.

Bu araştırmada uygulanan yöntem, repertuvara mandıra ismiyle tasarlanan yeni eserler eklendiğçe güncellenebilir. Ayrıca, genel bir adlandırma ile mandıra türünün yapısal özelliklerini taşıyan çalgısal eserlerde, kimi zaman kullanılan oyun havası veya saz eseri gibi tanımlamalar bu türlerin halk dansı kökenine veya çalgısal olmalarına işaret etmekle beraber, daha genel bir adlandırma niteliğindedir. Araştırma çerçevesinde sunulan öneri, halk dansları kökenli türlerde eser tasnifleri yapılırken, genel başlıklarının altında türlerin özel isimlerinin kullanılmasıdır. Böylece, türün kimlik işaretleyicisi özelliklerinin zayıflamasının önüne geçilmesi mümkün olabilecektir.

Kaynakça / References

- Ak, A. Ş. (2014). *Türk Müsîkîsi Tarihi (3.Baskı)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akdoğan, B. (2010). *Türk Din Müsîkîsi Dersleri*. Ankara: Bilge Ajans.
- Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Baud-Bovy, S. (1982). Παντελή Καβακοπούλου, Τραγούδια της βορειοδυτικής Θράκης. Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, Θεσσαλονίκη. *Balkan Studies*, , 23(1), 281-285.
- Doğruöz, M. D. (2020). *Türk Sanat Müziği Geleneğinde Sirtolar*. İzmir: Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İzmir.
- Kaçar, G. Y. (2012). *Türk Müsîkîsi Rehberi (2. Baskı)*. Ankara: Maya Akademi.
- Kaçar, G. Y. (2020). *Türk Müsîkîsinde Eser İcrâ Tahlîli Yöntemleri*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Karadeniz, E. (1983). *Türk Müsîkîsinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lantzoz, V. (2021, 01 05). Is “the anastenaria dance” a survival of mandilatos dance of Thrace: Myth or reality? <http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/a67d125c289b45c497b1d469a3b8c381.pdf> adresinden alındı
- Özalp, M. N. (2000). *Türk Müsîkîsi Tarihi (Cilt II)*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1976). *Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi (Cilt II)*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Say, A. (1985). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Başkent Yayınevi.
- TDK (Türk Dil Kurumu) (2015). *Genel Açıklamalı Sözlük*. Ankara: TDK Yayınları.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

İnternet Kaynakları

- Defteriniz.com. Erişim adresi: <http://defteriniz.com/?s=mand%C4%B1ra> Erişim tarihi: 15.01.2021.
- Divan Makam. Erişim adresi: [https://divanmakam.com/_forum_/eser-nota-arsivi.4/?thread_fields\[Form\]\[0\]=Mandira&thread_fields\[__config\]\[Form\]\[match_type\]=OR](https://divanmakam.com/_forum_/eser-nota-arsivi.4/?thread_fields[Form][0]=Mandira&thread_fields[__config][Form][match_type]=OR). Erişim tarihi: 15.01.2021.
- Ney Yapım Merkezi. Erişim adresi: <https://www.neyzen.com/aramasonuc.html?q=MANDIRA>. Erişim tarihi: 15.01.2021.
- Nota Arşivleri. Erişim adresi: <https://www.notaarsivleri.com/>, <https://www.notaarsivleri.com/arama.html?kelime=mand%FDra>. Erişim tarihi: 15.01.2021.

TÜRK HALK MÜZİĞİ ÜFLEME ÇALGILAR EĞİTİMİNİN İNCELENMESİ¹

Investigation of Turkish Folk Music Wind Instruments Education

Umut ERARSLAN *
Atilla ÖZDEK **
Yavuz Selim KALELİ ***

ÖZ

Bu araştırma, ülkemizde mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda üfleme çalgılar eğitimin nasıl yürütüldüğüne yönelik bir durum tespiti yapma amacı taşımaktadır. Araştırma betimsel tarama modeli nitel bir araştırma olup görüşme tekniğinden faydalanılmıştır. Araştırmada; uzman görüşleri doğrultusunda hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu, ülkemizin farklı bölgelerinde bu alanda görev yapan öğretim elemanlarına uygulanarak veri elde edilmiştir. Araştırmadan elde edilen bulgulara göre, üfleme çalgıların eğitim-öğretim süreçlerinde; metot yetersizliği, çalgıların standartlaşma eksikliği, ders saatlerinin yetersizliği, yerel/mahalli ve usta sanatçılarla öğrencileri bir araya getirecek etkinliklerin yetersizliği, terminolojik problemler ile başta ortaokullar ve güzel sanatlar liseleri olmak üzere genel ve mesleki müzik eğitiminin bütün basamaklarında bu çalgıların eğitimine yer verilmesi gerektiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çalgı eğitimi, Üfleme çalgılar, Türk Halk Müziği, Mesleki Müzik Eğitimi

ABSTRACT

This research aims to do a due diligence on how wind instruments education is conducted in institutions providing vocational music education in our country. The research is a qualitative research with descriptive analysis model and interview method was used. The results were obtained by applying the semi-structured interview form prepared in line with expert opinions to the lecturers working in this field in different parts of our country. According to the findings of the study, in the training process of wind instruments; It was found that the method conditions and course hours were inadequate, the instruments were not sufficiently standard and the activities to bring together local or master artists and students were inadequate. In addition, it was concluded that the education of these instruments should be included in all stages of general and vocational music education, especially in secondary schools and fine arts high schools.

Keywords: Instrument education, Wind instruments, Turkish folk music, Professional Music Education

¹ Bu çalışma, birinci yazar tarafından ikinci yazar danışmanlığında hazırlanan ve üçüncü yazarın jüri olduğu "Mesleki Müzik Eğitim Kurumlarında Yürütülen Türk Halk Müziği Üfleme Çalgılar Eğitiminin Öğretim Elemanları Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi" isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 04.04.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 19.05.2021

* umut_erarслан@hotmail.com <https://orcid.org/0000-0003-0446-4980>

** Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, argor73@hotmail.com ORCID:0000-0001-7214-5928

*** **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, yavuzselimkaleli@gmail.com
ORCID:0000-0001-5713-7399

Extended Abstract

In our country, the education of traditional folk music instruments has been carried out with traditional methods in its nature for centuries, but by the seventies it has found a place in professional music education institutions. Here, it is known that especially *baglama / saz* came to the fore, and even after years, our other folk instruments could not reach the desired level in education and methodology. Among our folk music instruments, the *baglama / saz* is a common, popular and well-known instrument throughout the country, and wind instruments such as *zurna, kaval* and *mey / balaban* are among our important folk instruments. The entrance of these instruments to educational institutions awaited the Turkish Music State Conservatory, which was established in Istanbul in 1975, affiliated with the Ministry of Culture.

The Turkish music state conservatory was established in Istanbul and later transferred to ITU. It is known that there are problems in the education processes of instruments such as *kaval, mey, zurna* and in the process of finding teachers in the conservatory. The experiences and opinions of teachers currently teaching these courses at universities are important in shaping this research. The subject area of this research is on the *kaval, mey* and *zurna* instruments.

Turkish folk instruments are the instruments that are produced and used by the people not only in Anatolia but also in the vast geography where the Turkish people live. On the other hand, "Turkish folk music instruments" include "Turkish folk instruments" within the same understanding of geography, but also include some instruments belonging to other cultures. This is the case if the instrument's own possibilities allow it to be used in other musical cultures. For example, violin, clarinet / *gırnata* are good examples of this situation. Since the entrance of traditional music to academic life in our country dates back to 1970s, academic life related to our traditional music is still trying to find its way in narrow frames in certain areas. The fact that there have not been comprehensive or sufficient researches on the education of Turkish folk music wind instruments increases the importance of our research.

The research aims to make an academic contribution to the field of folk music education / teaching, which is one of the core values of our country, by revealing the various problems and solutions faced by the academicians who work in the field of Turkish folk music wind instruments in professional music education institutions associated with our country's universities. This study is a qualitative research conducted with the aim of evaluating Turkish folk music wind instruments education carried out in professional music education institutions at undergraduate level by the relevant academic staff. This research sample consists of lecturers working in the field of Turkish folk music wind instruments in institutions that provide professional music education at undergraduate level in our country. The sample consists of these 11 lecturers selected randomly.

As a result of examining the sources and studies related to the subject from the relevant literature, a question pool was created in line with the main problems and sub-problems. These questions in the question pool are classified under titles appropriate to the subject and sorted from general to specific by eliminating their relevance to the sub-problems. A text of explanation, which explains the purpose of the interview, that the recordings will be made with permission and that the record can be deleted in case of disturbance, that the identity of the interviewed will be kept confidential and the records will not be used outside of this study, has been added to the draft interview form. As a result of the evaluation of the experts, alternative questions and probes were added in

the draft form, and the interview form was finalized. It was concluded that the experts used the exercises they created in the lessons, chose folk songs suitable for the TRT repertoire, and used visual and auditory materials.

It is concluded that the vast majority of experts define the appropriate age range to start traditional Turkish folk music wind instrument training as 10-15 years, and almost all of them think that the education-training process should ideally take 8-12 years. It is concluded that all of the experts use audio-visual resources related to local or master artists in their lessons and all of them perform semester or year-end activities in which wind instruments are used. It is concluded that the experts generally adhere to the basic principles of education (near-far, from environment to universe, from the known to the unknown, from easy to difficult, etc.), and since the lessons are conducted individually within the framework of these principles, certain rankings are formed according to the student. It is concluded that some of the experts did not prefer this method for evaluation purposes because they are worried that audience might have a negative effect on performance due to the excitement factor, however, all experts consider concert and concert activities as an important part of education and they find them very useful.

Ülkemizde geleneksel halk müziği çalgılarının eğitimi yüzyıllar boyunca kendi doğası içerisinde geleneksel yöntemlerle yürütülmüş ancak yetmişli yıllarla birlikte mesleki müzik eğitim kurumlarında kendisine yer bulabilmiştir. Burada da özellikle bağlamanın/sazın ön plana çıktığı, yıllar geçse de diğer halk çalgılarımızın eğitim-öğretim ve metodoloji konusunda bir türlü istenilen düzeye ulaşamadığı bilinmektedir.

Halk müziği çalgılarımız arasında bağlama/saz ülkemiz çapında yaygın, sevilen ve bilinen bir çalgı olmakla birlikte zurna, kaval ve mey/balaban gibi üfleme çalgılar da bilinen önemli halk çalgılarımız arasındadırlar. Bu çalgıların eğitim kurumlarına girişi de 1975’de İstanbul’da kurulan Kültür Bakanlığı’na bağlı Türk Müziği Devlet Konservatuvarı’nı beklemiştir.

İstanbul’da kurulup daha sonra İTÜ’ye bağlanan Türk Müziği Devlet Konservatuvarı ve devamında başka illerde kurulan konservatuvarlarda kaval, mey, zurna gibi üfleme halk müziği çalgılarımızın eğitim-öğretim süreçlerinde metodoloji, yetişmiş öğretim elemanı bulma, çalgıların üretimi ve standartlaştırılması vb. konularda çeşitli problemler yaşandığı bilinmektedir. Hâlihazırda üniversitelerin lisans programlarında bu alandaki dersleri yürüten öğretim elemanlarının deneyim ve görüşleri bu araştırmanın biçimlenmesi açısından önemli görülmüştür. Üfleme çalgıları konu alan bu araştırma kaval, mey ve zurna çalgıları üzerinde durmaktadır.

Türk halk müziği çalgılarının sınıflandırılması konusunda herkesçe kabul edilmiş bir şablon olmamakla birlikte Gazimihal’in (2001) ve Ögel’in (1991) yaptığı çalışmalar bu alanda araştırma yapan herkesin başvurduğu öncelikli kaynaklar arasında yer almaktadır. Bunların dışında Ataman (1938) ve Özergin (1967) ile Özbek ve arkadaşlarının (1989) Türk halk müziği çalgılarına yönelik çalışmaları bulunmaktadır. Yapılan sınırlı sayıdaki bazı lisansüstü çalışmaların da Türk halk müziği çalgılarının sınıflandırılması ve üfleme çalgılar üzerine olduğu görülmektedir.

Araştırmada Türk halk müziği çalgılarının başlıklandırılması için izlenen yol özellikle Picken’in (1975) ortaya koyduğu yaklaşıma benzer bir yapı içermektedir. “*Türk halk çalgıları*” ile “*Türk halk müziği çalgıları*” başlıkları her ne kadar aynı küme gibi görünse de aralarındaki önemli farkı da burada belirtmekte fayda görülmüştür.

Türk halk çalgıları, sadece Anadolu’da değil Türk kavminin yaşadığı geniş kıtalar coğrafyasında halkın kendi doğal imkânlarıyla ürettiği ve kullandığı çalgılardır. Buna karşın “*Türk halk müziği çalgıları*” ise aynı coğrafya anlayışı içerisinde “*Türk halk çalgıları*”nı içermekle birlikte başka kültürlerle ait bazı çalgıları da kapsamaktadır. Çalgının kendi imkânları başka müzik kültürlerinde kullanılmasına olanak sağlıyorsa bu durum söz konusu olmaktadır. Mesela keman, klarnet/gırnata bu duruma güzel örnekler oluşturmaktadır.

Yapısal bakımdan kaval kelimesi, birçok türleri ile karşımıza çıkan kamışsız, dilli veya dilsiz üfleme halk çalgılarını kapsamaktadır. Başka bir deyişle, temel özellikleri aynı olan, fakat üfleme şekli, perde sistemi ve yapısal bakımdan farklılıklar gösteren ve birçok farklı tipi olan dilli veya dilsiz, kromatik ya da diatonik, beş ya da yedi perde delikli, uzun ya da kısa, üfleme halk çalgılarının büyük bir çoğunluğunu kapsamaktadır. Bunları “kaval ailesi” şeklinde nitelendirebiliriz (Yurtçu, 2006, s. 8).

Cura mey, orta mey, ana mey olmak üzere üç çeşit mey vardır. Ana gövde, Kamış ve Kısaç olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır. Kısaç kamışın uç kısmına takılmaktadır. Kısaç kamış üzerinde aşağı veya yukarı doğru itilir ve yaklaşık bir perdelik ses değişimi sağlanarak akort edilebilir. Gürgen, ceviz, erik vb. ağaçlarından yapılan mey gövdesi yaklaşık bir oktavlık ses genliğine sahiptir. Yedi önde/üstte, bir arkada/altta olmak üzere toplam sekiz tane melodi perdesi vardır. (Kastelli, 2014, s. 27).

Kaba Zurna, Orta Kaba Zurna ve Cura Zurna (Zil Zurna) olmak üzere üç çeşittir. Genellikle erik, kayısı, şimşir, ceviz, abanoz vb. ağaçlarından yapılmaktadır. Yaklaşık iki oktavlık ses mesafesi olan zurnanın üstte yedi, altta bir olmak üzere sekiz tane melodi perdesi bulunmaktadır. Arka tarafındaki perde, ön tarafındaki kamış kısmına doğru ilk iki perdenin arasına gelecek şekildedir. Perdeler yaklaşık 6-8 mm. çapında daire biçimindedir. Boyu 30 ile 60 cm. arasında değişmekte olup melodi perdelerinin bittiği kısımdan itibaren huni biçiminde genişlemektedir. Bu kısma kalak adı verilmektedir. (Kastelli, 2014, s. 32).

Amaç ve önem

Ülkemizde geleneksel müziklerin akademik hayata girişi 1970’li yılları bulduğundan geleneksel müziklerimizle ilgili akademik hayat belirli alanlarda dar çerçeveler içerisinde hala kendisine yol bulmaya çalışmaktadır. Özellikle Türk halk müziği üfleme çalgılarının eğitimi yönünde bugüne kadar kapsamlı veya yeterli araştırmalar yapılmamış olması araştırmamızın önemini oldukça arttırmaktadır.

Araştırma ülkemizin üniversitelerine bağlı mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda Türk halk müziği üfleme çalgılar alanında çalışmalarını yürüten öğretim elemanlarının alanda karşılaştıkları çeşitli problemleri ve çözüm yollarını ortaya koyarak ülkemiz öz değerlerinden olan halk müziğinin eğitimi/öğretimi alanına akademik bir katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Bu amaçlar doğrultusunda araştırma:

Lisans düzeyinde mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda halk müziği üfleme çalgıların eğitim süreci nasıldır? Probleminin yanıtını aramaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışma lisans düzeyindeki mesleki müzik eğitimi kurumlarında yürütülen Türk halk müziği üfleme çalgılar eğitiminin, ilgili öğretim elemanları tarafından değerlendirilmesi amacıyla gerçekleştirilmiş nitel bir araştırmadır.

Araştırmada görüşme tekniklerinden biri olan görüşme formu yaklaşımı kullanılmıştır. “*Görüşme formu yöntemi, benzer konulara yönelmek yoluyla değişik insanlardan aynı tür bilgilerin alınması amacıyla hazırlanır. Görüşmeci, görüşme sırasında soruların cümle yapısını sırasını değiştirebilir, bazı konuların ayrıntısına girebilir veya daha çok sohbet tarzı bir yöntem benimseyebilir*” (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 150).

Araştırma Grubu ve Verilerin Toplanması

Bu araştırma örneklemini; ülkemizde lisans düzeyinde mesleki müzik eğitim veren kurumlarda Türk halk müziği üfleme çalgıları alanında görev yapan öğretim elemanlarından oluşmaktadır. Örneklem, rastgele seçilen bu 11 öğretim elemanından oluşmaktadır.

İlgili alan yazından konuyla ilgili kaynakların ve çalışmaların incelenmesi sonucu, ana problem ve alt problemler doğrultusunda bir soru havuzu oluşturulmuştur. Soru havuzundaki bu sorular konuya uygun başlıklar altında sınıflandırılmış ve alt problemlerle ilgisine göre elenerek genelden özele doğru sıralanmıştır. Oluşturulan taslak görüşme formuna, görüşmenin amacını açıklayan, kayıtların izin dâhilinde yapılacağı ve rahatsız olunacak bir durumda kaydın silinebileceği, görüşülen kişinin kimliğinin gizli tutulacağı ve kayıtların bu çalışma dışında kullanılmayacağı gibi görüşmecinin güvenini sağlayacak ifadelerden oluşan bir açıklama metni eklenmiştir. Uzmanların değerlendirmesi sonucu taslak formdaki sorulara alternatif sorular ve sondalar eklenerek görüşme formu son halini almıştır.

Yarı yapılandırılmış görüşme yaklaşımı, görüşme sırasında irdelenecek bir sorular veya konular listesini kapsar. Görüşmeci önceden hazırladığı konu veya alanlara sadık kalarak, hem önceden hazırlanmış soruları sorma, hem de bu sorular konusunda daha ayrıntılı bilgi alma amacıyla ek sorular sorma özgürlüğüne sahiptir (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 150). “*Görüşme formu yöntemi, benzer konulara yönelmek yoluyla değişik insanlardan aynı tür bilgilerin alınması amacıyla hazırlanır*” (Patton, 1987).

Araştırma Grubunun Demografik Özellikleri

Araştırma verilerine katkı sağlayan uzmanların çalıştığı kurumların; Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Güzel Sanatlar Fakültesi(3 Uzman), İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı(2 Uzman), Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi(1 Uzman), Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı(1 Uzman), Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı(1 Uzman), Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı(1 Uzman), Karabük Üniversitesi Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi(1 Uzman), Afyon Kocatepe Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı(1 Uzman) ve Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi(1 Uzman) şeklinde oluştuğu görülmüştür.

Tablo 1. Uzman Grubunun Cinsiyetlere Göre Dağılımı

Cinsiyet	f	%
Kadın	0	0
Erkek	11	100
Toplam	11	100

Tablo 1'e göre görüşme yapılan 11 uzmanın tamamının erkek olduğu anlaşılmaktadır. Anadolu geleneklerine göre halk müziği ile ilgili çalgı çalan kişilerin genel olarak erkeklerden oluştuğu, bu durumun da özellikle üfleme çalgılarda çok belirgin bir hâlde ortaya çıktığı bilinmektedir. Anadolu müzik geleneklerinin, bu müziklerin akademik olarak ele alındığı programlara da akademisyenlerin cinsiyetleriyle yansıdığı söylenebilir.

Tablo 2. Uzman Grubunun Yaş Grupların Göre Dağılımı

Yaş Grubu	f	%
26-30 Yaş	1	8,33
31-35 Yaş	2	16,67
36-40 Yaş	2	16,67
41-45 Yaş	1	8,33
46-50 Yaş	3	25
51 ve Üzeri	2	25
Toplam	11	100

Tablo 2'ye göre görüşme yapılan uzmanların %58,33'ü 41 yaş ve üzerinde, %41,67'si ise 26-40 yaş aralığındadır. Bu sonuçlara göre uzmanların büyük bir kısmının lisans eğitimi sürecinin tamamlanmasından itibaren en az 19 yıllık tecrübeye sahip olduğu ve bu durumun da araştırmanın güvenilirliği açısından olumlu etkiler oluşturacağı düşünülebilir. Diğer taraftan üfleme halk çalgıları eğitimi veren akademisyenlerin tecrübelerinin bu çalgıların eğitim öğretim standartlarına ve ortamlarına da olumlu yansıtacağı değerlendirilebilir.

Tablo 3. Uzman Grubunun Mesleki Tecrübelerine Göre Dağılımı

Yaş Grubu	f	%
1-5 yıl	1	8,33
6-10 yıl	3	25
11-15 yıl	1	8,33
16-20	1	8,33
21-25	1	8,33
26-30	3	25
31 ve üzeri	1	16,66
Toplam	11	100

Tablo 3'e göre uzmanların büyük bir kısmının (%58,32) 16 yıl ve üzerinde tecrübeye sahip olduğu görülmektedir. Bu durum üfleme çalgılar alanında yeni kuşak eğitimcilerin az olduğunu ancak araştırma açısından elde edilen verilerin geçerlik ve güvenilirliğinin yüksek mesleki tecrübeden kaynaklı olarak olumlu değerlendirilebileceğini göstermektedir.

Tablo 4. Uzman Grubunun Eğitim Durumlarına Göre Dağılımı

Eğitim Durumu	f	%
Ön Lisans	1	8,33
Lisans	0	0
Yüksek Lisans	6	58,34
Doktora/Sanatta Yeterlik	4	33,33
Toplam	11	100

Tablo 4'e göre uzmanların birinin (%8,33) ön lisans mezunu olduğu, diğer on birinin (%91,67) ise lisansüstü programlardan mezun olduğu anlaşılmaktadır. Görüşme yapılan uzmanların oldukça büyük oranda lisansüstü eğitim almış olmaları araştırma verileri açısından olumlu değerlendirilebilir. Lisansüstü eğitim süreçlerindeki çeşitli ders ve tez süreçlerinin uzmanların problemleri gözlemleme, tespit etme ve çözüm üretme yaklaşımlarına olumlu etki yaratacağı beklenilebilir.

Tablo 5. Uzman Grubunun Eğitimini Verdiği Üfleme Çalgı Türlerine Göre Dağılımı

Uzman	Kaval	Mey	Zurna
U1	X		
U2	X	X	X
U3		X	
U4	X		
U5	X		
U6		X	X
U7	X		
U8	X		
U9	X		
U10	X		
U11	X		

Tablo 5'e göre uzmanların 10 tanesinin (%81,8) "kaval" eğitimi verdiği; sadece "mey" veya "mey" ve "zurna" eğitimini bir arada veren uzman sayısının 2(%18,18) olduğu; "kaval", "mey" ve "zurna" eğitimini bir arada veren uzman sayısının ise 1(9,09) olduğu görülmektedir.

Kavalın diğer çalgılara göre daha fazla yörede kullanılmasının ve coğrafi yaygınlığının bu tablonun oluşmasına etki ettiği düşünülebilir. Zurna çalgısı da birçok yörede farklı boyutlarda karşımıza çıkmasına ve Anadolu'da yaygın olmasına karşın, bu durumun zurnanın mesleki müzik eğitiminde kullanımına yansımadağı görülmektedir.

Bunun nedeni olarak da zurna ile ilgili akademik eğitim-öğretim materyallerinin eksikliği düşünülebilir. Anadolu'nun her yerinde yaygın olan bu çalgının henüz mesleki müzik eğitimi verilen akademik kurumlarda yeterince varlık oluşturamaması düşündürücüdür.

BULGULAR VE YORUMLAR

Araştırmanın verilerin toplanmasında örneklem olarak seçilen 12 üfleme çalgı eğitimcisine 10 adet açık uçlu sorudan oluşan görüşme yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulanmıştır. Elde edilen veriler analiz edilmiş ve yorumlanmıştır.

“Üfleme çalgıların eğitim-öğretim sürecinde kullanılan materyaller ve yöntemler nelerdir?”

Görüşme formunda yer alan ve bu alt problem cümlesine dönük olarak hazırlanan sorulara uzmanların verdikleri cevaplar aşağıdaki şekildedir.

Soru 1: Uzmanlık alanınıza giren çalgının/çalgıların eğitim öğretim süreçlerini planlarken materyal kullanıyor musunuz? Kullanıyorsanız bunlar nelerdir?

U1: İşitsel ve görsel kaynaklar, web sayfaları, metotlar, ders notları, özel repertuar.

U2: Ülkemizde bu konuda ün yapmış, TRT sanatçıları ve müzik sektöründe kendini bu konuda kanıtlamış icracıların, varsa metot kitapları veya, görsel ve işitsel ses kayıtlarının dinletilmesi, enstrüman öğreniminde etütten çok TRT repertuarında öğrencinin aşına olduğu halk türküleri.

U3: Metot, Ders notları, Özel Repertuar, Görsel-İşitsel Kayıtlar.

U4: Eğitim aldığım dönemdeki bilgilerim kendi eğitimliğim zamanındaki tecrübelerle göre hazırlamış olduğum repertuar ve egzersizler ile dersleri yürütmekteyim. Ayrıca gerektiğinde başka akademisyen meslektaşlarımızla fikir paylaşımında bulunmaktayım.

U5: Devlet Türk musikisi konservatuarlarının Kaval eğitim müfredatları, Kaval eğitim metotları, makamsal tutuşları pekiştirecek ve geliştirecek etütler, TRT halk müziği repertuarı çalgısal ve kırık havalardan örnek eserlerden faydalanmaktayım.

U6: İşitsel ve görsel kaynaklar, web sayfaları, metotlar, ders notları, özel repertuar.

U7: Kendi özel ders notlarım ve müfredat doğrultusunda özel repertuar.

U8: Çalgının eğitim süresini planlarken öncelikle uygun üfleme ve tutuş pozisyonları, görsel ve ergonomik uygunluk üzerine çalışmalar kullanılmaktadır. Sonrasında çeşitli seviyelerde hazırlamış olduğum etüt ve egzersiz çalışmaları bunun akabinde ise TRT repertuarından çeşitli yöre tavırları ve makamsal dizileri konu alan eserler kullanılmaktadır. Tüm bu materyaller öğrencilere uygunluk açısından çeşitli seviyelerde değişiklik gösterebilmektedir.

U9: Görsel, işitsel ve yazılı dokümanlardan yararlanmaktayım. Bunlar; dilsiz kaval metodu, etütler, ders notları, halk müziği repertuarı, bireysel hazırlamış olduğum ders notları.

U10: Kaval-ney metotları, TRT repertuarı ve özel ders notları.

U11: 2006 yılında Sanatta Yeterlik tezime konu olan, kaval için yazılmış teknik-melodik çalışmalardan oluşan çalışma dağarcığı, kaval eğitiminde kullandığım ana/temel materyali oluşturmaktadır. Bu materyale ek olarak, TRT Yayınları THM Repertuarı dağarcığı da bizim için başlıca kaval eğitim materyalidir. Bunun dışında ilerleyen lisans düzeyi sınıfları için özellikle Bulgaristan menşeli kaval eğitim metot ve işitsel/görsel kaynakları ile kişisel uluslararası deneyimler ile elde edilen diğer (Orta Asya, Rusya vb.) coğrafyalara ait kaval için uygulanabilir ve

geliştirici nitelikteki repertuvar da ek materyal olarak sayılabilir. Ayrıca elbette günümüz internet teknolojisinin de sağladığı olanaklar genişçe kullanılmakta, dinleme/izleme-analiz etme, dinleme/izleme-öğrenme, dinleme/izleme-bağımsız uygulama ve dinleme/izleme-birlikte çalma (eşlik etme ve/veya solo çalma) gibi eylemlerle, çeşitli seviyelerdeki öğrencilere yönelik ders içeriği ve işleme şekli daha da zenginleştirilmektedir.

Elde edilen bulgulara göre, üfleme çalgıların teknik yapısına uygun TRT repertuvarındaki türkülerin, öğretim sürecine önemli şekilde etki ettiği, uzmanların kendi eğitim süreçlerindeki kazanımlarından oluşturdukları etüt veya egzersizlerin de yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Bazı uzmanların kendilerine ait basılı metot çalışmaları olduğu, bunun yanında uzmanlar tarafından eğitim-öğretim materyali olarak seçilen görsel ve işitsel kaynakların da derslerde yazılı materyaller kadar etkili kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu durum yazılı eğitim-öğretim materyali eksikliğinin yanında geleneksel aktarım koşullarından usta-çırak ve meşk sistemi gibi yolların bir benzerinin yaşatılmasına dair bir çaba olarak da değerlendirilebilir.

Soru 2: Kendinize ait bir metot yayın çalışması var mı?

U1: Yayınlanmış metodolojik bir çalışmam yok. 8 senelik eğitim öğretim tecrübeme göre oluşturduğum ve oluşturmaya devam ettiğim ders notlarım mevcut.

U2: Hayır yok.

U3: Metot 2012 yılında basıldı. Mey'in tanıtımı, tarihçesi, sınıflaması bakımı, ana ve ara seslerin elde edilişi, aralık çalışmaları, etütler, parmak egzersizleri ve pekiştirici eser örneklerinden oluşmaktadır.

U4: Kendime ait herhangi bir metodolojik çalışma yok ama yüksek lisans tezimde yer alan bir müfredat çalışmam bulunmakta. Bu çalışmayı daha işlevsel hale getirmek ve metodolojik bir çalışma yapmak için çaba harcıyorum.

U5: Dilli ya da dilsiz Kaval üzerine bir metot çalışmam yok.

U6: Üniversitelerin lisans düzeyindeki mey çalgısı eğitimi için 2019 yılı mayıs ayında sunmuş olduğum bir müfredat önerisi bulunmaktadır. 4 sene için planlanmıştır. TRT repertuvarındaki seçilmiş sözlü ve oyun havalarının yanı sıra Anadolu ezgilerinden de faydalanılmıştır.

U7: Sanatta yeterlik tez çalışmam "Başlangıç Seviyesinde Dilsiz Kaval Metot Çalışması" son aşamadır. Tamamlandığında, ön lisans seviyesinde (4 yarıyıl, yükseköğretim seviyesinde) eğitimde kullanılabilecek bir metot ortaya çıkacaktır.

U8: Henüz yayınlanmamış ancak eğitim ve öğretimde kullanmakta olduğum metodolojik bir çalışmam var. Kullandığım metot içerisinde çeşitli etüt ve egzersizler, makamsal dizileri ve çalgıdaki yöre tavırlarını kavrama açısından çeşitli eserler içermektedir.

U9: Bireysel olarak dönemlere ve çalgılara göre (mey, kaval, zurna) hazırladığım metodolojik ders notları mevcut. (Yörelere, temel üfleme tekniklerine ve basitten karmaşığa)

U10: Türk Halk Müziğinde kaval ve neyin kullanımı adlı bir çalışmam var. Etüt ve yöresel tavırları gösteren eserler.

U11: Sanatta yeterlik tezi olarak: "Bir Performans Aracı Olarak Kaval ve Teknik Gelişimi" başlıklı çalışmam vardır. Bu çalışmanın özellikle uygulama kısmı, kendi birikim, deneyim, gözlem ve eğitim-öğretim uygulamalarıma dayanan özgün bir çalışmadır. Çünkü bu çalışmada: 1991 yılı itibari ile göreve başladığım yıllardan itibaren, büyük ağırlığı 2001 yılına kadar öğrenciler ile birebir deneyimleyerek oluşturulmuş ve kaval için yazılmış teknik-

melodik çalışmalar (etütler) yer almıştır. Ayrıca söz konusu tezin bir bölümü olarak çalışmaya dâhil edilen bu etütler, tezin yapıldığı 2006 tarihinden itibaren, nitelik, nicelik ve metodolojik yönden geliştirilmeye devam etmekte ve özgün bir kaval metodu formatında yayına hazırlanmaktadır.

Araştırmada elde edilen bulgulara göre, “mey” ve “kaval” için yazılmış birkaç çalışma olsa bile uzmanların büyük kısmının Türk halk müziği üfleme çalgıların eğitim-öğretiminde kullanılacak basılı bir metot çalışması bulunmamaktadır. Uzmanlar metodolojik çalışma olarak yayımlamasalar bile, üfleme çalgılara göre, TRT Türk Halk Müziği (THM) repertuarından seçilmiş veya kendi birikimlerinden hareketle hazırladıkları ezgi dağarcıklarını, kolaydan zora doğru seçmeli bir şekilde oluşturdukları yazılı kaynakları öğrencileri ile ders notları şeklinde paylaştıklarını belirtmişlerdir. Akademide görev yapmakta olan eğitimcilerin büyük çoğunluğunun alandaki eksikliği bilmelerine ve çeşitli ders notlarına sahip olmalarına rağmen metot çalışmalarının basılması ve ilgililerce kullanılabilmesiyle ilgili çalışmalara çok fazla yönelmedikleri düşünülebilir.

Soru 3: Sizce uzmanlık alanınızda olan THM üfleme çalgısının/çalgılarının eğitimi-öğretimi açısından ideal başlangıç yaşı kaç olmalıdır ve toplam eğitim süresi kaç yıl olmalıdır? Nedenleriyle kısaca açıklayabilir misiniz?

U1: Dilsiz kaval öğretimi için ideal yaş 15 olmalıdır. 15 yaşındaki bir kimsenin (istisnalar dışında) THM’nde hemen her üfleme çalgısını çalmak için yeterli fizyolojik özelliklere sahip olduğunu düşünüyorum. Toplam eğitim süresi 8 yıl olmalıdır. İlk 2 sene çalgı öğrenimine ait temel beceriler (oturuş, tutuş, üfleme gibi pozisyon ve teknikler), musiki unsurları (makam, dizi, usûl vb.). Sonraki 4 sene yöresel tavırlar (gerek çalgıya yönelik gerekse başka çalgılardan veya vokal icralardan uyarılama). Mahalli icralar beslendiğimiz asıl kaynaklar olup çeşitlilik açısından oldukça zengindir. Dolayısıyla çalgı eğitiminde en önemli ve zaman alan kısmın tavrısal ve üsluba yönelik icralar olduğunu düşünüyorum. Daha sonraki 2 sene (dünya etnik müzikleri – Bulgaristan vb.) Dilsiz kaval 17 perde sisteminde bulunan perdelerin dışında bünyesinde birçok perdeyi barındıran bir fizyolojiye sahiptir. Bu, dünya müziklerinin icrasının yapılabirliği açısından uygun bir özelliktir. Bununla beraber başka kültürlerin müziği ile ilgilenmenin ufuk açıcı olduğu kanaatindeyim. Toplam eğitim süresi boyunca çalgı öğretimine ayrılan haftalık ders saati de önem arz etmektedir (örneğin 4, 6 vs.).

U2: 15’ten küçük olmamalıdır. Nefesli Saz çalacağı için, daha önceki yaşlarda vücudunun çalışma prensiplerini algılayabilecek durumda değildir. Nefes alıp verirken hangi sistemlerin devreye gireceğini bilemeyebilir.

U3: Bu çalgının eğitim-öğretimine Lise çağında (15 yaş) başlanmalıdır. Toplam eğitim süresi 7-8 yıl olmalıdır. Tüm yapısının ağaç olması bu yüzden ortamın sıcaklığından, neminden çok kolay etkilenmesi sonucu standartlaştırılmayan perdesiz bir çalgı olması, üfleme şiddeti, dudak-parmak pozisyonlarının kontrolünün sağlanmasındaki güçlükler nedenleriyle süre 7-8 yıl olmalıdır.

U4: Orta öğretim yaş sınırı idealdir. Müzik eğitimi için daha erken yaşlarda eğitime başlanmalıdır. Fakat nefesli çalgılar açısından çocuğun gelişimi açısından orta öğretim yaşının uygun olduğu kamsındayım.

U5: Dilli Kaval eğitimi başlama yaşı 8 ideal bir yaştır. İlköğretim sürecinde 4 yıl müzik derslerinde eğitimde öğrenme alanları bakımından ve kas gelişimleri bakımından önemli bir zaman aralığıdır. 4 yıllık eğitim sürecinde Dilli Kaval öğrenimi teknik ve fiziksel açıdan yeterli bir süre olduğunu düşünmekteyim. 4 yıllık süreç içerisinde teknik olarak makamsal olarak tutuş pozisyonları, nefes ve üfleme teknikleri, icra da özgüvenin yerleşmesi yeterli bir süreçtir. Dilsiz Kaval eğitimi başlama yaşı 14 ideal bir yaştır. Üniversite müzik eğitimi öncesi 4 yıllık eğitim

sürecinde tutuş, makamsal pozisyonlar, nefes ve üfleme tekniklerinin öğretimi ve sonrasında icra için yeterli bir süreçtir.

U6: Mey Anasanat dalında ideal başlangıç yaşı kişinin fiziksel gelişimini tamamladıktan sonra zihinsel gelişimi de tamamlandığı yaş sınırları içinde (12-14) yaşları arasında başlamalıdır. Eğitim en az 8 sene olmalıdır nedeni ise enstrümanı tanımak, geçmişini bilmek, icracılarını tanımak, çalgı eğitimine başlamak, icraya geçiş ve uzmanlık olarak benimsemek bu süreler göz önüne alındığında eğitim süresi en az 8 sene olmalıdır.

U7: 10 yaş. Orta öğretim çağına gelmiş olan çocuklar, fiziksel açıdan bu çalgıyı çalabilecek özelliklere sahiptir. 12 yıl (orta-lise-üniversite). Çalgının, tüm teknik icra özelliklerini kullanılarak, ustalık safhasında icra edilebilmesi için eğitim süresinin 12 yıl olması uzun bir süre değildir.

U8: Dilsiz kaval eğitimi için ideal başlangıç yaşı 10 ve üzeri olmalıdır. Her çalgıda olduğu üzere kaval çalgısının eğitimi için de küçük yaşlarda eğitime başlaması önerilir. Ancak çalgının nefesli oluşu ve ergonomik tutuş pozisyonundan dolayı 10 ve üzeri yaşlarda uygunluk açısından daha doğrudur. Bu nedenle kaval çalgısının eğitiminden verimli sonuçlar elde edilebilmesi açısından orta öğretim, lise ve lisans olmak üzere 12 yıl ve üzeri eğitim önerilir. Ancak günümüzde Türkiye de kaval eğitimi veren kurumlara baktığımız zaman sadece lisans evresinde eğitimin sürdürüldüğünü görmekteyiz. Bu da sıfırdan başlayan bir öğrenci açısından yeterli görülmemektedir.

U9: Bireyde istedik yollar ile şekillenen eğitim süreci mey, zurna ve dilsiz kaval için farklılık göstermektedir. Ancak konu sınırlandırılması içerisinde örnek verilecek olursa dilsiz kaval çalgısına başlama yaşı 15 yaş olabilir. Eğitim süresi ise Lise+Lisans+Y. Lisans+Doktora şeklinde devam edebilir.

U10: İdeal başlangıç lise döneminde. Lise+Lisans+Yüksek Lisans+Doktora=14 yıl

U11: Bu konu, müzik eğitimcilerince her çalgı için eğitim-öğretime başlama yaşının uygunluğu açısından birbirinden farklı değerlendirmelerle cevaplanabilmektedir. Örneğin, İTÜ TMDK Çalgı (Eğitimi) Bölümü'nde 1976 yılından bugüne kadar farklı başlama yaşı ve sürelerini esas alan eğitim-öğretim uygulamalarının çıktıkları, bize bu konuda bazı değişik doneler vermiştir. Kuruluşundan itibaren "Çalgı Eğitimi Bölümü"nde tüm çalgılar için ilköğretim sonrasında, ortaokul birinci sınıftan (6. sınıftan) eğitime başlatılacak şekilde ön görülmüş yaklaşık 11-12 yaş aralığını kapsayan başlangıç yaşı ve hazırlık sınıfı, ortaokul, lise ve lisans seviyelerini içeren 11 yıllık eğitim-öğretim süreci uygulanmakta iken, ülkemizde yaşanan siyasi değişikliklerin, milli eğitim bazında eğitim-öğretim program ve mevzuatını da etkilemesi sonucunda, eğitimin ilk 8 yılının kesintisiz yapılmasının zorunlu hale getirilmesi ile Çalgı (Eğitimi) Bölümü'nün ortaokul kısmı yaklaşık 17-18 yıl boyunca, uzun bir dönem devre dışı kalmış ve bu süreç içerisinde İTÜ TMDK'nda da bu bölüme 9. sınıftan yani lise devresinden itibaren öğrenci alınmaya başlamıştır. Böylece "zorunlu olarak" çalgı eğitimi de 11 yıldan, sadece lise + lisans kapsayan 8 yıllık süreye düşmüştür. Bu dönem içinde, çalgı eğitiminin genel durumunun nitelik açısından bu uygulamadan nasıl etkilendiği de gözlemlenmiştir. Bu döneme has henüz bir bilimsel araştırma-yayın yapılmamış olsa da, genel görüş ve izlenimler açısından, sonuçları itibari ile bazı çalgılar için bu sürenin yetersizliği gözlemlenirken, bazılarının da konservatuarda uygulanagelen mevcut eğitim müfredatı, standardı ve kalitesine göre düşünüldüğü kadar olumsuz etkilenmediği de gözlemlenmiştir. Bu gözlemin sonuçları mezun öğrencilerimizin kariyer durumlarının da bireysel bazda izlenmesi ile teyit edilebilmektedir. Zira bu dönemde eğitime başlayarak mezun olan Çalgı Bölümü öğrencilerinin birçoklarının, aldıkları eğitimin sonucunda geldikleri "tatmin edici seviyede" çalgı icra düzeyleri ile günümüz müzik endüstrisinde ve çeşitli kurumlarda memnun edici bir mesleki temsiliyete sahip

oldukları bilinmektedir. Üstelik bunların arasında çalgıya liseden itibaren sıfırdan başlayanlar da mevcuttur. Bu çalgılardan birisi de kavaldır. Dolayısıyla bu gözlemlere dayanarak, kavala başlangıç yaşının ortalama 15 olmasının meslek çalgısı olarak kaval eğitiminde büyük bir zafiyete sebep olmadığı sonucuna varmak yanlış olmayacaktır. Ancak elbette daha erken yaşların fiziki yapısı da düşünülerek, örneğin ilkokul sonrası yani 10-11 yaşlarının hem kavrama becerisi, hem süre verimliliği açısından daha iyi sonuçlar vereceğini söylememiz de gereklidir. Zira geçtiğimiz yıllarda 4+4+4 “kesintili” eğitime geçilmesi sonucunda İTÜ TMDK’da, İTÜ TMDK Müzik Ortaokulu’nun kurulması ile yine eskiden olduğu gibi, daha küçük yaşta öğrenci alınabilmesi imkânı doğmuştur. Ve bu süreç tüm çalgılar açısından yeniden düzenlenmiş, ortaokul, lise ve lisansı kapsayan toplam süre 12 yıla çıkmış ve bu noktada çalgılar açısından genel olarak daha uygun bir eğitim-öğretim süreci elde edilmiştir.

Elde edilen verilere göre, uzmanların büyük bir çoğunluğu geleneksel Türk halk müziği üfleme çalgı eğitimine başlamak için uygun olan yaş aralığını 10-15 yaş olarak tanımlamışlardır. Bu konuda sadece bir uzman, yaş aralığını 8 yaş olarak önermiştir. Ayrıca uzmanların büyük kısmı eğitim-öğretim sürecinin ideal olarak 8 yıl, bazıları da 12 yıl sürmesini önermişlerdir. Uzmanların başlangıç yaşı önerilerine etki eden sebepler arasında çocukların fiziksel ve duygusal hazır bulunuşluğa ulaşma yaşını düşünmelerinin etkili olduğu söylenebilir. Fiziksel gelişimle birlikte nefes kontrolünün de bu yaşlarda ancak söz konusu olabileceği uzmanlarca değerlendirilmiştir. Üfleme çalgıların eğitim-öğretim süresinde de ilk dört yılı temel davranışlar olarak değerlendirilen; duruş-oturuş, dizi ve makam çalışmaları, üfleme teknikleri vb. kazanılması, sonraki dört yılı ise yöre tavırlarının, türkülerin icra biçimlerinin, usta icracılardan esinlenme ve farklı türdeki müzikleri üfleme çalgılarla icra edebilme kazanımlarının oluşması için değerlendirdikleri görülmektedir.

Soru 4: Eğitim-öğretim sürecinde mahalli/yerel veya usta sanatçılara ait işitsel görsel kaynaklardan faydalanyor musunuz? Veya öğrencileri onlarla bir araya getirecek etkinlik planlamaları (atölye, konser, seminer vb.) yapıyor musunuz?

U1: Mahalli icracılara ait işitsel ve görsel kaynaklardan oldukça faydalanyorum. Kendi imkânlarım dâhilinde öğrencilerimi düzenli olarak bazı kaynak kişilerle ve onların doğal ortamlarında buluşturuyorum.

U2: Evet. Bu kişilerin video kayıtları derslerde öğrencilerle birlikte izlenir ve değerlendirmesi yapılır.

U3: Evet. Konser ve workshop’lar yapıyorum.

U4: Çaldığımız çalgının hem yöresel hem virtüöz düzeyindeki sanatçılarının dinlenmesi ve tekniklerinin incelenmesi çok önemli bir durum ve bunu uygulamaktayım. Ayrıca derslerin bir bölümü zaten bir atölye çalışması şeklinde uygulanmakta bu çalışmalar dönem sonlarında veya özel günlerde sergilenmektedir.

U5: Dilsiz Kaval eğitiminde mahalli ve yöresel icraların öğrencide yol gösterici olduğuna inanmaktayım. İlgili yörenin ve çalımdaki tavırsal özelliklerin öğrencide oluşması bakımında usta-çırak ilişkisi gibi bir yaklaşım çok faydalı olmaktadır. İmkânlar doğrultusunda atölye, konser, ustaları ziyaret gibi fırsatlar yaramaya çalışmaktayım.

U6: Geçmişte bu işi usta çırak ilişkisi ile icra eden usta ve mahalli sanatçılara derslerimde yer vermektayım. Öğrencilerimle her dönem sonu ders etkinliği konseri yapmaktayım.

U7: Mahalli ve usta icracıların performansları, müfredat içeriklerine göre sıkça faydalandığımız, önem arz eden kaynaklardır. Mümkün olduğunca solo ve toplu konser çalışmaları (okul dışı usta icracıların da katılımları

ile öğrenci konserleri) yapılmaktadır. Profesyonel icracıların daveti ile seminer ve atölye çalışmaları yapılarak bu etkinliklere öğrencilerin katılımları teşvik edilmektedir.

U8: Eğitim ve öğretim sırasında çeşitli icracıların (yerel ve profesyonel) kayıtlarından işitsel ve görsel olarak yoğunlukla fayda sağlamaktayız.

U9: Evet, bu konuda bizim için en önemli kaynaklardan biri mahalli ve usta sanatçıların görsel ve işitsel videolardır. (atölye, konser, seminer vb.) çalışmalarımız aktif bir şekilde devam etmektedir.

U10: Zaman zaman yapılmakta.

U11: Özellikle orta ve orta-üst seviyedeki öğrencilere yönelik, yukarıda da (3. Sorunun cevabında) belirttiğim gibi, hem internetten faydalanılarak görsel/işitsel medya aracılığı ile ulaşılan kaynaklar, hem de bazı kişisel arşivlerdeki kayıtlar kullanılmaktadır. Dünya’da ve Türkiye’de ilk defa İTÜ TMDK’nda 2014 yılında düzenlediğimiz “Uluslararası 1. Kaval Sempozyumu” ile öğrenci ve bu alan etrafında çalışan akademisyenleri, Türkiye ve dünyanın çeşitli bölgelerinden gelen icracı ve akademisyenler ile bir araya getirdiğimiz ve sonuçları bildiri kitabı olarak yayınlanan, önemli bir uluslararası akademik ve sanatsal faaliyet gerçekleştirdik. Ancak daha küçük yapılanmalar ve organizasyonlar ile de benzer çalışmaların belirli aralıklarla sürdürülmesi önemli bir ihtiyaçtır. Diğer yönden, en önemli ve sürdürülebilir yöntem ise mutlaka “meşk” ile öğrenmeyi desteklemek olmalıdır. Çünkü öğrencinin icracıyı birebir izlemesi, gözlemlemesi, teorik olarak açıklanması zor olabilecek birçok müzik unsurunun öğrenci tarafından daha rahat ve hızlı kavranmasına yol açacaktır. Meşk uygulamaları mümkün olan koşullarda, dönem içerisinde birkaç defa öğrenci ile profesyonel ve/veya mahalli icracıları aynı ortamda, mümkünse ders içerisinde buluşturarak, fakat mutlaka rutin olarak öğretmenin icracı kimliğini derste yoğun olarak kullanması, yani derse icra anlamında katılımcı olması ile “öğretmen-öğrenci meşki” şeklinde uygulanmalıdır. Bu faktörler öğrencinin derse ve çalgısında ilerleme kaydetme isteğine motivasyonu açısından çok çok önemlidir.

Uzmanların tamamının yerel/mahalli veya usta sanatçılara ilişkin görsel işitsel kaynakları derslerde kullandıkları görülmektedir. Ayrıca imkân bulan sınırlı sayıda uzmanın öğrencileri onlarla bir araya getirecek atölye çalışmaları yaptıkları da anlaşılmaktadır. Uzmanların tamamı üfleme çalgıların kullanıldığı yarıyıl veya yılsonu etkinlikleri gerçekleştirdiklerini dile getirmişlerdir. Önceki bulgularla tutarlı olarak uzmanların görsel işitsel kaynaklardan yararlandıkları anlaşılmaktadır. Yerel ve kişisel icra, tavır ve üslup anlayışlarını gösterebilmek adına teknolojinin sağladığı imkânlardan mümkün olduğunca faydalanılmaya çalışıldığı söylenebilir. Bir uzman da geleneksel aktarım yolu olarak meşk sisteminin mutlaka kullanılması gerektiğini ve bunun için ustalarla bir araya gelme planlamalarının önemini vurgulamıştır. Ayrıca yarıyıl ve yılsonu konser ve dinleti faaliyetlerinin yapılıyor olması da hem çoğunluğu konservatuarda yürütülen çalgı eğitiminin bir gereği hem de mesleki müzik eğitiminin kamuyla paylaşılan somut bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Soru 5: Eğitim-öğretim süreçlerinde çalgıya göre izlediğiniz bir yöre sıralaması var mı?

U1: Belirli bir sıralama yapıyorum ancak bu her öğrenciye göre farklılık gösterebiliyor. Bu sıralamayı yaparken öğrencinin yetişmiş olduğu çevreye ait yerel müzikleri ve/veya ilgi duyduğu yerel müzikleri dikkate alıyorum. Örneğin; yöresine ait yerel müziklerden beslenmiş Trabzon’lu bir öğrenciye öğretim açısından Trabzon ve çevresini öncelikli tutuyorum. Öğrencinin, aşına olduğu icrâlardaki motifleri yapmaya çok daha yatkın olduğunu düşünüyorum.

U2: Daha çok öğrencinin o çalgıdaki yeterlilik durumuna göre eğitim öğretim planlaması yapmaktayım.

U3: Zorluk derecesine göre, önce çalgının repertuarının hâkim olduğu yöreler, sonra tüm yöreler seslendirilir.

U4: Herhangi bir yöre sıralaması yok ama bir dizi sıralaması uygulamaktayım.

U5: Elbette var. Kolaydan zora doğru bir süreç izlemektedirim. Öncelikle çalgısal eserlerle başlayarak kırık havalarla devam eden sonrasında yörelerin uzun havalarını icrası konusunda kolaydan zora doğru bir yol izlemektedirim.

U6: Doğu ve Güneydoğu Anadolu'dan alınmış karışık ezgiler icra edilirken, ilerleyen dönemlerde Orta Anadolu ve Batı Anadolu'ya doğru ilerleyen bir repertuar sıralaması vardır.

U7: Kesinlikle hayır. Çalgı eğitiminde, yörelere göre bir sıralaması yapmanın eğitim açısından öğrenciye bir kazanç sağlayacağını düşünmüyorum.

U8: Genellikle "Halaylar, Barlar, Zeybekler, Azeri, Teke, Karadeniz, Silifke, Orta Anadolu ve Balkan eserleri" sıralamasını kullanıyorum. Tabi ki bu sıralamaya öğrencinin durumuna göre ek ilaveler yapılabilmektedir.

U9: Yörelere göre hazırlanmış bir repertuar olmakla beraber bahse konu repertuar ders planına göre değişiklik göstermektedir.

U10: Yöreden ziyade, makam (ayak)'a uygun ve seviyeye uygun eserler.

U11: Temel eğitimde tam olarak bir yöre sıralamasından bahsedemesek de, Türk makam müziğinde kullanılan ana makamların halk müziğindeki izdüşümleri/benzerleri olan ("ayak" vb isimlerle anılan) dizi yapılarının, herhangi bir "makam teorisine" dayandırılmadan, yapısal özelliklerinin çalgı üzerinde kavranmasına yönelik bir yaklaşım ve yöntemin benimsendiği bir süreçten bahsedebiliriz. Ancak ilerleyen dönemlerde (orta/orta-üst seviyelerde), her yöre, ders takibi ve müfredat düzeni açısından, coğrafi bölgeler bazında bir yaklaşımla, ayrı ayrı ele alınmaktadır.

Elde edilen verilere göre, uzmanların genel olarak çevreden evrene ilkesini gözeterek bir yöre sıralaması yaptığı görülmüştür. Çoğunlukla öğrencilerin doğup büyüdüğü yöresinden edindiği müziksel hafızasına yönelik bir eğitim sırası oluşturulmaktadır. Genellikle başlangıçta kırık havalar ve o havaların dizilerine yönelik çalışmalar yapıldıktan sonra uzun hava ve uzun hava dizilerine yönelik çalışmalarla sıralanmaktadır. Bir uzmanın da eğitim-öğretimde kullandığı ezgileri Doğu Anadolu'dan başlayarak seçtiğini sonra Orta ve Batı Anadolu'dan ezgilere geçiş yaptığını belirtmiştir. Bazı uzmanlar ise yörelere göre bir sıralama yerine makam-dizi ilişkisi üzerinden bir sıralamayla ilerlediklerini belirtmişlerdir. Uzmanların genel olarak eğitimin temel ilkelerine (yakından-uzağa, çevreden-evrene, bilinenden-bilinmeyene, kolaydan-zora vb.) bağlı kalmaları olumlu olarak değerlendirilebilir. Bu ilkeler çerçevesinde dersler bireysel yapıldığından dolayı her öğrenciye göre belirli sıralamaların oluştuğu da düşünülmelidir.

Soru 6: Öğrencilerinizi ölçme değerlendirme amacıyla dönem ya da yılsonunda konser/dinleti/resital etkinlikleri yaptığımız oluyor mu? Sınavdan farklı bir sonuç elde ettiğinizi düşünüyor musunuz?

U1: Konser/dinleti/resital etkinlikleri henüz yapmadım.

U2: Evet yapılmakta. Burada öğrencilerin yıl içindeki performanslarından daha iyi bir performans elde edildiği görülmektedir. Öğrenciden öğrenciye konser adı altında, öğrencinin tamamen kendi inisiyatifi ile seçtiği konser repertuarı ve oluşturduğu ekip arkadaşları ile birlikte, elde ettiği güzel bir konser sunumunun ardından kendinde bıraktığı özgüven duygusu, çalgı ile ilgili yaşamış olduğu sıkıntıları yenmesinde önemli bir motivasyon görevi görmektedir.

U3: Evet. Ders içi çalışmaların sahne performanslarıyla pekiştirildiği dinletiler ve konserler yapılmaktadır. Sınavdan daha etkili sonuç alındığına inanıyorum.

U4: Ölçme değerlendirme amacıyla konser veya resital çalışması yapmamaktayım. Fakat konser ve resital çalışmaları öğrencilerin kendilerini ölçmesi ve değerlendirmesi açısından çok önemli bir çalışma. Bu tür çalışmaları öğrencilerime uygulamaktayım. Çalgı alanında sınavın gerekli olduğu düşünmekle beraber tek başına yeterli olduğunu düşünmemekteyim. Değerlendirmenin en önemlisinin ders içerisinde yapılan değerlendirme olduğunu düşünmekteyim.

U5: Öğrencilerin ders içerisinde gelişimini takip etmekteyim. Konserlerde göstermiş olduğu performans ölçme ve değerlendirmede önemli bir göstergedir. Kişisel sınav ya da komisyon karşısı sınavlar heyecan faktörü öğrencinin performansını olumsuz etkilemektedir.

U6: Ölçme yöntemi olarak sınav yöntemini tercih ediyorum.

U7: Dönem ve yılsonu konserleri yapılmaktadır, fakat bu etkinlikler (konser/dinleti/resital) ölçme ve değerlendirme çerçevesinde değerlendirilmemektedir. Öğrencilerin, konser ve sınav performansları açısından aynı kriterlerle değerlendirmeleri söz konusu değildir.

U8: Ölçme ve değerlendirme olarak komisyon önünde bireysel icra sınavı yapılmaktadır. Yılsonu konser, dinleti, resitaller öğrencilerin bitirme dersi çıktısı olarak kendi inisiyatifleri doğrultusunda gerçekleştirilmektedir.

U9: Sahne performansı dersinde bireysel çalgıları ile icra ve bu çalgıyı tanıtıcı sunum yapmalarını istiyoruz.

U10: Evet.

U11: Aslında sınav ya da konser/dinleti kavramlarının çalgı alanında birbiri ile daha iç içe, bağdaşık uygulamalar haline getirilmesi, değerlendirme uygulamasının adı ister "sınav", ister konser veya dinleti" olsun, uygulama biçiminin bu yönde düzenlenerek adeta bir mini konser veya dinleti havasında yapılması, hem öğrenciye daha anlamlı bir hedef koymak, hem de uygularken sahne tecrübesi kazanması açısından daha anlamlı ve verimli olacaktır. Bu anlamda yalnızca jüri karşısında yapılan sınavlarımız, seyirci karşısında yapılmaması yönü ile bu tanımdan farklı olsa bile, uygulama biçimi yönünden, bir dinleti biçiminde yapılmaktadır. Diğer yandan çeşitli okul içi etkinlikler ile de öğrencinin solo ve birlikte çalma becerilerinin geliştirilmesi hedeflenmektedir.

Uzmanların bir kısmı heyecan faktöründen dolayı seyircili gösterilerin performansa olumsuz etki yaratabileceğinden endişe duydukları için değerlendirme amaçlı bu yöntemi tercih etmediklerini belirtmişlerdir. Buna karşın uzmanların tamamı konser ve dinleti faaliyetlerini eğitim-öğretimin önemli bir parçası olarak görmekte ve çok faydalı olduğunu belirtmektedirler. Üfleme çalgılarıyla ilgili yapılan konserlerin veya dinletilerin, öğrencilerin sınav performansına göre motivasyonunu olumlu veya olumsuz etkileyebildiği değerlendirilebilir. Ölçme-değerlendirme amacı taşınmasalar bile konser veya dinletilerin; öğrencilerin topluluk olarak hazırlanma süreçlerinde edindikleri kazanımlar, müzikal yönden birlikte hareket edebilme kazanımları, müziksel ürün

sunabilmek için düzenli hazırlık aşaması ve dinleti sonu meydana gelen özgüven, öğrencilerin sınav esnasından daha fazla başarı duygusu oluşumun meydana getirme gibi pozitif katkıları olduğu söylenebilir.

Görüşme formunda yer alan ve bu alt problem cümlesine dönük olarak hazırlanan sorulara uzmanların verdikleri cevaplar aşağıdaki şekildedir.

Soru 7: THM üfleme çalgılarının eğitimi-öğretimi sırasında en sık karşılaştığınız problemler nelerdir?

U1: Çalgıya ait metot eksikliği, öğrenci ilgisizliği, çalgı eğitim ve öğretimi için ders saatinin az oluşu.

U2: Başta, doğru enstrüman, sonra doğru ve standart bir metot, TRT repertuarında o çalgı aleti için yazılmış eserlerin azlığı.

U3: Çalgıdaki standardizasyon, motivasyon.

U4: Çalgı eğitiminde dilsiz kaval çalgısıyla ilgili herhangi bir kabul edilmiş ve her kurumda kullanılan bir metodun olmaması büyük eksiklik. Aynı zamanda çalgıların bilimsel alanda çalışılarak standartlarının belirlenmesi büyük bir önem arz etmektedir.

U5: Çalgının standardizasyonu problemi çok sık olarak karşımıza çıkmaktadır gelişimini henüz tamamlamamış bir çalgı olduğu için öğrencinin de buna alışması ve benimsemesi zaman kaybına neden olmaktadır. Alanla ilgili çok fazla çalışma yapılmadığı için standart bir metot ve müfredata erişilememiştir.

U6: Öğrenci motivasyon eksikliği, çalgıdaki standardizasyon sorunu, haftalık ders saati yetersizliği.

U7: Üniversite bazında Kaval çalgı eğitimi ders saati olarak 2 saat olarak uygulanmaktadır. Bir çalgı eğitimi için haftada 2 saat çok az bir zamandır. Yeterli bir çalgı eğitimi için haftada 8 saat ideal bir süredir. Öğrenci motivasyonunu artırmak anlamında eğitimin süreçleri içerisinde küçük çaplı da olsa konserler verdirmek öğrencinin özgüveni bakımından önem taşımaktadır. Üflemedeki standarttı oturtmak çok önem taşımaktadır. Bu bakımından düz nefes ile ses üfleme çalışmalarını öğrencide alışkanlık haline getirmek gerekmektedir. Dilsiz Kaval çalgısında standardizasyon problemi en sık karşılaştığımız sorunların başında gelmektedir. Öğrenci için ses perdeleri sağlıklı ideal bir Kaval seçiminde yol gösterici olunmalıdır.

U8: Kaval eğitimindeki başlıca karşılaşılan problemlerden en önemlisi materyal ve metot eksikliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle de etüt ve egzersiz çalışmaları üzerine materyal eksikliği.

U9: Öğrencilerin çalgı performanslarını sergileyebilecekleri sahne yetersizliği

U10: Kurumların yapısından kaynaklanan bilinçsiz öğrencilerin olması, materyal eksikliği.

U11: Özellikle ortaöğretim eğitim planlarının Milli Eğitim Bakanlığı denkliği nedeniyle, zorunlu kredilerden kaynaklı ders planı yoğunluğunun olması, “bağımsız etüt” veya “birlikte çalma” deneyimleri ile kişisel ve birlikte çalmayı geliştirici diğer etkinliklerin yeteri miktarda yapılamamasına neden olmaktadır. Bu konudaki olumsuz etkenlere bu tür problemlerin üstesinden gelebilme konusunda kurum içi koordinasyon eksiklikleri ve zafiyetlerini de eklersek, ders dışı ve yaşayarak öğrenme konusunda öğrencilere yeterli imkân oluşturulamaması, önemli bir problemdir.

Elde edilen bulgulara göre, uzmanların en çok dile getirdikleri problem çalgılardaki standardizasyon eksiklikleridir. Dile getirilen diğer problemler metot eksikliği, öğrencilerdeki motivasyon eksikliği, genel ders programı yoğunluğu ve ders saati sürelerinin azlığı yönündedir. Bazı uzmanlar da öğrencilerin birikimlerini deneyimleyebileceği ortamlara yeterince sahip olmadıklarını dile getirmiştir. Bir uzman da çalgılara özel eser yazılmamasını problem olarak dile getirmiştir. Çalgının standart fiziksel özelliklere sahip olmamasının doğal

olarak öğrencilerde motivasyon eksikliklerine sebep olduğu düşünülebilir. Bunun yanında, önceki bulgularla birlikte değerlendirildiğinde Türk halk müziği üfleme çalgılarının eğitim-öğretiminde yararlanılacak metodolojik çalışmaların eksikliğinin problemlerin temelini teşkil ettiğini söylemek yanlış olmaz.

Soru 8: Bu alanda eğitim alan öğrencilerin istihdam problemleri yaşadığını ya da yaşayacağını düşünüyor musunuz? Sizce çözüm yolları nelerdir, kısaca bahseder misiniz?

U1: Öğrenciler istihdam problemleri yaşamaktadır. Ülkemizde müzik politikalarında, gelişme yönlü yapılacak değişiklikler ve müzik eğitimi veren kurumlarda yapılan giriş sınavları kriterlerinin daha nitelikli hale getirilmesi çözüm getirebilir.

U2: Özel olarak konservatuvar eğitiminde bu çalgıyı seçen öğrencilerin diğer çalgıları seçen öğrencilere göre karşılaşacakları istihdam problemlerinin farklı olduğunu düşünmüyorum. Diğerlerinde olduğu gibi herhangi bir çalgı ile ilerideki hayatına yön vermek isteyen adaylar seçtikleri çalgılara mutlaka özel bir yaklaşım göstermek zorundadırlar.

U3: Tüm çalgılar düşünüldüğünde mey eğitimi alanların az sayıda olması nedeniyle daha az istihdam sorunu yaşayacağını düşünüyorum. Ancak, artık sanat ile ilgili kurumlarda istihdam fazlalığının olması ve yeni elemanlar alınmamasından mey icracısı da etkilenmektedir. Öğretmenlik ve akademisyenlik için gerekli koşulların sağlanması istihdam sorununu az da olsa giderecektir.

U4: Maalesef müzik alanında genel bir istihdam sorunu yaşanmakta. Bunun için bu alanın her alanındaki temsilcilerinin ortak bir çalıştay düzenleyerek çözüm yolları bulmaları gerekmektedir.

U5: Ülkemizin müzik eğitimi almış bireylere iş imkânı konusunda devlet imkânları belirli kurumlar ve özel sektör kurumlarıdır. Elbette imkânlar kısıtlı ve yetersizdir. Kişinin eğitimi sürecinde hedefini belirlemesi, hedefine göre çalışması büyük önem taşımaktadır.

U6: Müziğin her alanında olduğu gibi bu alanda da istihdam sorunu vardır. Çözüm yolları devlet kurumlarının istihdam sağlaması.

U7: Günümüz şartlarında, yalnızca bu çalgı için değil, tüm çalgılarımız için eğitim alan öğrencilerin, istihdam problemleri yaşadığını, köklü çözümler üretilmediği takdirde de bu sorunun devam edeceğini düşünüyorum.

U8: Çalgı istihdamı olarak bakacak olursak Türk müziği çalgılarının tümünde yaşanan problemler kavalda da geçerlidir. Özellikle icra alanındaki profesyonel koro vs. eksikliği ana problemden bir tanesidir. Ancak çalgının eğitimi konusunda sınırlı öğretim elemanının olması, müzik eğitimi veren kurumlarda özellikle üniversite ve güzel sanatlar liselerinde istihdam sağlanabilir.

U9: Üflemeli çalgılar icra eden öğrencilerimizin çalgı performans seviyesini istenilen bir düzeye getirmesi yani çalgısına hâkim olması durumunda gerekli değeri göreceklerini ve bu anlamda akademik ortamlarda ihtiyacın olduğunu düşünmekteyim.

U10: Türkiye’de ve dünyada akademik olarak halk müziği nefesli çalgılarına yönelik çokça ihtiyaç vardır.

U11: Üzerine çok söz söylenebilecek bir konu olmasına rağmen, kısaca ele almak gerekirse: Bu konu Türk müziği eğitimi ile akademik ve profesyonel uygulama alanlarının kanayan yarası diyebileceğimiz en olumsuz faktörlerden biridir. Özellikle cumhuriyet dönemi sonrası ülkemizin siyasi, ekonomik ve kültürel yapılanmasının çıktıkları maalesef Türk müziğinin yukarıda saydığımız üç uygulama alanında da çok geç bir zamanda ele alınmaya başlanması ile sonuçlanmıştır. Özellikle Türkiye’de yaşayan tüm vatandaşlarımızın kendi öz değerlerinin araştırılması ve geliştirilmesinin bu denli arka planda bırakılmış olması, halkın bu değerleri iyi seviyedeki

kaynaklardan tekrar öğrenip çeşitlendirememesine ve Türk müziği algı ve tanınırlık düzeyinin halk nezdinde düşük bir seviyede kalmasına sebep olmuştur. Sonuçta ülkeyi yöneten bireyler de bu halkın içinden seçilmiş kişiler olduğuna göre, müzik açısından bu algı ve bilinç seviyesindeki “bu politikacılardan” Türk müziği (veya diğer müzik) alanlarında yüksek düzeyli bir akademik ve profesyonel evrenin oluşturulması için politika üretmek üzere kafa yormalarını beklemek de pek gerçekçi olmayacaktır. Hâlbuki özellikle Orta Asya örneklerinde olduğu gibi, küreselleşen dünya düzeninin ve iletişim teknolojilerinin de hızla gelişmesiyle popüler ve baskın kültürlerin yok edici etkisinden kendi müzik kültürümüzü korumak ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamak için, ulusal boyutta bir müzik araştırma ve uygulama evreni oluşturarak, bunu devlet eli ile desteklemek ve yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan geleneksel çalgılarımız ve bu çalgıların icra geleneklerini sürdürürebilmek için, orkestralar, çeşitli koro vb. müzik topluluklarının hemen her ilimizde kurulması ve desteklenmesi ile hem istihdam olanakları oluşturmak, hem de bu kurumların uygulama ve üretimleri ile de ülkenin her coğrafyasında halkın müzik atmosferini canlı ve birebir yaşayarak öğrenmesi ve müziğe ilginin artırılması imkânının sağlanması gerekirdi. Bu tedbirlerin bugünden itibaren alınmaya başlanması bile elbette zarardan bir an önce dönülmesine ve ülkemiz adına geleceğe kalıcı yatırımlar yapılmasına hiç kuşkusuz katkı sağlayacaktır. Bunu buraya bir temenni olarak not düşmekte fayda görüyorum. Diğer yandan, ülkemizde en azından Batı müziği ile ilgili projelere gösterilen teveccüh kadar, Türk müziği alanındaki bağımsız ve bireysel projelere de teveccüh gösterilmesini sağlamak, bu yöndeki gelişmeleri desteklemek için hem devletin hem de özel sektörün kalıcı müzik toplulukları, festivaller, ödüllü yarışmalar ve ayrıca bu alanda yapılacak görsel-işitsel yayınlar gibi kalıcı hizmetleri desteklemeleri için teşvik edici yasa ve uygulamalara ihtiyaç olduğu da malumdur.

Bulgulara göre uzmanların tamamı mezun ettikleri öğrencilerin istihdam sorunu yaşadıklarını dile getirmektedirler. Çözüm önerileri ise ülkenin müzik politikaları, öğrencilerin idealist duygularla çalışmalarını yürütmesi, öğretmenlik ve akademisyenlik yapacak istihdam imkânlarının sağlanması şeklinde oluşmaktadır. İstihdam problemlerinin çözümü için çalgıların kullanılabilmesi için çeşitli toplulukların devlet politikaları ile özel kurum ve kuruluşlar yoluyla sayıca arttırılması, mesleki müzik eğitiminin farklı basamak ve türlerinde bu çalgıların eğitiminin yapılması ve dolayısıyla öğretmen ve akademisyen ihtiyacının oluşması gibi geniş ve bütüncül öneriler değerlendirilebilir.

Soru 9: THM üfleme çalgıların eğitim öğretiminde ülkemizde genel ve mesleki müzik eğitiminin çeşitli basamaklarında ve kurumlarında yaygınlaştırılması hakkında görüşleriniz nelerdir?

U1: Kurumların yaygınlaştırılmasına paralel olarak kurumlara alınan öğrencilerin nitelikli olması gerektiğini düşünüyorum.

U2: THM Üflemeli çalgılarının eğitimi bence henüz ortaokul genel müzik eğitimi düzeyine uyarlanabilecek bir pozisyonda değildir bana göre. Ama güzel sanatlar liseleri ve konservatuvarlarda daha özendirici teşvik edici bir duruma getirilebilir. Bunun için çalışmalar yapılmalıdır. Örneğin konservatuvar eğitimi veren her kurumun bir çalgı yapım bölümü olmalıdır. Eğitim verme düzeyinde olmasa bile, okulun enstrüman ihtiyaçlarını karşılama düzeyinde bir kurum olarak hizmet vermelidir.

U3: Öncelikle alanın uzman öğretim elemanlarının bu kurumlara atanması gerekmektedir.

U4: Bildiğim kadarıyla bu konuda milli eğitimin çalışması var ve güzel sanatlar liselerinde Türk müziği çalgılarının öğretimine başlandı. Fakat bu konuda öğretmen seçerken bir komisyon eşliğinde yapılacak sınav ile yeterliliğe göre eleman seçilmelidir.

U5: Yaş olarak erken yaşta başlamanın faydalı olacağını düşünüyorum. Lise döneminden bu çalgıyı icra etmek üzere eğitimini alarak gelen öğrencilerin potansiyellerinin daha fazla olacağını düşünüyorum.

U6: Ülkemizdeki tüm eğitim kurumlarında, kültürümüzün yaşaması ve yaygınlaştırılması açısından öz çalgılarımızın eğitimlerinin verilmesi tabi ki çok büyük önem arz etmektedir. Özellikle ilk ve orta öğretimde flüt eğitimi yerine kesinlikle dilli kaval eğitiminin verilmesi, kültürümüzün yaşatılıp yaygınlaştırılması açısından da büyük bir kazanım olacaktır.

U7: Mesleki ve genel müzik eğimi bakımından dilli ve dilsiz Kavalın öğretimi büyük önem taşımaktadır. Çalgının öğretiminde genel müzik eğimi içerisinde dilli Kaval ilk ve orta ve lise öğretimde, dilsiz Kavalın lise eğimi sürecinde öğretimi, Üniversite basamağında müzik eğimi kurumlarında öğretimi Kaval çalgısının teknik olarak gelişmesi ve yaygınlaşması ve gelecek kuşaklara aktarımı ulusal olduğu kadar uluslararası çerçevede büyük önem taşımaktadır.

U8: İlk başta da bahsettiğim üzere kaval çalgısının ilk olarak ortaokul düzeyinde başlatılması ve çalgının tanıtılması gerektiğini düşünüyorum. Sonrasında güzel sanatlar liseleri ve konservatuvarlarda ana çalgı olarak eğitiminin sürdürülmesi gereklidir.

U9: Öncelikle geleneksel halk müziğimizin doğru tanıtılması ve aktarılması kanaatindeyim. Sonrasında çalgılarımızın tanıtılmasının ilkökul düzeyinde olması ileride yapılacak olan çalgı tercihi için önemli olacağını düşünüyorum.

U10: Özellikle dilli kavalın MEB kurumlarında kullanımını artırmalıyız.

U11: Ülkemiz coğrafyasına ait her türlü üfleme çalgımızın sadece belli başlı illerimizde bulunan Türk müziği konservatuvarlarının çabaları ve kendi etki alanları ile sınırlı kalmayıp, tüm ülke sahasında etkili bir biçimde tanıtılması ile akademik ve profesyonel alanlarda çalışmalarının devam ettirilebilmesi ve yaşatılabilmesi için elbette Milli Eğitim Bakanlığı nezdinde ve bakanlık ile işbirliği içinde bir alan hâkimiyeti kurulması gereklidir. Bu konuda özellikle blok flüt yerine dilli kavalın ilköğretim ve/veya ortaöğretim okullarında müzik dersleri kapsamında öğretime başlanması konusunda çalışmaların olduğunu biliyoruz. Buna ek olarak, Mey, Dilsiz Kaval gibi çalgılarımızın, Güzel Sanatlar Liseleri programlarına girdiğini de söyleyebiliriz. Bunlar elbette memnuniyet verici gelişmelerdir. Ancak bu çalgıların eğitim-öğretime ilişkin müfredatları ve metodolojik yaklaşımlarının düzenlenmesi aşamalarında mutlaka bu alanlarda tecrübe ve derinliği olan akademik kurumlardan, yani konservatuvarlardan faydalanılması gereklidir. Bu konuda (en azından bugüne kadar) Milli Eğitim Bakanlığı'nın bu konularla ilgili çalışma grupları veya mekanizmaları ile akademi dünyası arasında iletişim zafiyeti olduğunu, Güzel Sanatlar Liseleri'ne yönelik bu çalışmaların adeta yangından mal kaçıran gibi sadece birkaç kişi eliyle, akademik camia ile görüş alışverişi yapılmadan düzenlendiği duyularını da ne yazık ki üzümlere belirtmek durumundayız.

Bulgulara göre, uzmanlar Türk halk müziği üfleme çalgılarının ülke genelindeki müzik eğitiminin her basamağında yaygınlaştırılması yönünde görüş bildirmişlerdir. Burada özellikle güzel sanatlar liseleri ön plana çıkmaktadır. Genel müzik eğitiminde de blok flüt yerine kaval kullanılması yönünde görüşler mevcuttur. Türk halk müziği üfleme çalgıları eğitiminin ülkemiz müzik eğitiminde yaygınlaşmasında birinci etken olarak ilgili kurumlarda gerekli öğretmen ve akademisyenlerin istihdamı ile birlikte değerlendirilmelidir. Sevindirici bir gelişme olarak güzel sanatlar liseleri programlarında yapılan yeniliklerle son birkaç yıldır bu çalgılar müfredata girmiş olmakla birlikte yeterli öğretmen bulunmamasının problemin devamını sağladığı görülmektedir. Diğer

tarafından yıllardır konservatuvar dışında eğitim-öğretim imkânı bulamayan bu çalgıların 2018-2019 eğitim-öğretim yılından itibaren eğitim fakülteleri müzik eğitimi anabilim dalı programlarına da alınması çok boyutlu olumlu bir gelişmedir. Bu gelişme ile hem bu alandaki akademisyen istihdamı ile ilgili pozitif bir sonuç hem de müzik öğretmenlerinin bu kadim çalgılar ve gelenekle tanışması sağlanacağı düşünülmektedir. Çalgı yapım bölümlerinde de bu çalgıların üretimi ve standartları konusunda çalışmalar yapılması gerektiği söylenebilir.

10. Türk Halk Müziği üfleme çalgıların eğitim-öğretimi ile ilgili eklemek istediğiniz görüş ya da öneriler varsa belirtir misiniz?

Bu soruda uzmanların konuyla ilgili tamamen serbest görüş bildirmeleri istenmiştir. Uzmanların dokuz tanesi bu soruya cevap verirken üç uzman herhangi bir cevap vermemiştir. Bazı uzmanlar tek bir öneride bulunurken, uzmanların çoğu birden fazla öneride bulunmuştur. Uzmanlara ait görüş ve öneriler altı başlık altında Tablo-3'de aşağıda sunulmuştur.

Tablo 6. Üfleme Çalgılar Eğitimi-Öğretimi İle İlgili Görüş ve Öneriler

Görüş ve Öneriler	F	Y
Metot Çalışmaları Arttırılmalı	5	4
Erken Yaş Müzik Eğitiminde ve Güzel Sanatlar Liselerinde Yaygınlaşmalı	3	2
Terminoloji Konusunda Birlik Sağlanmalı	2	1
Alandaki Nitelikli ve Donanımlı Öğretim Elemanları Sayıca Arttırılmalı	1	8
Üfleme Çalgılar Standartlaştırılmalı	1	3
Kamışlı ve Kamışsız Üfleme Çalgıların Eğitimi Ayrı Uzmanlık Alanları Olarak Değerlendirilmeli	1	8

Tablo 6'ya göre; uzmanların %41,6'sı metodolojik çalışmaların arttırılmasını, %25'i üfleme çalgı eğitiminin erken yaşlı müzik eğitimine ve özellikle güzel sanatlar liselerine dahil edilmesini, %16,66'sı çalgıların isimlendirilmesi ve sınıflandırılması konusunda terminolojik birlik oluşturulmasını, %8,33'ü bu alandaki öğretim elemanı yetiştirme ve istihdam edilme durumlarının nicelik ve nitelik olarak pozitif yönde gelişmesini, %8,33'ü çalgıların fiziksel ölçülerinde bir standartlaşma sağlanmasını ve %8,33'ü kamışlı ve kamışsız üfleme çalgıların eğitiminin bir arada yapılmaması gerektiğini dile getirmişlerdir.

Metot yayınlarının ve çalgı için etüt çalışmalarının artmasının; duruş/oturuştan itibaren ileriye doğru sistemli çalgı çalma tekniklerinden bahseden farklı görüşlerin oluşmasına, icracıların edindiği tekniklerle çalgıdan elde edilecek ses renginin de çeşitliliğinde artış göstermesine, yeni veya düzenlenmiş repertuar sayesinde konser/dinleti gibi etkinliklerde oluşacak eser sayısının çeşitliliğine olumlu katkı yapacağı söylenebilir. Uzmanların çalgılardaki standardizasyon ile ilgili istek ve önerileri değerlendirildiğinde hem eğitim-öğretim ortamlarında oluşacak motivasyon bozukluklarının önüne geçilebileceği hem de çalgıların birlikte kullanılması sırasında oluşacak çeşitli problemlerin ortadan kalkacağı rahatlıkla söylenebilir. Erken yaş müzik eğitimi, ortaokul ve lise genel müzik eğitimi ile özellikle de güzel sanatlar liselerinde üfleme çalgılar eğitiminin başlanmasıyla ilgili düşünceler bu çalgılara genellikle lisans düzeyinde başlanmasının geç olduğu şeklindeki görüşleri destekler niteliktedir. Çalma tekniği açısından farklılıklar taşıyan kamışlı ve kamışsız üfleme çalgıların ayrı uzmanlıklar olarak değerlendirilmesi gerektiği görüşü de bu alandaki öğretim elemanı yetersizliğinden kaynaklı olarak her iki üfleme çalgı grubuna da aynı öğretim elemanlarının yürütülmesi sonucu karşılaşılan problemlerle ilişkili değerlendirilebilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma sürecinde elde edilen bulgulara göre aşağıdaki sonuçlar sıralanabilir:

-Lisans düzeyinde eğitim veren mesleki müzik eğitimi kurumlarında görev yapan Türk halk müziği üfleme çalgı öğretim elemanlarının tamamının erkek olup; çoğunluğunun 16 yıl ve daha fazla mesleki tecrübeye sahip olduğu,

-Araştırma kapsamında görüşme yapılan uzmanların tamamına yakınının (%91,67) lisansüstü eğitim aldığı,

-Araştırma kapsamında görüşme yapılan uzmanların kendi eğitim süreçlerindeki kazanımlarından oluşturdukları etüt veya egzersizlerin kullanıldığı ve üfleme çalgıların teknik yapısına uygun TRT repertuarındaki türkülerin, öğretim sürecine önemli şekilde etki ettiği; eğitim-öğretim materyali olarak seçilen görsel, işitsel kaynakların da derslerde yazılı materyaller kadar etkili kullanıldığı,

-“Mey” ve “kaval” için yazılmış birkaç çalışma olsa bile uzmanların büyük çoğunluğunun Türk halk müziği üfleme çalgıların eğitim-öğretiminde kullanılacak basılı bir metot çalışması bulunmadığı, TRT repertuarından seçilmiş veya kendi birikimlerinden hareketle hazırladıkları ezgi dağarcıklarını, kolaydan zora doğru seçmeli bir şekilde oluşturdukları yazılı kaynaklara çevirerek öğrencileri ile paylaştıkları,

-Uzmanların büyük bir çoğunluğunun geleneksel Türk halk müziği üfleme çalgı eğitimine başlamak için uygun olan yaş aralığını 10-15 yaş olarak tanımladıkları ve tamamına yakınının eğitim-öğretim sürecinin ideal olarak 8-12 yıl sürmesi gerektiğini düşündükleri,

-Uzmanların tamamının yerel/mahalli veya usta sanatçılara ilişkin görsel işitsel kaynakları derslerinde kullandıkları ve tamamının üfleme çalgıların kullanıldığı yarıyıl veya yılsonu etkinlikleri gerçekleştirdikleri,

-Uzmanların genel olarak eğitimin temel ilkelerine (yakından-uzağa, çevreden-evrene, bilinenden-bilinmeyene, kolaydan-zora vb.) bağlı kaldıkları ve bu ilkeler çerçevesinde dersler bireysel yapıldığından öğrenciye göre belirli sıralamaların oluşturulduğu,

-Uzmanların bir kısmının heyecan faktöründen dolayı seyircili gösterilerin performansla olumsuz etki yaratabileceğinden endişe duydukları için değerlendirme amaçlı bu yöntemi tercih etmedikleri, buna karşın uzmanların tamamının konser ve dinleti faaliyetlerini eğitim-öğretim önemli bir parçası olarak gördükleri ve çok faydalı buldukları,

-Uzmanların eğitim-öğretim süreçlerinde yaşadıkları en temel problemlerin; çalgılarda standartlaşma eksiklikleri, metot eksikliği, öğrencilerdeki motivasyon eksikliği ve ders saati sürelerinin azlığı yönünde olduğu,

-Uzmanların tamamının mezun ettikleri öğrencilerinin istihdam sorunu yaşadıklarını dile getirdiği ve çözüm önerileri olarak ülkenin müzik politikalarında yenilikler, öğrencilerin idealist duygularla çalışmalarını yürütmesi, öğretmen ve akademisyenlere istihdam yaratacak iş imkânlarının sağlanması şeklinde sıraladıkları,

-Uzmanların Türk halk müziği üfleme çalgıların ülke genelindeki müzik eğitiminin farklı her basamağında yaygınlaştırılması yönünde görüş bildirdikleri ve özellikle güzel sanatlar liselerinin bu anlamda ön plana çıktığı,

-Uzmanların, metot çeşitlerinin ve niteliğinin artmasını ve üfleme çalgıların repertuarının genişlemesini, üfleme çalgı eğitiminin erken yaş müzik eğitimine ve özellikle güzel sanatlar liseleri programına dâhil edilmesini, çalgıların isimlendirilmesi ve sınıflandırılması konusunda terminolojik birlik oluşturulmasını, öğretim elemanı

yetiştirme ve istihdam edilme durumlarının nicelik ve nitelik olarak pozitif yönde gelişmesini, çalgıların fiziksel ölçülerinde bir standartlaşma sağlanmasını istedikleri sonuçlarına ulaşmıştır.

Öneriler

Araştırma sonuçları doğrultusunda;

1. Araştırmanın bulgularına dayanarak, kaval ve mey çalgısına yönelik metot çalışma sayısının ve çeşitliliğini artmasının yanında zurna çalgısına yönelik metot çalışmalarının bir an önce yapılması,
2. Türk halk müziğinde yer alan üfleme çalgıların boyut ve perdelerinin standartlaştırılmasına yönelik çeşitli akademik araştırma, çalıştay ve toplantıların yapılması,
3. Mesleki müzik eğitimi veren kurumların, üfleme çalgıların yerel/mahalli veya usta sanatçılarıyla öğrencilerin eğitimsel yönden paylaşımında bulunabileceği atölye çalışma etkinliklerini daha fazla planlaması,
4. Ülkemizin genel ve mesleki müzik eğitiminin farklı her basamağında Türk halk müziği üfleme çalgılarının eğitimine daha çok yer verilmesi ve yaygınlaştırılması,
5. Türk halk müziği üfleme çalgılarıyla ilgili mezunlara yönelik istihdam alanları ve olanaklarının çeşitlendirilerek artırılması şeklinde öneriler sıralanabilir.

Kaynakça/References

- Ataman, S. Yaver; (1938) “*Anadolu Halk Sazlar*”, İstanbul: Burhaneddin Matbaası.
- Gazimihâl, M. R. (2001) “*Türk Nefesli (Ötkü) Çalgıları*”, Kültür Bakanlığı Yayınları/2686, Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları/12, Halk Müziği ve Oyunları Dizisi/2, 2. Baskı, Ankara: Hilmi Usta Matbaası.
- Kastelli, S. (2004) *Türk Halk Oyunlarında Kullanılan Nefesli Çalgıların Orkestrasyon İçindeki Kullanımı ve Yörelere Göre İncelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Ögel, B. (1991) “*Türk Kültür Tarihine Giriş*”, Kültür Bakanlığı Yayınları/638, Kültür Eserleri Dizisi/46, Türklere Devlet ve Ordu Mehteri, Cilt 8, Ankara: Başbakanlık Basımevi
- Özbek, M., Sun, M., Tuğcular, E., Bayraktar, E., Önder, B. (1989). “*Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi*”, Kültür Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara: Ünal Ofset
- Özergin, M. (1967) “*Türklere Musiki Aletleri*”, Akbank Yayınları, İstanbul: Hilal Matbaacılık
- Patton, M.Q. (1987). *How To Use Qualitative Methods in Evaluation*. Newbury Park, CA: Sage.
- Picken, L. (1975) “*Folk Musical Instruments of Turkey*”, Londra: Oxford University Press, Ely House,
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). “*Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*” (9. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yurtçu, C. (2006). *Bir Performans Aracı Olarak Kaval ve Teknik Gelişimi* (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

SÂDULLAH AĞA'NIN ZENCİR BESTELERİNDE ÜSLÛP VE MAKÂMİN BİÇİME ETKİSİ

The Composition Style in Sâdullah Ağa's *Zencîr Bestes* and *Makam*'s Effect on Form

Cem ÇIRAK *

ÖZ

Hayatı hakkında detaylı bilgiye sahip olmadığımız Sâdullah Ağa günümüze ulaşmayı başaran eserleriyle geleneksel Türk müziğinin önemli bestecileri arasında sayılmaktadır. Eserlerinin araştırma kapsamında verimli denklemler oluşturması ve hakkında yazılmış kısıtlı literatüre katkı yapılması gereği Sâdullah Ağa'nın eserleri incelenecek besteci olarak seçilmesinde belirleyici olmuştur. Makalede bestecinin Zencîr usûlünde ve beste türündeki eserleri biçim yönünden incelenmiştir. Eserlerin usûllerinin, ve güfte vezinlerinin araştırmada sabit tutulmasıyla makam değişkeninin eser biçiminde etki sahibi olup olmadığı değerlendirilmiştir. Eserlerin yüksek doğrulukta veriler üretecek şekilde incelenebilmesi için nüshaları arasından seçim yapılmış veya nüshalar karşılaştırılarak kolektif bir nüsha oluşturulmuştur. Güfte biçimleri, müzik cümleleri ve bu cümleleri teşkil eden yapı birimleri, biçim kurguları ve vezin yerleşimleri araştırılmıştır. Sonuç olarak bestecinin üslûbuna dair çeşitli bilgiler Zencîr besteleri kapsamında üretilmiş ve makamın beste biçimine bazı etkileri tespit edilmiştir. Eserlerde kullanılan çeşni ve geçkilerin ana makamla olan yakınlığı azaldıkça bu değişimlerin müzik cümlecikleri kurgularında genişleme ve özgünleşmeye sebebiyet verdiği, bestelerin genelinde ise makamların niseb-i şerîfeleri (makamsal etki çeşitliliği) arttıkça müzik cümlelerinin kurgularının sadeleştiği, müzik cümleciklerinin benzeştiği anlaşılmıştır. Ayrıca müzik cümleciklerinin başlangıç ve bitişlerinin Zencîr usulünü teşkil eden usûllerin bağlantılarına konumlandırılmasıyla geçkiler oluşmasının önlenildiği ve usûle özgün bir nitelik kazandırıldığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Sâdullah Ağa, Eser İnceleme, Zencîr, Beste, Makâm, Biçim.

ABSTRACT

Sâdullah Ağa, whose biography we don't know in detail, is accepted as an important composer amongst the traditional Turkish music composers. His artworks' capacity of providing efficient equations in this study's content and the need of increasing the narrow literature about him was decisive in choosing him as the composer whose artworks to be analyzed. In this paper, the composer's *Zencîr bestes* are analyzed in terms of form. Whether the changing factor makam effects the musical form is evaluated by stabilizing the artworks' usul and lyrics' *vezin* (meter). Selection between the editions of the bestes or creation of a collective edition was necessary with the purpose of analyzing the artworks accurately. Lyric structures, musical sentences and structural units that give form to these sentences, structural designs and *vezin* positionings were investigated. Various data were obtained about the composers' style and some effects of makams on the compositional structures were revealed. It was understood that the more the makam became complicated the more the musical structures became plain. Also it was spotted that the compound usul Zencîr' units combined via positioning the musical micro sentences on the combining points.

Keywords: Sâdullah Ağa, Musical Analysis, Zencîr, Beste, Makâm, Form.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 09.05.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 12.06.2021

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Katip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, cemcirak@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-9527-0550

Extended Abstract

Sâdullah Ağa is accepted as an important composer amongst the traditional Turkish music composers. However today we cannot reach enough knowledge about his life story. Academic resources which are written about him often demonstrate conflicts and give insufficient data. Because of this, making inferences about his identity as a composer and a musician was not possible from readings. The only material was his compositions to analyze his style. His artworks' capacity of providing efficient equations in this study's content and the need of increasing the narrow literature that had been written about him was decisive in choosing him as the composer whose artworks to be analyzed.

In this paper, the composer's artworks, which are created in the *usul Zencîr* and the form *beste*, are analyzed in terms of form. Whether the changing factor makam affects the musical form is questioned by stabilizing the artworks' usul and lyrics' *vezin*. This problem of the study was effective in choosing the *usul Zencîr*. *Zencîr* is known as the *usul* that has the maximum number of beats amongst all *usuls* and this specification forces composers to demonstrate the makams specifications fully. The form *beste* that is placed in first orders at the *fasıl* alignment of the tradition also requires to demonstrate the makams' specialties as much as possible and supports the mentioned situation.

Editions of the musical works were obtained from Aytaç Ergen's NOTAM digital archive. Selection between these editions of the *bestes* or creation of a collective edition was necessary with the purpose of analyzing the artworks in a way that gives maximum accuracy. Lyric structures, musical sentences, and structural units that give form to these sentences, structural designs, and *vezin* positionings were investigated. Musical structural units were demonstrated with macro formulas and micro schematics. Musical sections were symbolized with capital letters, musical sentences in lower case, micro sentences symbolized with italic digits, and measure numbers and quantities were symbolized with standard digits in these schematics.

It came obvious that the composer chose to maintain the first musical sentence' design of the second sentence of the *bestes*. This choice is occasionally shaken by some musical and lyrical structure changes. These changes are also related to each other. When the composer wants to create a melodic change different than the main makam, at some points he aims to use the lyrics' meaning to support that change and also changes the lyrics' syllabic positioning on the *usul*. On the other hand, lyrics' syllabic positioning on the *usul* schematics are similar to each other without any dependency with the makams. It is possible to say that these positionings are independent of the artworks' main makam but they change if there is a melodic change which is not a close one to that main makam.

There is a pattern spotted in the musical sentences of the composers' artworks. The musical sentences' structural units, in other words, musical micro sentences, have a trend about lining up positioning the short-timed units in the central areas of the sentences and placing the bigger ones as primary and last. However, this trend does not have a clear exaction. In sentences structured in a complex way, there are derivative micro units derived from the previous ones. Some of them are placed as their precedents; some of them are placed in different positions with different functions.

As result of the study, various data were obtained about the composers' style in the content of the *Zencîr bestes* and some effects of makams on the compositional structures were revealed. Alongside the main focuses of the

study, there are also discoveries about the usul and makams. We learned that there is a different version of the makam Şedd-i Araban that contains Araban and Beyâtî Araban Makams, there is a different seyir (melodic movement) of Hüseyinî Aşîran that is applied as descending and ascending instead of descending, and how the usûl Zencîr is combined with its units as one. Also, it was spotted that the compound usul Zencîr' units combined via positioning the musical micro sentences on the combining points. This sentence unit positioning is not applied to every combination point. Using it on the first one causes a cumulative effect on the other ones and breaks down the cognitive hearing of the usul changings.

It was understood that the more the makams became complicated (got higher niseb-i şerîfe, which means to include more various makam effects) the more the musical structures became plain. While the plain sentences are made of consistent, consecutive and not variable structural units; the complex sentences' units are defined with the opposite specialties.

Hacı Sâdullah Ağa III. Selim himâyesinde bulunmuş dönemin başarılı bestecileri arasında anılmaktadır. Bestecinin şöhreti ve başarısıyla orantılı olarak birçok eserinin günümüze ulaşabildiğini söylemek mümkündür. Beyâtî Araban takımı, Sûz-i Dil Ağır Semâisi ve Hicaz Yürük Semâisi ilgili çevrelerce beğenilen eserleri arasındadır. Fakat hakkında yapılmış akademik çalışmaların miktarı besteciye atfedilen öneme kıyasla yetersiz kalmaktadır. Hem bu alandaki boşluğa hem de geniş bir kapsamda geleneksel Türk müziğinde bestecilik üslûbu çalışmalarına katkı yapabilmek adına makalede Sâdullah Ağa, üslûbu incelenecek besteci olarak seçilmiştir. Sâdullah Ağa'nın hangi eserlerinin seçileceği konusunda ise makalenin diğer odağı olan "makâmın beste biçimine etkisi" araştırması rol oynamıştır. Bu araştırma eserlerin usûl, mümkünse vezin ve temsil ettiği tür (beste, ağır semâî, yürük semâî...) ve biçim (murabbâ, nakış) gibi unsurların sâbit tutulup, makâm bileşeninin değişkenliğinin sağlanarak eserlerin biçimleri üzerindeki etkisinin gözlenmesi şeklinde tasarlanmıştır. Dolayısıyla eserlerin temsil ettiği ortak türün, bestelendikleri makâmın özelliklerini en kat'î ve geniş şekilde gösterme kapasitesine hâiz bir tür olmasına dikkat edilmiştir. Fasil icrâsında ilk sıralardaki göreceli geniş soluklu türlerin bu özellikleri arz edeceği düşüncesiyle peşrev, kâr ve besteler araştırıldığında Sâdullah Ağa'nın bestelerinin araştırmada ortaya konulan soruların cevaplanması için yeterli materyal sağlayacağı görülmüştür. Usûl seçimi ise aynı sebeple en uzun süreli usûlden yana yapılmıştır ve Zencîr usûlü seçilmiştir. Böylece seçilen dört eserin aynı zamanda $\frac{3}{4}$ oranda aynı güfte veznine sahip olduğu görülmüştür ve bu avantaj da araştırma denkleminin verimliliğini eserlerin $\frac{1}{4}$ ' ünü oluşturan bir eserlik istisnâ hâriç kuvvetle desteklemiştir.

Müzik analizi çalışmaları doğrudan veya dolaylı olarak yapısal incelemeyle ilişkilendirilir. Burada esas bilgi üretmeye yarayacak şey ise geleneksel bir inceleme anlayışıyla yapı şemalarını ortaya çıkarmaktan ziyade bu biçim kurgularının altında neler yattığını neden-sonuç ilişkileriyle ortaya koymaktır (Adorno, 1982, s. 173). Bu nedenle eser incelemelerinde yöntem, biçim incelemesi olarak tanımlanabilecek şekilde gelişmiştir ve tespit edilen biçim özelliklerinin üretilen müzik için neler ifade etikleri araştırılmıştır.

Eserlerin incelemelerinin yapılabilmesi için Aytaç Ergen'in NOTAM isimli dijital arşivinden edinilen nüshalardan faydalanılmıştır. İhtiyaç duyulan durumlarda nüshalar karşılaştırılarak kolektif yeni bir nüsha oluşturulmuştur.

Yeni nüsha oluşturulduktan sonra güftelerin yapısal özellikleri incelenmiş, bestelerin müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri tespit edilmiştir. Büyük harfler eserin bölümlerini, küçük harfler müzik cümlelerini, italik rakamlar müzik cümleciklerini ifade edecek şekilde biçime ilişkin tablolar oluşturulmuştur. Ardından güftelerin hece dizilimleri usûllerle birlikte değerlendirilerek yorumlanmıştır. Biçim kurgusu müzik cümlelerinin buldukları ölçü numaralarıyla birlikte formüleleştirilmiştir. Bestecilik üslûbuna dair diğer bulgular incelemelerde sunulmuştur.

Eser incelemelerinin ardından edinilen veriler karşılaştırılıp yorumlanarak Zencîr besteler özelinde Sâdullah Ağa'nın bestecilik üslûbu ve makam etkenine bağlı biçim değişimleri tartışılmıştır.

Sâdullah Ağa

Sadullah Ağa'nın hayatı ile ilgili kaynaklardan edindiğimiz kısıtlı bilgiler kendisinin tam bir biyografisini oluşturamamakta, besteci ve müzisyen kimliğini aydınlatmak için de yetersiz kalmaktadır. Kaynaklar bestecinin doğum - ölüm tarihi ve ailesi gibi temel bilgiler özelinde dahi kendi aralarında çelişirken bu durumun sebebi aynı dönemde Enderun'da görevli "Sâdullah" isimli dört farklı kişinin bulunması olarak görülmektedir (Öztuna, 2006b, s. 246-467).

Bestecinin doğum tarihi (İnal, 1958, s. 254)'te ve (Özalp, 2000, s. 503)'te 1730 olarak; (Öztuna, 2006b, s. 246) ve (Ekmen, 1996, s. 496-497)'de 1760 olarak kaydedilmiştir. Babasının ismi ise (İnal, 1958, s. 254)'te ve (Özalp, 2000, s. 503)'te Fâtih Câmîi sermüezzini Hâfız Kerim Efendi olarak; (Öztuna, 2006b, s. 246) ve (Ekmen, 1996, s. 496-497)'de Ahmed Ağa olarak kaydedilmiştir.

İstanbul doğumlu besteci küçük yaşta iç oğlanı olarak yetiştirilmek amacıyla Galata Sarayı'na alınmış, 10-11 yaşlarında Enderun'a dâhil edilmiştir. Müzik eğitimine de bu kurumda başlamıştır. Yusuf Ağa'nın tavsiyesiyle III. Selim'e 1794'te musahip olmuştur. 14 Eylül 1808'de saraydan emekli olduktan iki gün sonra kaza eseri bir tabanca kurşunuyla yaralanıp 18 Eylül 1808'de hayatını kaybetmiştir (Ekmen, 1996, s. 496-497). Ölüm tarihi ise öğrencilerinden şâir Enderûnî Ârif Ahmed Bey'in düştüğü tarihe göre 1812'dir. Bu tarihe ek olarak Hoş Sadâ'da 1819 ve 1853 tarihleri de zikredilmektedir (İnal, 1958, s. 254).

Balikhâne Nâzırı Ali Rızâ Bey'den naklolun şekliyle Mihriban ismindeki bir cariyeyle gönül ilişkisi yaşaması, durumun ortaya çıkmasıyla idama mahkûm edilmesi, Beyâtî Araban takımı besteleyip pâdişâhı (veya idâm kararına sebep olan kişileri) etkileyerek affedilmesi, bir köşk hediye edilip Mihriban'la evlendirilmesi özetleriyle kısaca anlatılabilecek besteciyle ilgili saray hayatında örneğine sıkça karşılaşılan bir hikâye de mevcuttur. Ziyâ Şâkir'in "Bir Harem Bestekarı Sadullah Ağa" adlı bir romanı, Minür Nürettin Selçuk ve Perihan Altındağ Sözeri'nin başrollerini oynadığı "Üçüncü Selim'in Gözdesi" adlı bir film bu olay üzerine şekillendirilmiştir. Hacı Sadullah Ağa hakkında hayatının yedi yılını yedi kese akçe karşılığında kadı ve şahitler huzurunda Vâlîde Kethüdâsı Yûsuf Ağa'ya hibe ettiği "hüccet-i garîbe" olayı da bestecinin hayatında dikkat çekici bir olaydır (Ekmen, 1996, s. 496-497).

Kaynakların bir kısmına göre müziğin yanı sıra edebiyat ve tarih dersleri de okumuş, cirit ve lobut oyunlarında, binicilikte maharet sergilemiş ve bu alanlarda meşhur olmuştur. 1768 Rus muharebesine katılmış ve yararlılıklar göstermiş olması musahiplik konumuna getirilmesinde etkilidir (İnal, 1958, s. 254). Nazmi Özalp bestecinin bu tür yetenekler sergilemiş olmasına ihtimal vermezken (Özalp, 2000, s. 503), Yılmaz Öztuna özellikleri anlatılan zâtn, Fâtih Câmîi müezzini Hâfız Kerim Efendi'nin oğlu olan 1730 doğumlu başka bir Sâdullah Ağa olduğunu belirtmektedir (Öztuna, 2006b, s. 246).

Sâdullah Ağa'nın biyografisi gibi bugün arşivlerimizde mevcut bestelerinin de Sâdullah isimli farklı bestecilerle karışmış olması kuvvetle muhtemel görülmektedir. Kalabalık bir besteci grubuyla bestelenen bir kâr olması bakımından Küçük Mehmed Ağa, Vardakosta Ahmed Ağa, Hâfız Şeydâ ile beraber bestelediği akademik ve sanatsal anlamda yüksek önem arz edebilecek Tâhir Kâr, maalesef günümüze ulaşamamıştır (Öztuna, 2006b, s. 246). Abdülbâkî Nâsır Dede, Sâdullah Ağa'nın Tetkik ü Tahkik'te Aşîrân Zemzeme adlı bir makâm terkip ettiğini de kaydetmiştir (Aksu, 1988, s. 188-189).

Zencîr Usûlü

Çifte Düyek, Fahte, Çember, Devr-i Kebir ve Berefşân usullerinin sırayla birleşmesiyle oluşan 120 zamanlı bir bileşik usûldür (Yektâ, 1986, s. 130). Ekrem Karadeniz Zencîr usûlünün genelde kullanılan bu şeklinin hâricinde iki farklı Zencîr usûlünden daha bahsetmektedir. Berefşân usûlünün yerine Devr-i Kebir'in tekrar yer aldığı ikinci bir 116 zamanlı Zencîr ve Berefşân usûlünün eksiltildiği 88 zamanlı üçüncü bir çeşit bu kapsamda tanımlanmıştır (Karadeniz, 2013, s. 60). Ekrem Karadeniz'in Murabbâ Zencîr olarak tanımladığı usûl günümüzde ilk kez İsmâil Dede Efendi'nin kullandığı Eksik Zencîr olarak bilinmektedir. Zencîr usûlünün kullanıldığı biçimler ise peşrev, kâr ve bestelerdir (Gargun & Karaman, 2012, s. 377). Bu usûlü teşkil eden usûllerin dörder dördlük artacak şekilde sıralanıyor oluşu da dikkate değer bir durumdur.

Beste

Beste kelimesi Fars dilindeki “besten” yani “bağlamak” mastarından türemiş bir terimdir. Üretilmiş her bir müzik eseri beste olarak değerlendirilmekle beraber geleneksel Türk müziğinde bu anlama ek olarak bir müzik yapıtı çeşidini ifade etmek için de kullanılmaktadır. Ayrıca Beste Isfahan ve Beste Nigâr gibi Irak dörtlüsüyle karar eden makamların tanımlanmasında da ön ek olarak kullanılmıştır (Öztuna, 2006a, s. 161-162). Beste teriminin müzik yapıtının biçim isimlendirmesi olarak kullanılması ise 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlamıştır. Daha önceleri bu biçim, murabbâ olarak isimlendirilmiştir (Uz, 1964, s. 45).

Geleneksel Türk müziğinde sözlü bir tür olan besteler, birlikte okunan repertuvar gurupları olan takımların “kâr, birinci beste, ikinci beste, ağır semâî, yürük semâî ve şarkılar” (Öztuna, 2006a, s. 368) sıralamasında kâr ve ağır semâî arasında yer almaktadır. Bestelerin kendi aralarında sıralanması ise usûl büyüklüklerine göre düzenlenmektedir ki bu duruma göre makalede çalışılan Zencîr besteler birinci beste olarak konumlanmaktadır (Tanrıkorur, 2005, s. 49-50).

Besteler genellikle gazel biçimindeki şiirlerin iki beytinin alınarak dört mısra elde edilmesi ve bu mısraların terennümler eklenmek suretiyle büyük usûllerle bestelenmesiyle şekillenirler. Kendi içlerinde kurgu açısından da murabbâ ve nakış olmak üzere ikiye ayrılırlar. Murabbâ bestelerde her mısra'ın bestesinin ardından terennüm okunur. Terennüm bestesi genelde her mısraın ardından aynıysa da bazen meyân mısraının ardından farklılaşır. Birinci, ikinci ve dördüncü mısralar aynı ezgiyle bestelenir ve üçüncü mısra için genellikle geçki içeren bir meyân ezgisi tasarlanır. Nakış kurgusunda ise murabbâdan farklı olarak ikinci mısra yeni bir ezgiyle bestelenir ve birinci mısra bestesine arada terennüm olmadan eklenir. İkinci mısra bestesiyle aynı olan dördüncü mısra bestesi de aynı şekilde terennümsüz olarak üçüncü mısra bestesine eklenmektedir (Yavaşca, 1992, s. 593). Böylece iki mısra ardından terennüm okunan bir yapı ortaya çıkmaktadır (Uz, 1964, s. 47). Beste biçiminin genel hatları bu çerçevede olsa da bestecilerin özellikle geleneğin erken dönemlerinde biçim üzerinde daha çeşitli yaklaşımlar da sergiledikleri görülmektedir.

Sâdullah Ağa'nın Zencîr Bestelerinde Kullandığı Makamlar

Hüseynî Aşîran

Eskiden Vech-i Hüseyinî veyâ Aşîran¹ (Öztuna, 2006a, s. 363) olarak anılan bu makam Hüseyinî makâmı dizisine Hüseyinî Aşîran perdesinde Uşşak dörtlüsünün eklenmesiyle oluşturulmuştur. Birinci güçlü Hüseyinî, ikinci güçlü Dügâh perdeleridir. Karar perdesi Hüseyinî Aşîran, yedeni Yegâh perdesidir (Öztuna, 2006a, s. 532-533). Bazı durumlarda karara Hüseyinî beşlisiyle Buselik perdesini getirmesi sûretiyle varıldığı söylene de Kâzım Uz bu uygulamayı kesinlikle reddetmektedir (Uz, 1964, s. 32).

Hicaz

Hicaz dörtlüsüne Nevâda Bûselik ve Rast beşlilerinin eklenmesi şeklinde tarif edilen inici-çıkıcı seyir özelliğine sahip basit makâmdır. Güçlüsü Nevâ, kararı Dügâh perdesidir. Yedeni genellikle Rast perdesidir. Genel hatlarıyla böyle açıklanan makam aynı zamanda bir makam ailesinin de ismini taşımaktadır. Bu makam ailesi bahsedilen genel Hicaz makâmının yanı sıra Zirgüleli Hicaz, Uzzâl ve Humâyun makâmlarını içermektedir (Özkan, 2011, s. 164-165). Çeşitli dizilerle Yegâh perdesinde genişleyebilir (Karadeniz, 2013: 105). Abdülbâkî Nâsır Dede makâmın seyrini şöyle tarif eder: “*Nevâ perdesinden başlayıp, Hicaz'a Segâh'a sonra Dügâh perdesine gelip orada karar verir; ama, Nevâ perdesinden yukarı Hüseyinî, Evc, Gerdâniye ve Muhayyer perdesine dek çıkabilir; Dügâh perdesinden aşağı da Rast perdesine inebilir...*” (Tura, 2006, s. 38)

Şedd-i Araban

Zirgüleli Hicaz makâmının Yegâh perdesindeki şeddi olarak kabul edilmektedir. Yerinde Neveser ve Nihâvend çeşnileriyle birlikte inici bir seyir gösterir. Birinci güçlüsü Nevâ perdesidir (Özkan, 2013, s. 276-279). Makâmın eski kaynaklardaki tasviri ise Neveser makâmına Yegâh perdesinde Humâyun makâmının eklenmesi özetile verilmiştir (Kaygusuz, 2006, s. 142). Bu yaklaşıma göre makâm bileşik olarak ele alınmıştır.

Makâmın isminde geçen Araban unsuruna ise her iki yaklaşımda da değinilmemiştir. Yılmaz Öztuna Araban makâmını, ismen “Araban'ın şeddi” anlamına gelen Şedd-i Araban makâmının bir şeddi olarak değerlendirmiştir (Öztuna, 2006a, s. 65). Ekrem Karadeniz de Şedd-i Araban makâmını seyir ve çeşni özelliklerinin niteliklerini ön plana çıkararak basit makamlar içinde ele alırken Araban unsuruna değinmemiştir (Karadeniz, 2013, s. 76-77).

İsmâil Hakkı Özkan Araban makâmını ayrı bir başlıkta ele almayıp Beyâtî Araban makâmı tarifinde Nevâ perdesi üzerindeki Zirgüleli Hicaz dizisinin Araban olarak adlandırıldığını savunurken (Özkan, 2013, s. 334), Ekrem Karadeniz Karcıgar makâmına benzeyen, Nevâ perdesini sıkça güçlendiren, Gerdâniye ve Muhayyer perdeleriyle seyre başlayan iki çeşit Araban makâmı tanımlamıştır (Karadeniz, 2013, s. 101-102).

Abdülbâkî Nâsır Dede ise Araban makâmını Beyâtî Araban makâmının Hicaz dizisiyle seyre başlayan bir çeşidi gibi tarif ederken; Şedd-i Araban makâmını Nevâ perdesinde Hüzâm başlangıcın ardından Nihâvend makâmını gösteren ve Yegâh perdesinde Hicaz dizisiyle karar veren bir makam olarak târif etmektedir (Tura, 2006, s. 49).

Sabâ Zemzeme

¹ Makâmın bu hâli Irak makâmını da içermektedir. Abdülbâkî Nâsır Dede Aşîrân makâmı tarifini bu anlatım üzerine kurmuştur (Tura, 2006, s. 46-47).

Sabâ makâmına üçlü dördlü veya beşli hâlde Kürdî dizisinin eklenmesiyle oluşan aynı zamanda sadece Zenzeme olarak da adlandırılan bir bileşik makamdır (Tura, 2006, s. 56-57). Günümüzde Çargâh makâmı dizisine yerinde Sabâ dördlüsü eklenip bu dizilerin inici-çıkıcı veya çıkıcı seyretmesi şeklinde tanımlanan Sabâ makâmı ise eski kaynaklarda Çargâh makâmının dizisine Segâh ve Dügâh perdelerinin eklenmesiyle oluşan bir makâm olarak tarif edilmiştir (Özkan, 2013, s. 369-372).

Eser İncelemeleri

Hüseynî Aşîran Murabbâ Beste

Eserin incelenen üç nüshası arasında üçüncü nüsha terennüm kısmında Bereşân usûlünün süresini tamamlayamadığı ve birbiriyle benzeşen diğer iki nüshayla karşılaştırıldığında belirgin farklılıklar barındırdığı için değerlendirme dışı bırakılmıştır. Arap ve Latin harflerinin birlikte kullanıldığı ikinci nüsha, makam-usûl ifadesi bakımından el yazısı olan birinci nüshaya kıyasla daha kararlı motifler içerdiği düşüncesiyle incelemeye esas alınmıştır. Murabbâ kurgusunu (nüshalarda zamân (nakarat) bestesinin bulunmaması nakış kurgusuna imkan vermemektedir) şekillendirecek dönüşler ve bağlantı terennümleri birinci nüshadan eklenmiştir. Bütün nüshalar zemîn ve meyân mısralarını terennüm sözleriyle birlikte kaydetmişken, diğer mısralar ve bu mısraların terennüm sonlarında beklenen tekrarları ihmâl edilmiştir. El yazısı nüshada terennüm sonunda meyân mısra'ının son kısmı yazılmışsa da eksiktir ve bu kısımda diğer mısraların son kısımlarının tekrarları olması gerektiği için konum olarak yanlışır. Nüshalarda ikinci ve üçüncü mısralar zemîn bestesine eklenmemişken, birinci nüshada güftenin tüm mısra'larının nota yazısının ardına eklendiği görülmektedir.

Bazı hece tekrarlarının arasında kullanılan “âh” gibi eklenti sözcükler tercihen ve nüshanın bu konudaki istikrârını sağlamak adına incelemede kullanılacak yeni oluşturulan nüshada hece tekrarlarına dönüştürülmüştür. Terennüm kısmının Devr-i Kebîr ölçüsünün “tâ hek” darbından bir dördlük önce yazılan “yâr” kelimesi usûlün bahsi geçen darbıyla zıt bir ifade oluşturduğu için bir dördlük ileriye alınmıştır. Meyân kısmının son iki tef'ilesinin hece dizilimi de ilk Çifte Düyek usulünde kullanılan hece dizilimiyle aynılaştırılarak nüshanın bu kısımlarla ilgili tutarlılığı sağlanmıştır.

Eserin Güftesinin Yapısal Özellikleri

“Azîmetin nereden böyle bî-nikâb senin

Ki mâhtâb-ı rûhun yakmış âftâb senin

Gehî miyânını koçdur gehî lebin emdir

Vebâli var ise cânâ benim sevâb senin” (Yarar, 2009, s. 551)

Eserin güftesi Yahyâ Nazîm Çelebi'ye âit Müctes Bahrindeki “mefâilün feilâtün mefâilün feilün” vezniyle inşa edilmiş iki beyitten ve Remel Bahrindeki “fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün” vezniyle inşa edilmiş bir lafzî terennüm mısra'ından müteşekkildir. Terennüm mısra'ının ardından son okunan mısra'ın vezninin son iki tef'ilesinin bir hece fazlasıyla (...lün mefâilün feilün) tekrar edildiği görülmektedir. Mısra'ların bu şekilde duraklarına bölünebiliyor olması sebebiyle terennümlerdeki tekrarlar kelime bölünmemektedir ve terennüm öncesinde ifadeyi pekiştirici anlamlar oluşmaktadır. Üçüncü ve dördüncü mısra'lar bahsedilen özelliği taşımamaktadır. Ayrıca ilk beyitte kullanılan terimlerle hazırlanan zemîne yerleştirilen ikinci beytin teması ciddi bir tezat ve anlamsızlık oluşturmaktadır. Güfte araştırıldığında, Güfte Antolojisi'nde (Yarar, 2009, s. 551) nüshalardaki güfte

ve terennümün tekrar edildiği görülmektedir. Yahyâ Nazîm Çelebi Dîvâm'nda (Çakır, 2018, s. 886-887) ise bu mısra'lar "Azîmetin nereden böyle bî-nikâb senin" mısra'ıyla başlayan gazelde değil, hemen ardından gelen "Gelince çeşmine cânâ şarâb-ı nâb senin" mısra'ıyla başlayan gazelde üçüncü beyit olarak bulunmaktadır. Bestekârın bu şekilde bir tercih mi yaptığı, zamanla hatalı aktarımlar sonucu mu bu durumun meydana geldiği bilinmemektedir zîrâ "Gelince çeşmine..." gazeline, güfte sâhibinin yaptığı Nikrîz Zencîr bestede dahî tartışılan beyit kullanılmamıştır. Fakat ilginçtir ki bu bestede de "Azîmetin nereden..." gazelinin ikinci beyti son iki mısra' olarak kullanılmıştır. Genel temâyüle uymak adına dîvândaki aynı gazelden ("Azîmetin nereden böyle bî-nikâb senin") bir beyit seçip esere eklemek de mümkündür.

Eserde özellikle güftenin satır başları gibi çeşitli yerlerinde kısa zamanlı "âh" ve "yâr" gibi terennümler kullanıldığı görülmektedir.

Eserin Ezgisel Katmanının Yapısal Özellikleri

Eserin müzik cümleleri, müzik cümlecikleri şu şekilde tespit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi ilk Zencîr usûlü boyunca devâm etmektedir. 12 adet müzik cümlecüğünden meydana gelmiştir.

"1" müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün altı dördlüğü boyunca devâm etmektedir.

"2" müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün sonraki altı dördlüğü boyunca devâm etmektedir.

"3" müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün son dört dördlüğü boyunca ve Fahte usûlünün ilk sekiz dördlüğü boyunca devam etmektedir.

"4" müzik cümlecği Fahte usûlünün son 12 dördlüğü boyunca ve Çember usûlünün ilk altı dördlüğü boyunca devam etmektedir.

"5" müzik cümlecği Çember usûlünün sonraki dokuz dördlüğü boyunca devam etmektedir.

"6" müzik cümlecği Çember usûlünün son dokuz dördlüğü boyunca devam etmektedir.

"7" müzik cümlecği Devr-i Kebîr usûlünün ilk 10 dördlüğü boyunca devam etmektedir.

"8" müzik cümlecği Devr-i Kebîr usûlünün sonraki 18 dördlüğü boyunca devam etmektedir.

"9" müzik cümlecği Berefşân usûlünün ilk sekiz dördlüğü boyunca devam etmektedir.

"10" müzik cümlecği Berefşân usûlünün sonraki altı dördlüğü boyunca devam etmektedir.

"11" müzik cümlecği Berefşân usûlünün sonraki sekiz dördlüğü boyunca devam etmektedir.

"12" müzik cümlecği Berefşân usûlünün son 10 ölçüsü boyunca devam etmektedir.

(b) müzik cümlesi ikinci Zencîr usûlü boyunca devam etmektedir. 12 adet müzik cümlecüğünden meydana gelmiştir. "18" müzik cümlecğinin ardından "6,7,8,9,10,11" ve "12" müzik cümlecikleriyle tamamlanmaktadır.

"13" müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün ilk altı ölçüsü boyunca devam etmektedir.

"14" müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün sonraki altı ölçüsü boyunca devam etmektedir.

"15" müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün son dört dördlüğü boyunca ve Fahte usûlünün ilk sekiz dördlüğü boyunca devam etmektedir.

"16" müzik cümlecîği Fahte usûlünün son 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

"17" müzik cümlecîği Çember usûlünün ilk 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

"18" müzik cümlecîği Çember usûlünün son 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

Müzik cümlelerinin kendi aralarında özgün yapı birimleriyle tasarlandığı görülmektedir. Müzik cümlecikleri arasında benzerliklere rastlanmamıştır.

Meyân kısmının bestesinde kullanılan Gerdâniye çeşni ve kısa bir Eviç çeşni Hüseyinî Aşîrân makâmının sade kullanımıyla paralel olacak şekilde hafif etkilerle yerleştirilmiştir. Makâmın genel kabul gören teorilerde inici olarak kabul edilmesi detaysız ölçekteki bir bakış açısından mümkünse de, daha detaylı bir yaklaşımla seyir anlayışının da bileşik olduğu söylenmelidir. Hüseyinî makâmının inici-çıkıcı seyrine Hüseyinî Aşîrân perdesinde inici-çıkıcı bir Uşşâk dizisi eklenmiştir. Makâmın karar kısmında oluşan çeşniyi tanımlamak gerekirse genel kabul gören Uşşâk yerine Beyâtî çeşni demek uygun düşecektir ("9" cümlecîği örnektir) fakat seyrin bulunduğu konum itibarıyla oluşan etki özgün, ismiyle müsemma bir Hüseyinî Aşîrân ifadesidir. Ayrıca terennüm kısmında ("8" ve "9" müzik cümlecikleri) müzik cümlesi ortasında kullanılan yarım kararın hemen ardından makâmın güçlülerine geri dönülmesi eserin genel seyrini de inici-çıkıcı bir hâle getirmektedir.

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

Tablo 1. Hüseyinî Aşîrân (a) cümlesi

(a) Müzik Cümlesi												
Cümlecik	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Ölçü no.	1	1	1-2	2-3	3	3	4	4	5	5	5	5
Süre (dörtlük)	6	6	12	18	9	9	10	18	8	6	8	10
Makam-Çeşni	Hüseyinî Aşîrân					Sabâ (Hûzî)		Hüseyinî Aşîrân				
Mısra	1. 2. 4. Mısra'lar						Terennüm					

Tablo 2. Hüseyinî Aşîrân (b) cümlesi

(b) Müzik Cümlesi												
Cümlecik	13	14	15	16	17	18	7	8	9	10	11	12
Ölçü no.	6	6	6-7	7	8	8	4	4	5	5	5	5
Süre/4 (dörtlük)	6	6	12	12	12	12	10	18	8	6	8	9
Makam-Çeşni	Gerdâniye				Muhayyer		Hüseyinî Aşîrân					
Mısra	3. Mısra						Terennüm					

Eserin Murabbâ biçim kurgusu şu formülde² gösterilmiştir:
 $A[a(1,2,3,4,5)+a(1,2,3,4,5)+b(6,7,8,4,5)+a(1,2,3,4,5)]$

İki müzik cümlesini meydana getiren müzik cümlecikleri karşılaştırıldığında birbirlerine benzer konumlarda ve benzer sürelerde olduğu anlaşılmaktadır. “4” müzik cümlecisindeki 18 dörtlük süreye sahip kurgu, (b) müzik cümlesindeki karşılığı olan “16”dan altı dörtlük eksiltip, ardışığı olan diğer iki müzik cümlecğine eşit olarak dağıtılmış böylece bir önceki müzik cümlecğiyle birlikte toplam dört adet eşit süreye sahip müzik cümlecği meydana gelmiştir. İki cümlelerin bahsi geçen müzik cümleciklerindeki seyir özelliklerine dikkat edildiğinde “4” ve ardışıklarının makâmın seyir özelliklerini gösterirken, “16” ve ardışıklarının Gerdâniye ve Muhayyer çeşnileriyle farklı seyrettiği görülmektedir. Böylece Muhayyer çeşnisinin de kuvvetlendirilmesi için yeterli süre de kazanılmıştır. Bu durumdan yola çıkarak bestecinin yeni çeşni veya geçkileri doyurucu ifadelerle büründürmek için müzik cümleciklerine uzun süreler ayırdığı yorumlanabilir. Ayrıca eser genelinde müzik cümleciklerinin müzik cümleleri içindeki konumlarına göre başta ve sonda kısa sürelerle, ortada uzun sürelerle tasarlandığı görülmektedir.

Eserin usûlü üzerindeki hece dizilimi şu şekildedir:

² Büyük harfler kullanılan yöntemde usul değişimleriyle oluşturulan bölümleri sembolize etmektedir. Ancak Zencîr usûlünü meydana getiren usûller bileşik olarak kullanıldığı, iç içe geçirildiği için usûl geçişleri ayrı bir bölüm oluşturmamaktadır. Dolayısıyla eserler tek bölümlü olarak ele alınmıştır.

Hece Dizilimi

16 20
 Yâr ey A zî zî me tin tin ne re den den böy
 me fâ fâ i lün lün fe i lâ lâ tün

Çifte Düyek Fahte

24 24
 le bî bî ni kâ kâb se nin
 me fâ fâ i lün lün (fe) i lün

Çember

28 28
 Sîmten sin gül be den sin gon ce fem sin yâr a mân
 fâ(i) lâ tün fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lün

Devr-i Kebir

32 32
 yâr böy le bî bî ni kâb kâb kâb se nin nin hey câ nım
 tün me fâ fâ i lün lün lün(fe) i lün lün

Berefşân

16 20
 yâr Ge hî hî mi yâ yâ mî mî koç koç dur
 me fâ fâ i lün lün fe i lâ lâ tün

Çifte Düyek Falhte

24 24
 ge hî hî le bin bin em dir
 me fâ fâ i lün lün fâ' lün

Çember

Şekil 1. Hüseyinî Aşîran Beste Hece Dizilimi

Eserin zemîn ve meyân kısımlarının bestelerinin biçimsel kurgularıyla olduğu gibi hece dizimleriyle de birbirlerine benzer tasarlandığı görülmektedir. Makâmın dizisiyle örtüşebilen dizilere sahip yakın geçkilerin yapılmış olması bu durumu kolaylaştırmıştır.

Hüseyinî Aşiran Murabbâ Beste
"Azîmetin nereden böyle bî-nikâb senin"

Beste: Hacı Sadullah Ağa
Güfte: Yahyâ Nazim Çelebi

Zencir 1

Yarey A zi zi me tin tin
Ki mâh mâh (i) tâb tâ
Çifte Düyek Ve bâ bâ li var var

Fahte 4

ne re den den böy
bı rû hun hun yak
i se câ câ nâ

Çember 5 6

le bî bî ni kâ kâb senin
mı ş â â f(i) tâ tâb senin
be nim nim se vâ vâb senin

Terennüm 7 8

Âh sim (ü) ten sin gül be den (i) sin gon ce
Devr-i Kebir

fem sin yâr a mân

Bereşân 9 10 11

yâr böy le bî bî ni kâb kâb
yak mı ş â â f(i)tâb tâb
kâ se yi yi re bâb bâb

Şekil 2. Hüseyinî Aşiran Beste Sayfa 1

12 1. Svb (karar)..... SON 12.

kâb se nin nin heyâ nım hey câ nım
tâb se nin nin
bâb se nin nin

13 14 15

Meyân
yâr Ge hî hî mi yâ yâ

Çifte Düyek

16 17 18

m m koç koç dur -Saz-

Fahte

ge hî hî le bin bin em dir

Çember

*Azîmetin nereden böyle bî-nikâb senin
Ki mâhtâb-ı rûhum yakmış âftâb senin
Gehî miyânını koçdur gehî lebin emdir
Vebâli var ise cânâ benim sevâb senin*

Şekil 3. Hüseyinî Aşîran Beste Sayfa 2

Hicaz Murabbâ Beste

Eserin incelenen dört nüshası arasından Alâeddin Yavaşça nüshası E.B. imzalı nüsha tarafından aynıyla; Arap harfleriyle yazılmış nüsha ise diğer nüsha tarafından yüksek bir benzerlikle tekrar edilmiştir. Alâeddin Yavaşça nüshasının kendi içinde tutarlılığının el yazısı nüshaya göre daha yüksek olması sebebiyle bu nüsha incelemeye esas olarak alınmıştır. Bazı hususlarda el yazısı nüshanın daha iyi ifadeler barındırdığı tespit edilerek yeni oluşturulan nüshaya bu unsurlar eklenmiş, nüshanın kendi içinde sağlayacağı tutarlılık da artırılmıştır. Usûl darplarını tam bir uyumla destekleyecek olan ilk Berefşân kısmın başındaki ve hemen öncesindeki terennüm hecelerinin konumlandırılması, bağlantı terennümleri ve meyan kısmının ilk kelimelerinin bestesi gibi el yazısı nüshada daha iyi ifadeler oluşturduğu düşünülen unsurlar bunlardan bazılarıdır.

Eserin Güftesinin Yapısal Özellikleri

“Câm-ı aşkınla hemân şûrîde-ser bir ben miyim

Dâne-i hâlin hevâsıyla gezer bir ben miyim

Gülşen-i küyinde her şeb subha dek feryâd olur

Nâşid-âsâ ağlayan ey verd-i ter bir ben miyim” (Yarar, 2009, s. 319)

Eserin güftesi Nâşid İbrâhim Bey’e âit Remel Bahrindeki “fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün” vezniyle ve “bir ben miyim” redifiyle inşâ edilmiş iki beyitten ve ikâî terennümden oluşturulmuştur. Bu redif bestede de belirgin ifadelerle (“5” müzik cümlecği ve “8” müzik cümlecğinin ikinci yarısı) vurgulanmış, terennüm sonlarında tekrar edilmiştir. Mısra bestelerinin sonlarına “efendim” ve redif tekrarlarının sonlarına “hey cânım” terennümleri eklenmiştir. Güftenin dört mısra’ı bestelenmiştir.

Eserin Güftesinin Yapısal Özellikleri

(a) müzik cümlesi ilk Zencîr usûlü boyunca devâm etmektedir. Sekiz müzik cümlecğinden meydana gelmiştir.

“1” müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün 12 dörtlüğü boyunca devâm etmektedir.

“2” müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün sonraki dört dörtlüğü boyunca ve Fahte usûlünün ilk dokuz dörtlüğü boyunca devâm etmektedir.

“3” müzik cümlecği Fahte usûlünün son 11 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“4” müzik cümlecği Çember usûlünün ilk sekiz dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“5” müzik cümlecği Çember usûlünün sonraki 16 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“6” müzik cümlecği Devr-i Kebîr usûlünün ilk 14 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“7” müzik cümlecği Devr-i Kebîr usûlünün sonraki 14 dörtlüğü boyunca ve Berefşân usûlünün ilk dört dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“8” müzik cümlecği Berefşân usûlünün sonraki 28 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

(b) müzik cümlesi ikinci Zencîr usûlü boyunca devam etmektedir. 6 adet müzik cümlecğinden meydana gelmiştir. “6” müzik cümlecğinden sonra “7” ve “8” müzik cümleciklerini tekrar etmektedir.

“9” müzik cümlecği Çifte Düyek usûlü boyunca ve Fahte usûlünün ilk iki dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“10” müzik cümlecği Fahte usûlünün sonraki 18 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“11” müzik cümlecği Çember usûlü boyunca devam etmektedir.

“6” müzik cümlecği Devr-i Kebîr usûlünün ilk 14 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“7” müzik cümlecği Devr-i Kebîr usûlünün sonraki 14 dörtlüğü boyunca ve Berefşân usûlünün ilk dört dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“8” müzik cümlecği Berefşân usûlünün sonraki 28 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

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

Tablo 3. Hicaz (a) cümlesi

(a) Müzik Cümlesi	1	2	3	4	5	6	7	8
Cümlecik	1	1-2	2	3	3	4	4-5	5
Ölçü no.	12	13	11	8	16	14	18	28
Süre (dörtlük)	Hicaz							
Makam-Çeşni	1. 2. 4. Mısra'lar							
Mısra							Terennüm	

Tablo 4. Hicaz (b) cümlesi

(b) Müzik Cümlesi	9	10	11	6	7	8
Cümlecik	6	7	8	9	9-10	10
Ölçü no.	18	18	24	14	18	28
Süre/4 (dörtlük)	Dügâhta Süzinâk		Hisar	Hicaz		
Makam-Çeşni	3. Mısra		Terennüm			

Eserin Murabbâ biçim kurgusu şu formülde gösterilmiştir:
 $A[a(1,2,3,4,5)+a(1,2,3,4,5)+b(6,7,8,9,10)+a(1,2,3,4,5)]$

İki müzik cümlesi karşılaştırıldığında farklı müzik cümlesi kurguları kullanıldığı anlaşılmaktadır. İkinci müzik cümlesi uzun (dolayısıyla daha az sayıda) müzik cümlecikleriyle kurulmuştur. "11" müzik cümlecığinin Hüseyinî perdesinde sonlanması sebebiyle ardından gelen ve önceki cümlede Dügâh perdesi civârında seyrederek başlayan terennümün ilk cümlecığında değişiklik yapılmasını zorunlu kılmıştır. İki parça haline ele alınabilecek "7" müzik cümlecığı benzer bir ezgiyle başlayan "6"nın yarattığı algı etkisiyle gösterilen şekilde bir bütün olarak ele alınmıştır.

Eserin usûlü üzerindeki hece dizilimi şu şekildedir:

Hece Dizilimi

1. $\frac{46}{4}$ $\frac{20}{4}$
 Câ mı aş kın la he man şu şu
 Fâ i lâ tün fâ i lâ tün tün

2. $\frac{24}{4}$
 şû rî de ser bir ben mi yim e fen dim
 tün fâ i lâ tün fâ i lün

3. $\frac{28}{4}$
 Ah ye le le l li ye le le l le le l li âh te re le l li ye le l li ye le le l le l le l li

4. $\frac{32}{4}$
 vay yâr yâr bir ben ben mi yim hey câ mm

5. $\frac{46}{4}$ $\frac{20}{4}$
 Gü Gül şe ni kû yin de de herşeb su
 fâ fâ i lâ tün fâ i i lâ tün fâ

6. $\frac{24}{4}$
 sub ha dek fer yâ yâd o lur e fen dim
 fâ i lâ tün fâ fâ i lün

Şekil 4. Hicaz Beste Hece Dizilimi

Meyân bestesinde zeminden çok farklı bir hece dizilimi kullanıldığı görülmektedir. Yapılan geçkileri etkin bir hâle getirmek amacıyla müzik cümleciklerinin güfte yapısından bağımsızlaştırılarak tasarlandığı söylenebilir. Daha ilk iki tef ilede hece tekrarının zeminden farklı olarak yapılması, bu görüşü desteklemektedir.

Hicâz Murabbâ Beste
"Câm-ı aşkınla hemân şûrîde ser bir ben miyim"

Beste: Hacı Sadullah Ağa
Güfte: Nâşid

Zencir

1

Câ mi aş kın
Dâ ne i hâ
Nâ şid â sâ

Çifte Düyek

2

la he mân şû şû
lin he vâ sıy sıy
ağ la yan ey ey

Fahte

3

şû rî de ser bir ben mi yim e fen dim
sıy la ge zer
ey ver di ter

Çember

4

Terennüm

6

Âh yel le lel lel li ye le lel le le le lel li Âh te re

Devr-i Kebir

7

lel li ye lel li ye le lel le le lel le le lel li

8

5

vay yâr yâr bir ben

Bereşân

(Karar)

(a) 1. SON

ben mi yim hey câ mm hey câ mm

Şekil 5. Hicaz Beste Sayfa 1

9

Meyân

Gü Cifte Düyek Gül şe ni

10

Falhte kû yin de de her şeb su

11

Çember sub ha dek fer yâ yâd o lur e fen dim

6'

(Terenüm)

Devr-i Kebir Ah yel le le lel li ye le lel le lel li âh te re

7

le li ye lel li ye le lel le le lel le le lel le le lel

8

Bereşân vay yâr yâr fer yâd

(b) D.C.

yâd o lur hey câ nım

Câm-ı aşkınla hemân şürîde-ser bir ben miyim
 Dâne-i hâlin hevâsıyla gezer bir ben miyim
 Gülşen-i küyinde her şeb subha dek feryâd olur
 Nâşid-âsâ ağlayan ey verd-i ter bir ben miyim

Şekil 6. Hicaz Beste Sayfa 2

Şedd-i Araban Murabbâ Beste

Eserin incelenen beş nüshası arasında biçim kurgusunu müzik cümlecikleri özelinde etkileyecek farklar bulunması sebebiyle “Konservatuvar külliyyatından” notuyla yazılan Zeki Başar imzalı nüsha, diğerlerine kıyasla kendi içinde daha tutarlı olduğu ve müzik çevrelerince çok kullanılıp güncellendiği varsayılarak incelemeye esas alınmıştır. Yeni nüsha yazılırken nüshalarda çeşitlilik gösteren donanım günümüzde genel kabul gören (Özkan, 2013, s. 279) hâliyle kullanılıp değiştirme işaretleri orijinal usul ölçülerine göre yeniden düzenlenmiştir. Sehven kaydedildiği düşünülen bazı hususlar nüshanın kendi içindeki tutarlılığını sağlayacak şekilde düzeltilmiştir. Meyân kısmındaki “10” müzik cümlecisindeki Nim Hicaz perdesinin “18” ve “4” müzik cümleciklerinde bulunan benzer motifler içindeki karşılığı olan Çargâh perdesiyle değiştirilmesi, ilk mısra’ın ilk tef’ilesinin ikinci hecesinin diğer mısra’ların bestelerinde olduğu gibi ikinci kez tekrarlanması, zemîn kısmının ilk darbında nüshada el yazısıyla düzeltildiği gibi “yâr” terennümünün kullanılması, son mısra’ın “edâ” kelimesinin ilk hecesinin eksik yazıldığı kısmın tamamlanması gibi hususlar bunlardan bazılarıdır.

Eserin Güftesinin Yapısal Özellikleri

“Ne dem ki sinesi ol³ gül-rûhun küşâde olur

Gönülde şevk-i⁴ muhabbet daha ziyâde olur

O mâh-rûye dedim mihre gösterip Dâniş

Murâdım üzre güzel işte bu edâda olur” (Yarar, 2010, s. 1146)

Eserin güftesi Dâniş Ahmed Bey’e âit Müctes Bahrindeki “mefâilün feilâtün mefâilün feilün” vezniyle inşa edilmiş iki beyit ve ikâî terennümden müteşekkildir. Usullerin birbirlerine bağlanması müzik cümlecikleri vasıtasıyla sağlanabiliyor. Güftenin belirgin aruz kusurları olan “rûh” kelimesinin zihâfî ve üçüncü mısra’ın son tef’ilesinin “fâ’lün” alternatififiyle kullanılması hecelere eşlik eden ezgilerin usûl etkisi altında uzun süreli bestelenmesiyle telâfi edilebilmiştir.

Eserin Ezgisel Katmanının Yapısal Özellikleri

Eserin müzik cümleleri, müzik cümlecikleri şu şekilde tespit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi ilk Zencîr usûlü boyunca devâm etmektedir. Yedi müzik cümlecikinden meydana gelmiştir.

“1” müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün ilk 12 dörtlüğü boyunca devâm etmektedir.

“2” müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün sonraki dört dörtlüğü ve Fahte usûlünün ilk 16 dörtlüğü boyunca devâm etmektedir.

“3” müzik cümlecği Fahte usûlünün son dört dörtlüğü boyunca ve Çember usûlünün ilk 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“4” müzik cümlecği Çember usûlünün son 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“5” müzik cümlecği Devr-i Kebîr usûlünün ilk 14 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

³ “ol” kelimesi (Yarar, 2010, s. 1146)’da yer aldığı üzere nüshaların aksine “l” harfiyle kapatılmış hâliyle kabul edilmiştir.

⁴ Şevk kelimesinin ardından gelen harf, bazı nüshalarda “u, ü ve i” şekillerinde kaydedilmiştir. (Yarar, 2010, s. 1146)’da da “i” olarak yazılmış olması burada esas alınmış olsa da, şevk kelimesinin son harfinin “kaf” harfi olmasına istinâden “i” harfiyle yazıldı. Ayrıca “şevk u muhabbet” ve “şevk-i muhabbet” ifadelerinin ikisi de anlam açısından mâkul kabul edilebilir.

“6” müzik cümlecği Devr-i Kebîr usûlünün son 14 dörtlüğü ve Berefşân usûlünün ilk dört dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“7” müzik cümlecği Berefşân usûlünün son 28 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

(b) müzik cümlesi ikinci Zencîr usûlü boyunca devam etmektedir. Sekiz müzik cümlecğinden meydana gelmiştir.

“8” müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün ilk 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“9” müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün son dört dörtlüğü boyunca ve Fahte usûlünün ilk altı dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“10” müzik cümlecği Fahte usûlünün sonraki 14 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“11” müzik cümlecği Çember usûlünün ilk 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir. Bu cümlecik beş sekizliği hariç “3” cümlecğinin bir kısmının şeddidir.

“12” müzik cümlecği Çember usûlünün son 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“13” müzik cümlecği Devr-i Kebir usûlünün ilk 14 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“6`” müzik cümlecği Devr-i Kebir usûlünün son 14 dörtlüğü boyunca ve Berefşân usûlünün ilk dört dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“14” müzik cümlecği Berefşân usûlünün son 28 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

Müzik cümlelerinin birbirleriyle benzeşen müzik cümlecikleriyle birlikte tasarlandığı görülmektedir.

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

Müzik cümlelerinin kendi aralarında özgün olarak tasarlandığı görülmektedir. Meyândan sonra okunan terennümün orta müzik cümlecğinin (yani (b) cümlesinin “6” cümlecğinin), zemînden sonra okunan terennümün orta müzik cümlecğinin (yani (a) cümlesinin “6” cümlecğinin) Nevâ perdesindeki şeddi olması özelliğiyle türev müzik cümlecği olarak tasarlandığı görülmektedir. Bu müzik cümlecğinin işitsel etkisi esâsen “13” müzik cümlecğiyle beraber düşünülüp, Büselik veya Nihâvend makâmı dizisinin bir şeddi olmaktan ziyâde Şedd-i Araban makâmının Dügâh perdesindeki bir şeddi olarak ele alınmalıdır. “5” ve “6” müzik cümleciklerinde de aynı sebepten ötürü işitsel etki Nihâvend geçkisi olarak kaydedilmemiştir. İşitsel etki burada Şedd-i Araban’a özgüdür. Beyâti Araban seyrinin ardından “11” ve “12” müzik cümleciklerinin Muhayyer çeşniyle bu yarım geçkiye⁵ zemîn hazırlanmıştır. “6`” müzik cümlecğinin Sûz-i Dil’in şeddine bir yarım geçki sayılmasının yerine Şedd-i Araban’ın şeddine bir yarım geçki olarak değerlendirilmesi ise “6” ve “7” müzik cümlecikleriyle kesifleştirilen Şedd-i Araban ifadesinin bilinçte bıraktığı etkinin (b) cümlesinde dizi değişimlerine rağmen tamamen silinmiyor oluşuna ve buna aynı ezginin farklı bir perdede tekrar edilmesinin eklenmesiyle süregelen etkinin zayıflayıp kaybolmadan hatırlatılarak canlandırılmasına bağlanmıştır.

⁵ Buradaki tam bir geçki olmayan değişim çeşni yerine, ezgi yapı birimleri oldukça uzun süreli olduğu ve etkin işitsel değişimler sağladığı için yarım geçki olarak adlandırılmıştır.

Geçkilerin ve çeşnilerin teorik özelliklerine ek olarak gerçek işitsel özelliklerinin değerlendirilmesiyle ortaya çıkan bu gibi durumlar, yukarıda açıklanan gerekçeleriyle birlikte “şed makam” sınıflandırmasını geçerli bulmayan fikri (Tanrıkorur, 2005, s. 52-53) (Özkan, 2013, s. 214) desteklemektedir. Ayrıca ismi Şedd-i Araban olan bir makâmı Araban makâmının şeddi yerine, Zirgüleli Hicaz makâmının şeddi olarak tanımlamak da doğru olmayacaktır. Eser özelinde görülebileceği gibi makâm, Nevâ üzerindeki Zirgüleli Hicaz dizisini kullanmamaktadır. Kullanılan zemîn seyri daha çok Araban ve Beyâtî Araban özelliklerini taşımaktadır. Buradan yola çıkarak Zirgüleli Hicaz makâmının Yegâh perdesindeki şeddi olarak tanımlanan Şedd-i Araban makâmını, eser özelinde Araban makâmının dizisinin Yegâh perdesine şed edilip inici bir seyirle Beyâtî Araban ve Nihâvend makamlarının kısmî olarak eklenmesiyle oluşan bir bileşik makam olarak tanımlamak mümkündür.

Eserin makâmı tanımladığı unsurlar kapsamı hârici bir geçiş olarak yalnızca “11” müzik cümlecisindeki Muhayyer çeşni göze çarpmaktadır. Bu cümlecik makâmın şeddine ezgiyi hazırlamaktadır. (b) müzik cümlesindeki Çember usûlünün ilk yarısında bulunan bu cümlecik, (a) cümlesindeki Çember usûlünün ilk yarısının önemli bir kısmının (“3” cümlecigi içinde) Hüseyinî perdesi üzerindeki şeddi olarak görülmektedir. “11” cümleciginin ardından gelen “12” cümlecigi de “3” cümleciginin ardından gelen “4” ile benzer bir ilişkidir. Bestecinin bu seçiminin sebebi veya sonucu olan şu durum çok dikkat çekici bir geçki hazırlama yöntemidir: Aynı ezginin artçı ve öncü cümleciklerinin (a) cümlesinde Beyâtî Araban seyrinde olması, (b) cümlesinde ezgi Hüseyinî perdesine göçürülerek kullanıldığında Beyâtî Araban özellikli işitsel hazır bulunuşluluğun etkisiyle dizinin dördüncü derecesindeki Hicaz dizisini çağrıştırmakta ve geçkiyi kolaylaştırmaktadır.

Bestede kritik önem taşıyan bir diğer çeşni de “14” müzik cümleciginin ilk altı dörtlüğündeki Nişâbur çeşnisidir. Araban seyrine geçişi sağlayan bu kısım başlı başına kısa bir müzik cümlecigi gibidir fakat bir önceki Berefşân usûlü içinde yer alan “7” müzik cümleciginin ilk altı dörtlüğündeki ifadenin uzun bir müzik cümlecigi oluşturacak şekilde Çargâh ve Kürdî perdeleriyle ezginin devamına kaynaştırılmış olmasının yarattığı biçimsel benzeşme etkisi (Çırak, 2020, s. 408) sebebiyle sonrasında gelen ezgiyle bütünleşik bir müzik cümlecigi olarak değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak karşımıza iki müzik cümlesinde, usul üzerinde aynı konumlarda fakat farklı perdelere kullanılan bir ezginin, eserde dizi değişimine imkan verecek şekilde kullanıldığı görülmüştür. Eserin makamına dönüş için ise meyân kısmının son müzik cümlesinin başında altı dörtlük süreye sahip bir Nişâbur çeşni kullanılmıştır. Bu yöntemlerin ikisi de müzik cümlelerinin yapılandırıldıkları kurgulara uyum sağlayacak şekilde müzik cümleciklerinin içlerinde tasarlanmıştır.

Tablo 5. Şedd-i Araban (a) cümlesi

(a) Müzik Cümlesi	1	2	3	4	5	6	7
Cümlecik	1	2	3	4	5	6	7
Ölçü no.	1	1-2	2-3	3	4	4-5	5
Süre (dörtlük)	12	20	16	12	14	18	28
Makam-Çeşni	Şedd-i Araban						
Mısra	1. 2. 4. Mısra'lar					Terennüm	

Tablo 6. Şedd-i Araban (b) cümlesi

(b) Müzik Cümlesi	8	9	10	11	12	13	6`	14
Cümlecik	8	9	10	11	12	13	6`	14
Ölçü no.	6	6-7	7	8	8	9	9-10	10
Süre/4 (dörtlük)	12	10	14	12	12	14	18	28
Makam-Çeşni	Şedd-i Araban			Muhayyer		Dügâh'ta Şedd-i Araban		Nişâbur + Araban
Mısra	3. Mısra					Terennüm		

Eserin Murabbâ biçim kurgusu şu formülde gösterilmiştir:
 $A[a(1,2,3,4,5)+a(1,2,3,4,5)+b(6,7,8,9,10)+a(1,2,3,4,5)]$

İki müzik cümlesi karşılaştırıldığında, (a) cümlesinden bir adet fazla müzik cümlesine sahip olan (b) cümlesinin, ikinci, üçüncü ve dördüncü müzik cümlecikleri itibâriyle farklılaştığı ancak bu kısmın dışında kalan müzik cümleciklerinde benzer biçim kurgusunu kullandığı görülmektedir.

Eserin usûlü üzerindeki hece dizilimi şu şekildedir:

Hece Dizilimi

1 $\frac{H}{4}$ $\frac{46}{4}$ Yâr Ne dem dem ki sı sı ne si ol ol gül gül
me fâ fâ i lün lün fe i lâ lâ tün tün
Çifte Düyek Fahte

3 $\frac{H}{4}$ $\frac{24}{4}$ rû hûn hûn kü şâ şâ de o lur
me fâ fâ i lün lün fe i lün
Çember

4 $\frac{H}{4}$ $\frac{28}{4}$ Âh yel le lel lel le le le le li te re lel le le le le le le le le le le li
Devr-i Kêbir

5 $\frac{H}{4}$ $\frac{32}{4}$ yâr yâr rû hû hûn kü şâ de o lur hey câmm O Mâ mâ lı rû rû
me fâ fâ i lün fe i lün me fâ fâ i lün lün
Berefşân Çifte Düyek

7 $\frac{H}{4}$ $\frac{20}{4}$ ye de dim dim mih
fe i lâ lâ tün
Fahte

8 $\frac{H}{4}$ $\frac{24}{4}$ re gö gös te rüb rüb Dâ niş
me fâ fâ i lün lün fa' lün
Çember

9 $\frac{H}{4}$ $\frac{28}{4}$ Âh yel le lel lel le le le le li te re lel le le le le le le le le le le li
Devr-i Kêbir

10 $\frac{H}{4}$ $\frac{32}{4}$ Yâr yâr mih re gös gös te rüb Dâ niş hey câ nım
tün me fâ fâ i lün fa' lün
Berefşân

Şekil 7. Şedd-i Araban Beste Hece Dizilimi

Zemîn ve meyân kısımlarındaki hece dizilimleri birbirleriyle benzerlik gösterse de baştaki yâr terennümünün terennümde bulunmaması, meyândaki Fahte kısmın dördüncü darbının üzerindeki yeni bir çeşni yerleştirmek sebebiyle oluşan farklılık ve yine meyân kısmının son tef'ilesinin bir hece eksik olacak şekilde "fa'lün" şeklinde kullanılmış olmasından doğan farklı dizilim gibi çeşitli farklılıklar tespit edilmiştir.

Şedd-i Araban Beste
"Ne dem ki sineşi ol gül-rûhün küşâde olur"

Beste: Hacı Sadullah Ağa
Güfte: Dâniş

Zencir

Yâr Ne dem dem ki si si
Gö nül nül de şev şev
Mu râ râ dım üz üz

Çifte Düyek

Fahte

ne si ol ol gül gül
ku mu hab hab bet bet
re gü zel zel iş iş

Çember

rû hû hûn kü şâ şâ de o lur
da ha ha zi yâ yâ de
te bu bu e dâ dâ da

Terennüm

Âhyel le lel le le le le li te re lel le le le le le le le le li

Devr-i Kebir

Berefsân

yâr Yâr rû hû hûn küşâ de o lur hey câ num hey câ num hey câ num

Meyân

Çifte Düyek O Mâ mâ hı rû rû

Fahte

ye de dım dım mih

Karar SON

Şekil 8. Şedd-i Araban Beste Sayfa 1

Ne dem ki sinesi ol gül-rûhun küşâde olur
Gönülde sevk-ı muhabbet daha ziyâde olur
O mâh-rûye dedim mihre gösterip
Dâniş Murâdım üzre güzel işte bu edâda olur

Şekil 9. Şedd-i Araban Beste Sayfa 2

Sabâ Zemzeme Zencîr Beste

Eserin incelenen beş nüshası kendi aralarında da farklılıklar göstermek sûretiyle iki temel yönelimde gruplanmıştır. Arap alfabesinin kullanıldığı nüshalar birinci grup olarak, Refik Fersan nüshası diğer iki nüsha ikinci grup olarak ele alınmıştır. İki grup nüsha arasında bazı konumlarda belirgin ezgi farklılıkları vardır. İkinci gruptaki nüshaların birinci gruptaki nüshalardan en belirgin farkı ise Sabâ makâmı seyrinde Nevâ perdesini sıklıkla kullanıyor olmalarıdır. Bu yaklaşımlar arasından kolektif bir nüsha oluşturmak mevcut farkların büyüklüğünden dolayı mümkün olmadığı için eserin iki varyantından birini tercih etme zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Ezgilerin kuvvetli ve zayıf zamanlarının usul darplarını daha iyi desteklediği izleniminden (örneğin ilk müzik cümlesinde Çifte Düyek usûlünün ikinci, Çember usûlünün 10. darbı) yola çıkarak birinci gruptaki Arap ve Latin harflerini birlikte kullanan matbu nüsha incelemede esas kabul edilmiştir.

Eserin Güftesinin Yapısal Özellikleri

“Nedir bu gonca dehen sende ey gül-i ahmer

Hezâr(1) nâz ile gülzâre gel kaddi ar’ar

Mübârek ola kudûmun deyüp çemen yer yer

Düşer ayağına Şâkir gibi bütün cûler” (Yarar, 2010, s. 1029)

Eserin güftesi Müctes Bahrindeki “mefâilün feilâtün mefâilün fa’lün” vezniyle⁶ inşa edilmiş Şâkir mahlaslı iki beyit ve bu iki beyte eklenen lafzi terennümden müteşekkildir. Terennüm içerdiği “ey” kelimesi hariç “fâilâtün” tef’ileleriyle bestelenmiştir. İkinci mısradaki “-ı” yardımcı harfi müzik cümlesi ortak olduğu için bestede ilk dizeye biçimsel olarak uyulması gerekliliği bulunduğundan dolayı eklenmiştir. Aynı mısradaki “kad-“ hecesinin uğradığı bir aruz kusuru olan zihaf da besteyi ilgilendiren güfte unsurlarından biridir. Bir sekizlik süreyle seslendirilen bu

⁶ (Yarar, 2010, s. 1029)’da son tef’ile “fe’ilün” olarak kaydedilmişse de güftede “fâ’lün” biçiminde olduğu görülmektedir.

kapalı hecenin ardında tekrar “d” harfi bulunduğu da göz önüne alınırsa ezginin seslendirilişini zorlaştırdığı görülmektedir.

Eserin Ezgisel Katmanının Yapısal Özellikleri

Eserin müzik cümleleri, müzik cümlecikleri şu şekilde tespit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi ilk Zencîr usûlü boyunca devâm etmektedir. Sekiz müzik cümlecikinden meydana gelmiştir.

“1” müzik cümlecikî Çifte Düyek usûlünün ilk 12 dörtlüğü boyunca devâm etmektedir.

“2” müzik cümlecikî Çifte Düyek usûlünün sonraki dört dörtlüğü ve Fahte usûlünün ilk sekiz dörtlüğü boyunca devâm etmektedir.

“3” müzik cümlecikî Fahte usûlünün son 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“4” müzik cümlecikî Çember usûlünün ilk 16 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“5” müzik cümlecikî Çember usûlünün son sekiz dörtlüğü ve Devr-i Kebîr usûlünün ilk 20 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“6” müzik cümlecikî Devr-i Kebîr usûlünün son sekiz dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“7” müzik cümlecikî Berefşân usûlünün ilk 20 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“8” müzik cümlecikî Berefşân usûlünün son 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

(b) müzik cümlesi ikinci Zencîr usûlü boyunca devam etmektedir. Sekiz müzik cümlecikinden meydana gelmiştir.

“9” müzik cümlecikî Çifte Düyek usûlünün ilk 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“10” müzik cümlecikî Çifte Düyek usûlünün son dört dörtlüğü boyunca ve Fahte usûlünün ilk sekiz dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“3’” müzik cümlecikî Fahte usûlünün sonraki 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“11” müzik cümlecikî Çember usûlünün ilk 17 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“5’” müzik cümlecikî Çember usûlünün son yedi dörtlüğü ve Devr-i Kebîr usûlünün ilk 20 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

İki müzik cümlecikinin de benzer bir kurguyla tasarlandığı görülmektedir. Esere özgü olarak mısra’ sonu ve terennüm başını birleştiren bir müzik cümlecikî kullanılmıştır. Meyân kısmının son iki müzik cümlecikinin birbirinden ayırt edilmesinde ise biçimsel benzeşme etkisinden faydalanılmıştır. Esasen burada 44 dörtlükten oluşan uzun bir müzik cümlecikî bulunmaktaysa da işitsel algı açısından ister istemez bu müzik cümlecikinin bir şekilde parçalanacağı gerçeğine dayanarak yapısal bütünlüğü bozmayacak bir bölütlendirme yöntemi araştırılmıştır. İki müzik cümlecikinin birleştiği kısma denk gelen senkoplu ezgi özellikle nüshaların geneli dikkate alınarak incelendiğinde dörtlük zaman birimiyle ayrılarak yazılan ikili grupların ikinci seslerinin süsleme notalar olduğu ve nüshalar arasında oldukça farklılaştığı açığa çıkmıştır. Bu sesler yerine bahsi geçen ezgideki ana sesler (dörtlük sürelerle sahip Gerdâniye, Acem, Hüseyinî ve Nim Hicaz) esas alınıp “yer” kelimesinden itibaren “5’” müzik cümlecikî başlayacak şekilde bu kısım bölütlendirilmiştir. Aynı zamanda ihtiyaç duyulacak nefes payının

da burada kullanılması bu bölütlemeyle destekleyecektir. Böylece (b) müzik cümlesi (a) müzik cümlesiyle "6"dan önceki müzik cümleciklerinin başlangıç konumlarının sadece bir dörtlük fark etmesi istisnâıyla benzeştiği görülmüştür.

Terennüm kısmında Şivenümâ geçkisini oluşturan "6" müzik cümlecği her iki cümlede de ortak olduğu için müzik cümleleri arasında makam değişiminden doğacak biçimsel bir değişimden bahsetmek mümkün olmamaktadır. Meyân kısmının ilk iki müzik cümlecğinde yer alan Hüseyinî Aşîran geçkisi için ise farklı bir biçimlendirme kullanılmamıştır. Eserin makâmına çok yakın olan geçki ve çeşnilerin mevcut müzik cümlesi biçimini koruyabilmek adına kolaylık sağladığını bu örnek aracılığıyla savunmak mümkündür.

Müzik cümleleri arasında ezgisel anlamda da benzerlikler bulunmaktadır. "5" ve "5'" müzik cümlecikleri aynı konumlarda aynı ezgiler içermektedir. Aynı durum "3" ve "3'" arasında da tespit edilmiştir. "4" ve "7" müzik cümleciklerinde yüksek oranda benzer bir ezgi parçası farklı yerlerde konumlandırılmıştır.

Tablo 7. Sabâ Zemzeme (a) cümlesi

(a) Müzik Cümlesi									
Cümlecik	1	2	3	4	5	6	7	8	
Ölçü no.	1	1-2	3	3	8	4	4	5	5
Süre (dörtlük)	12	12	12	16	8	20	8	20	12
Makam-Çeşni	Sabâ Zemzeme						Şivenümâ	Sabâ Zemzeme	
Mısra	1. 2. 4. Mısra'lar					Terennüm			

Tablo 8. Sabâ Zemzeme (b) cümlesi

(b) Müzik Cümlesi									
Cümlecik	9	10	3'	11	5'	6	7	8	
Ölçü no.	6	6-7	7	8	8	4	4	5	5
Süre (dörtlük)	12	12	12	17	7	20	8	20	12
Makam-Çeşni	Hüseyinî Aşîran		Sabâ Zemzeme			Şivenümâ	Sabâ Zemzeme		
Mısra	1. 2. 4. Mısra'lar					Terennüm			

Eserin Murabbâ biçim kurgusu şu formülde gösterilmiştir:
 $A[a(1,2,3,4,5)+a(1,2,3,4,5)+b(6,7,8,4,5)+a(1,2,3,4,5)]$

Biçim kurgusu tabloları karşılaştırıldığında iki müzik cümlesinin de aynı biçim kurgusuyla tasarlandığı görülmektedir. İstisnâ olarak "11" ve "5'" cümleciklerinin ayırtı (a) cümlesindeki karşılıklarına kıyasla bir dörtlük ileridedir. Mısra bestelerini terennüme birleştiren 27-28 dörtlük süreye sahip müzik cümlecikleri kurguda önemli rol oynamaktadır.

Eserin usûlü üzerindeki hece dizilimi şu şekildedir:

Hece Dizilimi

1 $\frac{46}{4}$ $\frac{20}{4}$

Yâr Ne di dir bu gon gon ca de hen hen sen
me fâ fâ i lün lün fe i lâ lâ tün

Çifte Düyek Fahte

3 $\frac{24}{4}$

de ey ey gü li ah mer
me fâ fâ i lün fa' lün

Çember

4 $\frac{28}{4}$

ser vi nâ zım ey iş ve bâ zım pek be yâ zım nâ ze ni nim

Devr-i Kebir

5 $\frac{32}{4}$

yâr sen de ey ey gü li ah ah mer hey câ nm

Bereşân

6 $\frac{46}{4}$ $\frac{20}{4}$

Yâr Mü bâ rek o o la ku dü dü mün
me fâ i lün lün fe i lâ lâ tün

Çifte Düyek Fahte

8 $\frac{24}{4}$

de yub âh çe men men yer yer
me fâ i lün lün fa lün

Çember

Şekil 10. Sabâ Zenzeme Hece Dizilimi

İki müzik cümlesi karşılaştırıldığında ise altıncı ve yedinci ölçülerde ilk müzik cümlesinden farklılaşan dizilimler görülmektedir. Altıncı ölçüde “-rek” hecesinin sonunda uygulanan ulamayla hecenin açık okunması (-re, -kol gibi) beklenirken besteci ulamayı yok sayarak heceyi uzun okuma yoluna gitmiştir. Bu durum meyân mısra'nın hece dizilimindeki nisbeten daha küçük diğer farklılıkların temel sebebini oluşturmaktadır. Önceki

müzik cümlesinde olduğu gibi ikinci hecenin tekrar edilmesi yerine normalde açık hece olarak iş görecektir olan “-rek” hecesinin kapalı yerleştirilmesinin şöyle bir sebebi olabilir: İkinci hece ilk mısra’da bir kelimenin sonuyken ikinci mısra’da kelime ortasında bir hecedir ve gelenekteki hece tekrarları uygulamasıyla zaten zayıfladığı savunulabilecek sözel anlamın böyle bir durumda daha da zayıflamasını engellemek için bir çözüm üretilmiş ve yeni bir ezgisel anlam oluşturulmaya çalışılırken sözel anlam bütünlüğünün etkisinden faydalanılarak yapılmak istenen değişim kuvvetlendirilmek istenmiş olabilir.

Sabâ Zemzeme Murabbâ Beste
"Nedir bu gonca dehen sende ey gül-i ahmer"

Beste: Hacı Sadullah Ağa
Güfte: Şâkir

Zencîr

1

2

Yâr Ne di dir bu gon gon
He zâ zâ rı nâz nâz
Dü şe şer a ya ya

Çifte Düyek

3

ca de hen hen sen
i le gül gül zâ
Fahte ğı na Şâ Şâ kir

4

5

de ey ey gü li ah mer
Çember re gel gel kaddi ar ar
gi bi bi bü tün cû lar

Terennüm

6

7

8

Devr-i Kebir ser vi nâ zım ey iş ve bâ zım pek be
yâ zım nâ ze nî nim

9

yâr sen de ey ey gü li
zâ re gel gel kaddi
Berefsân yâr gi bi bi bü tün

Şekil 11. Sabâ Zemzeme Beste Sayfa 1

8 (a) 2. Karar SON

ah ah mer hey câ num hey câ num hey câ num
 ar ar ar
 cû cû lar

9 10

6 Çifte Düyek Yâr Mü bâ rek o o

7 Fahte la ku dû dû mun 3'

8 Çember de yub âh çe men men yer (i) yer 5' (b) %

*Nedir bu gonca dehen sende bu gül-i ahmer
 Hezâr-ı nâz ile güzlâre gel kadd-i ar'ar
 Mübârek ola kudûmun deyub çemen yer yer
 Düşer ayağına Şâkir gibi bütün cûlar*

Şekil 12. Sabâ Zemzeme Beste Sayfa 2

İncelemelerin Genel Değerlendirmesi

Eserler özelinde yapılan değerlendirmelerde Sâdullah Ağa'nın bestecilik üslûbuna dâir veriler elde edilmiştir. Bu verilerden müstakil olarak açığa çıkanlar eser incelemelerinin içinde verilirken genele sirâyet edenler genel değerlendirmeler bu başlık altında toplanmıştır.

Zencîr usûlü kullanılırken usûlün ismiyle müsemâmâ olacak şekilde, içerdiği usûllerin birbirine nasıl bağlandığı ortaya konmuştur. Sâdullah Ağa özelinde bu bağlantıların, müzik cümleciklerinin bir usûlün son darplarından başlatılıp, bir sonraki usûlün ilk darplarına kadar uzatılmasıyla sağlandığı görülmüştür. Böylelikle usûl geçişlerinde bir bölüm değişimi oluşması da engellenmiştir. Fakat bu yöntem, monoton ve gittikçe algılaması zorlaşan bir ezgi oluşumuna sebebiyet verilmemesi için, her bir usûl geçişinde kullanılmamıştır. Zîra bir veya iki usûl geçişinde dahî bu uygulamanın yer alması kümülatif bir etkiyle diğer usûl geçişlerinin de istenilen şekilde belirsizleşmesine imkan vermiştir.

Bestelerde Hicaz beste hariç bileşik makâmı kullanılmamıştır. Makâmıların ele alınışları ise Şedd-i Araban beste hâric, eserlerin makâmıların özelliklerini anlattığımız başlıklarda başvuru kaynaklarla uyumludur. Şedd-i Araban bestenin zemîninde ise açıkça Ekrem Karadeniz'in de tanımladığı gibi bir Araban makâmı görülmektedir.

Hattâ giriş perdeleri göz önüne alınırsa bestecinin Arabandan ziyâde Beyâtî Araban makâmını işlediği öne sürülebilir. Sâdullah Ağa'nın Beyâtî Araban bir takım bestelemiş olması kendisinin bu makâma olan hâkimiyetinin bir yansıması olarak sözünü ettiğimiz eserde Arabanı Beyâtîleştirmiş olabileceğini akla getirmektedir. Bu zemînin ardından gelen seyir ise makâmın tariflerine uymaktadır. Bu eserde; Şedd-i Araban makâmının Zirgüleli Hicaz makâmının bir şeddi olarak işlenmediği, yerinde Araban makâmının Nihâvend-Neveser çeşnisi yardımıyla Yegâh perdesine göçürülen bir Araban dizisiyle genişleyerek,+ burada karar veren bir çeşidinin kullanıldığı söylenebilir. Bu durum Araban makâmı güçlüsünden bölmek sûretiyle elde edilen bir yarım şed veya Araban dizisinin tam şeddi olarak kimlik kazanmaktadır. Hüseyînî Aşîran beste özelinde ise, bu eserin makâmının nazârî sistemde inici olarak tanımlanmasına rağmen müzik cümleciklerinin seyir özellikleri ve karar perdesinde görülen iniş çıkışlar birleştirilince inici-çıkıcı bir etkinin daha baskın olduğu fikri doğmuştur.

Bestecinin zemîn kısmında tasarladığı cümle biçimini takip eden müzik cümlesinde koruma temayülü vardır. Ezgi değişimi veya güftenin sebep olduğu zorunluluk gibi etkenler yoksa bu temâyül sürdürülmüştür. Bir eserin ana makâmı dışındaki geçki ve çeşniler kullanılırken oluşan işitsel değişim ise, bu cümle tasarımı benzerliği ilkesinin önüne geçmektedir. Bu önceliğe göre hece dizilimleri, hece tekrarları, müzik cümlecği uzunlukları yeniden tasarlanmıştır. Ancak eserin ana makâmına yakın olan işitsel değişimler için böyle bir durum söz konusu değildir. Ayrıca işitsel etki değişimleri oluşturulurken ya da birbirini takip eden müzik cümlelerinin tasarımları farklılaştırılırken, kelime anlamı, vurgusu, prozodisi gibi sözel bütünlüğü sağlayan güfte unsurları korunmaya ve vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu amaçla yer yer hece dizilimlerinin de değiştirildiği tespit edilmiştir. Bu sayede, eser boyunca süren sıkı bir bütünlük inşâ edilebilmiştir.

Güfte vezni diğerlerinden farklı olan Hicaz beste hâric bütün eserler geleneğin bestecinin bulunduğu döneminde yaygın olarak kullanıldığı bilinen şekliyle “Yâr” terennümü ile başlamaktadır. Eserlerin genelinde terennümler yeni müzik cümleleriyle bestelenirken, bir istisnâ olarak Sabâ Zemzeme bestede mısra besteleri ve terennüm bestesi bir müzik cümlecği ile birleştirilmiştir. Terennümler Şedd-i Araban ve Hicaz bestelerde ikâf, Sabâ Zemzeme ve Hüseyînî Aşîran bestelerde lafzî terennümlerdir.

Bestelerin genel kurgusunu gösteren formüller ölçü sıra numaralarıyla birlikte şöyledir:

Hüseyînî Aşîran Murabbâ Beste

$$A[a(1,2,3,4,5)+a(1,2,3,4,5)+b(6,7,8,4,5)+a(1,2,3,4,5)]$$

Hicaz Murabbâ Beste

$$A[a(1,2,3,4,5)+a(1,2,3,4,5)+b(6,7,8,9,10)+a(1,2,3,4,5)]$$

Şedd-i Araban Murabbâ Beste

$$A[a(1,2,3,4,5)+a(1,2,3,4,5)+b(6,7,8,9,10)+a(1,2,3,4,5)]$$

Sabâ Zemzeme Zencîr Beste

$$A[a(1,2,3,4,5)+a(1,2,3,4,5)+b(6,7,8,4,5)+a(1,2,3,4,5)]$$

Yukarıda gösterilen formüllerde eserlerin hepsinde Murabbâ biçim kurgusu karşımıza çıkmaktadır. Bütün eserler tek bölümlü iki cümlelidir. Hicaz ve Şedd-i Araban bestelerde meyândan sonra yeni bir terennüm kullanılıyor olmasına formüllerdeki dokuzuncu ve onuncu ölçülerde işaret edilmiştir.

Müzik cümlecikleri genel bir temâyül olarak müzik cümleleri içindeki konumlarına göre başta ve sonda kısa sürelerle, ortada uzun sürelerle yer alacak şekilde tasarlanmıştır. Bu trend çok sayıdaki istisnâdan etkilenmiştir. Yine de her bir eser için birer cümlecik süresi – zaman grafiği tasavvur edilirse bu trend grafik içinde bir şekilde konumlandığı görülecektir. Bestelerin üçünde terennüm sonlarına yerleştirilen 28 dörtlük müzik cümlecikleri yaygın bir uygulama olarak göze çarpmaktadır. Müzik cümleleri arasında aynı veya farklı konumlarda benzer veya ortak ezgiler bulunduran türev müzik cümlecikleri tespit edilmiştir. Türev cümleciklerin en çok kullanıldığı eser Sabâ Zemzeme bestedir. Bunun sebebi olarak Sabâ makâmının yakın makam ve dizilerinin miktarlarının düşük olması nedeniyle bestecinin makam ve dizi çeşitlendirmeleri yerine biçim kurgusu süslemeleriyle etkili bir eser ortaya koymaya çalışması olarak düşünülebilir. Bu çıkarımda Sabâ Zemzeme yerine Sabâ makamının ele alınmasının sebebi ise Sabâ Zemzemedeki Kürdî dizisinin geçkiden ziyâde kısa bir çeşni olarak kullanılıyor olmasıyla etkisinin kısıtlı olmasıdır. Aksi yöndeki benzerlikle ortaya çıkan bir yaklaşımla Şedd-i Araban ve Hüseyinî Aşîran örneklerinde olduğu gibi makamların dizi kapasiteleri (niseb-i şerîfeleri⁷) arttıkça biçim kurgusunun sadeleştiği, müzik cümleciklerinin süreleri bakımından birbirlerine yaklaştığı ve ardışık eş süreli müzik cümleciklerinin kullanıldığı da görülmektedir⁸. Bu verileri doğrulayacak şekilde en çeşitli müzik cümlecikleri dağarına sahip olan eserlerin Sabâ Zemzeme ve Hicaz besteler olduğu da açığa çıkmaktadır. Fakat Hicaz bestedeki bu müzik cümlecikleri çeşitliliğinin seçilen güftenin vezninin diğerlerine nisbeten daha zorlayıcı ve alışılmadık olması sebebiyle artmış olması mümkündür. Müzik cümlelerinin cümlecik miktarları karşılaştırıldığında ise 7,8,9 ve 12 cümlecik içerdiği belirlenen cümleler bestecilik üslûbu ve makamın beste biçimine etkisi kapsamında anlamlı bir sıralama oluşturmamaktadır. Süre özelliği açısından ise en çok 12 dörtlük süreli müzik cümleciklerine yer verildiği görülmüştür. Ölçü (dolayısıyla usûl) geçişlerini sağlayan müzik cümlecikleri tablolardan karşılaştırıldığında 12 dörtlükten uzun süreye sahip cümleciklerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Devr-i Kebir usulü üzerindeki ilk müzik cümleciklerinin usulün ilk 14 dörtlüğü kapsamında konumlandığı da sıklıkla görülmektedir. Ardından gelen müzik cümlecikleri ise Berefşân usulünün ilk kısmını kapsayacak şekilde usul geçişini sağlamaktadır.

Bestelerin yapı birimlerinden bir diğeri olan güfte unsurunun Hicaz beste hâriç (Remel - fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün) aynı veznle (Müctes - mefâilün feilâtün mefâilün feilün/fâ'lün) inşâ edildiği görülmektedir. Böylece çalışmanın biçim araştırması denklemindeki usul, vezn ve makâm değişkenlerinden usule ek olarak vezn değişkenini de nisbeten sabitlemek tespit ve verilerin tutarlılık oranını yükseltmeyi sağlamıştır.

Güftelerin besteler üzerindeki hece dizilimleri güfte veznî farklı olan Hicaz beste hâriç yüksek oranda benzerlik göstermektedir. Birkaç istisnâ hâriç hece tekrarları dahî aynı konumlardadır. Bu veriden yola çıkılarak bazı eserlerin çeşnileri uygulamak amacıyla barındırdığı istisnâların ayrı bir durum oluşturduğu fakat beste için seçilen makâmın güftenin hece dizilimine etkisi olmadığı anlaşılmaktadır.

Sonuç

Sâdullah Ağa'nın hayatını konu alan kaynaklar geniş, kesin ve tutarlı bilgiler içermemektedir. Dolayısıyla bu kaynaklardan bestecilik kimliğini aydınlatılabilecek sorulara cevap bulabilmek mümkün olamamıştır. Bestecinin

⁷ Niseb-i şerîfe: "asıl, şerefli nisbetler, oranlar" anlamına gelen terim bir makâmın sekizlisinde barındırdığı tam dörtlü, beşli ve sekizlilerin miktarlarının toplamıyla ortantılı olarak artan bir değerdir (Öztuna, 2006b, s. 128). Terimin isim anlamı araştırıldığında ise niseb kelimesinin nisbet kelimesinin çoğulu yerine "ilgi kurmak, nisbet etmek, atfetmek; akraba olmak, yakınlık kurmak" anlamlarına gelen niseb kelimesinin çoğulu olduğu anlaşılmıştır (Avcı, 2007, s. 142-144). Bu yüzden terimin günümüz Türkçe'sindeki karşılığı "asıl yakınlıklar" veya "esas ilgililer" olarak önerilebilir.

⁸ Eserlerin bu kapsamda sıralaması Hüseyinî Aşîran > Şedd-i Araban > Hicaz > Sabâ Zemzeme şeklinde kabul edilmiştir.

üslûbuyla ilgili araştırma sadece günümüze ulaşabilmiş eserleri üzerinden yürütülebilmiştir. Eser incelemelerinin mümkün olduğunca verimli ve tutarlı sonuçlar verebilmesi amaçlanarak bestelerin nüshaları arasından bu doğrultuda uygun olanlar seçilmiş veya nüshalar karşılaştırılarak kolektif bir nüsha oluşturulmuştur.

Makalenin “makâmın beste biçimine etkisi”nin ne olduğu şeklindeki diğer problem cümlesine cevap verebilmek için başvurduğu kapsam Sâdullah Ağa'nın Zencîr besteleridir. Bu seçimle incelenecek eserlerin tek bir bestecinin üretimi olması sağlanmış, usûl yapılarının, türün (beste, ağır semâî, yürük semâî gibi), ve mümkün mertebe güfte vezninin sabit tutulmasıyla denklemdaki diğer etkenler olan makam ve beste biçimi değişkenlerinin birbirlerine bağlı gelişen durumları gözlemlenebilmiştir.

Zencîr bestelerin incelendiği kısımda eserler özelinde Sâdullah Ağa'nın bestecilik üslûbuna dair verilere ulaşılmıştır. Seçtiği güftelerin ve bu güfteler üzerine kurduğu müzik cümlelerinin yapısal özellikleri açığa çıkarılmıştır. Bestecinin makamları işleyiş tercihlerine de değinilmiştir. Günümüz makam teorilerinde karşılığını bulamadığımız uygulamalar tespit edilmiştir. Hüseyinî Aşîran bestede inici bir seyir beklenirken, inici-çıkıcı özelliklerin baskın olması ve Şedd-i Araban bestede makâmın yeni bir biçiminin kullanılmış olması bu özelliklerdendir. Bestelerin genelinde bileşik makamların kullanıldığı bestecinin bir tercihi olarak görülmüştür. Günümüze ulaşan diğer eserlerinde de hangi makamları seçtiği göz önüne alınırsa bu tercihin bir tesadüf olmadığı anlaşılacaktır (Ekmen, 1996: 496-497). Bestecinin Hicaz ve Sabâ Zemzeme bestelerde görüldüğü üzere Yegâh perdesinde çeşitli kısa süreli çeşnilerle oluşan genişlemeler kullanması da üslup özelliklerine dair bir unsur olarak tespit edilmiştir.

Zencîr bestelerin tamamı murabbâ biçiminde tek bölümlü olarak tasarlanmıştır ve ikişer müzik cümlesi içermektedir. Bu müzik cümleciklerinin yapı birimleri olan müzik cümlecikleri ise yer yer usûl geçişlerini ortalayacak şekilde konumlandırılmıştır ki bu konumlarda oluşan usûl geçişlerini belirsizleştirici etki kümülatif olarak diğer müzik cümleciklerinin bitip başladığı usûl geçişlerine de algısal usûl sınırlarını değiştirerek sirâyet etmektedir. Eserlerin genelinde görüldüğü gibi bu yöntemi ilk usûl geçişinde kullanmak bahsedilen kümülatif etkiden dolayı yeterli olmaktadır. Böylece usûl değişiminden kaynaklanan bir bölüm değişimi gerçekleşmemektedir ki bu durum Zencîr usûlünün bileşik bir usûl olarak algılanabilmesi adına etkilidir. Usûl geçişlerine konumlandırılan bu müzik cümleciklerinin 12 dörtlük veya daha uzun süreye sahip müzik cümlecikleri olduğu da tespit edilmiştir.

Eserlerin genelinde zemîn kısmında tasarlanan biçimlendirmelerin diğer müzik cümlesinde de tekrar edilmeye çalışıldığı görülmektedir. Ezgisel değişim veya güftenin sebep olduğu zorunluluk gibi etkenler yoksa zemîn biçimlendirmesi meyân kısmında da korunmuştur. Eserin ana makâmı dışındaki geçki ve çeşniler biçim kurgusunda değişiklikler gerektiriyorsa işitsel değişimin sağlanmasına öncelik verilerek hece dizilimleri, hece tekrarları, müzik cümleciği uzunluklarının yeniden tasarlandığı görülmüştür. Eserin ana makâmına yakın olan işitsel değişimler için bu tür değişimlere ihtiyaç duyulmamıştır. Yeni bir ezgisel anlam veya ezgi değişimi oluşturulurken sözel anlam bütünlüğünün etkisinden faydalanılmış, kelime anlamı, vurgusu, prozodisi korunmaya ve vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu amaçla yer yer (özellikle meyân kısımlarında) hece dizilimlerinin de değiştirildiği tespit edilmiştir.

Seçilen güftelerin vezinlerinin Remel bahrindeki Hicaz bestenin güftesi hariç Müctes bahrindeki “mefâilün feilâtün mefâilün fâ'lün” vezninde olduğu görülmüştür. Bu veznin usûl üzerindeki hece diziliminde başlangıçta gelenekte olduğu üzere “yâr” terennümü kullanılmış, Hicaz bestede terennüme geçişte “efendim” terennümü

eklenmiştir ki bu durum da gelenekte yüksek oranda kullanılmadığı bilinen veznin usûl üzerindeki yerleşiminde bir çözüm oluşturacak şekilde bağlantılıdır. Bestelerin hepsinde terennüm sonları “hey cânım” terennümüyle sonlanmaktadır. Mısralardan sonra gelen uzun terennümler ise iki eserde lafzî iki eserde ikâidir. Lafzî terennümlerde “fâilâtün” tef’ilesi baskınken ikâî terennümlerin hece dizilimleri birbirlerine oldukça benzerdir. Güftelerin hece dizilimleri makam etkisi bağlamında karşılaştırıldığında bütün hece dizilimlerinin birbirlerine yakın olduğu görülmüştür. Hece tekrarları dahî benzer konumlardadır. Buradan yola çıkarak hece dizilimi üzerinde makam seçiminin bir etkisinin olmadığı bilgisine ulaşılmıştır fakat eserlerin içinde yer verilen çeşni ve makam geçişlerinde yukarıda bahsedildiği gibi sözel anlamın etkisinden faydalanabilmek veya işitsel değişimi sözel anlamdan bağımsız olarak hece vurgusuyla kuvvetlendirebilmek için hece dizilimi değişiklikleri yapılmıştır.

Müzik cümleciklerinin sahip olduğu süreler üzerinden bir değerlendirme yapılıncaya 12 dörtlük süreye sahip cümleciklerin sıkça kullanıldığı ve uzun cümleciklerin müzik cümlelerinin başında ve sonunda kısa cümleciklerin ortada kullanılma temâyülü olduğu görülmüştür. Son müzik cümlecikleri olarak 28 dörtlük cümleciklerin kullanılmış olması dikkate değerdir. Müzik cümlelerinin 7,8,9 ve 12 cümlecik içeren yapı birimi miktarları karşılaştırıldığında ise bestecilik üslûbu ve makamın beste biçimine etkisi kapsamda anlamlı bir sıralama oluşturmamaktadır. Sahip oldukları süreler açısından ise en çok 12 dörtlük süreli müzik cümleciklerine yer verildiği görülmüştür.

Müzik cümlelerinin yer yer aynı veya farklı konumlarda benzer veya ortak ezgiler bulunduran türev müzik cümlecikleriyle tasarlandığı tespit edilmiştir. Türev cümleciklerin en çok kullanıldığı eser Sabâ Zemzeme bestedir. Bu durumu yorumlamak için makâmın aslının Sabâ makâmı olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Niseb-i şerîfesi (makamsal etki çeşitliliği) oldukça düşük olan bu makam biçim kurgusunda çeşitlendirmeler yaratabilmek adına besteciye fırsat tanımıştır. Şedd-i Araban ve Hüseyinî Aşîran makamlarında bestelenmiş bestelerde ise niseb-i şerîfelerin arttıkça biçim kurgusunun sadeleştiği, müzik cümleciklerinin süreleri bakımından birbirlerine yaklaştığı ve ardışık eş süreli müzik cümleciklerinin arttığı da görülmektedir. Sabâ Zemzeme ve Hicaz bestelerin süre ve cins açısından en çeşitli müzik cümlecikleri dağıtımına sahip olması⁹ bu çıkarımı ispatlamaktadır. Hicaz bestede bu duruma ek olarak güfte vezni bileşeninin de farklı olması etkili olabilir.

Sonuç olarak çalışma kapsamında makâmın beste biçimi üzerinde etkisi olduğu tespit edilmiştir. Eserlerin biçim kurgularının seçilen makamın niseb-i şerîfesinin, yani makamsal etki çeşitliliğinin artmasıyla sadeleştiği, azalmasıyla detaylandığı ortaya konmuştur. Ayrıca geçki ve çeşni gibi ezgi değişimlerinin eserin ana makâmına olan yakınlıklarıyla orantılı olarak beste biçiminde değişikliklere sebebiyet verdiği de tespit edilmiştir. Ana makâma yakın ezgi değişimlerinde bir önceki müzik cümlesinin biçim kurgusu korunmaya çalışılmış, uzak ezgi değişimlerinde ise yeni biçim kurguları tasarlanmıştır.

⁹ Bu iki eserin müzik cümlecikleri arasında süre çeşitliliği Hicaz bestede, cins çeşitliliği Sabâ Zemzeme bestede öne çıkmaktadır.

Kaynakça/References

- Adorno, T. L. (1982, Haziran). On the Problem of Musical Analysis. (M. Paddison, Çev.) *Music Analysis*, 1(2), 169-187.
- Aksu, F. A. (1988). *Abdûlbâkî Nâsır Dede ve Tetkîk ü Tahkîk*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Avcı, C. (2007). Nisbe. TDV içinde, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 33, s. 142-144). İstanbul: TDV.
- Çakır, M. S. (2018). *Yahyâ Nazîm Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin)*. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Çırak, C. (2020). *İsmail Dede ekolünde ilahi besteciliği üslubu*. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Ekmen, G. (1996). Hacı Sâdullah Ağa. TDV içinde, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C.14, s. 496-4967). İstanbul: TDV.
- Ergen, A. (2010). NOTAM.
- Gargun, A., & Karaman, S. (2012). Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde'nin Beste Formunda, Zencîr Usûlündeki Eserlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 32, 351-383.
- İnal, İ. M. (1958). *Hoş Sada*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Karadeniz, E. (2013). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kaygusuz, N. (2006). *Muallim İsmail Hakkı Bey ve Mûsikî Tekâmül Dersleri*. İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.
- Özalp, N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi I*. İstanbul: M.E.B. Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2013). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (2006a). *Türk Mûsikîsi Cilt I*. Ankara: Orient Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006b). *Türk Mûsikîsi Cilt II*. Ankara: Orient Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Abdûlbaki Nasır Dede (1794). *Tedkik u Tahkik*, çev. Yalçın TURA (2006), Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Uz, K. (1964). *Musiki Istılâhâtı*. Ankara: Küğ Yayınları.
- Yarar, M. T. (2009). *Güfte Antolojisi Dilden Tele Cilt I*. Konya: T.C. KONYA VALİLİĞİ.
- Yarar, M. T. (2010). *Güfte Antolojisi Dilden Tele Cilt II*. Konya: T.C. Konya Valiliği.
- Yavaşca, A. (1992). Beste. TDV içinde, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 5, s. 543). TDV.
- Yektâ, R. (1986). *Türk Musikisi*. (O. Nasuhioğlu, Çev.) İstanbul: Pan Yayıncılık.

Zencir
Çiğdem Çayrak

HÜSEYİNİ AŞIRAN BESTE

Hasaî Sadullah Ağamın

(♩ = 60)

Yas a sı FAHRE sı no tin
no re
den den büy
le
bi sı Kap
DEVRİKEBİR
so sin
sün tem sin gon
ca fan sin gul be den

BEREFSAN

sin yaz a ruz

Yaz böy le bir ah

ni kap ne

MIYAN

sin Yaz ge hi

hi ne ya ya

PAHTE

na ni Koç

Koç dur

GEMER

Go hi

→



M.S.

Azimetin nereden böyle bi nikap senin
Ki mahitap ruhun yakmış afitap senin
Geh-i miyazına koçtur geh-i lebin emdir
Vebeli vezise cema benim sevap senin

محبوبی آفانک
زی آله یار
Yarîy a na

اصول زنجیر
زی له ای
Li mi tin

مسنی عزیز بنه
کله
rin

ره نه دن دن دن
né ré dén dén

بوی
beuy

بی له بی بی
lé bi bi ni

قا قار سینه
ka kab sé nin

آه سینه تله موسی آه
ah sinu-tisi sin gul bi dé ni

سهن غون جه فم سینه یار
sen gon djé fém sin yar

مان یار بوی له بی
man yar beuy lé bi

قاب بی قاب قاب
bi ni kab kab kab

سینه سینه
sé nin nin

هی جی هی یار نیم جا هی
héy dja nim yar gui hi

هی می یار
hi mi yar

نى نى قبا فوج
 ni ni ko kocak

دور سازه كى هى
 dour "M" guu hi

آه لك بى بى نهدن
 ah la bin bin emed

در هى جا نم
 dir hi dja nim

کفره بیله زینت - کفره بیله زینت

۱۵۶

H. Sadullah Ağa

اصول زنجیر عزتک زده بودی نقاب نه
صنعتی بهر بستان اول
ماجره سدا اغانا

زود عدا ای یار
تقی زنی
نک
ده
بری
قانی بی بی
نقاب
ف ده به بکول
تن موسی
یا
یا
نقاب
نقابی ا
نقاب
نک
نقاب
نقاب

۱۵۷

سپانغانا

سپانغانا

سپانغانا

سپانغانا

سپانغانا

سپانغانا

سپانغانا

Zencir

HICAL BESTE

HACI SÂDULLAH AĞA

Car Dâ- Nâ mi aş- kan- la he- he- ri-de
ma-ri sü- sü- sü- ri-de
va-ri sıy- sıy- sıy- la e- yar- ey- ey- yar- di
ser- zer ter bir ben- mi- yim e- fen- dim
Ah ye-le lel. li ye le lel le le lel li Ah te-re tel. li ye
lel. li ye le lel le le lel le le lel li... vâ-y yar yar ser- ze-zer
ter bir ben- mi- yim... Hey câ-nım Hey Câ-nım
Miyân Gü- Gül-se- ni Kü-
Yin- de de her seb- su- sub- ha dek fer-
yâ- yâd- o- lur e- fen- dim Ah ye-le lel
li ye le lel le le lel li ah te-re tel. li ye- lel li ye le lel le le le le
li vâ-y yar yar... sub- ha- dek fer- yâd- o- lur...
Hey câ-nım

2.1.990

Dr. Albeddin Yavaşca: D.No:25

صبا بسنه اصولی زجر حاصره سده اغانک

جا تک عشر من

Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are mostly quarter and eighth notes, with some beamed eighth notes. There are some slurs and ties.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing from the first system. It features a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various note values and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It maintains the treble clef and one flat key signature.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It maintains the treble clef and one flat key signature.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It maintains the treble clef and one flat key signature.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It maintains the treble clef and one flat key signature.

Camille Saint-Saëns

ترجم

٢٤٤٢

لا اله الا انت سبحانك اني كنت من الضالين

يا باهيا يا باهيا يا باهيا يا باهيا

يا باهيا يا باهيا يا باهيا يا باهيا

يا باهيا يا باهيا يا باهيا يا باهيا

يا باهيا يا باهيا يا باهيا يا باهيا

يا باهيا يا باهيا يا باهيا يا باهيا

يا باهيا يا باهيا يا باهيا يا باهيا

يا باهيا يا باهيا يا باهيا يا باهيا

يا باهيا يا باهيا يا باهيا يا باهيا

يا باهيا يا باهيا يا باهيا يا باهيا

يا باهيا يا باهيا يا باهيا يا باهيا

يا باهيا يا باهيا يا باهيا يا باهيا

Handwritten musical notation for the piece "Çırak". The notation is written on four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a style characteristic of traditional Turkish folk music, featuring a mix of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written in Ottoman Turkish script above the notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff shows a more complex rhythmic structure with many sixteenth notes. The fourth staff concludes the piece with a final cadence. The lyrics are: "لا لاله الا الله محمد بن عبد الله" (La ilaha illallah Muhammad bin Abdillah).

HİCAZ BESTE
(Câm-ı aşkınla heman...)

HACI SADULLAH AĞA

ZENCİR 

CA MI AŞ KİN
DA NE İ HA
NA ŞİD A SA

LA HE MAN ŞU
LİN HE VA SİY
AĞ LÂ YAN EY

ŞU ŞU Rİ DE SER BİR
SİY SİY LA GE ZER "
EY EY VER Dİ TER "

..... BEN.. Mİ YİM E FEN DİM
" " " " " " " "

TERENNÜM

AH YELE LEL LEL Lİ YE LE LEL LE LELE LEL Lİ
" " " " " " " " " " " " " "
" " " " " " " " " " " " " "

AH TERE LEL Lİ YE LEL Lİ YELELELE LELELELE
" " " " " " " " " " " " " "
" " " " " " " " " " " " " "

LE LE LEL Lİ VAY YAR YAR SER
" " " " " " " " " " " " GE ZER
" " " " " " " " " " " " VER Dİ 1. 2.

BİR BEN Mİ YİM HEY CA NİM HEY CANİM
" " " " " " " " " " " " " "

MEYAN

GÜ GÜLŞE Nİ

/..

HICAZ BESTE (Devamı)

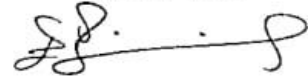
HACI SADULLAH AĞA

KÜ ... YİN. DE ... DE ... HER ... ŞEB ...
 SU ... SUB ... HA DEK ... FER ... YA ...
 YAD O LUR ... E FEN ... DİM
 TERENNÜM
 AH YELLE LEL LEL .. Lİ YE LE LEL LE LE LEL Lİ
 AH TERE LEL Lİ YE LEL Lİ YELELE LELELE LELELE
 LELE LEL Lİ ... VAY ... YAR YAR ... SUB HA DEK
 FER ... YAD O LUR ...
 HEY CA NİM E.B.

CÂM-I AŞKINLA HEMAN ŞÜRİDE-SER BİR BEN MİYİM ?
 DANE-İ HALİN HEVÂSINLA GERER BİR BEN MİYİM ?
 GÜLŞEN-İ KÜYİNDE HER ŞEB SUBHA DEK FERVÂD OLUR
 NÂŞİD ÂSÂ AĞLAYAN EY VERD-İ TER BİR BEN MİYİM ?

Not: Dr. Alâeddin Yavaşca'nın el yazısı olan notadan kopya edildi.

06.01.1990



سید الله اغا
SADULLAH AĞA

ندمکه سینه بی او طرفک کسار اولوز

یار نه دم دم که سی
yar né dém dém qui si

سی نه سی نه او اول
si né si. o

کول گول رو هو خوک
kol gul rou hu houn qû

شا شا شا ده او
cha cha cha dé o

لور وای لای لای لای لای
lour vay yay lé lal lal lal

له له له له لای لی ت ر د لای لای له له له له له
lé lé lé lé lai li t r d lai lai lé lé lé lé lé

کوک رو یار یار رو هو خوک
ko rou yar yar rou houn

شا ده او
cha dé o

لور وای هوی دجا نیم باغیانیم ما او ما
lour vay hoy dja nim bağyanim ma o ma

رو دی دی دی
rou di di di

میل نه کوی
mil né kûy

giver

(۱۱)

Şed-arâben Beste

(2)

(Bereifan) Yâr yâr..... ru nu..... nuh..... kü
 Yâr yâr da ha ha zi
 Yâr yâr bu bu e

şâ de o
 ya de o
 da da o

lur..... Rey ca nim Rey ca nim
 lur
 lur

(Çifte O mah..... mah..... ru.....
 Düyek)

ru..... (Pahte)..... ye de

dim..... mih.....

(Çenber) re..... gö..... gös te

rip..... rip..... da.....

..... niş..... (Devr-i Ah yelle lel..... lel.....
 kabir)

.... le..... le la lel.... le lel li

→

Yedevatan Beste

te re lel, lel, lel le le le le le

lel lel lel lel lel lel li (Bereifan) yar.....

.....,mih..... re ggö... gös te rip.....

..... Da..... niş..... Fey oa nim

Ne dem ki sinesi ol gül-ruhun kuşâde olur
 Gönüde şevk-u muhabbet dahâ ziyade olur
 O mâh-rûya dedim mihre gösterip Dâniş
 Mirâdım üzre güzel işte bu edâda olur.

Dem --- Zaman. Sine - Göğüs
 Gül-ruh- Gül yanaklı
 Kuşâde - Ağık
 Muhabbet- Sevgi
 Ziyade - Fazla
 Mâh-ruy- Ay yüzlü

Mîhr - Güneş
 Mirâd - İstek. Edâ - Güzel tavır.

Zineir

Ş E D A R A B A N
Beste

Sadullah Ağa

Yar ne dem dem ki si si
ne si o ol gül
gül ru hu hun kü şa şa
şa de o lur vay ye le lel
lel le le le le le le li te re
lel lel le le le le le le lel le lel lel lel le li
yar yar ru hun kü şa
de o lur vay heyva nim
o ma ma ki ru ru

Ok %

gedarabân bestenin devamı

2

ye de dim mih

re üs gös te

rip rip da niş

ye le lel lel le le le le

lel li te re lel lel le le le le le

lel le lel lel lel lel li yar yar

mih re gös gös te rip rip

da niş hey ca nim Sem

Ne dem ki sinesi o gül ruhun küşade olur
 Gündüde gevki muhabbet daha ziyade olur
 O mahı ruye dedim mâhre gösterip danış
 Meramın işre güzel işte bu idare olur.

Nedemki sinesi Konservatuvar Külliyyatından
HACI SADULLAH AĞA

ZENCİR
(♩ = 72)

ŞET ARABAN MURABBA BESTE



YAN NE DE M. Kİ Sİ Sİ
GÖ NÜ NÜ L. DE SE SE
MU MU RA RA DIM Ü Ü

NESİ O O GÜ
V. KÜ MU HA HA B BE
ZE REGÜ ZE ZE L İ

GÜ L RU HU HUN KU
BE T DA HA HA Zİ
İ S TE BU BU

SA SA DE O LU
YA YA DE O LU
DA DA DA O LU

AN YELLE LEL LE L LE L LE LE LE LE
LE LEL Lİ TE RE LEL LEL LE LE LE LEL LEL LEL LEL LEL LEL

YAR YAR RU HU HU N KÜ SA
BU E DA

DE O LU R HEYCANIM HEY CA NIM
DA O LU R

O MA MA HI RU RU

YE Dİ Dİ M Mİ

.. H RE GÖ GÖSTE . . RÜ RÜ

B DA NI . S AH YEL LE LE L LE

. . L LE L LE LE LE LE LE LEL Lİ TERE LEL

LEL LE LE LE LE LE LE LELLE LELLE LELLE LELLE LELİ YAR YA

. . R MI . . H . RE GÖ GÖSTE . . RÜ

B DA NI S HEY CA . . NIM

NEDEMKİ SİNESİ O GÜLRUHUN KÜSADE OLUR GÖNÜLDE SEVK VE MUHABBET DAHA ZİYADE OLUR
O MAHIRUYE DEDİM MİHRE GÖSTERÜB DANIS MURADIM ÜZERE GÜZEL İSTE BU EDADA OLUR
AH YEL LE LEL LEL LEL LE LE LE LEL Lİ TERE LEL LEL LE LE LE LE LE LE
LEL LE LELLE LELLE LELLE LELLE LEL YAR RUHUN KÜSADE OLUR

1911 BASAR

Sâdullah Ağa

ŞED ARABAN BESTE

Ne dem ki sînesi ol gül-rûhun küşâde olur

USÛL: ZENCİR

BESTE: HACI SADULLAH AĞA

ÇIFTE DÜYEK

Ne dem dem ki sî sî

FAHTE

nesi o ol gü

ÇENBER

gül rû hu hun kü şâ

şâ de o lur

DEVİR-İ KEBİR

Ah yel le lel lel le le le le le li te re

le lel le le le le le lel le

BEREŞŞAN

yar yar rû hu hun kü şâ

de o lur

1 (Başa)

2 (Meyana)

SON

hey câ nım hey câ nım

Meyan

ÇIFTE DÜYEK O mah mah rû rû

FAHTE ya de dim mih

ÇENBER re gö gös te rip

riş da niş

DEVR-İ KEBİR Ahyellelel leleleleleleleleleleleli tere

leleleleleleleleleleleleleleleli

BEREŞAN yar yar mihre gö gös te rip

Dâ niş hey câ nım

Ne dem ki sînesi ol gül-rûhun küşâde olur
 Gönülde şevk u muhabbet daha ziyâde olur
 O mah-ı rûyâ dedim mihre gösterip Dâniş
 Merâmım üzre güzel işte bu edâd olur

Terennüm :

Ah ye le leleleleleleleleleleli te re lele
 leleleleleleleleleleleleleleleli
 yâr rûhun küşâde olur

SABÂ ZEMZEME BESTE

Nedir bu gonca dehen sende ey gül-i ahmer

USÛL: ZENCİR

BESTE: HACI SADULLAH AĞA

ÇİFTE DÜYEK

Yâr Ne dir bu gon gon

FAHTE

cade hen hen sen

ÇEMBER

de ey gü li

ah ah mer

DEVİR-İ KEBİR

ser vi nâ zım iş ve bâ zım pek be

yâ zım nâ ze ni nim

BEREFSAN

yâr sen de ey ey gü

li ah mer

Bağa Meyana Karar

hey câ nim hey câ nim

SON

Meyan

Yâr Mü bâ rek o o
la ku dû mûn
de yûb çe men
yer yer

Nedir bu gonca dehen sende bu gül-i ahmer
Hezâr-ı nâz ile güzâre gel Kadd-i ar'ar
Mübârek ola kudûmün deyûb çemen yer yer
Düşer ayağına Şâkir gibi bütün cûlar

Terennûm :
Servinâzım işvebâzım pek beyâzım nâzenînim

Nedir bu gencin dehanı *seule ay qel i simes* Siba-temaeme *Ende*

عصا یزدیسته *اصولی غیر* *ند بو بنی دهن سنده ای کل اص*
 جاسر حیات آغا

The musical score consists of ten staves of handwritten notation. The lyrics are written in Persian script above and below the notes. The notation includes various note values, rests, and bar lines. Some words are circled or underlined for emphasis.

Lyrics (from top to bottom):

- غوز بو در *دی ن یار*
- غوز *دی ج* *هن*
- هن *سنا*
- ای کو ای *ای رو*
- ای *تو*
- ای *نم* *نا* *وو* *نرم*
- ای *نم* *با* *یک* *نم* *با* *وه* *عسی*
- ای *رو* *سنا* *یا* *نم* *فی*
- لی *کو* *ای*
- جاهی *س* *س* *س*

٢٩١

و صبا نمانه

با مو یا- او

او

دو

دو

دو

دو

صبا ز من مرسته ندر بو غنیم دهنه سنده حاجی سدا داغا

غن غن غن بو در دی نه یار یار

ghn ghn ghn bou dir né di yar yar

دی چه دی چه دی چه دی چه دی چه

tché di hén hén hén sén

ای ده ای ده ای ده ای ده ای ده

dé éy éy giu li

آه می سر "زیم" نا زیم عی

Ah mé sé vu na zim iy

وه عش با زیم یه یك با زیم نا زیم

ich vé ba zim pek bé ya zim na zé ny nim

یار یار ای ده سن ای ده سن ای ده سن

yar sén dé éf éy giu li

آه آه می سر نیم جا هی

Ah Ah mé héy djanim

یار موبه یار موبه ریک او او او

yar moubá rék o o o

دو دو مک دو بده

dou dou moun dé youb

آه چه آه من من یه ری یه (ترنیم)

Ah tché mén mén yé ri yér (Ch.)

Sabazengeme Beste:
Hacı Sa'dullah öfendi

(Rifîkî Feramdan)

Uslul: (♩ = 72)

(Zencîr)

çifte düğün: Jon ne di — bu gon — (gon) —
yar he ga — ne — (na) —
gar dü şe — a — (ga)

Fağfe: — m — çadi — hen — hen — Se — n —
gile gül — gül — ga —
ga ma — ga — ka —

Çender: — de — ey gü — li — a —
re — ge — gü — ka — di — ar —
ge — li — (Devrikeli)

ah — mer — (Devrikeli): Ser vi na gum —
a — ar —
cu — lu —

— ve — ba — gum nek be ya gum na — je — mi — mi —

Bereftan: yar — sen de ey — ey gü — li —
za ne gül — gül — ka — di —
yar di — gül — ga — di —
ga — di — ga — di —

a — h — mer — Hey ca num hey ca num
a — an —
ger — an —
cu — ga — lar —

Çiftedüğün: yar me ba — nek o — o — Fakke: — Coi ku du —

— du — mu — n Çender de — güb — ce —
men — ge — yer — yer

Medir du gonçe dîhen sende ey gül-i ahmer
Hegâs e magile gülgâse gel nakle nîsâr
Mubârek ola kudümün deyüb cemen yer yer
Düzer ağâgema Şaker gibi bütün cüyler
Seronâgim işrebâgim pak beşâgim mâğemün

16-21-22-23/12/1957

Kaydedici: C. Köksal

Çinçin Kod

8. 1/4

SABÂ ZEMZEME BESTE

Usulü: Zincir

HACI SADULLAH
AGA

NE DİR BU GÜN
CA Dİ HE HEN
SEN DE EY EY GÜ Lİ
AH MER
SER Vİ NA ZİM İF VE BA ZİM PEK BE
YA ZİM NA ZE Nİ... NİM YAR
SEN DE EY EY GÜ Lİ
A AH MER HEY CA NİM
HEY CA NİM MÜ BA REK OL
OL LA KU DÜ DÜ

MUN DE YÜP
AH GE. MEH. MEN YE REİ
YER SER Vİ NA ZİM İŞ
VE BA ZİM PER BE YA ZİM WA ZE
Nİ NİM YAR (AH) DE YÜ' YÜP GE
MEN YE Rİ YER
HEY CA NİM

İsmail Koral

Nedir bu gonca dihen sende ay gül:- ahmen
 Hazâr naz ile gülzâre gel kaddi arlar
 Mübarek ola kudûsunn deyiş cemen yer yer
 Düşer dyşgins Nâkir gibi bütün cöler

Mayan terennümünü yazdı öğretti

Dr. Hamit Hüsnü Beyin
İstanbul radyosundaki
el yazısı defterlerinden
aynen kopya.

20. 6. 1972
 İsmail Koral

R. KREUTZER VİYOLA ETÜT KİTABINDA BULUNAN 17 NUMARALI ETÜDÜN TEKNİK ANALİZİ VE ETÜT HAKKINDA ÖĞRETİM ELEMANI GÖRÜŞLERİNİN İNCELENMESİ**Technical Analysis of Etude Number 17 in the Viola Etude Book of R. Kreutzer and Investigation of the Instructors' Views about the Etude****Ebru Duygu AKYOL*****Ajda ŞENOL SAKİN****

ÖZ

Çalgı eğitiminde amaçlanan davranışların kazanılmasını ve pekiştirilmesini sağlayan en temel materyaller olan metot kitaplar besteciler tarafından bestelenmiş etütlerden oluşmaktadır. Viyola metotları ile ilgili yapılmış araştırmalar incelendiğinde Rudolph Kreutzer'in etüt kitabının eğitimciler tarafından viyola eğitiminde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bu araştırmada viyola eğitiminde kullanılan R. Kreutzer'in viyola etüt kitabı hakkında öğretim elemanı görüşleri alınmıştır. Ayrıca viyola metodunda yer alan 17 numaralı etüdün analizi yapılarak teknik kümeler belirlenmiştir. Araştırmada Verlag&Eigenthum ve G. Ricordi&C., Milano edisyonlarından yararlanılmıştır. Belirlenen teknik kümelerin içerdiği zorluklardan ayrıntılı bahsedilmiş, bu zorlukların üstesinden gelinmesi için uzman görüşü yönlendirmeleriyle önerilerde bulunulmuştur. Bu sayede hem bu etüdün çalışılmasında hem de benzer teknik kümeleri barındıran çalışmalar için kaynak yaratılması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda gerçekleştirilen çalışma nitel bir çalışmadır ve veriler çalışma grubunu oluşturan yedi viyola eğitimcisinden görüşme yöntemiyle elde edilmiştir. Elde edilen veriler ayrıntılı olarak içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Görüşmeler sonucunda katılımcıların Kreutzer etüt kitabı ve 17 numaralı etüdü hakkında verdiği yanıtlardan düzey, etüt kitabı kazanımları, yeterlik, uyarılma olmasının etkisi, etüdün öğrenme-öğretme süreci etkililiği temalarında 20 kod elde edilmiştir. Etüdün teknik analizi sonucunda çeşitli teknik ve zorluklar barındıran 20 teknik küme belirlenmiştir. Araştırmada ayrıca belirlenen teknik kümelerin çalışılmasına yönelik katılımcı önerilerine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Viyola eğitimi, Kreutzer, Viyola, Etüt, Analiz.

ABSTRACT

Methods which are the most basic materials that provide the acquisition and reinforcement of the intended behaviors in musical instrument education, consist of studies (etudes) composed by composers. When the researches on viola methods are examined, it is seen that the study book of R. Kreutzer is frequently used by the instructors in viola training. In this research, views of instructors on the viola study book of R. Kreutzer that are used in viola training were taken. Besides, technical clusters were determined by analyzing the etude numbered 17 in the viola method. Verlag & Eigenthum and G. Ricordi & C., Milan editions were used in the research. The difficulties of the determined technical clusters were mentioned in detail, and suggestions were made with expert opinion guidance to overcome these difficulties. In this way, it is aimed to create resources both for studying this etude and for studies that contain similar technical clusters. The study carried out for this purpose is a qualitative study, and the data was obtained by interviewing seven viola trainers who constituted the study group. The data obtained were analyzed in detail by the content analysis method. As a result of the interviews, 20 codes were obtained on the themes of the level, etude book acquisitions, efficiency, the effect of adaptation and the effectiveness of the etude's learning-teaching process from the answers given by the participants about the Kreutzer etude book and study number 17. As a result of the technical analysis of the etude, 20 technical clusters with various techniques, and difficulties were identified. The research also included participants' suggestions for the practice of the determined technical clusters.

Keywords: Viola training, Kreutzer, viola, etude, analysis.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 29.04.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 24.03.2021

* Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı, ebruduyguakyol@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-6307-730X

** **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı ajdasenol@uludag.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-1870-2329

Extended Abstract

Instrument education, which is a sub-dimension of music education, is based on the principle that the individual can perform basic skills and teachings at a certain level. In order to provide a targeted musical education, it is necessary to gain some basic skills at the beginning stage, which will create the target behaviors that are desired to emerge after the training. The most basic materials that enable the acquisition of these skills are the methods written for that instrument. Method books consist of etudes composed by composers. Studies about viola methods show that R. Kreutzer's 42 Studies method has an important place in the viola repertoire and this method is frequently used by instructors in viola education. The etudes in the Kreutzer study book are listed according to the degree of difficulty, and each study has been created for a separate purpose in terms of target acquisition. Although the techniques are generally processed separately in the studies, the etudes in which the techniques are blended are also included in the book.

This study aims to describe the technical content of the 17th etude in the R. Kreutzer Viola Study Book and to examine the views of the lecturers about the study. Thus, it is thought that the method will create a guiding resource about its usability in education and its adequacy in acquiring gains. In addition, the technical clusters were determined by analyzing the 17th etude in the viola method. In this way, it was aimed to create a resource both for studying this etude and for studies with similar technical clusters.

The study carried out for this purpose is a qualitative study. The data of the instructor's views on the effectiveness of the etude number 17 in the R. Kreutzer study book in the learning-teaching process were obtained by interview method from seven viola educators who constitute the study group determined by criterion sampling method, one of the purposeful sampling methods. As a result of the interviews, 20 codes were obtained from the responses of the participants in the themes of level, study book acquisitions, efficacy, the effect of adaptation, and the effectiveness of the study's learning-teaching process. The obtained data were analyzed in detail by content analysis method. Verlag & Eigenthum and G. Ricordi & C. Milan editions were used in the research. Technical analysis of the study was made and 20 technical clusters containing various techniques and difficulties were identified. In addition, the difficulties of the technical clusters identified in the study were mentioned in detail, and recommendations were made with expert opinion guidance to overcome and practice with these difficulties.

The etude examined within the scope of the research is in C major. The 17th etude, which has 4/4 measures, is in moderate tempo and consists of 73 measures. The etude generally includes techniques of legato bow, 3rd and 4th finger trills, double voices, upper voice trills, arpeggios, finger transitions and martele in the root. The 17th etude includes different rhythm patterns and bow techniques. Also it is seen that the use of 1st, 2nd, 3rd, 4th and 5th positions on the left hand.

As a result of the study, it was concluded that the etude book, which has an important place in viola education, was used more frequently by the participants at the high school and undergraduate level in line with the opinions of the participants. In addition, it was determined that the mentioned study book was aimed at the right hand and left hand techniques, articulation applications in the use of bows, coordination of two hands, agility, musical development and conditioning. As a result of the interviews, it was determined that R. Kreutzer, a method adapted from the violin study book, did not create any negative effects in terms of viola education, on the contrary, the viola technique had positive aspects in terms of the necessity to develop like the violin technique. Although it is thought that the 17th etude in Kreutzer's viola book make a significant contribution to the development of the

performance by incorporating many techniques, it is stated that it can be performed by the lecturers by the people who have completed certain technical developments and should be meticulous about the preliminary studies. In addition, it is thought that if the relevant etude is studied in line with the participant's opinions by considering the contents of the technical clusters, it will develop right-hand and left-hand technical skills, help coordination of both hands, and also facilitate the performance of different rhythms and decorations in terms of bow dominance. In order to support the technical and musical development of the viola students, it was suggested to develop studies in this direction by making detailed analyzes in other etudes of the composer.

Viyolanın Kısa Tarihiçesi, Viyola Eğitimi ve R. Kreutzer

Onsekizinci yüzyılda son formunu kazanan yaylı çalgılar ailesinin ikinci üyesi viyola, Klasik dönemden itibaren orkestra ve oda müziğindeki yerini bulmuş ayrıca Romantik dönemle birlikte solo çalgı kimliğini de öne çıkarmıştır (Bektaş, 2010, s. 98). Viyola günümüze değin bestelenen eserler, yorumcular ve eğitimcilerle birlikte teknik ve müzikal anlamda pek çok gelişim göstermiş, alto tınısını eşlik ve solo biçimlerinde öne çıkarmıştır.

Stowell'e (2004) göre keman ile aynı zamanlarda Kuzey İtalya'da görülmeye başlanan viyolanın 16. yüzyılın başlarında terim olarak çeşitli anlamları bulunmaktaydı. "Rönesans ve Barok dönemlerde viyolayı da içerisinde barındıran *viol* ailesi genişlemeye ve gelişmeye başlamıştır. *Viola da braccio* ve *viola da gamba* olarak iki guruba ayrılan viyoller, çalgı yapımcılarının etkisiyle farklı ülkelerde küçük değişikliklere uğrasalarda benzer şekilde isimlendirilmişlerdir" (Özkarar, 2017, s. 17).

16. ve 17. yüzyıllarda kullanılan viola da braccio, 16. yüzyıldan 18. yüzyılın başlarına kadar kullanılan viola da gamba (lirone), double bass, 17. yüzyılın sonları ve 18. yüzyılda kullanılan viola d'amore, bariton, 18. yüzyılda kullanılan viola pomposa, viola di spalla, viola bastarda, 19. yüzyılda kullanılan viola alta (eski viyola), violet (küçük viol), violetta, octobass isimindeki çalgılardan bazıları, bestecilerin eser yazmasıyla ve bu eserleri seslendiren sanatçıların da, çalgı yapımcılarını yönlendirmesiyle gelişip, bugünkü keman ailesi adı altında kullanılan çalgıların ortaya çıkmasında temel oluştururken, bazıları da tarih içerisinde gereken ilgiyi göremediklerinden kaybolmuşlardır (Ece, 1998, s. 39; Ece, 2002 s. 94; Say, 2005, s. 564-565).

Klasik döneme gelindiğinde W. A. Mozart viyolayı oda müziğinde ön plana çıkarmış, ardından gelen Romantik besteciler viyolanın koyu tınlarını orkestra armonisini zenginleştirmede kullanmışlardır (Bahar, 2018, s. 53; Tıknaz, 2010, s. 1). Bunun yanı sıra Romantik dönemle birlikte farklı ülkelerde viyola ekolleri gelişmeye başlamıştır. İtalya'da Alessandro Rolla ve Antonio Bartolomeo Bruni, Almanya'da Hermann Ritter sonraki yıllarda Fransa'da Maurice Vieux, Rusya'da Vladimir Bakaleinikov ve Vadim Borissowsky ile Türkiye'de Necdet Remzi Atak ve Ruşen Güneş viyola eğitimine katkı sağlamış önemli viyola sanatçılarıdır (Özkarar, 2017, s. 74-82).

Solo enstrüman olma özelliğini neredeyse 20. yüzyılda kazanmış olan viyola, potansiyelini gerçekleştirmek ve kendi edebiyatını zenginleştirmek için yeni eserlere ihtiyaç duymuştur. Viyola edebiyatı bu gereksinimini 20. yüzyıl bestecilerinin çok sayıda farklı müzikal dönemlere ait transkripsiyon eser uyarlamalarıyla gerçekleştirmiştir. Yayımlanmış bu yeni eserler ile solo viyola repertuarında önemli ölçüde bir gelişme meydana geldiği görülmektedir (Lee, 2005, s. 10). Bunun yanı sıra 20. Yüzyılda viyolanın solo enstrüman olarak karakter kazanmasını İngiliz Lionel Tertis sağlamıştır (Tıknaz, 2010, s. 1). Ayrıca William Walton, Bela Bartok, Walter Piston ve Alfred Schnittke gibi çok önemli bestecilerin viyola konçertoları ile önemli bir viyola virtüözü olan Paul Hindemith'in viyola parçaları, Rebecca Clarke, Dimitri Şostakoviç ve Arnold Bax'ın viyola sonatları viyola edebiyatını zenginleştiren orijinal eserlerdir (Lee, 2005, s. 8).

"William Primrose bugünkü modern viyola çalma tekniğini oluşturarak ekol yaratmış ayrıca dünyada ilk viyola yarışmalarının başlatılmasını sağlamıştır ayrıca eserler yazılmasına vesile olarak, viyola repertuarını zenginleştirmiştir" (Tıknaz, 2010, s. 1). Bunun yanı sıra William Primrose viyola alanında önemli bir yorumcu ve eğitimci olan Ruşen Güneş'in hocası olmasıyla da Türk viyola eğitimine dolaylı olarak katkı sağlamıştır. Geçmişten günümüze Rivka Golani, Atar Arat, Yuri Bashmet, Kim Kashkashian, Tabea Zimmerman Nobuko Imai, Tatjana Masurenko gibi üst düzey icracılar, viyolanın ses rengi ve karakterine özgü eserlerin bestelenmesine

vesile olmuşlardır. Türkiye’de de kendilerine eser yazılmış Ruşen Güneş, Koral Çalgan ve Çetin Aydar gibi viyolacılar bulunmaktadır. Tüm bu icracılar virtüöziteleriyle viyolaya teknik ve müzikal anlamda yenilik getirmiş, enstrümanın ve çalıcılığın gelişimine ışık tutmuşlardır (Hakioğlu, 2018, s. 434).

Dünyanın farklı bölgelerinde çeşitli müzik okullarında viyola eğitimi verilmeye başlanmasıyla birlikte çalgı çalma ve öğrenme sürecinde sistemli bir çalışma planı sunacak, bu süreçte öğrenciye yol gösterecek, hata yapma olasılığını en aza indirecek yöntemlerin seçilmesi öğretim sürecinin önemli bir basamağıdır (Ece, Dönmez ve Kınıklı, 2013, s. 939; Lee, 2005 s. 10). Müzik eğitiminin bir alt boyutu olan çalgı eğitimi bireyin çalgısında temel beceri ve öğretileri belirli bir seviyede gerçekleştirebilmesi esasına dayanmaktadır (Konakçı, 2010, s. 1). Hedeflenen bir müzik eğitiminin verilebilmesi için eğitim sonrası ortaya çıkması istenen hedef davranışları meydana getirecek, başlangıç aşamasında bir takım temel becerilerin kazandırılması gerekmektedir. Bu becerilerin kazanılmasını sağlayan en temel materyaller o çalgı için yazılmış metotlardır (Ece vd., 2013, s. 939).

Metot kitaplar besteciler tarafından bestelenmiş etütlerden oluşmaktadır. Etüt teriminin kökeni Fransızca "etude" kelimesinden gelmektedir. Etütlerin belli bir formu yoktur. İki ya da üç bölümlük şarkı ve rondo formunda yazılan örneklerine denk gelirse de çoğunlukla özgür formdadırlar (Say, 2012, s. 189). Etüt çalışmaları çalgının ve çalıcının vazgeçilmez bir parçasıdır ve eğitim-öğretim sürecinin düzenlenmesinde önemli katkıları olduğu düşünülmektedir (Hepçakar, 2013, s. 3). Metotlar sayesinde enstrüman eğitiminde doğru duruş-tutuş pozisyonu, parmakların tel üzerindeki yerleri ve görevleri gibi konular öğretilip, pekiştirilmektedir (Dinç, 2010, s. 2). Çalgı eğitiminin temelini oluşturan ve tekniğini iletirmek amacı ile yazılmış olan etütler, hedeflenen teknik davranışları çalıştırarak teknik ve müzikal kazanımların gerçekleşmesini sağlamaktadır. Ayrıca etütler yorumcunun eser içinde karşılaşılabileceği güçlüklerin daha kolay çözümlenebilmesine ve giderilebilmesine yardımcı olmaktadır (Dinç, 2010, s. 457; Temiz, 2006, s. 398).

Özkarar’a göre (2017) 18. Yüzyılın başlarına kadar viyola için çalışma kitabı bulunmamaktadır. Viyola için ilk basılan kitaplarda tenor ve viyola için akort edilebilir eserler yer almaktadır. Onsekizinci yüzyıl sonlarında Karl ve Anton Stamitz’in viyola solisti olması ve Gluck’un operalarında viyola partilerine ağırlık vermesiyle o dönemde viyola için önemli metotlar basılmaya başlanmıştır. Hoffmeister’in 12 viyola etüdü o dönemden günümüze kalan ve “ileri seviyedeki öğrencilerin zorlu parmak ve arşe problemlerini içeren” etütlerdir (Özkarar, 2017, s. 46).

19. yüzyıl ile birlikte özellikle 20. yüzyılda viyola repertuarı hem diğer enstrümanlar için bestelenen eserlerin düzenlenmesiyle hem de viyola için bestelenen eserlerle genişlemiştir (Görgülü, 2006, s. 2). Aynı dönemlerde farklı çalgılardan uyarlanmış eserlerin yanı sıra viyola çalma tekniğini geliştirmeyi amaçlayan ve keman metotlarından uyarlanmış pek çok metot karşımıza çıkmaktadır. Son yüzyılda viyolaya ilişkin kaynaklar artmış olsa da Hakioğlu’na (2018) göre viyola çalmaya ilişkin metodik kaynaklar ne yazık ki yetersizdir ve viyola literatüründeki pek çok eser ve metot kemandan uyarlanmıştır. Yine de çalgının solo değeri arttıkça viyola için gösterişli eserler, zor pasajlar, sola capriceler bestelenmiş, yorumcuların teknik ve müzikal becerilerini sergileyebilecekleri eserler meydana gelmiştir. Bu sebeple diğer çalgılarda olduğu gibi viyola tekniklerinin iletmesi ve bir sonraki kuşaklara aktarılması için birçok besteci-yorumcu teknik ve müzikaliteyi iletici egzersizler ve etütler içeren metotlar yazmışlardır (Hepçakar, 2013, s. 3).

Ülkemizde viyola eğitiminde kullanılan metotlara Ayfer Tanrıverdi’nin *Viyola Metodu*, Ömer Can’ın *Viyola Eğitimi* kitabı, Sevcik’in farklı opus numaralarında ve ciltlerde çalışma metodları, Mazas’ın 2 ciltten oluşan *Etudes Speciales* metodu, Kreutzer’in *42 Studies* metodu, Berta Volmer’in *Viola Studies* metodu, Suzuki’nin *Viola School*

metodu, Hans Sitt'in *15 Studies* metodu, Carl Flesch'in *Scales System for Viola* metodu, Dancla'nın *School of Mechanism* metodu, Campagnoli'nin *41 Caprices* metodu, Wohlfart'ın *Foundation Studies* ve *60 Studies* metotları, Rode'un *24 Studies* metodu, Dont'un *24 Etudes* metodu, Kayser'in *36 Studies* metodu, Bruni'nin *25 Studies* metodu, Hofmann *Viyola Metodu*, Fiorillo'nun *36 Etudes* metodu, Palaşko'nun *20 Studies* metodu ile Gavinies'in *24 Studies* metodu ve Seybold'un viyola metodu örnek olarak verilebilir (Bulut&Özfindık, 2011; Özfindık, 2009; Yayla, 1999; Yılmaz&Mustul, 2019).

Viyola metotları incelendiğinde çoğunun kemandan viyolaya uyarlandığı görülmektedir. Viyola metotları ile ilgili yapılmış araştırmalar, R. Kreutzer'in *42 Studies* metodunun viyolaya repertuvarında önemli bir yere sahip olduğunu ve bu metodun eğitimler tarafından viyola eğitiminde sıklıkla kullanıldığını göstermektedir (Benian, 2019, s. 56; Bulut&Özfindık, 2011; Özfindık, 2009; Koçak, 1996; Yılmaz&Mustul, 2019).

Besteci, kemancı ve pedagog olan R. Kreutzer 1766'da Versailles'da doğmuştur. İlk keman derslerini babasından alan Kreutzer, 12 yaşında Anton Stamitz ile keman ve kompozisyon çalışmalarına başlamıştır. Fransız keman okulunun kurucularından olan Kreutzer, dönemin önde gelen şeflerinden olmasının yanı sıra kendi döneminde opera, bale ve oda müziği bestecisi olarak oldukça önemli bir yere sahiptir. 1795 yılında Paris Konservatuarında keman profesörü olan Kreutzer hem bir virtüözün gösterişli çalma becerisine sahip bir yorumcu, hem de sanatçının iç duyarlılığına sahip bir bestecidir. Keman çalımında kullanılan bazı yöntemlerin savunucusu, öğretmeni ve uzmanıdır. Kreutzer 1831'de Cenevre'de hayatını kaybetmiştir (Benian, 2019, s. 55; Britannica, 2020; Johnson, 2020).

Kreutzer'in keman çalmadaki bu becerisi onuruna ünlü besteci Beethoven, keman ve piyano için Op.47 Kreutzer Sonatı bestelemiştir. Fakat Kreutzer bu eseri hiç sahnede seyirci karşısında seslendirmemiştir. Pek çok farklı türde eserler bestelemiş olsa da Kreutzer asıl ününü keman eserleriyle kazanmıştır. İlk eserlerinde Stamitz ve Viotti'nin etkisinde kaldığı görülmektedir. Ondokuz keman konçertosu ve birçok oda müziği eseri bestelemiştir. Kreutzer'in bestelediği ve içinde "42 Etudes ou Caprices" metodunun da bulunduğu keman çalıcıların sol el tekniği için özellikle önemli, kendi çağının hatta sonrasının bile tekniklerin gereksinimlerini karşılayan etütler olmuşlardır (Britannica, 2020; Johnson, 2020). Bu metotlar günümüzde gerek keman eğitiminde gerekse de viyolaya uyarlanarak hala kullanılmaktadır.

Gerber'e göre (1813) Kreutzer'in ilgili metodu 1796'da yayımlanmıştır. Charlton'a göre günümüze ulaşan en eski baskı 1807'de basılmış 40 etütten oluşan kitaptır (Benian, 2019, s.56). Kreutzer etüt kitabında yer alan etütler zorluk derecesine göre sıralanmış olup, her etüt hedef kazanım açısından ayrı bir amaçla oluşturulmuştur. Etütlerde teknikler genellikle ayrı ayrı işlenmesine rağmen tekniklerin harmanlandığı etütler de kitapta bulunmaktadır. Genel olarak etüt kitabı legato, staccato, detaşe vb. yay tekniklerini, trill, pozisyon geçişleri vb. gibi sol el tekniklerini, oktavlar, kırık akorlar, 10'lu aralıklar, daha ileri seviyede tel geçişleri ve çift ses çalışmalarını içermektedir. Kreutzer'in içerdiği etütlerin bazıları hedef kazanıma yönelik olarak nüans bakımından daha zenginken, bazıları etüt boyunca aynı nüansa devam etmektedir (Benian, 2019, s. 56).

Bu araştırma R. Kreutzer Viyola Etüt Kitabında bulunan 17 numaralı etüdün teknik içeriğinin betimlenmesini ve etüt hakkında öğretim elemanlarının görüşlerinin incelenmesini amaçlamaktadır. Böylece metodun eğitimde kullanılabilirliği ve kazanımları edinmede yeterliliği hakkında yol gösterici bir kaynak oluşturacağı düşünülmektedir. Ayrıca viyola metodunda yer alan 17 numaralı etüdün analizi yapılarak teknik kümeler

belirlenmiştir. Bu sayede hem bu etüdün çalışılmasında hem de benzer teknik kümelere sahip çalışmalarda bir kaynak yaratılması amaçlanmıştır.

Bu çalışmada teknik kümeler; her biri belli bir teknik yoğunluk ya da güçlüğü barındırma esasına göre tespit edilmiştir (Cüceoğlu ve Berki, 2007, s. 228; Dilber ve Gül, 2019, s. 68). Çalışmada belirlenen teknik kümeler “TK” kısaltmasıyla gösterilmektedir. Bu teknik kümeler gam çalışmaları, tril çalışmaları, tel geçişleri, pozisyon geçişleri, farklı aralık çalışmaları ve artikülasyonlar gibi viyola teknikleri üzerine kuruludur.

Problem Cümlesi

Araştırmanın problem cümlesi “Viyola eğitiminde kullanılan R. Kreutzer etüt kitabı hakkında öğretim elemanı görüşleri nelerdir ve bu metotta yer alan 17 numaralı etüt hangi teknik davranışları içermektedir?” olarak belirlenmiş ve bu problem doğrultusunda aşağıda yer alan alt problemlere cevap aranmıştır.

Alt Problemler

Viyola öğretim elemanlarının;

1. R. Kreutzer etüt kitabının hedef ve hedef davranış kazanımı hakkındaki görüşleri nelerdir?
2. R. Kreutzer etüt kitabında yer alan 17 numaralı etüde yönelik görüşleri ve çalışma önerileri nelerdir?
3. R. Kreutzer etüt kitabında yer alan 17 numaralı etüdün teknik kümeleri nelerdir?

Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi deseni kullanılmıştır. Çalışmada metot ve etüt hakkındaki görüşlerini belirlemek amacıyla viyola eğitimcileri ile görüşülmüş ayrıca seçilen etüdün hangi teknik davranışlar içerdiği saptanmıştır.

Viyola eğitimcilerinden elde edilen veriler ve ilgili etüt içerik analizi yöntemi ile çözümlenmiştir.

İçerik analizi belirli kurallara dayalı kodlamalarla analizi yapılacak olan metin, nota vb.nin daha küçük içerik kategorileriyle özetlendiği, sistematik bir tekniktir (Büyüköztürk vd., 2014, s. 240).

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubu amaçsal örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme metodu ile belirlenmeye çalışılmıştır. Ölçüt örneklemede çalışma grubu belirli niteliklere sahip kişilerden oluşturulabilmektedir. Türkiye’de yüksek öğretim kurumunda viyola eğitimliği yapan/yapmış öğretim elemanlarına yüz yüze ve e-mail yoluyla ulaşılmaya çalışılmış bu çalışmalar sonucunda gönüllülük esasına dayalı, görüşmeyi kabul eden ve soruları yanıtlayan 7 viyola eğitimcisi ile çalışma grubu oluşturulmuştur. Çalışma grubunun özellikleri Tablo 1’de gösterilmektedir. Katılımcıların isimlerine çalışmada yer verilmemiş K1, K2 vb. kısaltmalar kullanılmıştır. Katılımcı 1 şu anda öğretim elemanı olarak görev almasa da uzun yıllar Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarında viyola eğitimliği yapmıştır.

Tablo 1. Çalışma Grubunun Özellikleri

Katılımcı	Çalıştığı kurum	Mesleki deneyim	Ünvan	Kreutzer Etüt Kitabını viyola eğitiminde kullanıyor mu?	Kreutzer Etüt Kitabının viyola eğitiminde kullanımını öneriyor mu?
K1	Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası	10 yıl ve üstü	Viyola sanatçısı	Evet	Evet
K2	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	5-9 yıl	Dr. Öğr. Üyesi	Evet	Evet
K3	Balıkesir Üniversitesi	10 yıl ve üstü	Doç. Dr.	Evet	Evet
K4	Bursa Uludağ Üniversitesi	10 yıl ve üstü	Öğretim Görevlisi	Evet	Evet
K5	Bursa Uludağ Üniversitesi	10 yıl ve üstü	Prof.	Evet	Evet
K6	İstanbul Üniversitesi	10 yıl ve üstü	Doç.	Evet	Evet
K7	Gazi Üniversitesi	5-9 yıl	Arş. Gör. Dr.	Evet	Evet

Tablo 1 incelendiğinde araştırmaya katılan tüm katılımcıların viyola eğitiminde Kreutzer'in viyola metodundan yararlandığı görülmektedir.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada viyola öğretim elemanlarının R. Kreutzer'in viyola metodu ve 17 numaralı etüt hakkındaki görüşlerini belirleyebilmek amacıyla araştırmacılar tarafından uzmana da danışılarak, katılımcıların özelliklerini belirleyebilmek amacıyla yapılandırılmış ve katılımcı görüşlerini belirleyebilmek amacıyla da yarı yapılandırılmış görüşme soruları hazırlanmıştır. Viyola öğretim elemanları ile görüşmeler yüz yüze ya da çevrim içi olarak yapılmıştır. Çevrim içi görüşülecek eğitimcilerin soruları daha kolay cevaplayabilmesi için görüşme soruları "Google Formlar" aracılığıyla öğretim elemanlarına gönderilmiştir.

Etüt analizi bölümünde incelenen etüt, R. Kreutzer'in keman için yazmış olduğu ve sonrasında viyolaya uyarlanan metodunun 17 numaralı etüdüdür (40 Etuden oden Capricen für die Viola, Transcribed by Kayser). Etüt analizinde Verlag&Eigenthum ve G. Ricordi&C., Milano edisyonlarından yararlanılmıştır. Bu etüdün seçilme nedeni içeriğinde farklı ritimlerin, süslemelerin ve pozisyon geçişlerinin yer almasıdır. Kreutzer'in solo keman için bestelediği ve 42 etüdünü içeren metot (G. Schirmer, 1894) ile viyolaya uyarlanmış bazı metotlar (G. Ricordi&C., Milano, nd., Verlag&Eigenthum) incelendiğinde farklılıklar görülmektedir. Keman metodunda yer alan 1. etüdün viyola metodunda bulunmamaktadır ve keman metodunun 2. etüdün viyola metodunun ilk etüdüdür. Bu sebeple araştırmada teknik kümeler açısından incelenen etüt keman metodunda 18. etüt, viyola metodunda 17. etüt olarak yer almaktadır (Bkz. Şekil 1). Bu farklılıktan dolayı yanlış anlaşılmalardan kaçınmak amacıyla araştırmada ilgili etütten bahsederken çoğu viyola metodunda bulunduğu hali ile 17 numaralı etüt olarak bahsedilecektir.

Şekil 1. R. Kreutzer'in 18 Numaralı Etüdünün Keman ve Viyola Etüt Kitaplarında Görünümü. (Kreutzer, R. (1894), *Forty-Two Studies or Caprices for the Violin*, G. Schirmer, Inc., New York, s. 26; Kreutzer, R. (n.d.), *Quarantadue Studi – per violino trascritti per viola*, G. Ricordi & C., Milano, s. 24).

Şekil 1 incelendiğinde Kreutzer'in keman etüt kitabında yer alan 18 numaralı etüdün viyola etüt kitabında 17 numaralı olarak yer aldığı görülmektedir.

Verilerin Çözümlemesi

Görüşmeler sonucunda elde edilen veriler içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiş, tema ve kodlar oluşturulmuştur. Çözümlemeler sonucunda 5 tema ve bu temalara bağlı 20 kod elde edilmiştir (Tablo 2). Ayrıca katılımcı görüşlerine doğrudan yer vererek elde edilen bulgular desteklenmiştir. 5. tema ve kodlar etüt kitabında yer alan 17 numaralı etüde yöneliktir.

Tablo 2. Viyola Eğitimcilerinin Görüşlerine İlişkin Tema ve Kodlar

Temalar	Kodlar
Düzy	Ortaokul
	Lise
	Lisans
	Yüksek Lisans
Etüt kitabı kazanımları	Sağ el tekniği
	Sol el tekniği
	2 el koordinasyonu
	Müzikal gelişme
	Yay kullanımında artikülasyon uygulamaları
	Kondisyon
	Çeviklik
Amaçlanan kazanım hedeflerine ulaşmada yeterliği	Yeterli
	Kısmen
Uyarlama olmasının etkisi	Olumlu
	Yetersiz
Etüdün öğrenme-öğretme süreci etkililiği	Ritmik yapı
	Sol el tekniği/kondisyonu
	Artikülasyon/farklı yay kullanımı
	Tek başına yetersiz
	Yeterli hazırbulunuşluk

İçerik açısından çok zengin olan R. Kreutzer'in 17 numaralı etüdünün analiz edilmesi esnasında teknik kümeler belirlenmiş, bu teknik kümeler uzman bir viyola eğitimcisine danışılarak geliştirilmiş ve tablolaştırılmıştır. Ayrıca belirlenen teknik kümelerin çalışılmasına yönelik katılımcılardan görüş alınmış ve araştırmada bu soruları yanıtlayan dört katılımcının önerilerine yer verilmiştir.

Araştırmada çalışmanın ve yapılan analizlerin güvenilirliğinin artırılması için ilgili tema ve kodlara yönelik cevaplarına doğrudan alıntı yapılarak yer verilmiştir. Ayrıca görüşmeler sonrasında belirlenen tema ve kodlar müzik eğitimi ve çalgı eğitimi alanında iki uzmanın değerlendirilmesine sunulmuş ve *tutarlık incelemesi* yapılmıştır. "P (Tutarlılık Yüzdesi) = Na (iki formda aynı kodlanan madde sayısı)*100/Nt (bir formda bulunan toplam madde sayısı)" (Çepni, 2009, s. 196) formülü ile hesaplanana araştırma güvenilirliğinde hesaplamalardan sonra uzmanlar arası uyumun tutarlılık yüzdesi 80 çıkmıştır ve bu değer 70'in üzerinde olduğu için araştırmanın güvenilirliğinin sağlanmış olduğu kabul edilmiştir.

Bulgular

Bu bölümde viyola eğitimcilerinin Rodolphe Kreutzer'in viyola metodu ile 17 numaralı etüdü hakkındaki görüşlerine ve ilgili etüdün teknik analizinden elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Öğretim Elemanlarının Kreutzer Viyola Etüt Kitabı ve 17 Numaralı Etüt Hakkındaki Görüşleri

Kreutzer'in etüt kitabı viyola eğitiminde farklı seviyelerde kullanılmaktadır. Viyola öğretim elemanlarının Kreutzer'in viyola etüt kitabının düzeyine ilişkin görüşleri Tablo 3'te gösterilmektedir.

Tablo 3. Katılımcıların Kreutzer Viyola Etüt Kitabının Düzeyine İlişkin Görüşleri

Tema	Kodlar	Katılımcılar
Düzyey	Ortaokul	K6
	Lise	K1, K2, K4, K5, K6
	Lisans	K2, K3, K4, K6, K7
	Yüksek Lisans	K3, K7

Tablo 3'e göre katılımcılar Kreutzer viyola etüt kitabını ortaokul, lise, lisans ve yüksek lisans düzeylerinde kullanmaktadırlar.

Katılımcılara Kreutzer viyola etüt kitabının kazanımlarını belirleyebilmek amacıyla "Kreutzer Etüt Kitabı ile öğrencinin gelişiminde amaçladığınız kazanımlar nelerdir?" diye sorulmuştur. Katılımcılardan elde edilen tema ve kodlar Tablo 4'de gösterilmektedir.

Tablo 4. Katılımcıların Kreutzer Viyola Etüt Kitabının Kazanımlarına İlişkin Görüşleri

Tema	Kodlar	Katılımcılar
Etüt kitabı kazanımları	Sağ el tekniği	K2, K4, K5, K6, K7
	Sol el tekniği	K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7
	İki el koordinasyonu	K2, K3
	Müzikal gelişme	K2
	Yay kullanımında artikülasyon uygulamaları	K3, K5
	Kondisyon	K3
	Çeviklik	K3, K5

Tablo 4'e göre Kreutzer etüt kitabı sağ el tekniği, sol el tekniği, yay kullanımında artikülasyon uygulamaları, iki el koordinasyonu, çeviklik (acelite, *agility*, hız, sürat) müzikal gelişim ve kondisyon kazanımlarına yöneliktir. Katılımcıların "etüt kitabı kazanımları" temasına ilişkin görüşleri aşağıda verilmiştir.

"Sol el tekniği geliştirme" (K1).

"Sağ ve sol el tekniklerinin ayrı ayrı geliştirilmesi, iki elin koordinasyonunun sağlanması, büyük eserler öncesinde teknik ve müzikal açıdan gelişme kaydedilerek hazırlanması" (K2).

"Kreutzer etütleri geniş bir kazanım repertuarı içerdiği ve bunu da kısa ama etkili örneklerle sunduğu için çalgı eğitimcilerince genel kabul görmektedir.....Kısaca sağ el ve sol el koordinasyonu, yay kullanımında artikülasyon uygulamaları, sol elde pozisyonlar arası geçiş, kondisyon, çeviklik (*agility*) gibi temel ve ileri

teknik önerilerin Kreutzer çalışmaları tarafından içerildiğini ve benim eğitsel beklentilerime cevap verdiğini söyleyebilirim” (K3).

“Sol el, sağ el teknik gelişimi” (K4).

“Detaçe, tel değiştirme, spikato, stakato, çift ses, acelite gibi pek çok teknik çalıştıran bir etüt kitabıdır” (K5).

“Arşe ve sol el tekniklerinin öğrenilmesi amaçlanmaktadır. Etüdlerin basılı editoryal arşe ve parmak numaraları dışına çıkararak, öğrenciye yönelik farklı teknik varyasyonlar uygulayıp spesifik teknik sorunların ortadan kaldırılması sağlanabilmektedir” (K6).

“Bu konuda sağ ve sol el teknikleri konusunda ve orta ileri düzeyde yay kullanımı konusunda kazanımlar amaçlanmaktadır” (K7).

Kreutzer viyola etüt kitabının amaçlanan kazanım hedeflerine ulaşmada yeterliği konusunda katılımcı görüşleri Tablo 5’te gösterilmektedir.

Tablo 5. Katılımcıların Kreutzer Viyola Etüt Kitabının Amaçlanan Kazanım Hedeflerine Ulaşmada Yeterliğine İlişkin Görüşleri

Tema	Kodlar	Katılımcılar
Amaçlanan kazanım hedeflerine ulaşmada yeterliği	Yeterli	K1, K2, K4, K6, K7
	Kısmen	K3, K5

Tablo 5 incelendiğinde katılımcıların büyük çoğunluğunun Kreutzer viyola kitabını amaçlanan kazanımları gerçekleştirmede yeterli bulduğu bunun yanı sıra etüt kitabını kısmen yeterli bulan katılımcıların da olduğu görülmektedir. Katılımcıların etüt kitabının kısmen yeterliğine ilişkin görüşleri aşağıda verilmiştir.

“Kısmen, çünkü kazanım hedeflerine ulaşmada yeterli görünse de, arada başka bir çok çalışmanın da eklenmesi gerekmektedir. Aslında bence Kreutzer çalışmaları, çok geniş bir çalışmalar bütünüün kısa bir özeti. Başka etütlerle ara boşluklar doldurularak, geniş bir karma albüm çalışmasına doğru gitmeyi uygun buluyorum. Başka bir ifadeyle Kreutzer bir ana eksen olarak kabul edildiğinde diğer etütlerle bu çalışmaları besleyerek, hedeflere ulaşmada daha etkin bir eğitim yolu olduğunu düşünüyorum” (K3).

“Farklı etüt kitaplarıyla da desteklenmelidir” (K5).

Kreutzer viyola etüt kitabı, keman metodu olarak yazılmış ve sonradan viyola için uyarlanmıştır. Viyola eğitiminde kemandan uyarlanan pek çok egzersiz, etüt ve eser bulunmaktadır. Bunun etkisi katılımcılara sorulmuş ve olumlu etkilerinin yanı sıra bu nedenden yetersiz kaldığı da belirtilmiştir. Bu konuda belirlenmiş tema ve kodlar Tablo 6’da gösterilmektedir.

Tablo 6. Katılımcıların Kreutzer Viyola Etüt Kitabının Uyarlama Olmasına Yönelik Görüşleri

Tema	Kodlar	Katılımcılar
Uyarlama olmasının etkisi	Olumlu	K1, K3, K4, K5, K6, K7
	Yetersiz	K2

Tablo 6 incelendiğinde katılımcıların büyük çoğunluğunun Kreutzer’in viyola etüt kitabının kemandan uyarlanma olmasının olumlu yönleri olduğunu belirttiği görülmektedir. Bunun yanı sıra 1 katılımcı olumsuz

görüş bildirmemekle birlikte etüt kitabının düzenleme olmasından kaynaklı yetersiz olduğunu belirtmiştir. Katılımcıların “uyarlama olmasının etkisi” temasına ilişkin görüşleri aşağıda verilmiştir.

“Bence olumlu. Teknik seviye olarak Viyola’da keman gibi çalınabilmeli” (K1).

“Viyolanın solo kimliğini kazanmasının uzun yıllar sonrasında olması, viyola eğitiminin ancak 20. yüzyılda başlıbaşına ele alınması gibi etkenler düşünüldüğünde elbette keman için hazırlanmış eser ve etütlerin transkripsiyonları önem kazanmaktadır. Olumsuz denilemeye de yetersiz denilebilir” (K2).

“Viyolada eğitim repertuarının genişletilmesine olan olumlu katkıyı vurgulamak dışında başka bir görüşüm yok” (K3).

“Olumlu yönde etkiler, çeşitli tekniklerin gelişmesinde yardımcı olur. Viyola kemanın devamıdır” (K4).

“Tekniksel ve müzikalite anlamında farkedilen bir durum yok. Kitabın içeriği viyola için de güzel” (K5).

“Olumlu yönde etkilemektedir” (K6).

“Viyola eğitiminde kullanılan bir çok etüt kitabı kemandan uyarlanmaktadır. Viyola için yazılmış olan özgün metodlar ileri seviyede olduğundan eğitim fakültesi viyola eğitiminde kullanımı çok uygun olmamaktadır. Bu noktada iki çalgının bir çok ortak özelliğinden dolayı kullanımı olumludur ancak özellikle arpejlerin yer aldığı ve acelite isteyen etütlerde parmak aralıkları ve pozisyon geçişlerindeki mesafenin uzunluğundan dolayı zorlanmalar yaşanmaktadır. Doğru tempo ve pasaj çalışmaları ile bu olumsuz gibi görünen durum giderilebilir ve olumlu bir etkiye çevrilebilir” (K7).

Çalışmada ayrıntılı olarak teknik analizi yapılan 17 numaralı etüt hakkında tüm katılımcılar etütteki teknik kazanımların öğrencide amaçlanan hedefe ulaşmada etkili olduğunu belirtmişlerdir. Bunun yanı sıra katılımcılar etüdün çalışılmasında öğrenme-öğretme sürecinde etkililiğine ilişkin görüşleri sorulmuş, yanıtlar doğrultusunda “etüdün öğrenme-öğretme süreci etkililiği” teması belirlenmiştir. Bu temaya ilişkin bulgular Tablo 7’de gösterilmektedir.

Tablo 7. Katılımcıların Etüdün Öğrenme-Öğretme Sürecine Etkililiği Temasına Yönelik Görüşleri

Tema	Kodlar	Katılımcılar
	Ritmik yapı	K1, K2
	Sol el tekniği/kondisyonu	K1, K3, K5
Etüdün öğrenme-öğretme süreci etkililiği	Artikülasyon/farklı yay kullanımı	K3, K5, K6
	Tek başına yetersiz	K4, K5
	Yeterli hazırbuluşluk	K7

Kreutzer’in 17 numaralı etüdün öğrenme-öğretme sürecine etkililiğine ilişkin katılımcılar ritmik yapı, sol el tekniği/koordinasyonu ve artikülasyon/farklı yay kullanımı ile ilgili cevaplar verdiği bunun yanı sıra katılımcıların etüdün tek başına çalışılmasının yetersiz olacağı ve yeterli hazırbuluşluğa sahip olunması gerektiği görüşünü belirttiği de görülmektedir. Katılımcıların etüt kazanımlarına yönelik görüşleri aşağıda yer almaktadır.

“Etüt’de hem arpej, hem tril hem de onaltılık pasajlar var. Bunları temiz, doğru ritim ile yapmak ve üçlemelerden sonra onaltılıklara geçişte aynı tempoda kalabilmek önemli. Trillerin değişik parmaklarda aynı uzunlukta yapılması parmakları güçlendirecektir” (K1).

“Bu etüt sergi ve yeniden sergi kısmında olduğu kadar ara bölümünde de birbirinden farklı ritim kalıpları, süsleme ve bağlarla öğrencinin özellikle sol el tekniğini ve ard arda gelen farklı nitelikteki yapılarla ritimsel yönünü geliştirmesi hedeflenerek çalıştırılmalı/çalışılmalıdır. Aynı bağ içindeki onaltılık notalardaki pozisyon geçişlerinde ise mutlaka eski parmak kuralı uygulanmalıdır. Bu şekilde en yüksek düzeyde verim alınabileceğini düşünüyorum. Özellikle klasik dönem konçertolarına hazırlık açısından bu tür etütler önemlidir, mutlaka ritmik yapının korunmasına özen gösterilmelidir. Eğitimci bu ritim gruplarının yapılarını değiştirerek (örneğin tamamı onaltılık olan pasajları noktalı ritimlerle çalıştırarak) pasaj pasaj çalışılmasını isteyebilir, bu sonucun daha olumlu olmasını sağlayacaktır” (K2).

“Öncelikle sol el kondisyonuna katkı konusunda çok değerli buluyorum. Son derece güçlendirici bir çalışma. 2. Tril uygulamalarının pekiştirilmesinde etkililiği, 3. Artikülasyona ilişkin farklı yay uygulamalarının ve yayda bölümlenmeye ilişkin farklı yay uygulamalarının aynı etütte buluşturulması konusundaki etkililiği benim için öne çıkan önemli özellikleridir” (K3).

“Etüt çalışılmalıdır fakat yalnız başına yeterli değildir. Barındırdığı tekniklerin kazanımı için farklı çalışmalarla desteklenmelidir” (K4).

“Arşe ve sol el tekniğini geliştirmek, yeni pek çok teknik öğrenimi için güzel bir etüt. Tek başına yeterli değil ancak çalınması fayda sağlar” (K5).

“Arşe teknikleri açısından farklı teller arasında birbirine kontrast arşe hareketleriyle (martelé ve legato arşe teknikleri gibi) çalabilme alışkanlıklarının kazanılması, sol el teknikleri açısından da özellikle trill, ayrıca pozisyonlar ve teller arası arası geçişlerde esneklik kazanılması konusunda çok yardımcı olacak bir etüt. Bunlara ek olarak viyola eğitimci kendi öğrencisinin teknik ihtiyacına göre bağ ve parmak numaralarında varyasyonlar uygulayarak farklı yöntemlerle çalışmalar üretebilir. Viyola eğitimcilerine öğrencilerin teknik ilerlemesi konusunda yardımcı olacak etütlere biri olduğunu düşünüyorum” (K6).

“Bu etüdü çalabilmesi için öğrencinin en az 5 pozisyonu tanımış ve bu pozisyonları geçişli olarak çalışmış olması gerekmektedir. Legato, detache tekniklerine hakim olmalı ve süslemelerle ilgili ön çalışma yapmış olmalıdır. Örnekteki her ne kadar etüt olarak görülse de bu melodiyi çalışmak için de ön etütler yapılmaktadır. Bu ön çalışmaları yapmış ve etüdü çalma hazırbulunuşluğuna sahip öğrenciler için amaçlanan hedefe ulaşmada etkili bir etüttür. Çalgı eğitimine yönelik etkililiği olumlu yöndedir. Etüdün psikolojik etkileri ise hazırbulunuşluğu olan bir öğrencinin bu etüdü çalışması motive edeceğinden ötürü yine pozitif bir etkisi vardır” (K7).

R. Kreutzer’in viyola etüt kitabındaki 17 numaralı etüdün teknik analizi sonucunda farklı teknik ve zorlukları barındıran 20 teknik küme belirlenmiştir (Bkz. Tablo 8).

Etüdün Teknik Analizi

Çalışma kapsamında incelenen 17 numaralı etüt orijinalinde sol majör tonundadır fakat viyolaya do majör tonunda uyarlanmıştır. 4/4’lük ölçü sayısında olan etüt, moderato (orta hızda) tempodadır ve 73 ölçüden oluşmaktadır. Etüt genel olarak legato yayda 3 ve 4. parmak trilleri, çift seste üst ses triller, arpejler, parmak geçişleri ve kökte martelé tekniklerini içermektedir (Benian, 2019, s. 64).

Etüdün teknik analizi sonucunda çeşitli teknik ve zorluklar barındıran, farklı ritimlerde, pozisyon geçişleri ve süslemeler içeren 20 teknik küme belirlenmiştir. Teknik kümelerin barındırdığı teknik zorluklar atlamalı notalar, parmakların işleyişi, pozisyon geçişleri, tril, farklı ritim kalıpları, uzun legato kullanımı, tel geçişleri, sol el parmak

pozisyonu farklılıkları ve aksak vuruşta başlayan legato'dur. Teknik kümelerden TK1 "TK1a ve TK1b" olarak ikiye ayrılmıştır. Ritimsel açıdan çok benzerlik göstermekle birlikte pozisyon geçişinden dolayı bu şekilde bir ayırım uygun görülmüştür. Şekil 1'de teknik kümelerin etüt üzerinde gösterimine yer verilmiştir.

Şekil 2. Etütte Yer Alan Teknik Kümeler (Kreutzer, R. (n.d.) 40 Etuden oden Capricen für die Viola, Verlag&Eigenthum, transcribed by Kayser)

Tablo 8'de etütte yer alan teknik kümeler, bu teknik kümelerin kapsadığı zorluklar ve teknik küme örneklerine yer verilmiştir.

Tablo 8. Teknik Kümelerin Dağılımı

Teknik Küme	Teknik Kümede Kapsanan Güçlükler	Ölçüler	Teknik Küme Örnekleri
TK 1a	<ul style="list-style-type: none"> Üçleme, Tel değişimi, Çıkıcı ve inici aralıkların birinci ve üçüncü pozisyon kullanımı 	1, 3, 54	
TK 1b	<ul style="list-style-type: none"> TK 1'e ek olarak dördüncü pozisyon kullanımı 	36, 56, 58, 60	
TK 2	<ul style="list-style-type: none"> Onaltılık basamak nota, Tril, Noktalı sekizlik ve onaltılık nota değerlerinde inici dizi, Dört bağlı arşe kullanımı Birinci ve üçüncü pozisyon kullanımı. 	2, 4, 55, 57, 59	

TK 3	<ul style="list-style-type: none"> • Tril, • Onaltılık basamak nota, • Sforzando • İnci, bağlı noktalı dörtlük ve otuzikilik nota değeri, • Birinci ikinci ve üçüncü pozisyon kullanımı. 	5- 10, 25- 30	
TK 4	<ul style="list-style-type: none"> • Üçleme • Tel değişimi • Çıkıcı, incici aralıklar ile birlikte dizi sesler • Birinci ve üçüncü pozisyon kullanımı. 	11, 13	
TK 5	<ul style="list-style-type: none"> • Trill, • Onaltılık basamak nota, • Sforzando, • İnci, bağlı noktalı dörtlük ve otuzikilik nota değeri • Çift ses • Birinci ve üçüncü pozisyon kullanımı. 	12, 14, 31-33	
TK 6	<ul style="list-style-type: none"> • Üçleme • Tel değişimi, • Çıkıcı ve incici aralıklar • Detaşe, iki bağlı ve staccato yay kullanımı • Tril • Çarpma ve süsleme notalar • Birinci ve üçüncü pozisyon kullanımı. 	15-18, 34-35	
TK 7	<ul style="list-style-type: none"> • Tril, • Çarpma, • İki noktalı dörtlük ve otuzikilik nota değerleri, • Uzun yay kullanımı, • Sforzando, • Birinci ve üçüncü pozisyon kullanımı. 	19-20	
TK 8	<ul style="list-style-type: none"> • Onaltılık nota değerleri, • Uzun yay kullanımı, • İnci ve çıkıcı yanaşık sesler, • 1.-5. pozisyon kullanımı. 	21, 23, 38	
TK 9	<ul style="list-style-type: none"> • Onaltılık nota değerleri, • Uzun yay kullanımı, • Farklı aralıklar, • Tel geçişi, • Altere ses kullanımı • Birinci pozisyon kullanımı. 	22, 24, 43	
TK 10	<ul style="list-style-type: none"> • Üçleme ritm kalıpları • Tel değişimi • Çıkıcı ve incici aralıklar • Detaşe yay kullanımı • Bağlı yay kullanımı • Arızalarla ton değişimi etkisi • Üçüncü pozisyon kullanımı. 	37	
TK 11	<ul style="list-style-type: none"> • Onaltılık nota değerleri • Atlamalı aralıklar • Tel geçişleri • Bağlı yay kullanımı • Altere sesler • Bir ve üçüncü pozisyon kullanımı. 	39, 41	

TK 12	<ul style="list-style-type: none"> • Onaltılık nota değerleri • Atlamalı aralıklar • Tel geçişleri • Sıralı notalar • Bağlı yay kullanımı • Altere sesler • Bir, üç ve beşinci pozisyon kullanımı. 	40, 42	
TK 13	<ul style="list-style-type: none"> • Onaltılık nota değerleri • Atlamalı aralıklar • Tel geçişleri • Otuzikilik basamak nota kullanımı • Trill kullanımı • Süsleme kullanımı • Bağlı yay kullanımı • Vurgu kullanımı • Altere sesler • Bir ve ikinci pozisyon kullanımı. 	44- 46, 48- 53	
TK 14	<ul style="list-style-type: none"> • Atlamalı aralıklar • Sıralı notalar • Onaltılık notalar, • Bağlı yay kullanımı • Altere sesler • Birinci pozisyon kullanımı. 	47	
TK 15	<ul style="list-style-type: none"> • Onaltılık nota değerleri • Atlamalı aralıklar • Otuzikilik basamak nota kullanımı • Trill kullanımı • Süsleme kullanımı • Bağlı yay kullanımı • Altere sesler • Bir, üç ve dördüncü pozisyon kullanımı. 	61- 64	
TK 16	<ul style="list-style-type: none"> • Onaltılık nota değerleri • Atlamalı aralıklar • Tel geçişleri • Altere sesler • Bağlı arşe kullanımı • Birinci pozisyon kullanımı. 	65, 67	
TK 17	<ul style="list-style-type: none"> • Onaltılık nota değerleri • Atlamalı aralıklar • Sıralı nota • Tel geçişli notalar, • Altere ses • Birinci pozisyon kullanımı. 	66, 68	
TK 18	<ul style="list-style-type: none"> • Onaltılık nota değerleri • Atlamalı aralıklar • Tel geçişli notalar • Altere ses • Ritm kalıbından bağımsız bağ kullanımı • Bir ve ikinci pozisyon kullanımı. 	69- 71	
TK 19	<ul style="list-style-type: none"> • İki noktalı dörtlük nota değerleri • Otuzikilik nota değerleri • Dörtlük nota değerleri • Trill kullanımı • Bağlı yay kullanımı • Birinci pozisyon kullanımı. 	72	
TK 20	<ul style="list-style-type: none"> • Onaltılık nota değerleri • Atlamalı aralıklar • Tel geçişli notalar • Sekizlik nota değerleri • İkilik nota değerleri • Birinci pozisyon kullanımı. 	73	

Tablo 8 incelendiğinde etüt içerisinde üçleme, noktalı sekizlik onaltılık, iki noktalı dörtlük ve otuzikilik, ikilik, üç noktalı dörtlük ve otuzikilik, onaltılık, sekizlik ve dörtlük nota değerlerin ile süsleme tril ve çarpma notalarının

olduğu, detaçe, dört bağlı, farklı artikülasyonlar ile uzun yay kullanımı ve ritim kalıbından bağımsız bağ kullanımına yer verildiği, inici, çıkıcı dizi ve aralıkların kullanıldığı, sol elde 1., 2., 3., 4. ve 5. pozisyon kullanımının olduğu görülmektedir.

Etütte yer alan teknik kümelerin çalışılmasına yönelik katılımcı görüşleri şöyledir:

TK1a, TK1b ve Benzer Teknik Kümelerin Çalışılmasına Yönelik Öneriler

K1: “Bu pasajlarda mümkün olan yerlerde kent basmak (bir parmağın iki notaya basması) faydalı olur. Pasajı hızlı çalabilmek içinde gereklidir.”

K2: “Bu tip etütlerde farklı ritim gruplarının belirgin şekilde duyurulması gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçülerdeki üçlemelerin ilk notaları daha fazla belirtilerek çalınmalıdır. Sağ koldaki tel geçişleri ise koldan yapılan büyük hareketlerle değil daha yuvarlak dirsek geçişleriyle yapılmalıdır.”

K3: TK1a ve TK1b teknik kümeler atlamalı notalar ve parmakların işleyişi açısından çeşitli zorluklar yaratabilmektedir. Parmakların tuşe üzerinde tutularak ve hiçbir parmağı fazladan kaldırılmadan çalınmasıyla bu teknik zorluğun aşılabacağı düşünülmektedir. Birden fazla telin kullanıldığı atlamalı pasajların çalınmada; çalınan notadan hep daha sonrası okunmalı ve sol el ile sonradan gelecek notalar basılmalı ya da basmanın gerçekleşemediği durumlarda bir sonraki el pozisyonu düşünmelidir.

K7: “Tonalite içerisinde 3 oktav TK1a ve b motiflerini kullanarak arpej çalışılması bu ölçülerin hazırlığı ve pozisyon geçişlerinin sağlanması açısından faydalı olacaktır.”

TK1b ve Benzeri Teknik Kümelerde Pozisyon Geçişleri Kaynaklı Entonasyon Sorunlarına Yönelik Öneriler

K1: “Pozisyon geçişlerinde el tuşeden kaldırılmadan parmak telde hızlıca kaydırılarak yapılırsa entonasyon daha sağlıklı olur. Örneğin re telinde birinci pozisyonda 1. parmak mi çalıp 3. pozisyondaki 4. parmak do sesi çalmak istediğimiz zaman 1. parmağı kaldırmadan hızlıca 3. pozisyondaki sol sesine kaydırırsak 4. parmağımız do sesine daha sağlıklı ulaşacaktır.”

K2: “Tk18’deki pozisyon geçişi diğerlerinden farklı yapıdadır. Diğerlerinde eski parmak kuralıyla tel üzerinde geçiş yapılabilir ancak Tk18’de boş tel sonrası ikinci pozisyona geçilmektedir.”

K3: TK1b’nin çalınmada, barındırdığı pozisyon geçişleriyle çalıcının entonasyonunda sorunlar oluşabilmektedir. 1. parmak dışındaki parmaklarla olan pozisyon geçişlerinde, geçilen pozisyondaki el konumunu oturtmak için çalıcı, 1. parmak ile pozisyon geçiyormuş gibi düşünerek 1. parmağı konumlandırıp geçilen parmağı sonrasında konumlandırılmalıdır. TK1b’nin barındırdığı pozisyon geçişinden yola çıkarak, benzer geçişlerin yapıldığı TK4, TK2, TK10, TK16 ve TK18’in pozisyon geçişleri de 1. parmak üzerine temellendirilerek kurulmalıdır. Pozisyon geçişlerinde dikkat edilmesi gereken unsurlardan bir diğeri ise sol el, kol, bilek ve baş parmak duruşudur. Elin en güçlü pozisyonunda baş parmak işaret ve orta parmağın arası hizalanarak konumlandırılmalıdır, bu şekilde hem daha iyi bir ton elde edilmiş hem de öğrencilerin daha zayıf olarak gördükleri 4. parmak da yeteri kadar güç kazanmış ve gerekli aralığa uzatılabilmiş olmaktadır. Baş parmağın duruşu pozisyon geçişlerinde de kaybedilmemelidir. Temel pozisyonda bilek içinin düz, dışının da bombeli bir

şekilde durması gerekmektedir ve bu duruş pozisyon geçişlerinde korunmalı kol desteği ile pozisyon geçişi sağlanmalıdır.

K7: “Bu seviyede bir etüt çalan öğrencinin bu pozisyonlara ait ön çalışmalarının tamam olması gerekmektedir. İlgili pozisyonlarda etütleri iyi bir şekilde çalışmış bir öğrencinin alt yapısı etütte yer alan ilgili TK ları çalmasını sağlayacaktır.”

TK2 ve Benzeri Teknik Kümelerin Barındırdığı Pozisyon Geçişleriyle Birlikte Tril Uygulamasına Yönelik Öneriler

K1: “Triller sayılı çalışılmalı (örneğin her tril’de 3 yada 4 tane yapılabilir) ve yine pozisyon geçerken parmakları kaldırmadan geçiş yapmalı (bunu göstererek anlatmakta fayda var)”

K2: “Bu tip pozisyon geçişli trillerde özellikle sol el kalıbı kesinlikle bozulmadan korunmalıdır. Geçişler kalıp olarak yapılmalıdır, parmaklar bağımsız hareket edecek şekilde düşünülmemelidir. Tril sonundaki süslemeli geçişlerde ise ritmin korunmasına dikkat edilmelidir.”

K3: TK2’nin çalışılması sırasında bağımsız bir şekilde ön çalışma yapılabilir. Tril uygulanırken, trilin kalın notasını oluşturan parmak (sesin tutulduğu) büyük ölçüde önemlidir ve güçlü bir şekilde basılmalıdır. Bunun aksine trilin yapıldığı parmak (basıp çekme hareketinin yapıldığı) oldukça yumuşak olmalıdır. Sol el sıkılmamalı ve parmaklar rahatça hareket edebilmelidir. TK 2’nin barındırdığı 1. parmak üzerine kurulmayan ve atlamalı pozisyon geçişi, tril uygulamasını destekleyecek şekilde 2. parmak temel alınarak gerçekleştirilebilir. TK 2’nin barındırdığı tril uygulamasından yola çıkarak TK3, TK5, TK6, TK13, TK15 ve TK19’un içerdiği trillerin uygulaması da aynı temeller üzerine kurgulanarak yapılmalıdır.

K7: “Bu seviyede bir etüt çalan öğrencinin bu pozisyonlara ait ön çalışmalarının tamam olması gerekmektedir. İlgili pozisyonlarda etütleri iyi bir şekilde çalışmış bir öğrencinin alt yapısı etütte yer alan ilgili TK ları çalmasını sağlayacaktır.”

Noktalı Sekizlik/Onaltılık Ritim Kalıpları İçeren Teknik Kümelerin Çalışmasına Yönelik Öneriler

K1: “Noktalı sekizlik veya onaltılıkları doğru yapabilmek için çalıcı içinden bütün onaltılıkları saymalı (noktalı sekizlik ve bir onaltılık ritim çalınacaksa 1-2-3-4 sayıp 1,2,3’ü uzun çalıp 4. sekizliği kısa çalmalıdır)”

K2: “Bu tip ritim kalıplarında önce trilsiz çalışılmalıdır. Noktalı ritimler doğru oturana kadar farklı ritimlendirmelerle çalışılabilir (önce onaltılık sonra noktalı sekizlik gibi). Metronom değeri düşürülerek adapte olunması sağlanabilir.”

K3: “Noktalı ritmik kalıplar icra edilmeden önce ritim iyice özümsemeli ve bunun için ön çalışma olarak ritmik okuma çalışması yapılmalıdır.”

K7: “İlgili ritim kalıpları bu seviyede bir öğrenci için zor değildir. Ancak pasaj olarak zorlanılan kısımlarda (çok onaylamasam da) onaltılık notalar baz alınarak tartımların birim vuruşun neresine denk geldiği zihinde somutlaştırılıp ondan sonra çalışılabilir.”

İçerisinde Çift Ses Barındıran Teknik Kümelerin Çalışmasına Yönelik Öneriler

K1: “Çift sesleri önce iki parmağı çift ses çalmış gibi basıp önce sadece üst sesleri temizlemeli, sonra aynı şekilde alt sesleri temizlemeli en sonunda da iki sesi beraber çalmalı.”

K2: “Otuz üçüncü ölçü haricindeki çift seslerin tamamı boş telde gelmektedir. Dolayısıyla etüt çalınmadan önce mutlaka akort kontrol edilmelidir. Çift sesli ölçülerde oktavlar geldiği için etüt öncesinde oktav gam çalışması yapılmasının faydası olacaktır.”

K3: “Bu pasaj uygulanırken melodi ve eşlik sesin farkları belirtilmeli, çalımında eşlik ses görevi gören uzun boş tel daha hafif duyulmalı ve yürüyen solo melodi daha belirgin olmalıdır. Çalıcıda, eşlik ve solo farkındalığı için öncelikle armonik ve müzikal ifade farkındalığının oluşması gerektiği düşünülmektedir. TK5’in uygulanışında sağ kol dengesi oldukça önem taşımaktadır, ön çalışma olarak boş tel denge çalışması yapılarak bu güçlüğün aşılabileceği düşünülmektedir.”

K7: “H. Sitt, Mazas gibi etüt kitaplarında yer alan çift ses etütleri böyle pasajlar için ön çalışma olacaktır.”

Legato Bağ, Sayıca Fazla Nota Barındıran ve Tel Geçişleri İçeren Teknik Kümelerin Çalışmasına Yönelik Öneriler

K1: “Legato ve uzun bağlı pasajlarda arşe hızlı çekilip itilmemeli. Pasaj başlarken az arşe ile kol gücü kullanıp arşeyi sonuna kadar aynı basınçla itip çekmeli.”

K2: “Bu tip fazlaca farklı tekniğin çalışılmasını gerektiren etütlere geçilmeden önce, bu teknikleri ayrı ayrı çalıştıracak egzersizler ya da etütler üzerinde çalışılmalıdır. Aksi takdirde dikkat dağınıklığı ve yetersizlik hissi oluşacaktır. Genel olarak ritim yapısı değiştirilerek ve düşük metronomda çalışmaya başlanarak ilerleme sağlanabilir.”

K3 “Bu gibi teknik güçlüklemlerin aşılması için yayın dengesinin sağlanması, ekonomik kullanılması ve yayın zihinde bölümlenmesi gerekmektedir. Ayrıca TK8, TK9, TK11, TK12, TK16, TK17 ve TK18’in barındırdığı 16’lık yapı öncelikle detaşe ve daha düşük bir hızda, sağlam bir sol el ile ve titizlikle çalışılmalıdır. Bu ön çalışmalar sonucunda teknik kümeler ilgili karşılaşılabilecek güçlüklemler aşılabilmektedir.”

K7: “Sevcik op.1 kitabında yer alan en azından ilk 4 etüdün tüm yay şekilleriyle çalışılması ve Kreutzer 1 numaralı etütte yer alan tüm yay şekillerinin uygulanması öğrencilerin bu etütte, bu tarz teknik kümelerde zorlanmasını önleyecektir.”

Pozisyon İçeren Teknik Kümelerin Çalışmasına Yönelik Öneriler

K1: “Pozisyon geçişlerinde el mümkün olduğu kadar telin üzerinde kalmalı ve çok sıkmadan hızlıca kaydırarak geçiş yapılmalı (aşırı glisando olmazsa iyi olur)”

K2: “Eski parmak kuralıyla pozisyon geçiş egzersizleri yapılmalıdır. Aynı pozisyonda devam eden pasajlarda ise sol kol mutlaka daha fazla içeriye alınmalıdır. Arşenin kontak noktası da tel mesafesi kıaldığı için köprüye daha yakın olmalıdır.”

K3: “Pozisyon geçiş kuralları düşünülerek seslendirildiğinde güçlüklemlerin aşılabileceği düşünülmektedir.”

K7: “Bu seviyede bir öğrencinin ilgili pozisyonlarda onlarca etüt çalmış olması beklenir. Ön çalışma olacak etütler detaylı çalışıldıysa zaten öğrenci bu etütte sorun yaşamayacaktır.”

TK10’da Yer Alan Güçlüklemlerin (3. Pozisyonda 4. Parmağın Pozisyonda Olması Gereken Konumdan Yarım Perde Daha Fazla Açılması Vb.) Çalışmasına Yönelik Öneriler

K1: “Bazı pasajlarda pozisyon geçmeden sadece parmağımızı açarak istenilen notayı çalabiliriz. Bunu yaparken sol kolumuzu öne doğru getirirsek 4. (serçe) parmağımızı daha ileriye rahatlıkla açarız.”

K2: “Sol el pozisyonu birinci parmak hiç kalkmıyormuş gibi korunmalı ve ilk üçleme grubunda hiç kaldırmadan sadece dördüncü parmak esnetilerek çalınmalıdır. Bu esnekliği sağlamak için aynı pozisyon üzerinde parmaklar basılı tutularak *re mi fa sol lab sol fa mi re* notaları çalınarak hazırlık yapılabilir.”

K3: “Fiziksel uygunluk göz önünde bulundurularak; 1. parmak kaldırılmadan ya da kaldırılması gerekse bile pozisyon kaybedilmeden 4. parmak uzatılmalı ve bu uzama bilek ile desteklendirilmelidir.”

K7: “Hangi pozisyonda olursa olsun 1. parmağını sabit tutması ve sadece 4. parmağını kaydırması öğrencinin entonasyonunu korumasını sağlayacaktır.”

TK18'deki Legato Bağ Biçimi, Etüdün Geri Kalanından Farklı Olarak Kurgulanmaktadır. Bu Ve Benzer Teknik Kümelerin Çalışılmasına Yönelik Öneriler

K1: “Değişik bağlı çalışlarda besteci özellikle aksan istemediyse sağ elimizi bağ değişimlerinde aksan yapmayacak şekilde itip çekmeliyiz.”

K2 “... bağlar onaltılık grupların ikinci notalarından başlamaktadır. Aksak gibi düşünülürse istemsiz aksanlar oluşur ki burada istenen o değildir. Yayalı çalgılardaki yazılan bağlar şan partilerindeki aksine müzkal bağları değil yay bağlarını göstermektedir. Her yay bağı müzikal bağ olduğu anlamına gelmez. Bu ölçülerde düz bir çizgiymiş gibi düşünülmeli, bağlar arasında kopukluk yaratılmamalı ve aksan yapılmamalıdır.”

K3: “Çalışma stili olarak etüdün bundan sonraki bölümlerinde olan 16'lık yapılarda olduğu gibi öncelikle detaş ve daha düşük bir hızda, sağlam bir sol el ile ve titizlikle çalışıldığında bu güçlüğün aşılacağı düşünülmektedir.”

K7: “Sevcik ve Kreutzer no.1'in tüm yay şekillerini bilinçli ve detaylı çalışmış bir öğrenci bu yay şekline alışkın olduğundan zorlanmayacaktır.”

Etüdün Çalışılmasına Yönelik Diğer Öneriler

K1: “Etüdü önce yavaş çalışıp temizleyip sonra da temposunda çalmalıyız. Yavaş çalışırken arşeyi kullandığımız yer hızlı çalarken de aynı yer olmalı. Daha doğrusu hızlı çalarken arşenin neresinde çalışırsak yavaş çalışırken de aynı yerde çalışmalıyız. Mümkünse çaldığımızı kaydedip sonra dinleyerek nerelerde entonasyon hatası yapıyoruz ya da hangi pasajı çalmıyoruz kontrol etmek faydalı olur.”

K2: “Bu etüt genel olarak bakıldığında farklı çalışmalarını içermektedir. Noktalı ritimler üzerindeki triller, arka arkaya gelen farklı ritim grupları ve asimetrik konulan yay bağları bunlardan bazılarıdır. Mutlaka bu yapılar ayrı ayrı metronomla çalışılmalı, sonra bir araya getirilmelidir. Pozisyon geçişleri mutlaka eski parmak kuralıyla yapılmalıdır. Farklı tipte çalışmalar gerektiren etütler öncesinde bu çalışmalarını ayrı ayrı içeren etütler çalışılarak hazırlanabilir. Unutulmamalıdır ki doğru müzikaliteyi oluşturabilmek için önce gerekli teknik hazırlığın yapılması gerekir.”

K3: “Etüt notasyonunun başlangıcında bir ibare olmamasına rağmen çekerek başlanıldığı düşünülürse, her ölçü başlangıcı (kuvvetli zaman) 36. ölçüye dek çekerek arşe ile çalınmaktadır. Bu işleyiş 36. ölçüde tamamen tersine dönmekte ve etüdün son ölçüsüne kadar, müzikal cümlelerin ve ölçü başlangıçlarının arşe çalımları iterek olmaktadır. Bu durum teknik bir güçlük gibi görünmesine karşın, etüdün iterek ve çekerek hareketlerinin zamanın

güçlü ya da zayıf vuruşunda da gelebileceğine ilişkin bir bakış açısıyla düzenlendiği ve etüdün çalıştırdığı bir teknik olduğu düşünülmektedir. Yayın itme-çekme hareketlerinin dengelenmesi ile ton üretimine katkısı olacağı düşünülmektedir.”

Tartışma, Sonuç ve Öneriler

Katılımcıların görüşleri doğrultusunda viyola eğitiminde önemli bir yeri olan R. Kreutzer etüt kitabının katılımcılar tarafından lise ve lisans düzeyinde daha sık kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Ayrıca belirtilen etüt kitabının sağ el ve sol el tekniği, yay kullanımında artikülasyon uygulamaları, iki el koordinasyonu, çeviklik (acelite, hız, sürat), müzikal gelişim ve kondisyon kazanımlarına yönelik olduğu belirlenmiştir. Benian (2019) yapmış olduğu çalışmada R. Kreutzer etüt kitabının sol el kazanımları için parmak kuvvetlendirme, tek pozisyonda pasaj, çift ses, üç ve dört sesli akor, kromatik pasaj ve trill çalışmaları içerdiğini; sağ el kazanımları için ise detaçe, legato, staccato, spiccato, martele tekniklerinin yanı sıra nüans kullanımı, bilek çalışmaları ve hem sağ hem de sol el için önemli bir kazanım olan accelite çalışmalarını içerdiğini belirtmiştir.

Yapılan görüşmeler sonucunda keman etüt kitabından uyarılama bir metot olan R. Kreutzer’in viyola eğitimi açısından olumsuzluk yaratmadığı aksine viyola tekniğinin de keman tekniği gibi gelişmesi gerekliliği açısından olumlu yönlerinin bulunduğu tespit edilmiştir. Benian’da (2019) yapmış olduğu çalışmada R. Kreutzer etüt kitabının viyolaya yapılan transkripsiyonunun en az keman repertuarındaki kadar önem taşıdığını belirtmiştir.

R. Kreutzer etüt kitabında yer alan 17 numaralı etüdün öğrenme-öğretme sürecinde etkililiğine ilişkin öğretim elemanı görüşleri sonucunda, ilgili etüdün ritmik yapı, sol el tekniği/koordinasyonu ve artikülasyon/farklı yay kullanımı kazanımlarını barındırdığı tespit edilmiştir. Benzer bir sonuca Özfindık (2009) da yapmış olduğu çalışmada değinmiş etüdün sol el kazanımı açısından 1.- 5. pozisyon arası çalma, trill ve süsleme çeşitlerinin kullanımına ilişkin çalışmalara; sağ el kazanımı için de tüm yay legato tekniğinin kullanımına yer verdiği belirtilmiştir.

Kreutzer’in viyola kitabında bulunan 17 numaralı etüdün pek çok teknik barındırarak, icra gelişimine önemli derecede katkı sağlayacağı düşünülmekle birlikte öğretim elemanları tarafından belli teknik gelişimleri tamamlamış kişiler tarafından icra edilebileceği ve ön çalışmalar konusunda titiz davranılması gerektiği ifade edilmiştir. Koçak (1996) R. Kreutzer etütlerin devinişsel hedef ve hedef davranışlar yönünden incelenmesine ilişkin yapmış olduğu çalışmanın sonucunda, her öğrencinin farklı bir ekole ve anlayışa sahip olduğuna değinmiş ve çalışılacak olan etüdün amaçlarının, hem öğretmen hem de öğrenci tarafından düşünülerek, çalışma yöntemlerinin öğrenciye ve öğrencinin fiziksel/hazırbulunuluk durumuna göre belirlenmesinin gerekliliğini vurgulamıştır.

Bunun yanı sıra ilgili etüdün teknik kümelerin içerikleri gözetilerek katılımcı görüşleri doğrultusunda çalışılması durumunda sağ el ve sol el teknik becerileri geliştireceği, iki el koordinasyonuna yardımcı olacağı, yay hakimiyeti açısından ayrıca farklı ritimler ile süslemeleri seslendirmede kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir.

Viyola öğrencilerinin teknik ve müzikal gelişimlerini desteklemek amacıyla besteciye ait diğer etütlerinde ayrıntılı analizlerinin yapılarak bu doğrultuda çalışmalar geliştirilmesi önerilmektedir.

Kaynakça/References

- Bahar, B. K. (2018). *Viyola Kitabı*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Bektaş, T. (2010). Bireysel çalgı olarak viyolanın içerik ve eğitim boyutları üzerine bir çalışma. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 9(22), 93-101.
- Benian A. B. (2019). *Viyola için bestelenmiş ve kemandan transkripsiyonu yapılmış başlıca etüt kitapları üzerine bir inceleme*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bulut, F. & Özfindık, Z. (2011). Güzel Sanatlar Fakültelerinin müzik bölümlerinde kullanılan viyola metodlarının incelenmesi. *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi*, 1(3), 73-88.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara, Pegem Akademi Yayıncılık.
- Cüceoğlu, G. & Berki, T. (2007). Flüt eğitimine yönelik bir “etüt analiz modeli”. *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 27(1), 227-235.
- Dilber, F. B. & Gül, G. (2019). Carl Joachim Andersen Op.15 etüt kitabı 2 numaralı etüdünün teknik ve biçimsel analizi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(Ek Sayı), 65-78. DOI: 10.26468/trakyasobed.417231
- Dinç, Ş. Ö. (2010). Konservatuvarların müfredatlarında kullanılan viyola başlangıç metodlarının ilköğretim 1. sınıf öğrencilerine uygulanmasında oluşan sorunlar. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(1), 454-464.
- H. H. Okay (kişisel iletişim, 13 Nisan 2020)
- Ece, A. S. (2002). Çağdaş Türk bestecilerinin viyola eserleri ve bu eserlerin mesleki müzik eğitimi veren kurumlardaki viyola eğitimcileri tarafından tanınma, eğitim amaçlı kullanılma ve kullanılmama durumları. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(3), 93-107.
- Ece, A. S. (1998). *Ortaçağdan barok döneme kadar viyoladaki yapısal değişimin incelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.
- Ece, A.S. Dönmez, E. C. & Kınıklı, B. B. (2013). Ulusal ve uluslararası alandaki başlangıç viyola metot kitaplarının incelenmesi. *International Journal of Social Science*, 6(5), 937-959. DOI: <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS1329>
- Encyclopaedia Britannica. *Rodolphe Kreutzer*. Erişim Tarihi: 30 Mart 2020, <https://www.britannica.com/biography/Rodolphe-Kreutzer>
- Görgülü, Ö. (2006). *20. yüzyıl çağdaş türk müziğinde viyola repertuarı*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Hakioğlu, S. (2018). Viyola eğitiminde viyolaya özgü teknik yaklaşımlar. *İdil Dergisi*, 7(44), 429- 434. DOI: 10.7816 /idil-07-44-08
- Hepçakar, Y. (2013). *P.Rode “12 Etüt” metodunda karşılaşılan zorlukların incelenmesi ve bu zorluklara yönelik çalışma yöntemlerinin belirlenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

- Johnson, K. (Allmusic). *Rodolphe Kreutzer*. Erişim Tarihi: 30 Mart 2020, <https://www.allmusic.com/artist/rodolphe-kreutzer-mn0001624842/biography>
- Koçak, B. B. (1996). *Devlet konservatuvarlarının lise devresinde viyola eğitiminde kullanılan Kreutzer etütlerin devrinişsel hedef ve hedef davranışlar yönünden incelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Konakçı, N. (2010). *Eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dalı öğrencilerinin bireysel çalgı eğitimi dersine yönelik tutumlarının incelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Kreutzer, R. (1894), *Forty-Two Studies or Caprices for the Violin*, New York: G. Schirmer, Inc.
- Kreutzer, R. (n.d.). *Quarantadue Studi – per violino trascritti per viola*, Milano: G. Ricordi&C.
- Kreutzer, R. (n.d.) *40 Etuden oden Capricen für die Viola*, Verlag&Eigenthum.
- Lee, H. (2005). *The History of Viola Transcriptions and A Comprehensive Analysis of the Transcription for Viola and Piano of Beethoven's Violin Sonata Op. 30, No. 1*. (Doktora tezi) University of Cincinnati, Division of Research and Advanced Studies.
- Okay, H. ve Kurtaslan, Z. (2013). Keman ve viyolada ton üretimi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 274-283.
- Özfindık, Z. (2009). *Güzel Sanatlar Fakültelerinin müzik bölümlerinde kullanılan viyola metodları üzerine bir inceleme*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Özkarar, G. (2017). *Tarihsel Süreçte Gelişen Viyola Ekolleri*. İstanbul, Hiper yayın.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2012). *Müziğin Kitabı*. İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Stowell, R. (2004). *The early violin and viola a practical guide*. England, Cambridge: Cambridge University Press.
- Temiz, E. (2006). Panofka 24 Vocalizzi Etüt Kitabında yer alan 2 no'lu etüt analizi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 4(4), 397-407.
- Tıknaç, B. (2010). *William Primrose'un hayatı ve viyola tekniğine getirdiği yenilikler*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yayla, F. (1999). *Eğitim fakültesi müzik eğitimi bölümü anaçalgı viyola eğitiminde kullanılan metodların incelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Yılmaz, İ. S., & Mustul, Ö. (2019). Güzel sanatlar liseleri ve müzik eğitimi anabilim dallarında kullanılan viyola için yazılmış eğitim-öğretim materyalleri. *Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi*, 4(1), 104-121. DOI: <http://dx.doi.org/10.31811/ojomus.559593>

İLHAN USMANBAŞ'IN VİYOLONSEL-PİYANO ESERLERİNİN ÖZELLİKLERİ¹**Characteristics of İlhan Usmanbaş's Violoncello-Piano Works****Barış AYGÜN *****Doç. Muzaffer Özgü BULUT ****

ÖZ

Makalenin kapsamında İlhan Usmanbaş'ın viyolonsel ve piyano ikilisi için bestelediği dört eser yer almaktadır. Araştırmanın amacı eserlerin önemini, ilişkilendirildikleri akımların ve tekniklerin ilkelerinin kullanım şeklini, konservatuvar ve enstitü müfredatlarında yer alabilecekleri aşamaları ve icralarında dikkat edilmesi gereken hususları ortaya koymaktır. Araştırma verileri kaynak taramasıyla ve uzmanlarla görüşmeler ve yazışmalar yoluyla toplanmıştır. Uzman grubunda besteci/teorisyenler ile eserleri besteci ile çalışarak seslendirmiş bir viyolonsel sanatçısı yer almaktadır. Makalenin giriş bölümünde kısaca konu ile ilgili diğer kaynaklara, bestecinin söz konusu dört eseri bestelediği dönemlere ve kullandığı besteleme tekniklerine değinilmiştir. Bulgularda her bir eserin formu, teknik ve müzikal içeriği ve çalışma süreci ilgili uzman fikirleri detaylı olarak paylaşılmıştır ve amaç cümlesindeki sıralamaya göre yorumlanmıştır. Araştırmanın sonucunda söz konusu eserlerin her birinin türünün ilk örneklerinden olduğu, bir arada geniş perspektifli bir albüm repertuarı oluşturdukları, her birinde özgün tekniklerin varlığı ve viyolonsel müfredatlarında lise son sınıftan, lisans ve yüksek lisansa kadar geniş bir kapsamda değerlendirilebilecekleri saptanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Usmanbaş, Viyolonsel, Raslamsal Müzik, Dörtlü Armoni, On iki Ton.

ABSTRACT

The scope of the article includes four works composed by İlhan Usmanbaş for the cello and piano duo. The aim of the research is to reveal the importance of the works, the way of using the principles of the movements and techniques they are associated with, the stages they can be included in the curriculum of the conservatory and institute, and the issues that need to be considered in their performance. Research data were collected through literature review and interviews and correspondence with experts. The expert group includes composers / theorists and a cello artist who has performed his works by working with the composer. In the introduction part of the article, literature directly related to the subject, the periods in which the composer composed the four works in question and the composition techniques he used were briefly mentioned. In the findings, all the expert statements about form, technical and musical content of each work are given and interpreted in correspondance with the purpose statement. As a result of the research, it has been determined that each of the works in question is one of the first examples of its era or kind, unique techniques exist in each of them, that together they form a repertoire of wide perspective and that they can be functional in a wide range within the cello curriculum from high school to undergraduate and graduate levels.

Keywords: Usmanbaş, Cello Works, Aleatoric music, Fourth Based Harmony, Dodecaphony.

¹ Bu makale Barış AYGÜN'ün Doç. Muzaffer Özgü BULUT danışmanlığında Ondokuz Mayıs Üniversitesi Yüksek Lisans Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı bünyesinde Müzikte Yorumculuk Yüksek Lisans programı kapsamında gerçekleştirdiği "İlhan Usmanbaş'ın Viyolonsel Eserlerinin Özellikleri" başlıklı tez çalışması temelinde kaleme alınmıştır.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 04.04.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 04.05.2021

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Antalya Devlet Senfoni Orkestrası Viyolonsel Sanatçısı, barisaygun@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8581-5732>

** Doç. Dr., Omü Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi, ozozgubulut@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1041-9385>

Extended Abstract

İlhan Usmanbaş composed four cello and piano duets that are *Cello and Music for Piano No.1 and No.2* (1951) and *Raslamsal Vc-Pf I-II* (1968). The aim of the study is to determine the characteristics of these duets. Accordingly, data were collected on the duets' significant properties, composition techniques and flows that they are related with, their value within violoncello education programs, practice and performance clues and sheet music resources through literature review, analysis, and detailed interviews with some experts. In the expert group, there are composer-scholars who are knowledgeable about the compositional details and a cellist-scholar who has recorded the duets in contact with the composer. Within the scope of the article, brief information was given about the works of Usmanbaş and the Twelve-Tone Technique, İlerici's Dörtlü (Fourth Based) Harmony, Indeterminate (Aleatoric) Music with which the works were associated. The findings and comments regarding each work were shared under separate headings and the common features of the works were revealed.

"Music for Cello and Piano No.1" is İlhan Usmanbaş's first twelve-tone work and the third piece in the historical order among the works written by Turkish Composers for cello and piano. This work of Usmanbaş, which coincides with the beginning of the 1950s, documents the title of "The Pioneer of Fifties Modernism in Turkey" attributed to him. When the list of twelve-tone works given under the title of "list of dodecaphonic and_serial compositions" in Wikipedia is examined, the work may be one of the first twelve tone samples written for cello and piano duo in the World. The work, with its 7-minute duration and its traceable structure as seen in its analysis, may be suitable for performing a narrative concert on the use of ten atonal music and twelve tones.

This work, which is the fourth piece of the Cello and Piano duet repertoire of Turkish Composers, may be the first example to use the maqam sequence based on the Dörtlü (The Fourth Based) Harmony in this setting. It is possible that the eagerness to get to know the maqam scales and different harmonic approaches motivated the performer who performed the piece in America just a year later.

Usmanbaş's *Raslamsal Vc / Pf-1, 2* works are the ninth and tenth works in history that are composed by Turkish composers for the cello-piano duo. These works are probably among the first examples of the indeterminate music cello repertoire worldwide. They were performed in Turkey by a foreign group 25 years after being composed. This fact is a sign of the local performers' approach to new music and taking risks. On the other hand, Usmanbaş's choice to include the performers' momentary decisions to his composition is a reflection of his pioneering stance since Fifties Modernism.

Bu makalede İlhan Usmanbaş'ın viyolonsel ve piyano ikilisi için bestelediği *Viyolonsel ile Piyano İçin Müzik No.1 ve No.2* (1951) ve *Raslamsal Vc-Pf I-II* (1968) adlarını taşıyan dört piyano-viyolonsel düetinin konu edilmekte, diğer bestecilere kıyasla çok sayıda viyolonsel eseri bulunan İlhan Usmanbaş'ın viyolonsel yazısıyla² ilgili bilgi toplamak, söz konusu eserlerin bilinirliğini artırmak ve notalarına ulaşılmasını mümkün kılmak, haklarında detaylı bilgi vermek ve repertuvarlar ile eğitim programlarında yer almalarına zemin hazırlamak amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda “İlhan Usmanbaş'ın viyolonsel-piyano düetlerinin özelliklerini belirleme” problemi özelinde şu sorulara yanıt aranmaktadır: Eserlerin önemi nedir? Eserlerin ilişkilendirildiği akımların ilkeleri nasıl kullanılmıştır? Eserlere konservatuvar ve enstitü müfredatlarının hangi aşamalarında yer verilebilir? Eserleri icra etmek için nasıl çalışılmalı, icrada nelere dikkat edilmelidir? Eserlerin notasına nasıl ulaşılabilir? Araştırmanın verileri, kaynak taraması, eser analizi ve viyolonsel sanatçılarıyla ve bazı besteciler ile detaylı görüşmeler yoluyla toplanmıştır. Uzman grubunda çalışma kapsamındaki eserlerde kullanılan besteleme teknikleri üzerinde bilgi sahibi akademisyen sanatçılar³ ile eserleri besteci ile yürüttüğü bire bir çalışmalar ışığında kaydeden bir akademisyen viyolonsel sanatçısı⁴ yer almaktadır. Araştırma bulgularının özellikle bu eserleri ya da Usmanbaş müziğini seslendirecek performansçıların, eğitim programlarına alacak öğretim elemanlarının ve Usmanbaş müziği, Rastlamsal Müzik, Dörtlü Armoni ve On İki Ton Tekniği ile ilgili çalışmalar yapan müzikolog, besteci, akademisyen ve ilgililer için aydınlatıcı ve yol gösterici olacağı düşünülmektedir. Makale kapsamında Usmanbaş'ın söz konusu eserleri ve eserlerin ilişkilendirildiği On İki Ton Tekniği, Dörtlü Armoni ve Rastlamsal Müzik ve araştırmanın yöntemi ile ilgili kısa bilgi verildikten her bir esere ilişkin bulgular ve yorum ayrı başlıklar altında paylaşılmıştır. Sonuçlar başlığı altında eserlerin saptanan ortak özellikleri ortaya konmuştur.

Usmanbaş eserlerini bir alt başlık olarak ele alan ilk yayın, Akarsu'nun *Türk Bestecilerinin Viyolonsel Eserleri* (2008) adlı çalışmasıdır. Çalışmada *Viyolonsel ile Piyano İçin Müzik No.1 ve No.2* ile ilgili kısa bilgi yer almaktadır (69). Usmanbaş'ın öğrencileri Köksal, Nematlı ve Şenürkmez'in bestecinin müziğini ve yaşam öyküsünü konu alan *Perpetuum Mobile* (2015) adlı kitabında, eserlerinin birçoğu ile ilgili bestecinin kendi kaleminden bilgi yer almaktadır. Bu kapsamdaki viyolonsel-piyano düetleri ilgili bilgiye bulgular kısmında, her bir çalışmaya ilişkin verilerin öncesinde yer verilmiştir. Nazlıaka ve Turan'ın *Cumhuriyet'ten Günümüze Çello İçin Eser Yazmış Türk Besteciler ve Eserleri* (2017) adlı kitabında da bu makale kapsamındaki tüm eserlerle ilgili kısa bilgi yer almaktadır.

Viyolonsel ile Piyano için Müzik No.1(1951) ve Viyolonsel ile Piyano için Müzik No.2 (1951), İlhan Usmanbaş'ın otuzlarına girdiği yıllarda, viyolonsel için bestelediği ilk yapıtlardır. Eserlerden birincisi ilk kez, bestelenişinden 30 yıl sonra (1981'de); ikincisi ise 1952'de seslendirilmiştir. 1950'de on iki ton müziğini ilk defa radyodan dinleyen Usmanbaş, o dönemde, Schönberg'in öğrencisi Leibowitz'in “Schönberg Okulu”⁵ ve “On İki Ses Müziği”⁶ konulu yayınlarını okumuş ve çağdaş müzik sanatı üzerine eleştiriler getiren bu yazılardan çok

² Bestecinin diğer viyolonsel eserleri arasında *Partita Per Violoncello Solo* (1985), *Viyolonsel İçin Müzik '94* (1994), *Viyolonsel İçin Müzik '97* (1997) adlı üç tane solo viyolonsel eseri; *Klarinet ile Viyolonsel için Üç Parça* (1956) ve *Keman ile Viyolonsel için İki Parça* (1960) ve *İki Viyolonsel için Müzik '99* (1999) düetleri ve *İşte, Sevgili Viyolonsellerimiz!* (1999) adındaki viyolonsel grubu ve orkestra için eser yer almaktadır.

³ Dr. Eren Arın, Dr. Bahadır Tutu, Orkestra Şefi Mürsel Yavuz

⁴ Viyolonsel Sanatçısı Dr. Öğretim Üyesi Dilbağ Tokay

⁵ Schoenberg *et son école : l'étape contemporaine du langage musical*, Paris, Janin, 1947.

⁶ *Qu'est-ce que la musique de douze sons ? Le Concerto pour neuf instruments op. 24, d'Anton Webern, Liège, Éd. Dynamo, 1948.*

etkilenmiştir (Usmanbaş, 2010; Aydın, 2010, s. 34). 1951'de bir yandan on iki ton besteleme tekniği ile yakından ilgilenirken diğer yandan Kemal İlerici ile Türk Müziği makam ve armonisi çalışan Usmanbaş, aynı yıl ilki on iki ton sisteminde, ikincisi Kemal İlerici sisteminde olmak üzere bu iki eseri bestelemiştir. Bir yıl sonra da yakın arkadaşı Ertuğrul Oğuz Fırat'ın şiirleri üzerine bestelediği *Üç Müzikli Şiir* (1952) ve *Viyolonsel ile Piyano için Müzik No. 1*, Usmanbaş'ın on iki-ton tekniğini tam olarak uyguladığı ilk yapıtlardır, (Köksal ve diğerleri, 2015, s. 17).

Usmanbaş 1967-68 yıllarında birbirinden belirli oranda bağımsız sayılabilecek partilerden oluşan bir dizi rastlamsal müzik bestelemiştir. Bu çerçevede bestelenen Raslamsal I, II, III'te (1967) trompet, piyano, viyola ve kontrbas Raslamsal IV, V, VI'da (1968) alto saksafon, vibrafon, kontrbas ve vurmaları yer almaktadır (Say, 2005, s. 359). Solo piyano, 8 viyolonsel ve 4 kontrbas için (1968), Raslamsallar'ın arasında seslendirmesi en zor olanıdır. 21 çalgı için tema ve çeşitlemelerden oluşan *Bale İçin Müzik* (1968), rastlamsal öğelerle kesin ritimlerden oluşur ve Cenevre bale yarışması için bestelenmiştir (Aydın, 2010, s. 65). Bestecinin 1968'de bestelediği *Raslamsal Vc-Pf I-II* de aynı dönem eserleridir. Bu eserler bestelenişlerinden 25 yıl sonra Ankara'da seslendirilmişlerdir (Köksal ve diğerleri, 2015, s. 302).

On İki Ton Müziği

Dodekafonik Müzik olarak da adlandırılan On İki Ton Sistemi bestecilere sesleri organize etmek için bir yöntem sunmaktadır. Bir eksen sesinin (karar sesi) vurgulanmış olduğu tonal sistemden farklı olarak besteci, kromatik dizideki on iki sesi herhangi bir sıra ile düzenleyebilir ve buna çeşitli ritimler uygulayarak melodi haline getirebilir (Özçelik, 2001, s. 10).

Yirminci yüzyıl müzik tarihinde devrimci etkilere sahip olan atonal müziğin en önemli temsilcilerinden biri olan Schoenberg (İlim, F. 2018, s. 174), On İki Ton Sisteminin yaratıcısıdır. 12 ton (12 nota) sistemi üstüne çalışmalarını 1920-1923 yılları arasında sonuçlandırmıştır. Schoenberg'in tanımlayıcı ilkelerinden bazılarını kısaca ele alalım. (Bu kurallar belki on iki ton bestecisinin uygulaması gereken metodolojik idealler olarak anlaşılır; Schoenberg'de bile nadiren katı bir şekilde gözlemlenmektedir.) Bir müzik parçasının perde yapısı, kromatik skalanın on iki tonunun (piyano klavyesindeki herhangi bir oktavdaki on iki perde) belirli bir sıralamasına dayandırılır ve bu sıralama -aynı tonal bir çalışmadaki gam anlayışında olduğu gibi- çalışmanın perde yapısı için temel düzenleme ve birleştirme ilkesinin yerini tutar. On iki tonlu sistemin en önemli kuralları arasındaki "sürekli dolaşım" adı verilen kurala göre, "herhangi bir ton tekrarlanmadan önce diğer on bir ton duyulmalıdır," çünkü, Schoenberg'in gözlemine göre, "bir tona erken tekrarla verilen vurgu, onu bir tonik mertebesine yükseltebilir" (Raffman, 2003, s. 70). Bu kısıtlamalar dahilinde, bir dizi değişken kompozisyon özgürlüğüne izin verir. Örneğin, çevrim, ters seri ya da ters serinin çevrimi kullanılabilir ve seri herhangi bir perdede başlamak üzere transpoze edilebilir. Seri yatay olarak melodide veya dikey olarak akorlar oluşturmak için kullanılabilir ve farklı kontrapuntal seslere dağıtılabilir. Ayrıca, bir oktav denkliği ilkesi geçerlidir: Serideki perde sırası korunduğu sürece, herhangi bir perde herhangi bir oktavda çalınabilir (Raffman, 2003, s. 70).

Bu sistemle atonal müzik belli bir disipline kavuşur. Schoenberg'in bu tekniğe ilk olarak yer veren yapıtı *Beş Piyano Parçası*, op.23 (1920-1923) idi. Bundan sonraki yapıtlarında birkaç tonal eser vermekle beraber on iki ton tekniğini kullandı. Aynı yıllarda Josef Matthias Hauer (1883-1959) adlı Avusturyalı bir besteci de aynı sistem üzerinde çalışmaktaydı. Besteci bu dizileri kullandığı metodunda 479.001.000 olası kombinasyon hesaplamış (Karabey, 2018, s. 9).

Dörtlü Armoni

Kemal İlerici, Batı müziği eğitimi görmüş Türk besteciler arasında Türk Müziği'ni de iyi bilen besteciler arasındadır. İlerici, halk müziğinin ve Klasik Türk Müziğinin hemen bütün örneklerini tek tek elden geçirerek, çeşitli açılardan incelemiş, müziğin bünyesine uygun yeni bir armoni sistemi yaratmıştır (Özsan, 1986). Makamsal müziğin ayrı bir armoni sanatına sahip olması gerektiğini ilk defa Kemal İlerici'nin dile getirmiş ve "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" kitabında Dörtlü Armoni'yi çok detaylı bir şekilde anlatmıştır (Tutu ve Tutu 1999). İlerici, böyle bir armoni sistemi önermesine neden ihtiyaç duyduğunu şu sözlerle açıklamaktadır:

"Biz, yetersiz bulduğumuz eski anlatış biçimlerini bir kenara iterek, müziğimizin dokusundan, iç yapısını, yapıtlar üzerindeki derin incelemelerle ortaya çıkarmış bulunuyoruz. Dün şöyle idi, yarın böyle olabilir diye, geleceği gösteren yollar da çizmekteyiz. Bir besteci adayı için yapılacak iş, müzik dil örgümüne uygun bir dil kazanmaktır. Bu da ölçülerimizin yardımı ile ve müzik biçimlerimize uygun, bütün kurabilecek bir kolaylık içinde dizilerimizi işleyebilmekle olur. Bu da ilk önce, yaşama gücü olan, yararlanabileceği dizilerin neler olduğunu; yararlanabilmek için de bunların nasıl işleneceğini gereği gibi, öğrenmelerine bağlı kalmaktır," (İlerici, 1981, s. 1; Özdemir, 2017, s. 3).

İlerici bu kitabında; Hüseyini, Rast, Kürdi, Buselik, Hicaz, Segâh, Karcığâr, Arazbar, Suzinak, Saba, Hüzzam, Nikriz, Dilkeşhaveran, Eviç, Pençgâh-ı Zaid, Yegâh, Saba, Ferahnak, Nişabur, Nev'eser, Çargâh, Bestenigâr, Uşşak olmak üzere yirmi üç makama yer vermiştir (Yalçın, 2012, s. 225).

Bestecinin 1944 yılında ortaya çıkardığı, "*Dörtlü armoni*" adını koyduğu bu sistem, oktavı 53 koma olarak alan mikrotonal (ara-perdelere dayalı) çokseslilik tekniğidir. İlerici neredeyse tüm eserlerini üzerinde uzun yıllar boyu araştırmalarda bulunduğu Makamsal Türk Müziği sistemi ile -ona dayanarak oluşturduğu- bu sistemi kullanarak yazmıştır (Turan, 2019, s. 56). Ancak armoni kitabının hemen bugünkü şeklini almadığını, çeşitli süreçlerden geçtiğini de ayrıca açıklamıştır. 1943-44 yılından itibaren etkin olan bu görüşü, Ankara Devlet Konservatuvarı'ndaki öğrencilik yıllarından 1946 yılındaki öğretmenliğine ve kitabının ilk biçimi olan 1964'teki haline kadar uzanmaktadır (Bayraktarkatal, 2020, s. 350).

Dörtlü Armoni, Batı müziğinde dizinin seslerinin "tonik" ve "çeken" ya da "durucu" ve "yürüyücü" tabir edilen karakterlerinin Hüseyini makamının doğasına uygun şekilde uyarlanması suretiyle temel bulmuştur. Buna göre tonik özelliğindeki "durucu akor" dizinin durucu sesleri (Hüseyini'de I., IV., V. dereceler); "yürüyücü akor" ise dizinin yürüyücü seslerini üst üste yazarak oluşturulurken Batı müziğinde V. derece olan dominant akor Hüseyini'de III. Derecede; yine Batı'da IV. Derece olan subdominant akor ise Hüseyini'de VI. Derecede tanımlanmış, akorların çevrimleri, akorlar ve çevrimler arası bağlantı kuralları detaylarıyla açıklanmıştır (Özdemir, 2017, s. 3-6).

Rastlamsal Müzik

"Rastlamsallık/raslamsallık/raslantisallık" (indeterminacy) kavramı, genel olarak, yapıtın icrası sırasında yorumcuya verilen serbestliklerle belirginleşen uygulamaları ifade etmek için kullanılmaktadır. Bir anlamda yorumcu, bestecinin tasarımını aktaran bir "aracı" değil, yapıtın her seferinde biricik icrasını belirleyen bir aktör pozisyonundadır," (Öğüt, 2014, s. 28).

Bestecinin kompozisyon sürecinde ve / veya performansta şans unsurlarını içerdiği müzik, "aleatorik müzik" adıyla tanımlanır. Bu müziğe genellikle şans müziği veya belirsizliğin müziği denir.

Avrupa'da Pierre Boulez tarafından popüler hale getirilen bu terim, tesadüfen yapılan eylemlerin ("alea," Türkçe "zar" sözcüğünün Latincesidir) müzikal bir sonucu anlamına gelmektedir. Besteciler ya eseri rastlamsal yollarla üretirler ya da performansçılara rota verip bu yolda serbestçe yürümelerini isterler, ancak aynı zamanda işin genel şeklinden tamamen sorumlu olurlar. Aleatorik müzik bazen belirsiz müzik ile eş anlamlı olarak kabul edilse de "belirsizlik" John Cage tarafından ayrıca tanımlanmıştır. Belirsizliği "bir parçanın büyük ölçüde farklı şekillerde gerçekleştirilebilmesi" olarak tanımlayan besteci John Cage (Pritchett, 1993, s. 108) şöyle demiştir: "Niyetim her şeyin kendiliğinden olmasına izin vermek. Griffiths (2001)'e göre "belirsiz veya tesadüfi müzik" üç gruba ayrılabilir: (1) belirli, sabit bir parti oluşturmak için rastgele süreçlerin kullanılması, (2) mobil form ve (3) grafik notasyon ve metinler dahil olmak üzere belirsiz notasyon kullanımı. Bunlara ek olarak Simms, "bir müzik eserinin belirsiz olması için herhangi bir bölümünün tesadüfen belirlenmesi veya performansının kesin olarak belirtilmemiş olması gerekir. İlk durum, 'kompozisyonun belirsizliği' olarak adlandırılır; ikincisi 'performansın belirsizliği' olarak adlandırılır," demiştir. (Simms ,1986, s. 357).

Yöntem

Araştırmanın bulguları kaynak taraması ile toplanan veriler ile detaylı görüşme ve yazışma yoluyla elde edilen uzman görüşlerinden oluşmaktadır. Kaynaklar arasında "eserleri başlık olarak alan", "eserlerin adlarına yer veren" ve "bestecinin yaşam öyküsünü aktaran" yayınlar ile eserlerin notaları ve kayıtları yer almaktadır. Kaynak taraması sonrasında veriler "kasıtlı olarak konu hakkında daha fazla bilgi toplanabilecek bireyler" (Büyüköztürk, 2018, s. 258) arasından besteci/teorisyen ve icracı uzmanlardan "soruşturma" tekniği (Karasar, 2004, s. 153) kapsamında yapılan yazışmalar ve görüşmeler yoluyla toplanmıştır. Uzman grubu, *Dörtlü Armoni ve Türk Müziği'ne Uygulanışı* adlı kitabın yazarları, Doç. Dr. Sıtkı Bahadır TUTU ve Mehmet Tevfik TUTU; Türk Müziği Devlet Konservatuarı mezunu besteci Dr. Eren ARIN, eserlerin tümünü seslendiren ve kaydeden Viyolonsel Sanatçısı Dr. Öğretim Üyesi Dilbağ Tokay ve Orkestra Şefi Mürsel Yavuz'dan oluşmaktadır. Bulgular ve yorum kapsamında her bir eserle ilgili bulgular ayrı başlıklar altında paylaşılmış; eserlerin ortak ve birbirini tamamlayan özellikleri ise sonuç başlığı altında verilmiştir.

Bulgular ve Yorum

Viyolonsel ile Piyano İçin Müzik No.1 (1951)

Tarih, yer : 12.3.1951, Ankara

İlk Seslendiriliş : 1981, İstanbul

Seslendirenler: Tayfur Çağlayansu (Viyolonsel), Metin Ülkü (Piyano)

Süre : 7 dk.

"Bestecinin ilk 12 ses yapıtı. (Dörtlük = 128 MM.) 12 ses dizisinin seçiminde daha önceki yapıtlarında görülen dörtlü ve beşli akorlara olanak tanıyan bir sıralama yanında küçük ikili ve üçlülerden oluşan kısa figürlerin kullanımını öngören dizi sırası da düşünülmüştür. Bu kısa yapıt, Viyolonsel'in pizzicatoları ile piyanonun noktalı notaları; viyolonsel'in ezgileri altında duyulan piyanonun tekrarlanan akorları; hızlı tempolarla çok hareketlenen birkaç ölçülük geçitlerle meno mosso tempoların uygulandığı karşı anlatımların yer aldığı geçitler ve en sonunda coda kesitinde, viyolonsel'in ağırbaşlı pizzicatoları yanında piyanonun pedal kullanılan arpejlerinin yumuşaklığının sergilendiği anlatımlardan oluşmaktadır," (Usmanbaş, 2015, s. 231).

12 sesin çello ve piyano arasında ilk iki ölçüde kullanıldığı görülmektedir. 2. ölçüde melodik devinim 5'li aralıklar üzerine kurulmuştur. 4. ölçüde melodik yapı 4'lü aralıklara geçmiştir, ölçü sonunda ilk akor çevrilererek tekrar kullanılmıştır. 5. ve 6. ölçülerde Piyano partisi polikordal yapıda sunulmuştur. 7. ölçüde yine ilk akorun çevrimi yapıldığında modüle edilmiş hali görülmektedir ve 8. ölçüde de aynı düşünce farklı bir çevrim ile tekrar edilir.

9. ölçüde çelloda yinelenen Do sesine, Piyano 5'li ve Majör 1 aralığından oluşan bir akor ile eşlik etmektedir. Eser 45. ölçüye kadar benzer yapı sergilemektedir. 46. Ölçünün son vuruşundan itibaren piyano agresif bir vurma çalgılar topluluğu olarak kullanılmıştır (Şekil 1).

Şekil 1. Viyolonsel ile Piyano İçin Müzik No.1 - “agresif vurma çalgılar topluluğu”

Eserin 80. ölçüsünden itibaren çelloda motifsel yapı ritimsel yönden çeşitlenmeli bir şekilde *ostinato* niteliğinde sunulmuştur. Eserin son akorundaki Do diyez yukarı alındığında, parçanın birinci ölçüsünde bulunan akorun büyük ikili yukarı transpoze edilmiş hali olduğu görülür. Besteci, eserin genelinde, geniş bir renk yelpazesinden yararlanıp Do ve La tellerinde bulunan sesleri sıklıkla kullanmış, böylece çellonun geniş ve kontrast ses yapısını ön planda sunmuştur (Orkestra Şefi Mürsel Yavuz ile görüşme notlarından, 2020).

İcra üzerine. Eseri seslendiren viyolonsel sanatçısı Dilbağ Tokay: “Eserin on iki ses bir yapıt olması, eseri icra edecek sanatçılar açısından ilk okumalarda tonal bir eserin okumasından çok farklı bir güçlük yaratmıyor. Eserde yer alan, gördüğümüz, okuduğumuz, düşüncede canlandırıp enstrümanımızla çaldığımız tüm sesler bizlerin zaten kulağımızda, ancak tonal müzik geleneğindeki hiyerarşik düzenek tamamen yok oluyor. Müzikte hangi dönemde olursa olsun, tonal anlayışta yer alan fonksiyon ilişkileri, hareketleri ve çözümlerinin hiçbir şekilde yer almadığı 12 ses anlayışında bestelenmiş bu yapıt, sanatçılar için adeta yerçekimsiz bir atmosfer yaratıyor. Yorumcuyu geleneğe ve ses ilişkilerine karşı özgür kılan bu anlayış, sanatçıyı eserde yer alan tüm tempo değişimleri, nüanslar ve artikülasyonları daha uç noktada parlak ve karakterleri daha cesurca ortaya koyan bir yoruma teşvik ediyor. Yapıtı bestecisi Usmanbaş ile çalıştığımızda, tüm bu unsurları, eseri okuyan, yorumlayan değil, adeta besteleyen kadar cesur bir performans gerçekleştirmek üzerinde yoğunlaştık. Eseri müfredatta

değerlendirmek gerekirse, öğrencinin seviyesi de göz önünde tutularak, lise son sınıftan itibaren çalınabilir,” demiştir (Dilbağ Tokay ile görüşme notlarından, 2020).

Yorum. Türk Bestecilerin viyolonsel ve piyano için yazdıkları eserler arasında, tarihsel sıralamada üçüncü eser olan “Viyolonsel ile Piyano İçin Müzik No.1” İlhan Usmanbaş'ın ilk on iki ton eseridir. Usmanbaş'ın 1950'lerin tam başına denk gelen bu eseri, kendisine atfedilen “Türkiye’de Elliler Modernizminin Öncüsü” sıfatını belgeler niteliktedir. Wikipedia’da “list of dodecaphonic and serial compositions” başlığı altında verilen on iki ton eserler listesi incelendiğinde eserin Dünya’da ve Türkiye’de viyolonsel ve piyano ikilisi için yazılmış ilk on iki ton örneklerinden olabileceği akla gelmektedir. Eser 7 dakikalık süresi ve analizinde görülen takip edilebilir yapısı ile on atonal müzik ve on iki ton kullanımı konusunda anlatımlı bir dinleti gerçekleştirmek için uygun olabilir.

The image displays a musical score for 'Müzik No.1' by İlhan Usmanbaş, composed in 1951. The score is for Cello and Piano. At the top, it lists the 12 tones: 1 C, 2 C#, 3 D, 4 D#, 5 E, 6 F, 7 F#, 8 G, 9 G#, 10 A, 11 Bb, 12 B. The title 'Müzik No.1' is prominently displayed, followed by 'Cello ve Piyano için' and the composer's name 'İlhan Usmanbaş'. The score is divided into two systems. The first system shows the Cello part with a tempo of 128 and a pizzicato (pizz.) marking, and the Piano part with a forte (f) dynamic. The second system shows the Cello part with a tempo of 46 and a 'Meno Mosso; rubato' marking, and the Piano part with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'sfz' and 'p'.

Şekil 2. Viyolonsel ile Piyano İçin Müzik No.1'in on iki ton serisi

Yapıtın girişteki on iki ton serisinin [C E F B Bb D A G F# Eb Ab Db] şeklinde olduğu görünmektedir (Şekil 2). 12 ton besteciliği idealinde, ilerleyen ölçülerde kullanılan ses sıralarının yine bu sıra, sıranın transpozese, tersi, çevrimi veya transpoze ya da çevrimlerinin tersini ve bu sıralarda yer alan tüm sesleri kullanması beklenirdi (Şekil 3). Ancak Şekil 3'teki seçenekler incelendiğinde, bestecinin bu seçeneklerden farklı bir şekilde, 3. ölçüde kullandığı [B Bb E F C G Ab Db Gb...] ve yine 7. ölçüdeki [D G Ab Eb Bb Db C F F#...] sıralarının on iki ton sisteminde öngörülenden farklı tercihlerle üretildiği görülmektedir. Bu bağlamda, bestecinin söylemine de uygun olarak, yukarıda görünen tüm sıraların küçük ikili, dörtlü ve beşli aralıklarla örülü olması dikkat çekmektedir. Bu durum eserdeki on iki ton kullanımında kişisel seçimlerin kuramın ideallerine kıyasla daha ön planda tutulduğunu göstermektedir.

	I ₀	I ₄	I ₅	I ₁₁	I ₁₀	I ₂	I ₉	I ₇	I ₆	I ₃	I ₈	I ₁	
P ₀	C	E	F	B	B _b	D	A	G	G _b	E _b	A _b	D _b	R ₀
P ₈	A _b	C	D _b	G	G _b	B _b	F	E _b	D	B	E	A	R ₈
P ₇	G	B	C	G _b	F	A	E	D	D _b	B _b	E _b	A _b	R ₇
P ₁	D _b	F	G _b	C	B	E _b	B _b	A _b	G	E	A	D	R ₁
P ₂	D	G _b	G	D _b	C	E	B	A	A _b	F	B _b	E _b	R ₂
P ₁₀	B _b	D	E _b	A	A _b	C	G	F	E	D _b	G _b	B	R ₁₀
P ₃	E _b	G	A _b	D	D _b	F	C	B _b	A	G _b	B	E	R ₃
P ₅	F	A	B _b	E	E _b	G	D	C	B	A _b	D _b	G _b	R ₅
P ₆	G _b	B _b	B	F	E	A _b	E _b	D _b	C	A	D	G	R ₆
P ₉	A	D _b	D	A _b	G	B	G _b	E	E _b	C	F	B _b	R ₉
P ₄	E	A _b	A	E _b	D	G _b	D _b	B	B _b	G	C	F	R ₄
P ₁₁	B	E _b	E	B _b	A	D _b	A _b	G _b	F	D	G	C	R ₁₁
	R ₁₀	R ₄	R ₅	R ₁₁	R ₁₀	R ₂	R ₉	R ₇	R ₆	R ₃	R ₈	R ₁	

Şekil 3. Viyolonsel ile Piyano İçin Müzik No.1'in on iki ton matrisi

Eserin virtüözite beklemeyen teknik seviyesi göz önünde tutulduğunda, icracıların ve öğrencilerin (lise seviyesinde) atonal müzikle, on iki ton müziği ile tanışmaları açısından işlevselliği öne çıkmaktadır. Dörtlü, beşli ve küçük ikili aralıkların sıkça kullanılmış olması çello öğrencisinin etütlerde çalıştığı bu aralıkları repertuar kapsamında uygulamasına olanak sağlar. Eser, belirlenmiş metronomu, geniş dinamikleri ve tempo değişimlerini içeren yazısıyla 20. yy müziğinin detaylı yazı özelliğini taşımaktadır. Mürsel Yavuz'un tabiriyle "piyanonun agresif vurmali çalgılar grubu" efekti ile eşliğin alternatif kullanımı ve çellonun ses dağarcığının geniş kullanımı da eserin göze çarpan özelliklerindedir.

Eseri seslendirecek yorumcular, tonal olmayan bu eserin okumasında bir merkez notanın var olmaması durumuna ayak uydurmalıdır. Tonal hiyerarşinin olmadığı bu ortamda notada yazana en küçük detaylara kadar bağlı kalınması, dinamiklerin en sessizden en sesliye, tempo değişimlerinin metronom belirteçlerine uygun olarak, artikülasyonların cesurca işlenmesi ve bunu yaparken yerine göre viyolonselın klasik ses estetiği çerçevesinin dışına taşan sesler çıkartmaktan, "forse etmekten" ya da "kazımdan" kaçınılması önerilebilir.

Viyolonsel ile Piyano İçin Müzik No:2 (1951)

Tarih, yer : 1951, Ankara

İlk seslendiriliş : 1952, Bennington, ABD

Seslendirenler: George Rochman (viyolonsel), Lionel Nowak (piyano)

TR'de ilk sesl. : İTÜ, İstanbul, 17.11.2005

Seslendirenler: Dilbağ Tokay (Viyolonsel), Metin Ülkü (Piyano)

Süre : 7 dakika.

"Türk Müziği üzerine yaptığı armoni kuramı çalışmalarıyla tanınan besteci Kemal İlerici ile yapılan çalışmaların bir ürünü olan bu yapıt, her ne kadar piyanonun eşit düzenini kullanıyorsa da Türk Müziği makamlarının renklerini ve armoni olanaklarını çağdaş bir yazıya geçirmeyi amaçlamaktadır. Kullanılan makamlar, makam yapıları çoğu kez sadece temel diziler üzerinde kalmak koşulu ile, bazen geleneksel tonlarında, çoğu zaman da başka karar seslerinde ele alınmıştır. Makamların yanı sıra geleneksel usulleri kullanmamakla

birlikte, bu usullerin mantığına yaklaşan ölçü kalıpları ve özellikle piyanonun kalın ses alanında hafif/güçlü vuruşları uygulayan bir vuruş türü kullanılmıştır.

Müzik, piyanonun Segâh dizisini ve armonilerini (genelde üç sesli bir yazıdır) kullanan uzun girişinden sonra viyolonsel gene Segâh'ı kullanan benzer bir ezgiyle sürer. Piyano her seferinde biraz kısalan Segâh aranağmelerinde sözü viyolonsel bıraktığında, viyolonsel bir seferinde Hüseyini, bir seferinde Nikriz, başka bir seferinde ise Saba dizilerini kullanarak bitiriş bölmesinde yeniden Segâh'a dönerek ezgisini sürdürür. Her iki çalgı, piyanoda ölçüler ve vurumlar oldukça sadeleşmiş olarak, müziği başlangıç makamının dizisi çerçevesinde bitirmiş olur," (Usmanbaş, 2015, s. 231).

Usmanbaş, araştırmacı Revnak Yengi'nin 2011'de yaptığı özel görüşmede, İlerici'nin dörtlü armoni yaklaşımının önce çok sezgisel bir duyuştan çıkıp kendi teorisi haline dönüştüğünü, sonra bu teoriyle hem eser verdiğini hem de o teorinin gücünü başka eserlerde de kabul ettirmeye çalıştığını; Usmanbaş'ın kendisi dahil olmak üzere İlerici'nin öğrencilerinin pek çoğunun o teorinin açık noktalarından başka yerlere geçerek teoriyi genişletmeye çalıştıklarını ifade etmiştir. Buna binaen Yengi'ye göre İlhan Usmanbaş'ta İlerici sistemini genişleterek yararlanma eğiliminin olmuş olduğu anlaşılmaktadır (2017, s. 745).

Dr. Eren Arın, B-C-D-E-F-F#-G-A#-B seslerini kullanan armonik gramerin makamsal, çoğunlukla Segâhımsı olduğunu, dörtlü armoni yaklaşımının yoğun olarak kullanıldığını belirtmiştir. Arın'a göre eserin dokusal karakteristiği ağırlıklı olarak homofonik olmakla birlikte (ezgi-eşlik) tüm müzik boyunca neredeyse kesintisiz sekizliklerle devam eden (ostinato) bas partisi piyanonun sol elinde bir tür arka plan oluştururken piyanonun sağ elinde ve viyolenselde orta ve yakın planlarda bir anlamda taksimvari bir serbestliği çağrıştıran lirik-melodik hatlar duyulur.

Arın'a göre eserin formal özellikleri şu şekildedir: Neo Klasizm yönelimli "konvansiyonel" kurgulanmış 16 ölçülük segâh kararlı tema veya kesit piyanoda sağ elde duyulur. 15 ölçülük benzer karakterde bir tema/kesit bu sefer viyolenselde yakın planda duyulurken, piyanonun sağ eli homofonik ve yer yer heterofonik işlevlerle armonik bir orta plan oluşturur. Bu kesitte daha çok Segâh dizisine ait bemol beşli, yani F notası işlenir. 31. ölçüde Segâh karar ve devamında gelen beş ölçülük sessizlik ile viyolonsel partisi bir tür kadansa ulaşır. Segâh Kadans 52. ölçüye kadar devam eder. 53. İle 77. ölçüler arasında, piyanonun sol elinde sırasıyla E-F ve A perdeleri üzerine kurulan makamsal hücrelerden oluşturulmuş geçici tonal merkezlerle armonik spektrum genişletilirken benzer şekilde viyolonsel partisinde ve piyanonun sağ elinde duyulan C#-Bb-G#-D# sesleri ile bir tür armonik destabilizasyon (istikrarsızlaştırma) yaratılmıştır. Bu ölçüler arasındaki kesit konvansiyonel manada bir tür gelişme bölümüne karşılık gelir. Bu kesitin sonunda viyolenselde duyulan ve G5 perdesi ile son bulan melodik çıkış hattı bir gelişme bölümünden beklenen kontrastlığı desteklemektedir. 77. ölçüde G5 perdesinde kalış ile melodik zirveye ulaşıldıktan sonra 79-90. ölçüler arasındaki Segâh'a dönüş sürecinde 85. ölçüden itibaren viyolenselde duyulan Si3 perdesi 90. ölçüye kadar işlenerek bir tür kapanış kesiti yaratılmıştır. Eserin tamamında tüm partilerde farklı zamanlarda duyulan ve Segâh tetrakordunun çekirdeğini oluşturan C-B-A# figürü tüm müzikal yapının hücresele çekirdeği olma özelliğini taşır.

Eseri makamsal armonik özellikleri üzerinden konvansiyonel bir şablona oturtulursa: A (1-52 ölçüler) B (53-79 ölçüler) A1 (79-90 ölçüler) şeklinde bir yapı ile karşılaşılır (Eren Arın'la yazışmadan, 2020).

Doç. Dr. Sıtkı Bahadır Tutu ve Mehmet Tefvik Tutu, eserin armonik yapısını genel olarak dörtlü akorların oluşturduğunu söylemektedirler. Yer yer alt dörtlü, beşli, yedili, bazen de klasik armoni aralıkları kullanılmıştır.

Si duraklı eserde, ağırlıklı olarak Segâh makamına öykünerek yaratılmış bir karakter söz konusudur. Eserin son ölçülerinde V. derece ve I. derece ardıllığı ile kadansa yönelme görülmektedir. Segâh dizisinin armonik üçlüsü olan III. derece (Re) akoru sıklıkla kullanılmıştır. Ancak eserin sıkı bir tonal ya da makamsal karakterde olduğu söylenemez. İşitsel bakımdan, Segâh makamı etkisi gelenek ve modern ötesi bir yaklaşımla soyutlanmıştır. Bu olgu, ezgisel ve armonik örgünün tarzından kaynaklanmaktadır. Bilinen ezgi örgüsü kullanılmadığı gibi, dörtlü akorların kullanımının da dörtlü armoninin işleniş kurallarına uymadığı anlaşılmaktadır. Eserde, bestecinin muhtemel atonal eğiliminin yansımaları olduğu düşünülebilir (Emekli Öğretim Görevlisi Mehmet Tevfik Tutu ve Doç. Dr. Sıtkı Bahadır Tutu ile yazışmadan, 2020).

İcra üzerine. Eseri seslendiren ve kaydeden viyolonsel sanatçısı ve öğretim üyesi Dilbağ Tokay, Usmanbaş'la yaptığı çalışmalara binaen, bestecinin bu eserde Müzik No.1'e kıyasla yorumcudan bol vibratolu ve tutkulu bir yorum istediğini belirtmektedir. Eserde makamsallığın ön planda olmasına rağmen bestecinin herhangi bir koma ses talebi olmamış. Besteci, eserde yer alan çarpma notalar, süslemeler ve artikülasyon ile ilgili hep netlikten yana olmuş. Eser romantik bir üslupla çalınsa dahi besteci için netlik daima ön planda tutulmakta. "Usmanbaş Legato anlayışını ve alt registırda yer alan seslerin artikülasyonunu önemsiyordu," (Dilbağ Tokay ile görüşme notlarından, 2020).

Yorum. Türk Bestecilerin Viyolonsel ve Piyano düet repertuarının dördüncü eseri olan bu yapıt, bu minvaldeki makam dizisi kullanan ve Dörtlü Armoni'ye temellendirilen ilk örnek olabilir. Makam dizilerini ve farklı armonik yaklaşımları tanıma hevesinin, eseri hemen bir yıl sonrasında Amerika'da seslendiren icracıyı harekete geçirmiş olması muhtemeldir.

Usmanbaş'ın söylemlerinden, Viyolonsel ve Piyano için Müzik No.2'nin temelinde Dörtlü Armoni kuramının Usmanbaş tarafından genişletildiği bir yaklaşımın olduğu anlaşılmaktadır. Eserin, İlerici'nin teorisinin öğrencisi Usmanbaş tarafından temel alınarak geliştirilmesi yönünde alternatif getirme çalışmasının bir ürünü olması açısından özel ve önemli olduğu düşünülmektedir.

Buna bağlı olarak, Viyolonsel ile Piyano İçin Müzik No:2'nin Usmanbaş'ın Kemal İlerici ile çalışmalarının ürünü olmasına karşın, eserin Dörtlü Armoni'nin işleniş kurallarına uymadığının saptanmış olması şaşırtıcı değildir. Bu karşıtlık kuşkusuz, Usmanbaş'ın İlerici ile çalışmalarına dair kazanımlarını içselleştirip kendi özgün müzik dilinin bir parçası haline getirmesi ile ilgilidir. Bu çerçevede eser boyunca dörtlü akorlara yer verilmiş olmasının ve III. Derece Re akorunun sıklıkla kullanılmış olmasının Dörtlü Armoni temelinde dayandığı söylenebilir. Eserin makam müziği temelinde ise, Segâh tetrakordunun çekirdeğini oluşturan Do-Si-La# figürünün tüm müzikal yapının hücresel çekirdeği olması, Hüseyini, Nikriz ve Saba dizilerinin kullanılması, homofonik dokuya (ezgi-eşlik) ve basta usûl benzeri yürüyüşlere ve taksimvari serbestliğe yer verilmesi gibi özellikler yer almaktadır. Bunlara karşın Arın'ın belirttiği üzere gelişme kısmında armonik istikrarsızlaşma yaratılması ve geçici tonal merkezler kullanılarak armonik spektrumun genişletilmesi gibi detaylar, Tutu'nun 'Segâh makamı etkisinin işitsel bakımdan gelenek ve modern ötesi bir yaklaşımla soyutlanmışlığı' ve 'eserde bestecinin atonal eğiliminin yansımalarının görüldüğü' söylemlerine açıklık getirirken bestecinin Dörtlü Armoni kuramını genişletme önerilerine ilişkin ipuçları sunmaktadır.

Eserde kullanılan Segâh, Hüseyini, Nikriz ve Saba makamlarının ve makam müziği konusundaki temel bilgilerin önceden kazanılmış olmasının eserin icra kalitesine katkısı olabileceği ve yapıtın teknik ve müzikal anlamda lise son sınıftan itibaren müfredata alınabileceği, bu çerçevede eserin konvansiyonel anlamda

tanımlanabilir form yapısının varlığının da avantaj sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca makam müziğine öykünen tampere müzik örneklerini ya da dörtlü armoninin yenilikçi kullanım alternatiflerini konu alan araştırmalar için uygun bir eserdir.

Eseri seslendirecek yorumcunun, söz konusu makamlardan türetilmiş tampere dizileri enstrümanında çalarak tanınması ve söz konusu makamları Türk Müziği repertuarından örnekler dinleyerek kulak aşinalığını geliştirmesi faydalı olacaktır. Söz konusu dizileri tanıyan yorumcu ellilerin çağdaş müzik anlayışı içerisinde Usmanbaş tarafından nasıl kullanıldıklarını fark edebilir ve bu bilgiyi yorumuna yansıtabilir. Eserin yorumunda çarpma notalar, süslemeler ve artikülasyon ile ilgili net olunması, *vibrato* kullanılması istenmiş, *legato* pasajların ve özellikle çelloda boğuk duyulan alt registrlardaki pasajların artikülasyonunun önemine dikkat çekilmiştir.

Raslamsal Vc/Pf-1, 2 (1968)

Tarih, yer : 1968, Ankara.

İlk Seslendiriliş : Ankara, 1993 (3. Uluslararası Yeni Müzik Festivali)

Seslendirenler: Moskova Yeni Müzik Topluluğu

Süre : 8 -10 dakika.

Vc 1 (viyolonsel partisi, birinci parça) dokuz değişik figürden bulunmakta. Bunların arasında, presto dört ya da yedi notalık ff gruplar; sonları çarpmalarla biten kaydırmalar; eşit değerde, ağır pp notalar grubu; çift sesli iki uzun grup; çok hızlı, sonu incelerde kaydırmalara bağlanan figürler özgür biçimde, sıra gözetmeksizin çalınır.

Vc 2'de en ince telin eşiğe yakın yerinde çalınan tekrar notalı bir figür; kalından inceye doğru giden çok hızlı, sonu tekrarlarla biten bir grup; en incelerde p tremolo güçlenerek dördüncü telin en incelerinde devam eden bir tremolo; çok incelerden başlayıp Do teline gelen çok hızlı bir geçit gibi figürler ikinci parçayı oluşturmaktadır.

Pf 1'de (piyano partisi, birinci parça) genelde birkaç notalık çok sakin figürler bulunmaktadır. Bunlarda bazen pedalle sürdürülen arpejler; tek ses üzerinde tekrarlar; iki sesin sürdürüldüğü sırada küçük notalardan oluşmuş bir karışıklık.; seslerin tek tek verilen dört sesli bir akor gibi figürler bulunmaktadır.

Pf 2'de şu figürler vardır: En ince / En kalınlarda dar bir salkımdan oluşmuş ff'dan pp'ya giderek hızlanan tekrar sesleri; kalınlardan başlayıp incelere çıkan çok hızlı bir figür; salkım akorlar; triller; tremolalarla birlikte salkım sesler. İki parça 4-5'er dakikadan, bütün yapıt 8-10 dakika sürmektedir, (Usmanbaş, 2015: 251).

İcra üzerine. Raslamsal No.1'deki dokuz küme birbirinden adeta bağımsız düşünülmelidir (Şekil 2). Viyolonselci ve piyanist istediği kümeden başlayarak, istediği kümeye, istediği sırayla geçebilir. Yani dokuz küme belli bir sırayla ve birer kere çalınarak, eser sonlanmamakta. Bir küme istenirse üst üste birkaç kez ve farklı kombinasyonlarda çalınabilir. Her çalışta farklı şekilde, yayla ya da pizzicato olarak çalınabilir. Tempo ile ilgili, bestecinin temposunu özellikle belirtmediği kümeler, çeşitli tempolarda, daha yavaş ya da hızlı çalınabilir, nüanslar değiştirilebilir.

RASLAMSAL Vc/Pf-I
violoncello

Presto

Piano

RASLAMSAL Vc/Pf-I
Pianoforte

RASLAMSAL Vc/Pf-2
pianoforte

RASLAMSAL Vc/Pf-2
violoncello

Şekil 4. *Raslamsal Vc/Pf-1, 2 (1968) – kesitler*

Besteci bize adeta bir anahtar veriyor ve yola o anahtarla çıktığımızda, açılacak pek çok kapı var. Her çalış hem piyanist hem de viyoloncelci için bir öncekinden ve sonrakinden benzersiz, sonsuz bir bilmece gibi. Raslamsal eserler haricinde, notada gördüğünü, hep gördüğü sırayla ve notada yazılı şekilde çalmayı öğrenerek yetişen genç müzisyenlerden profesyonellere, raslamsal eserler tüm müzisyenler için bambaşka bir tecrübe oluşturmaktadır.

Eserde yazılı notalardan hiçbiri atlanamaz ya da yazılı olmayan bir nota eklenemez. Yavaş, hızlı, pizzicato ya da yay ile ve benzeri çeşitlemeler yapılabilir. Notaların birbirine olan mesafesini, çalma zamanlamalarıyla ilgili yol gösterici olarak düşünebiliriz.

Örneğin Raslamsal No.2'nin ikinci motifinde nota sapları arasındaki aralıklar başta çok sık yazılmış; sonrasında giderek açılmakta. Notada gördüğümüz grafikten yola çıkarak, yavaş başlayıp hızlandırılabilir veya hızlı başlayıp yavaşlatılabiliriz. Aralıklar korunarak daha yavaş ve daha hızlı şekillerde de düşünebiliriz. Eseri çalışırken önce algıyı değiştirmek gerekiyor. Örneğin klasik bir sonat çalarken, aynı bölüm içerisinde bütün karakterler birbiri ile bir şekilde ilişkilidir. Eseri yorumlayacak sanatçılar aynı alışkanlıkla, raslamsal çalarken de buradaki her şeyi birbiri ile bir şekilde ilişki içinde düşünebilir. Fikren, bir kümeden bir başka kümeye atlanılsa dahi algı, eser devam ediyor algısı olduğu için sanatçı kümeden kümeye bir bağ kurmak istiyor. Oysa algıyı değiştirmek raslamsalların can damarı. Bir müzisyen olarak bir ömür geliştirmeye çalıştığımız işitsel algımız, raslamsallarda önceki kümenin kulağımızdaki anısını silmeli ve görsel algımızla yeni kümenin bağımsız algısını oluşturmali. Kümeden kümeye adeta her biri bir başka renk ya da şekilmişçesine, her biri kendine özel ses kümeleri olabilmeli. Tokay ve Serdaroglu, Raslamsalların her birini Cd kaydında iki kere yorumlamışlar ve böylece her çalınışın bir başka yapıt icra etmiş kadar farklı şekilde olduğunu dinleyicilerle paylaşmak istemişlerdir. (Dilbağ Tokay ile görüşme notlarından, 2020).

Yorum. Usmanbaş'ın Raslamsal Vc/Pf-1, 2 eserleri, Türk bestecilerce viyolonsel-piyano ikilisi için bestelenen dokuzuncu ve onuncu eserlerdir. Dünya Raslamsal çello repertuarının ilk örneklerinden olduğu düşünülen bu eserlerin, Türkiye'de de olsa yabancı bir topluluk tarafından, bestelenmelerinden 25 yıl sonra seslendirilmeleri, ülkedeki performans eğitiminin yirminci yüzyılın son on yılında dahi bazı sınırları aşamamış olduğunu göstermektedir. Öte yandan Usmanbaş'ın 1968'deki yorumcu ve seslendirme anını esere katma yönündeki seçimi, Elliler Modernizmi'nden beri süregelen öncü duruşunun bir yansımasıdır.

Usmanbaş'ın bu eserlerinin her ikisi de John Cage'in "belirsiz (indeterminate) müzik" tabirine uymaktadır. Eserler Joe ve Song'un sınıflandırmasında "mobil form," Simms'in yaklaşımında ise kompozisyonun belirsizliği durumu söz konusudur.

İlhan Usmanbaş Raslamsal Vc/Pf- 1 ve Raslamsal Vc/Pf- 2 eserlerinde yorumcular eserin formunu belirleyen aktörlerdir. Nota ile yalnızca yol gösterilen performansçılar eseri şekillendirme hususunda özgür bırakılmıştır. Eserde piyanist ile çellist günlük konuşmada olduğu gibi bir diyalog içerisinde görülebilir: Konuşacakları malzeme sözcüklere ve cümlelere kadar belirlenmiştir; fakat söylenme ve seslenme şekilleri ile zamanları farklılık gösterir. Yorumcuların, eseri seslendirdikleri esnada kendileri için yazılmış pasaj kümelerinden seçme özgürlükleri vardır. (Örneğin ilk eserde çelist için yazılmış dokuz ayrı *küme* yer almaktadır.) Bu halde eserin formu yorumcuların "o ana dair" raslamsal seçimleriyle sahnede oluşturulmaya bırakılmıştır. Bu iki kişilik oyunun kurallarının başlangıcı, akışı ve bitişi besteci tarafından net olarak belirlenmiş eserlere kıyasla farklı olduğu tespit edilmiştir. Dinleyicinin hangi pasajı ne zaman nasıl duyacağı yorumcular tarafından anlık olarak belirlenmekte, beste sahnede kendiliğinden oluşmaktadır. Besteci, yorumcular için bir yaşam/oyun alanı kurgulamıştır. Bu yaşam alanı her performansta birbirinden farklı ve o ana ait yaşantılara yol açmakta, eser her seslendirilişinde değişkenliğini ve çağdaşlığını korumaktadır.

Bu eserin lisans yıllarında öğrencilere tanıtılması, öğrencinin alternatif performans şekilleri ile tanışması, müziğe bakış açısını genişletmesi, müziğin oyun yanı ile tanışması, müziği kendi anlık seçimleriyle

yönlendirebilme pratiğini kazanması, sürpriz gelen pasajları dinleme ve sahnede alışılmadık bir iletişim içinde olma pratiğini geliştirmesi ve grafiğe yakın nota yazısını yorumlamayı öğrenmesi açısından fayda sağlayacaktır.

Her çalışta farklı olarak ortaya çıkan bu esere hazırlanırken kümeleri çeşitli karakterlerle çalmaya alışılmalıdır. Nota yazısını konvansiyonelden öte yorumlayacak kadar özgür düşünebilecek ve hareket edebilecek seviyeye ulaşılmalıdır. Çünkü notada nüansların ve temponun belirtilmediği yerlerde bu detayların da icracı tarafından o anda belirlenmesi söz konusudur. Ayrıca icra esnasında kümeler arası bağlantı kurarak algıyı sabit tutmak değil, her bir kümeyi yeni bir bakışla değerlendirerek izleyicinin algısını sürekli değiştirmek, hatta onu “sarsmak” hedeflenmelidir. Rastlamsal eserler çalgıcıya duraksama, hata yapma özgürlüğü tanıdığı için sahne psikolojisi açısından rahatlatıcıdır. Dinleyiciye bu eseri dinlemek ya da izlemek her defasında farklı bir deneyim sağlayacaktır. Çalgıcılar aynı olsa bile iki konser performansının aynı olmasının olanaksızdır. Buna bağlı olarak dinleyicinin eserde hatayı fark etmesi gibi bir risk, alışlagelmiş performansa kıyasla yok gibidir.

Sonuç

Türk Bestecilerin Piyo-Viyolonsel düet repertuarının sırasıyla üçüncü, dördüncü, sekizinci ve dokuzuncu eserleri olan 1951 tarihli, On İki Ton Tekniği temel alınarak bestelenen *Çello ve Piyo için Müzik No. 1*, Dörtlü Armoni kuramı temel alınarak bestelenen *Çello ve Piyo için Müzik No. 2* ve 1968 tarihli *Raslamsal, Vc ve Pf-1*, *Raslamsal, Vc/Pf-2* adlı eserleri ile ilgili genel özellikler aşağıda sıralanmıştır:

- > Eserlerin her biri, kullanılan besteleme tekniğinin veya ait oldukları akımların ilk yerel örneklerindedir.
- > Eserlerden ilk ikisi ilişkili oldukları besteleme tekniğine ve kuramına harfiyen uyumlu olmayıp tekniği ya da kuramı genişletici, kişisel kullanımlar, alternatif yaklaşımlar içermektedirler.
- > Eserlerin her biri çelist ve piyanist için yeni konsantrasyon alanları içermektedir.
- > Eserler bir albüm olarak ele alındığında viyolonsel-piyo müziği üzerinden besteciliğe dair ayrı yaklaşımlar barındıran, dinleyici için renkli olabilecek tamamlayıcı bir tablo ortaya çıkmaktadır.
- > Eserler viyolonsel müfredatı kapsamında ele alındığında konservatuvar lise düzeyinden lisans ve yüksek lisans seviyesine kadar yeni içerikler sunan, bilgi ve beceri gelişimini destekleyen bir tablo görünmektedir.
- > Eserlerin tümü 20. Yüzyıl müziğinin detaylı nota yazımı ve tonalite dışı arayış özelliklerini taşımaktadır.
- > Eserlerin tümünün notasına Müzikotek firması üzerinden erişim sağlanabilir.

Kaynakça/References

- Akarsu, E. (2008). Türk bestecilerinin viyolonsel eserleri.
- Arın, E. (kişisel iletişim, 18 Haziran 2020)
- Aydın, Y. (2010). *İkinci Kuşak Çağdaş Bestecilerimizden İki Örnek: İlhan Usmanbaş, Nevit Kodallı*. Müzik Eğitimi Yayınları.
- Aygün, B. ve Bulut, M.Ö. (2020). İlhan Usmanbaş'ın Viyolonsel Eserlerinin Özellikleri. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Yüksek Lisans Enstitüsü. Samsun

- Bayraktarkatal, E. (2020). Türk Müzik Yaşamında Kemal İlerici. AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ Cilt VI / ÖZEL SAYI / Eylül 2020 “Doğumlarının 110. Yılında Kemal İlerici ve Ahmet Samim Bilgen”
- Griffiths, P. (2001). "Aleatory". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. S. Sadie J. Tyrrell. London: Macmillan Publishers.
- İlerici, K. (1981). Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- İlim, F. (2018). Tonalite-Atonalite Karşıtlığı Açısından A. Schönberg'in Müzik Estetiği. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (40), 173-186.
- Joe, Jeongwon, and S. Hoon Song. (2002). "Roland Barthes' 'Text' and Aleatoric Music: Is the Birth of the Reader the Birth of the Listener?". *Muzikologija* 2:263–81.
- Karabey, M (2018). *12 Ton Sisteminin Yaratıcısı Ve Öğretmen Olarak Arnold Schoenberg*. *Fine Arts* ,13 (4) 91-104.
- Karasar, N. (2004). Bilimsel Araştırma Yöntemi. Nobel Yayın Dağıtım.
- Köksal, A., Nemutlu, M., & Yıldız Şenürkmez, K. (2015). *Perpetuum Mobile İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı*. Birinci Baskı, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Öğüt, E.H. (2014) İlhan Usmanbaş'ın Üç Yapıtı Bağlamında Çağdaş Müzik-Şiir İlişkisine Bir Bakış. *Müzik-Bilim Dergisi*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sayı: 5. Ss. (27-39)
- Özçelik, S. (2001). On İki Ton Besteleme Tekniği. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(3).
- Özdemir, G. (2017). İlerici Armonisine Giriş. Anı Yayıncılık
- Özsan, S. (1986). Müziğimizde Yeni Armoni Sisteminin Yaratıcısıydı: Besteci Ve Müzik Kuramcısı Kemal İlerici'nin Ardından.
- Pritchett, J. (1993). *The Music of John Cage*. *Music in the 20th Century*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Raffman, D. (2003). Is Twelve-Tone Music Artistically Defective? *Midwest Studies in Philosophy*, 27(1), 69–87. doi:10.1111/1475-4975.00073
- Say, A. (2005). Müzik Sözlüğü. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Simms, B. R. (1986). *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan Publishers.
- Schoenberg, A. (1975) (orig. 1941). “Composition with Twelve Tones (1)”. In *Style and Idea*, Leo Stein (ed.). London: Faber & Faber, pp. 214–45.
- Tokay, D. (kişisel iletişim, 17 Mart 2020)
- Turan, P. (2019). *Kemal İlerici, Sanat Yaşamı, Dörtlü Armoni Sistemi Ve “Efe Kaprisi'nin” Müzikal Açından İncelenmesi*. *Müzik Ve Sahne Sanatları Dergisi* , (3) , 53-71.

- Turan, P. & Nazlıaka, İ (2017). Cumhuriyet'ten Günümüze Çello İçin Eser Yazmış Türk Besteciler ve Eserleri.
- Tutu, M. T., & Tutu, S. B. (1999). Dörtlü Armoni ve Türk Müziği'ne Uygulanışı. Ege Üniversitesi Basımevi.
- Tutu, M. T. & Tutu, S. B. (kişisel iletişim, 15 Haziran 2020)
- Usmanbaş, İ. (1964) “*Besteci Eserini Açıklıyor*”, Opus, sayı 26.
- Usmanbaş, İ. (1971). *Yapıtlarım ve Öyküleri. Orkestra, 103*, 8-29.
- Usmanbaş, İ. (2003). rh+ sanat dergisi. SAYI:06 Eylül 2003 - Dosya: Plastik Sanatlar ve Müzik - İlhan Usmanbaş: Yapıtlarım
- Usmanbaş. (2015) Köksal, A. – Nemutlu M. – Şenürkmez, K. Y. *Perpetuum Mobile: İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı* içinde. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Yalçın, G. (2012). *Dörtlü Armoni Sistemi Uygulamalarını İçeren Armoni Kitaplarının Karşılaştırmalı Analizi*. İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi, 2(5).
- Yavuz, M. (kişisel iletişim, 10 Ocak 2020)
- Yengi, M. R. (2017). Çağdaş Modern Türk Müziği Bestecisi Açısında Kemal İlerici'nin Türk Müziği için “Dörtlü Armoni” Yaklaşımının Değerlendirilmesi. İNSAN VE TOPLUM BİLİMLERİ ARAŞTIRMALARI DERGİSİ Cilt / Vol: 6, Sayı/Issue:2, 2017 Sayfa: 741-749.

HALK MÜZİĞİNİN AKTARIMINDA KAYNAK KİŞİLERDEN FAYDALANMA: MUSA EROĞLU ve KAYNAKLIK ETTİĞİ TÜRKÜLER ÜZERİNE BİR ANLATI ARAŞTIRMASI

Benefiting from the Informants in Transmission of Folk Music: A Narrative Research on Musa Eroğlu and his Folk Songs in the Repertoire

Sami Emrah GEREKTEN*

ÖZ

Halk müziği geleneğinin aktarımı, üstatlık kültürü çerçevesinde bu kültürün taşıyıcılığını üstlenen ve icracılık, bestecilik ve söz yazarlığı gibi yetkinlik alanlarını kendi edebi-müzikal kimliklerinde birleştiren ustalar ile onların çıraklarının arasında şekillenen öğretim süreçleri ile sağlanmıştır. Bu bağlamda, gelişen teknolojik imkanları ve iletişim olanaklarını kullanarak yaşayan üstatlardan onlar yaşamakta iken, bahsi geçen öğretim süreçlerinde işe koşulabilecek kişisel tanıklıklarına dayanan tarihsel anekdotları, verileri ve görüşleri elde etme düşüncesi değer kazanmaktadır. Bu bağlamda, bu araştırma, çoğu zaman kaynak kişi olarak eserlerin doğrudan üreticisi konumunda olan üstatlardan birincil veri kaynağı olarak istifade edebilmeyi örneklemeyi amaçlamaktadır. Türk Halk Müziğinde üstatlık mertebesine ulaşmış olan Musa Eroğlu'nun, bestecilik, icracılık ve öğreticilik gibi çok yönlü müzikal kimliği ekseninde geleneğin aktarımına sunduğu katkılar onu çalışmanın konusu haline getirmiştir. Musa Eroğlu ile onun repertuvarında kaynaklık ettiği türkülerini odak noktasına alan araştırma, nitel bir çalışmadır ve bir anlatı araştırması denemesidir. Yarı yapılandırılmış sorulara dayanan görüşmeler yoluyla elde edilen verilerin içerik analizine tabi tutulmasının ardından her bir türkü özelinde oluşturulan temalar okuyucuya sunulmuştur. Araştırma sonucunda, örneklem türküler çerçevesinde; Eroğlu'nun kaynak kişilik tecrübelerine, tamamlayıcı derleme bilgilerine, günümüz öğretim süreçlerinde dolaylı ya da doğrudan işe koşulabileceği düşünülen ayrıntılara ve halk müziğinde üretim döngüsü bağlamında yeni eserlerin ortaya konma şekline dair ipuçlarına erişilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Halk Müziği, Derleme, Kaynak kişi, Musa Eroğlu, Anlatı araştırması.

ABSTRACT

The transmission of folk music tradition has been ensured by the teaching processes shaped between the masters and their apprentices, who undertake the carrier of this culture within the framework of the mastery culture and combine their competence areas such as performing, composition and songwriting in their own literary-musical identities. In this context, the idea of obtaining historical anecdotes, data and opinions based on personal testimonies that can be used in the aforementioned teaching processes while they are still alive by using the developing technological opportunities and communication opportunities gain value. In this context, this research aims to exemplify being able to benefit from the masters, who are often the direct producers of the works as an informant, as a primary data source. The contributions of Musa Eroğlu, who has reached the level of mastery in Turkish Folk Music, to the transmission of the tradition in the axis of his versatile musical identity such as composition, performance and teaching have made him the subject of the study. The research focusing on Musa Eroğlu and the folk songs that he sourced in the repertoire is a qualitative study and a narrative research experiment. After the content analysis of the data obtained through interviews based on semi-structured questions, the themes created for each song were presented to the reader. As a result of the research, within the framework of sample folk songs; Eroğlu's informant experiences, complementary compilation information, details that can be used indirectly or directly in today's teaching processes, and clues about the way new works are presented in the context of the production cycle in folk music have been reached.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 18.04.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 03.06.2021

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, İskenderun Teknik Üniversitesi Mustafa Yazıcı Devlet Konservatuarı, genc.sami.07@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-6362-0704.

****Yazar, çalışma için sunduğu kıymetli fikirlerinden dolayı Musa Eroğlu'na ve üstâtlâ iletişim kurulmasındaki destekleri için müzik öğretmeni Haydar Düzgören'e teşekkürlerini sunar.**

Keywords: Turkish Folk Music, Folk songs compilation, Informant, Musa Eroglu, Narrative study,

Extended Abstract

Musa Eroğlu is one of the most important sources for teaching folk music due to his being one of the most important representatives of our traditional folk music culture in this century, his versatile musical identity such as composing, performing, compiling, teaching and his contributions to tradition. For this reason, studies that can be done on Musa Eroğlu's performances and editions used in the teaching of folk music and folk instruments, and the folk songs that he sources in the repertoire, can exemplify the use of the informants, who are the direct producers of the works, as primary data sources. It can make it possible to eliminate the signs of the intervention and censorship that took place in the past in the dimension of word and melody in the notes, and in this way, it can provide positive effects in terms of quality in the materials that can be used in the teaching of folk instruments. This qualitative study is an essay on narrative research.

Eroglu is a bağlama tutor, based on the presence of many students who have developed their bağlama playing skills by adopting the way of watching and listening and imitating the instrument lessons he gives through direct practice, master-apprentice relationship. He is a bağlama instructor with his unique bağlama playing style he developed and the original bağlama sound he created. He is also an important bağlama performer and artist because he can exhibit specific performance examples that preserve the traditional style but can also force the potential possibilities of the instrument in his performance in the context of non-verbal melodies.

At the same time, it is an important example of the dynamic change, development and transformation processes of the folk music tradition, as he can skillfully use his competence in songwriting in new folk songs he has produced and compose folk poems by employing his musical creativity. Eroglu, who is also in the folklore ensemble of his region, on the other hand, is a good compiler, notary and an informant due to the folk songs recorded as an informant among the folk songs recorded in the TRT THM (Turkish Folk Music) repertoire. Considering all the mentioned features together; the evaluation that Musa Eroglu is a versatile and distinguished master of the tradition of folk music, bridging the past from the past to the future, stands before us with an undoubted reality.

This research focuses on five randomly selected folk songs of which Musa Eroğlu is an informant in the TRT Turkish folk music repertoire, and aims to get in-depth data on each of the folk songs from the living informant of the folk songs. In this context, it is thought that this information obtained from the primary data source will provide clues that can be used in various topics in the teaching process of folk music and instruments with the correct transfer of folk music culture.

Data collection was carried out using document analysis and interview techniques. The meeting with Musa Eroğlu, which took place on 21 June 2019 in the sound recording studio in Ankara, was recorded aural and visual within the knowledge of Eroğlu. During the interview, the document was given to Eroğlu consisting of five folk songs randomly selected amongst the folk songs in the TRT repertoire and semi-structured and unstructured questions were directed to him.

After the recordings were dictated, the text obtained was subjected to content analysis, and after the data outside the scope of the study were eliminated, other data were coded and themed for each song in the sample.

With this study, it was seen that benefiting from the living informants of folk music culture, especially in the teaching of folk music and the dominant instrument, the baglama, based on traditional performances, can provide important gains, especially in order to increase the quality of the mentioned processes. In this context, it is thought that the results obtained in the study can be examined under the following three prominent headings: the correct transmission of the folk music tradition, the use of the master producers in the teaching processes of the baglama instrument, and the incorporation of the data obtained on the 'traditional' performance into the teaching processes, to reveal some dimensions of his "superiority in folk music culture" within the limits of the folk songs he is a source of and within the framework of his multifaceted musical identity.

The first of the results that can be evaluated under the heading of the transmission of folk music tradition is the fact that social memory directs and shapes folk music practices. Based on the effects of folk music practices on this memory, it is seen that it can constantly renew itself with a two-way interaction and a chronical structure. The Master's often used melodies whose source they could not know or remember; either as it is or by forcing their artistic creativity, sometimes they reproduce them by reshaping them within the limits of their artistic abilities. In addition, they are able to combine the words they have produced or inherited from the social memory with their melodies. Thanks to this multi-influential, multi-unknown and multi-layered structure, the transmission of folk music from generation to generation is ensured in a continuous 'self-breeding' structure.

However, it is easily seen that this reality is in contradiction with compulsions and interventions, as in some examples where it is expected that each of the saz and lyrics parts of the folk songs have an anonymity competence (!). It is seen that Eroğlu, whose melodies and lyrics were often intervened in the transfer of folk music, which was affected by these political-ideological initiatives and sanctions from time to time, was also affected by this situation.

Halk müziği ürünleri, halkı oluşturan tabakaların bunların üretimlerinde aktif olarak yer aldığı bir süreç sonunda oluşur. Halk müziği kavramına ilişkin pek çok tanımın da genelde bu süreci, ilk hareket noktası olarak ele aldıkları görülür. Fakat bu tanımların doğrudan ya da dolaylı olarak odaklandığı bu *süreç* mefhumu ile birlikte halk müziğinin bazı oluşumsal, etkileşimsel ve beğeniye ilişkin dinamiklerini bir arada düşünebilmenin ve bunları birbirine eklemleyebilmenin kapsamlı bir tanıma erişmek adına katkıları olabilir.

Halk müziği sözlü aktarım sürecine sunulan müziktir. Evrimin ürünüdür ve süreklilik, çeşitlilik ve seçim koşullarına bağlıdır. Bu tanım, halk müziğinin yazılı olmayan bir *geleneğin* ürünü olduğunu ve geleneği şekillendiren veya şekillendiren unsurların: bugünü geçmişle bağlayan *süreklilik*; bireyin ya da grubun yaratıcı dürtüsünden kaynaklanan *çeşitlilik* ve halk müziğinin yaşama biçimini belirleyen topluluk tarafından yapılan *seçim* olduğunu ima eder (Karpeles, 1955, s. 6).

Geleneğin, “aktarılmaya, düşünülme, korunmaya ve kaybolmamaya devam edecek değişimler gibi kültürel özelliklere verilen bir ad” (Graburn, 2001, s. 6) olduğunu burada hatırlamak gerekirse bu sürekli-çeşitli ve seçilimli sürecin, Karpeles tarafından gelenek kapsamında değerlendirmesinin nedeni anlaşılabilir. Bir *aktarımın* ve başka bir deyişle aktarıma zorunlu bir bağımlılığın söz konusu olduğu bilinen bu geleneğin içinde Türk halk müziği kültürü de belli mekanizma ve dinamikleri kullanarak aktarılmaktadır.

Müzik geleneğinin aktarımının ve öğretiminin meşk ve usta-çırak ilişkisi gibi pedagojik ilişki ağlarının üzerinde şekillenerek günümüze ulaştığı (Behar, 2008) hatta usta çırak ilişkisinin neredeyse kesintisiz bir şekilde bu sürece yön verdiği bilinmektedir. Öyle ki bu ustalık-çıraklık ilişkisine dayanan gelenek içinde ustalık/üstatlık mertebesi olarak nitelendirilen bir kurum vardır ki, halk müziği geleneğinin aktarımında oldukça ayrıcalıklı bir konuma sahiptir.

Geleneksel müzik kültüründe geleneğin temsilini, devamlılığını, gelişmesini ve değişimini belirleyen başlıca aktörler, üstatlardır. Ancak üstatların eğilimlerini belirleyen de kuşkusuz yaşam koşulları ve içinde yaşanılan ‘zamanın ruhu’dur. Gelenek bir süreç olarak işlediğinden, doğasında hem tekrarı hem de değişimi barındırmaktadır. (...) Oysa temsilcileri aracılığıyla zamanın ruhunu özümseyen gelenek, dönüşerek var olmayı sürdürür. Böylece *süreklilik* ile *kesintililik*, *değişme* ve *dönüşme* adeta bir sarmal halinde iç içe geçer (Öztürk, 2012, s. 3).

Aktarıma Notanın Eklemlenmesi, Derlemeler, Repertuarın Oluşumu ve Nitelik

Üstatların izinde, meşk ya da usta çırak ilişkisi çerçevesinde aktarımın yüzyıllar öncesinden bugüne sürdürüldüğü bu müzik geleneğinde, notanın girişi -belli dönemlerde kullanımının dışlanmasına rağmen zaman içerisinde kabulü- ile aktarımın ve öğretim süreçlerinin karakteristiğinde bazı değişimler yaşanmıştır. Günümüzde artık *notanın* da bir *öğretme aracı* olarak usta-çırak ilişkisine ve dolayısıyla *üstatlaşma sürecine* eklemlendiği, böylelikle yeni(!) bir öğretim tarzı ile geleneksel müziğin intikalinin ve halk çalgılarının öğretimi devam etmektedir

Notalama anlayışının getirileri arasında yer alan halk ezgilerinin kayıt edilebilmesi, nispeten kaybolmalarının önüne geçilmesi ve ilgili araştırma alanlarına ham veriler sunabilmesini sağlamasının önemi, öncelikle bireysel inisiyatifle ve öngörü ile hareket eden musikişinasların dikkatini çekmiş ve cumhuriyet öncesi dönemde başlangıçta Kunos, Vartabet, Sipos gibi isimlerle özdeşleşen süreç, sonrasında, Cumhuriyet dönemi ile birlikte devlet destekli ve kurumsal mahiyetteki alan araştırmalarına¹ doğru evrilmiştir.

Mektup yoluyla öğretmenlerden ezgilerin toplanması (Kolukırık, 2016, s. 487), Eski Osmanlı coğrafyası²'nin farklı bölgelerinde farklı zamanlarda gerçekleştirilen fonografsız (Emnalar, 1998, s. 40, Bulgan, 2010, s. 18) ve fonografli derleme gezileri (Çığ, 2007; Bulgan, 2010: 10; Yavuz, Tahtaişleyen ve Önder, 2020), Radyo'nun merkezileştiği süreçte köyden şehire gelen musikişinasların şehirle buluşturduğu türküler, Türkiye Radyo ve Televizyon kurumunun ilgili komisyonlarına gönderilen bireysel katkılar gibi çok sayıda çalışma sayesinde günümüzde sayısı binlerle ifade edilebilen nota dokümanına sahip bir repertuar oluşmuştur.

Fakat bu noktada daha önce bahsi geçen nota kullanımının sağladığı avantaj durumlarına karşın; halk müziğine yön vermeye çalışan ideolojik müdahalelerin (Öztürk, 2016; Güray, 2018) yarattığı bazı dezavantajların varlığına dikkat çekmek gerekmektedir. Cumhuriyet dönemi müzik politikalarını şekillendiren ideolojinin doğrudan ya da dolaylı olarak bahsi geçen derleme/notalama süreçlerine olan etkisi nedeniyle cumhuriyet dönemi sonrasındaki derleme süreçleri ve ürünlerinin belli biçimlendirmelere maruz kaldığı bilinmektedir (Balkılıç, 2009).³

Türkiye'de resmî halk müziği derlemelerinde nota yazımı, başlangıçta eserlerin korunması ve bir araya getirilmesi amacıyla, daha sonra ise icraya yönelik kullanmıştır. Hemen hemen hiçbir kurumsal derlemede etnografik çalışmanın gerekleri yerine getirilmemiş, çoğunlukla derleme yapılan yerdeki resmî kurumlara - zaman zaman zorla- getirilen kaynak kişilerden eserler kaydedilip bunların notaya alınması temelli bir yaklaşım sergilenmiştir. Dolayısıyla müziğin kaynak kişiler için *ne* anlama geldiğini öğrenmek için herhangi bir çabaya girilmemiş, derlenen türküler notaya alınarak halk müziğine dair her türlü erk ve otorite derleyicilerin eline geçmiştir. Bu derlemelerden ortaya çıkan notalar aracılığıyla günümüze kadar halk müziği icrası ve eğitimi resmî olarak sürdürülmüştür (Özdemir, 2019, s. 2137).

Üstatlardan İstifade

Günümüze değin, ekseriyetle Özdemir'in bahsettiği şekilde gerçekleşmeye devam eden halk müziği icrasının ve eğitiminin niteliğini arttırmak adına, tüm bu bahsi geçen tarihsel arka plan, kronoloji ve müziğe yön veren ideolojik kurumların etki gücü çerçevesinde şekillenerek günümüze gelen halk müziğinin repertuarının aktarımında yaygın kullanılan notaların ve öğretiminde kullanılan materyallerinin bir çeşit *yeniden sorgulanmaya* tabi tutulması gerekliliği doğmaktadır. Bu manada, derlenen türkülerin yaşayan kaynak kişisi

¹Bunlar arasında,1937-1952 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuarı Folklor Arşivi için Milli Eğitim Bakanlığı'nca yaptırılan resmi derlemeler ve TRT kurumunun derleme çalışmaları yer almaktadır.

² Günümüzde Suriye topraklarında kalan yörelerde gerçekleştirilen çalışmalara atfen bu ibare kullanılmıştır.

³ İdeolojik müdahalelere ek olarak, geleneksel müzik kültürünün doğal olmayan yollarla dönüşümüne ilişkin diğer örnekler için bkz.: Mak, 2020.

pozisyonundaki üstatlarına ulaşarak kimi yeni bilgilere erişmenin, eğitim-öğretim süreçleri başta olmak üzere birçok boyuta katkı sağlayabileceği düşünülebilir.

Bu bağlamda, üstatlarla iletişim kurularak TRT⁴ repertuarında yer alan türkülerine ilişkin veriler elde edilebilir, bu durum öncelikle türkülerin repertuarda yer alan notalarında bulunan maddi hatalara ilişkin fikir verebilir. Türkülerin derleme süreçlerine ilişkin üstatlardan elde edilebilecek kısa tarihsel anekdotların içerdiği ipuçları, mevcut halk müziği ürünlerinin çok boyutlu ve derinlemesine değerlendirilmesine katkı sunabilir. Notalarda, derleme sürecinde notalamanın hangi çalgıdan, çalgı grubundan ya da vokalden yapıldığına ilişkin bilgilerin bulunmamasının yarattığı eksiklik durumu (Özdek, 2014; Gerekten ve Özdek, 2017, s. 255) üstadın tarihsel tanıklığından istifade edilerek giderilebilir. Ayrıca, repertuvara girişi sürecinde türkünün geçirdiği yapısal dinamikleri üzerindeki dönüşümler bazı yönleriyle tespit edilebilir. Türkülerin yöresinin müzik karakterini gerçek manada yansıtabilmesi için lüzum bulunan fakat repertuarda yer alan notanın sunmadığı diğer tarihsel ve pratik bilgiler kaynak kişiden alınabilir. Bunlar arasında türkülerin yöredeki icrasında o dönemin baskın kullanılan çalgılarının, türkülerin yöresel repertuardaki inanç bağlamı ya da inanç dışı ritüellerdeki işlevlerinin belirlenmesi yer alabilir. Ayrıca, türkünün özdeşleştiği ya da derlendiği yörenin müzik kültürünün paydaşları ile buradaki etnik çeşitliliğin yörenin müzikal karakteristiğine olan yansımalarına ilişkin ilginç veriler elde edilebilir ve halk müziğinin aktarımında kullanılabilir. Son olarak, diğer halk çalgıları için de genellenebileceği gibi özellikle bağlama icrasından notaya alınan türkülere ilişkin, repertuar notalarında yer almayan, icracının tel düzeni tercihi, çalım stili, tercih ettiği çalım teknikleri ve spesifik icra pratikleri gibi hususların da bağlama öğretim süreçlerine kazandırılması mümkün olabilir.

Bir Üstat ve Kaynak Kişi Olarak Musa Eroğlu

“Devlet sanatçısı ünvanı almış, TRT bünyesinde de uzun süre programlar yapmış, geleneği bilen ve gelenek diye atfettiğimiz müzik kültürünün önemli temsilcilerinden olan, aynı zamanda geleneğin temsilcileri ile derin ilişkiler kurmuş” (Mak, 2020, s. 15) Musa Eroğlu, “geleneksel bir sözlü kültür ve müzik ortamında yetişen, bu yetişme sürecinde edindiği otantik değerlerini koruyarak günümüz şartlarına göre de geliştirerek geleneğin günümüze kadar taşınmasında” (Çevik, 2012, s. 6) ortaya önemli üretimler koyabilen sayılı ismin arasına girmiş, geleneksel halk müziğinin icrası, aktarımı ve öğretiminde oldukça önemli bir yerin sahibi olmuştur.

Eroğlu, doğrudan meşk, usta çırak ilişkisi vesilesi ile verdiği çalgı dersleri ya da onu izleyip dinlemek ve taklit etmek yolunu benimseyerek bağlama çalım becerilerini geliştiren çok sayıdaki sanal/uzaktan talebesinin varlığından hareketle bir *bağlama öğreticisi*, geliştirdiği kendine has bağlama çalım stili, yarattığı özgün bağlama müziği tınıları, sözlü ve sözsüz ezgilerin bağlamasındaki icrasında geleneksel üslubu koruyan aynı zamanda çalgının potansiyel imkanlarını da zorlayabilen üst düzey ve seçkin icra örnekleri sergileyebilmesi nedeniyle önemli bir *bağlama icracısıdır*. Söz yazarlığı hususundaki yetkinliğini ürettiği yeni türkülerde ustalıklarla kullanabilmesi ve halk şüirlerini müzikal yaratıcılığını işe koşarak bestelemesi nedeniyle halk müziği geleneğinin dinamik değişim gelişim ve dönüşüm süreçleri için önemli bir örneği teşkil etmektedir. Yöresinin halk oyunları ekibinde de yer alan Eroğlu, öte yandan iyi bir *notist* ve TRT Türk Halk Müziği repertuarında kayıtlı türküler arasında adı kaynak kişi olarak aktarılan türküler nedeniyle de *kaynak kişi* olma vasfını taşımaktadır. Tüm bahsi geçen özellikleri birlikte düşünüldüğünde; Musa Eroğlu'nun halk müziği geleneğinin

⁴ Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu.

üstatlık kültürü içinde geçmişten geleceğe köprü vasfını taşıyan, çok yönlü ve seçkin bir *üstat* olduğu değerlendirilmesi kuşku götürmez bir gerçeklikle karşımızda durmaktadır.

Öztürk'ün halk müziğinde üstatlık kültürünü irdelediği çalışması (Öztürk, 2012) ve Karabulut'un kaynak kişilerin icrası ile derleme ve nota alım süreçlerindeki farklılıkları kıyasladığı araştırması (Karabulut, 2019) bu araştırmanın oluşum süreçleri ve eriştiği veriler açısından oldukça ilintilidir. Literatürde Musa Eroğlu üzerinde yapılan az sayıdaki lisansüstü çalışma arasında Çevik'in (2012) doktora tezi zengin veriler sunmaktadır. Ayrıca, halk müziği literatüründe üstatlık kültürünün taşıyıcıları olan âşık ve ozanların müzik kimlikleri üzerine yoğunlaşan çok sayıda güncel lisansüstü araştırma da bulunmaktadır (Yağcı, 2020; Büyükarlan, 2019; Erdem, 2019; Yılmaz, 2019; Bektaş, 2016; Coşkun, 2012; Kaymakçioğlu, 2010).

Bu araştırma ise, Musa Eroğlu'nun TRT THM repertuarında yer alan kaynak kişisi olduğu türkülerden rastlantısal olarak seçilen beş adet türküyü odaklanır ve türkülerin her birine ilişkin derinlemesine verileri, türkülerin yaşayan kaynak kişisinden almayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, birincil veri kaynağından elde edilen bu bilgilerin halk müziği kültürünün doğru aktarımı ile halk müziğinin ve çalgılarının öğretimi süreçlerinde çeşitli başlıklarda kullanılabilecek ipuçları sunacağı düşünülmektedir.

Metodoloji

Araştırma, Musa Eroğlu'nun kaynaklık ettiği türküler örneklemeden, halk müziği geleneğinin üstatlık kurumunun birincil erişim kaynağı olması nedeniyle halk müziğinin ve halk çalgılarının öğretimine ilişkin veriler elde etmeyi hedefler, nitel bir çalışmadır ve anlatı araştırması desenindedir.

Anlatı araştırması “insan deneyimlerine ve hikayelerine odaklanır” (Casey, 1995, s. 211) ve “insan deneyimlerinin amaçlı ve sistematik bir biçimde incelenerek anlamlı ve kronolojik bir biçimde sunulması olarak açıklanabilir” (Ersoy ve Bozkurt, 2016, s. 216), “temelinde yaşam deneyimlerine dayalı hikayeler ve bu hikayelere yüklenen anlamlar vardır” (Bell, 2002'den akt. Ersoy ve Bozkurt, 2016, s. 219).

Verilerin toplanması doküman analizi ve görüşme teknikleri ile gerçekleştirilmiştir. Musa Eroğlu ile 21 Haziran 2019 tarihinde Ankara'daki ses kayıt stüdyosunda gerçekleşen görüşme, Eroğlu'nun bilgisi dahilinde işitsel ve görsel kayda alınmıştır. Görüşme esnasında, Eroğlu'na kaynaklık ettiği türküler arasından seçilen 5 (beş) türkünün TRT repertuarındaki nota dokümanının birebir aynısı aktarılmış, her bir türkünün ilgili notasının ve bir bağlamanın hazır olduğu ortamda, görüşme esnasında Eroğlu'na geçerlik ve güvenilirliği alanda 2 (iki) doçent tarafından denetlenmiş yarı yapılandırılmış sorular yönlendirilmiştir. Kayıtlar dikte edildikten sonra elde edilen metin içerik analizine tabi tutulmuş ve araştırmanın kapsamı dışındaki veriler elimine edildikten sonra diğer veriler örnekleme yer alan her bir türkü özelinde okuyucuya sunulmuştur.

Bulgular

Kaynaklık Ettiği 'Bir Kere Uğradım Hakk'ın Cemine' İsimli Türkü Üzerine

TRT THM repertuarında 3827 numara ile sözlü türküler kısmında kayıtlı olan Yücel Paşmakçı tarafından *banttın* ifadesi kullanılarak Musa Eroğlu'ndan notalandığı bilgisi verilen esere ilişkin (bkz. Şekil 1) üstat türkünün kendi bestesi olduğunu aktararak söze başlıyor ve toplumsal bellek, estetik beğeni ve halk müziğinde bestecilik bağlamında önemli ipuçları veriyor:

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI T H M REPERTUAR SIRA No: 3827 İNCELEME TARİHİ : 11.2.1993	DERLEYEN BANITAN
YÖRESİ	DERLEME TARİHİ
KİMDEN ALINDIĞI MUSA EROĞLU	NOTALAYAN YÜCEL PAŞMAKÇI
BİR KERE UĞRADIM HAKKIN CEMİNE	
	

Şekil 1. Bir Kere Uğradım Hakk'ın Cemine Türküsünün Künyesinden Bir Kesit

M.E.: “Mutta, memlekette kendim yazdım, 70’li yıllar diyebilirim. Çünkü çocukluğumdaki şeyler (bu eserler)⁵. Çocukluğumda öyle (...) beste çalışması (gibi şeyler yoktu). Dedim hep bunlardan çoğu da (bahsettiğim gibi) oradan alıp birikmedir zaten, gerçekçi olmak lazım.”

Halk müziğinde anonim olma konusuna ilişkin, yaratıcısının, üreticisinin zamanla kaybolması ya da unutulması bağlamında, toplumsal hafıza olgusuna işaret eden Eroğlu, eserin kolektif yönüne değiniyor:

M.E.: “Benim doğup büyüdüğüm köyde sözler birinci planda (idi) melodi (de) önemli ama sözleri(n) çok kaliteli olması lazım. Seçiyorlar işte âşık, ozanlardan birilerinin aklında kalanlardan. Toplum belleği bu. Altını çize çize söylüyorum toplum hafızası. (...) toplum beyiti de diyoruz. Toplumun bir belleği var. (...) bunu söyleyebildiği bunu icra ettiği yerde bir kültür var, orada pişiyor bu (eser de) onlardan biri. (...) Türkülerin hepsi beste(dir), zaten ancak zaman içerisinde yaygınlaşıyor (ve sonradan) anonim bir şekil alıyor (...). Çünkü her çalan üzerine bir ilave yapıyor.”

Dönemin erk sahibi çevrelerinin halk müziğinde beste kavramına yaklaşımı ile bazı sansür ve baskı mekanizmaları çerçevesinde Eroğlu, belli bir dönemde, halk müziği üretimlerinin eğer yaratıcıları biliniyorsa anonim olma niteliklerini kaybetmiş sayıldığını, bu türdeki eserlerin halk müziği formu olamayacağı ya da türkü kavramı içerisinde değerlendirilemeyeceği yönündeki hâkim düşünceye işaret ederek durumu şu cümlelerle özetliyor:

M.E.: “Bunun bestecisi benim (aslında). Şimdi şöyleydi o zaman, meseleyi anlatayım. Şimdi bizim dönemimizde beste yasak olduğu için bizi yalan söylemeye zorluyorlardı. Neden? Ebemden aldım (bu türküyü) teyzemden aldım (demek zorunda kalıyorduk). Kimlik kazandırmak için. Türkü kimliği kazandırabilmek için. Bu (eser de) onlardan birisi.”

Eroğlu, ardından, bu tip anonimlik tartışmaları bağlamında eserin söz kısmına ilişkin bazı detayların da şekillenebildiğini ekliyor:

M.E.: “Daha uzun olması lazım bunun (sözlerinin). Buraya kadar doğru (bu eserin sözleri). Önemli bir şey daha söyleyeyim, son mahlası söylediğimiz zaman radyoda kabul etmiyorlardı (aynı zamanda). Pir Sultan Abdal’ım diyemiyordunuz (bazı eserlerde örneğin) ‘Âşık der ki’ (demeniz gerekiyordu). Öyle (de) bir sıkıntı vardı, (bazılarının) sonları (son kıtaları) hiç yoktur mesela.”

⁵ Parantez içinde yer alan ifadeler yazara aittir.

Eroğlu'nun aktardığı üzere, eser melodi yönüyle kendisinin yaratımıdır. Bilinen ve cem toplantılarında geçmişten beri kullanılan sözlere yeni bir melodi giydirmeyi başaran Eroğlu, halk müziği örneklerinin bahsi geçen çerçevede cemlerde icra ettiğini belirtmiştir:

M.E.: “(...) bir toplantı oluyor (mesela), cem toplantı demek zaten. Geliyor bir şey söylüyorsun (eseri okuyorsun orada). Zaten orijinal bir şey çalılıyorsun öyle bir sofrada çalınmış bir (eser bu). Muhabbet toplantısında cemlerde söylenen bir (eser bu) (yani bilinen sözlere farklı) yeni bir melodiyle söylenmiş bir şey (söz konusu burada)' (...) ve “bağlama düzeni ile (icra ediliyor).”

Eroğlu'na, türkünün repertuvarında yer alan notanın künyesinin derleyen kısmında yazan *banttan* ibaresi hatırlatıldığında, notalama, derleme ve banttan notaya alma gibi kavramların çoğu zaman karıştırılmasından ve çoğu zaman birbirinin yerine kullanılmasından hareketle bazı derleme problemlerine işaret ediyor:

M.E.: “(...) derlemenin (bizdeki) sisteminin yanlış olduğunu gördüm. (Ben kaynak kişiyim örneğin) teybi(mi) açıyorum, şöyle dört dörtlük çalıyorum (ve) söylüyorum (eseri, ardından) sana geliyor (bu kayıt). (Sonra sen) notasını yazıyorsun (banttan). Derleme bir dağınk bir şeyi toplayıp tespit etmedir (esasında). Zaten tespit olarak ben bunu sana çalıyorum müzikal olarak. Buna itiraz edilebilecek bir şey yok. Sözlerde itiraz edebilirsin bana çünkü bir eksikliği varsa. Bir etimolog (da) bakması lazım. Onun için dedim ki ben hem tarihinin hem edebiyatının hem etimologun hem sosyologun işini üstlenmemeliyim.”

Kaynaklık Ettiği 'Yatamadım Gasavetten' İsimli Türkü Üzerine

TRT THM repertuarında 3781 numara ile sözlü türküler kısmında kayıtlı olan türkünün künyesine yöresi Mut, derleyeni ise Musa Eroğlu olarak geçirilmiştir ve notalaması Adnan Ataman'a aittir (bkz. Şekil 2). Künye verilerinden hareketle Eroğlu kendisine yönlendirilen yöre temelli soruya türkünün yöredeki müzikal pratiklerdeki kullanıma ilişkin bilgiler veriyor:

M.E.: “Bunların coğrafyasını da söyleyeyim. Bu (eser gibi eserler) yerelde Taşeli türküleri (olarak geçiyor). Bunlar tan havalarıdır). Şafakta, -tan, şafak demek işte- 'Tan yeli ağardı şafak söktü/ Düşman üstüne hörelenmeli' diyoruz ya (hani). Tan yeli sabahın ucu (demektir). Tan Türkçe bir sözcüktür. Gasavet; gam, gasavet, keder (demek), Türkçe'si (ise) gam. Yatamadım gasavetten (yani) sıkıntı yani uykusu gelmemiş uyku tutmamış. Bu (eser) tam otantik bir türkü(dür), şafakta çalınıyordu (bu eser yörede).”

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI THM REPERTUAR SIRA NO: 3781 İNCELEME TARİHİ: 2.7.1992	DERLEYEN MUSA EROĞLU DERLEME TARİHİ
YÖRESİ MUT KİMDEN ALINDIĞI	NOTAYA ALAN ADNAN ATAMAN
YATAMADIM GASAVETTE (N)	
	
(SAZ)	

Şekil 2. Yatamadım Gasavetten Türküsünün Künyesinden Bir Kesit

M.E.: “Düğünlerde çalınırdı tan havası. Türklere böyle detay (var) olmalı. Şimdi neden? Gasavetten yatamıyorsun sabaha karşı. Akşamlar(da) da düğüne gidiyorsun gasavet değil mi o? (...) bir gelenek vardı.

Şafakta tan davulu diye bir şey var(dır). Bir ritüel var. Davulla şafakta düğüncüleri uyandırıyor, düğüncüler geliyor ya. Sağdan soldan kalkan (geliyor) işte. 'Sabah oldu eğlenceye devam edelim'. Düğünlük yerlerinde. Onun için tan havasıdır bu (eserin) adı ve şafakta çalınır."

Eroğlu derleyicisi olarak künyede bilgisinin kendisine hatırlatılması üzerine, eserin derlenme sürecine ilişkin şu bilgileri ekliyor:

M.E.: *"Bu (türküyü) folklor ekibi⁶nden derledim ben. Folklor ekibinde kendim (de) oynuyordum (ayrıca) zaten Taşeli yöresi. Şimdi onlar şehir adını aldı: Mut, Silifke, Anamur gibi isimler aldı. Eskiden Taşeli'den bir türkü diyorduk. (...) aynı türküler oldukları için, bunlardan çok örnekler var, aynı bölgede olduğu için Anamur, Mut, Silifke hiç fark etmiyor."*

Eroğlu'nun folklor ekibi olarak değindiği halk oyunları ekibinde kullanılan çalgılardan hareketle kendisine yönlendirilen sorudan sonra sözlerine devam eden üstat, bugün bilinenin aksi yönde olarak, yörede klarnetin kullanımına ilişkin ilginç detaylar sunmaya başlıyor:

M.E.: *"(Bir klarnet havası mıdır?) Yok (hayır). Onu anlatayım. Bölgede geçmişte davul var, kırtıl davulu, dört köşe keman var, bağlama var. Klarnetin oraya girmesi çok (sonra). 50'lerde 55'lerde falan, daha önceleri yok. Bağlama var neden, Yürükler var bizim Türkmenler var orada, o yüzden bağlama var orada, cura var."*

Eserin TRT repertuarındaki notasının Adnan Ataman'a ait olduğu hatırlatılan Eroğlu, kaynaklık ettiği türkülerin notalama süreçlerine müdahil olduğunu ve eserin derlenme sürecinde ise Ataman'ın, o zamanın şartlarına göre bağlamada çalınmasının oldukça zor olduğunun düşünüldüğü bu tip türküleri yoğun bir ilgiyle karşıladığını belirtiyor:

M.E.: *"Ben baktım (bu eserin TRT'deki notalarına). Adnan Hoca iyi bir notistti. Adnan Ataman, çok iyi bir notistti. (...) (Ben de) nota biliyorum. Radyodan sonra kendim (de) yazıp veriyordum (genellikle türkülerin notalarını). (...) "Radyoda çalıp söylenen şeyler değildi bağlama ile çalınacak şeyler değildi bunlar (o zamanlar için) 'Urfaniye' (türküsü) gibi şeyler. Dikkatini çektiği için (Adnan) hoca bunları ben yazayım (dedi) (...) Ben çaldım söyledim, benim çaldığımdan (da) derlendi (...)."*

Eserin bağlamadaki icrasına ilişkin Eroğlu, önceden belirttiği üzere bir *tan havası* olan türkünün ağır bir hızda icra edilmesi gerektiğini, eserin yörede daha çok mızraplı çalım tekniği kullanılarak icra edildiğini belirtiyor:

M.E.: *"Bu tür folklorik şeyler, piyasa tarzı dediğimiz şeylerin eline geçince ritim olarak orijinali gidiyor (ve) hızlı çalınıyor (böylelikle) kendi içerisindeki estetiği yok oluyor. Radyodan bu gasavet (türküsünü) bakarsanız kayıtlara benim çok yavaş (icra ettiğimi görürsünüz). Tan havasıdır çünkü bu (...)."*

M.E.: *"Bağlama düzeni (ile icra edilirdi) başka bağlamıyor çünkü. Türkünün olduğu yerde ben varım, bizim köyümüz var. Mut'ta (ilçe genelinde ekseriyetle) bağlama da yok(tu bile), biz(im köyümüz)de çalınan neyse o (kadar çalgı var idi), (...) Daha sonra çalamadıkları için melodileri gırnata (ortaya çıktı) kolay kolay çalıyor (gırnatada) zaten bunu. (19)55'ten sonra bunlar gündeme gelmiştir. Taşeli türküleri (arasında), bu da onlardan birisi."*

⁶ Eroğlu, burada halk oyunları ekibini kastetmektedir.

Kaynaklık Ettiği 'Bulut Bulut Üstüne' İsimli Türkü Üzerine

Eroğlu'nun kaynak kişisi olduğu türkülerden bir diğeri olan Bulut bulut üstüne türküsünün künyesindeki bilgilerden hareketle, repertuvarda Mut yöresine 3735 numara ile kayıtlanmış olduğu ve Melih Duygulu'nun eseri derlediği ve repertuvardaki notasını Adnan Ataman ile birlikte yazdığı anlaşılıyor (bkz. Şekil 3).

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI T H M REPERTUAR SIRA NO:3735 İNCELEME TARİHİ: 12.3.1992	BULUT BULUT ÜSTÜNE	DERLEVEN Melih Duygulu DERLEME TARİHİ
YÖRESİ İçel/Mut KİMDEN ALINDIĞI MUSA EROĞLU		NOTAYA ALAN MELİH DUYGULU ADNAN ATAMAN
SÜRESİ:		

Şekil 3. Bulut Bulut Üstüne Türküsünün Künyesinden Bir Kesit

Esere ilişkin yönlendirilen sorulara diğer türkülere nazaran daha motive cevaplar vermesi dikkat çeken Eroğlu'nun sanatsal yaşamında bu türkünün oldukça önemli bir yeri olduğu ilk cümlesinden itibaren göze çarpıyor ve türkünün oluşum sürecini anlatmaya yöredeki müzik kültüründen detayları ve bu müzik kültürünün paydaşları hakkında bilgileri sunarak başlıyor:

M.E.: “Hemen hemen şimdi şöyle bölgede -bunu mutlaka anlatalım bu türkü çok önemli- bölgedeki müzik icracıları (hususunda) (...) Yeterli çalgıcı yok(tu), kimler var(dı), Ruslar var(dı), bizde Ermeniler var(dı), İngilizler var(dı). Bunlar var(dı) bizim Mut'ta. (...) mesele (şu idi) o gavurlarda çalgı var(dı), bizim köy(de de) Alevi köyü olduğu için çalgı var(dı). (...) Çalgı kimde var(dı bu saydıklarım da) Rumlarda var(dı); fakat bizim köye amcam ud sazını almış(tı). Dedem (de) keman çalıyor(du). (...) Daha sonra (ayrıca) böyle bir, çalgı günah (şeklinde) yani böyle bir yasağın olduğu yerde çalgıyı kim çalabilir(di ki)? (Tabii ki) yabancılar. Biz de o sınıftan olduğumuz için bizde melodi var(dı), saz var(dı).”

Kaynak kişinin beste üzerine, özgür özgün sanatsal ifadesini yaratırken yöresinin karakteristik müzik ifadelerinden faydalandığını belirten Eroğlu, bu eserin de toplumsal belleğin aktarımı kapsamında oldukça uzun bir geçmişe sahip olduğunu ve bağlamada icra edilmesinde rolünün bulunduğunu ifade ediyor:

M.E.: “(yabancılardan duyduğumuz bir melodi mi idi dersiniz?) böyle bölgelerin kendi estetiği var(dır). Kimde var ama? bizde var. Bunu çalgının içerisine koymuşum, beste olması ondan(dır). Değilse baştan sona bestelenmiş dizayn edilmiş bir şey değil (tabii ki).”

Eroğlu, yöresinin müziğine ve müzik insanlarına ilişkin detayları aktararak devam ediyor ve ardından birçok yöre türküsünün derleme hikayesine ilişkin bir iddiada bulunuyor:

M.E.: “İngiliz Kemal vardı Mesela ud çalıyordu. Adı İngiliz kemal yani asimile olmuş orda. Onlar müzik yapıyorlardı orda, bir de müzik (...) bizim köy(de vardı). (...) bizim (bu zengin müzikal) ortaklığımız (da) daha sonra dışarıya taşıyor(du). Şehirde (ise) ud var(dı) çalgı var(dı) başka şey çalıyor(du) onlar. Bu (türkülerini) sonra(dan) öğrendiler. (Ayrıca) 60 sene evvel bir köy vardı (mesela) Abdal köyü, teber köyü. Onlar çalgı çalardı ama onlar bu (türküyü/türkülerini) hiç çalmazlardı bilmezlerdi (çünkü) bunları. Ama köylüler zorla öğretiyorlardı bunları (şu şekilde) mesela tan havası çal diyor(lar köylüler örneğin), ne bilsin (ki bu) adam gelmiş (ta)

Nevşehir'den (mesela) kış için gelmiş. Orda kışını geçirecek gidecek geriye. (Fakat burada) beyler var beylerin (de tabii) eğlence ihtiyacı var onları çağırıp 'size ev de veriyorum, tarla da veriyorum' (deyince de) yerleşiyor (du bazıları buraya) (...)"

"Saribucak diye bir yer vardı Mut'un köyü orda birleşmişti bunlar, mih falan yaparlardı hepsi çalgıcı (da) değildi. Bu çalgı takımı (demiştin ya hani) Nevşehir'den falan gelmişler(di). Kışın darbuka çalan keman çalan (bu insanlar) daha sonra gırnata (da) çalmaya başladılar. (...)"

Eserin TRT repertuarına girişine ilişkin hikayesini aktaran Eroğlu bazı türkülerin sözlerinin bu süreçte nasıl temin edildiğine ilişkin bir çarpıcı örnek sunarak sözlerine başlıyor ve bu eserin sözlerinin oluşumuna ilişkin oldukça ilginç bir noktaya değiniyor:

M.E.: "Kaynak gösteriyorsun ya, otantik olsun diye besteden kaçınıldığı için... şimdi bunları TRT'ye notalarını yazıp verdiğim zaman şöyle yapıyorlardı; çünkü bir prosedür var(dı). (Bu prosedüre göre onlar şöyle diyordu:) 'TRT'de âşık nota yazamaz) âşık âşıklama çalar (ve) biz (de) düzeltiriz'. Ben Urfaniye (türküsünü) tak diye tahtaya yazıp çalıyordum (ve onlar) olmaz diyorlardı, emirleri yapacaklardı (ve de) yaptılar yani ne kadar(ını) yaptılarsa. (...) Adnan Ataman çalıştırdığı bir koro vardı İstanbul'da orada oluşuyordu bunlar Gasavet (türküsü), Poyraz kesti yolumu (türküsü) falan (hep bunların) sözlerini de antolojiden falan buluyorlardı, (...) bunun sözleri(ni) de onlar (oradan) seçti mesela."

Kaynaklık Ettiği 'Şu Dağların Yüksekine Erseler' İsimli Türkü Üzerine

Eroğlu'nun repertuvarında kaynak kişisi olduğu 'Şu dağların yüksekine erseler' türküsünün künye bilgilerinden hareketle, 2127 repertuar numarası ile Mut yöresine kayıt edildiği ve Yücel Paşmakçının türkünün notalarını banttan yazdığı anlaşılıyor (bkz. Şekil 4).

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI	DERLEYEN: PLAKTAN YAZILDI
THM REPERTUAR SIRA No: 2127	DERLEME TARİHİ: —
İNCELEME TARİHİ: 27.10.1982	NOTAYA ALAN: YÜCEL PAŞMAKÇI
YÖRESİ: MUT - İÇEL	
KİMDEN ALINDIĞI: MUSA EROĞLU	
SÜRESİ: $\text{♩} = 168$	

**SU DAĞLARIN YÜKSEĞİNE
ERSELER**

Şekil 4. Şu Dağların Yüksekine Erseler Türküsünün Künyesinden Bir Kesit

Eroğlu ilk olarak türkünün yörede ritüel içi icralar ve semah pratikleri için bir öğretici materyal olarak kullanıldığını ifade ediyor:

M.E.: "Türkmenlerde çocukları semaha alıştırmaya havasıdır bu melodi. Bunu yavaş yaptınız (mı) hemen çıkar (ortaya). Semahlar ağır şeyler, sözleri daha ağır. Sözler (de) (...) sofistike felsefi şeyler girer, (...) o açıdan müzik de yavaşlar. Semah, daha ciddi bir şekil alır. (...) Çocuklar, Türkçe öğrenmeçlik diyorlar küçük çocuklar var bunu çaldım (mı) hemen başlarlar oynamaya semahı (yörede). Başlangıç aynıdır, hareket yavaşlayınca (ise) başka bir ahenk alır."

Kaynaklık Ettiği 'Ceviz Arasında' İsimli Türkü Üzerine

Eroğlu'nun kaynak kişisi olduğu, *Ceviz arasında vardır evimiz* türküsünün repertuvarda yer alan notasının künyesinden 1566 numara ile Silifke-Mut yöresine kaydedilmiş olduğu ve notalama işleminin Nida Tüfekçi tarafından yapıldığı anlaşılıyor (bkz. Şekil 5).

M.E.: “Bu (nota) birebir benim yazdıklarım(dandır (...)).”

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI	DERLEYEN
T H M REPERTUAR SIRA No : 1566	TRT
İNCELEME TARİHİ : 26_9_1977	
YÖRESİ	DERLEME TARİHİ
SİLİFKE_Mut	6_8_1977
KİMDEN ALINDIĞI	
MUSA EROĞLU	NOTAYA ALAN
SÜRESİ :	NIDA TÜFEKÇİ

CEVİZ ARASINDA VARDIR EVİMİZ

Şekil 5. *Ceviz Arasında Vardır Evimiz* Türküsünün Künyesinden Bir Kesit

Repertuvarda yer alan nispeten az sayıdaki fa# perdesi kararlı türkü notalarına işaret ederek ve bahsi geçen türkünün söz konusu karardaki notaya alınışına dikkat çekilen sorulara Eroğlu şu şekilde cevap veriyor:

M.E.: “(...) *Hacı Taşan* si karar 'mezar arasında' (türküsünü) çalıyor, aynısı bunun (bazı yönlerden). Ama *Hacı Taşan* gelip sana misket düzeni(nde) mi çalacak(tı?). *Muharrem Ertaş*, *Neşet Ertaş* ve *de Ekrem Aydoslu*. Bunlar (...) si karar çalıp gidiyorlardı. Çünkü radyoda (öyleydi zaten). Radyoda da öyle yazıyorlardı, sonra bir baktılar ki rezonans diye bir olay var. Şimdi ben mahalli sanatçı olarak girdim radyoya (..) orada tartışıyoruz, diyor(d)um ki, bakın müzikte pedal sesler bir de armoni (diye bir şey var) misket düzeni(nin ve) bağlama düzeninin özelliği içinde ufak ufak armoniler, dar tonikler var; onun için lezzetli geliyor değilse tek telden çal(sın) herkes. (Ki) çaldı(lar zaten) elli sene kimse dinlemiyordu (ki).”

Eroğlu, bireysel sanatsal üretimine ilişkin önemli bir detayı, 'Ceviz arası' türküsünde çatallama becerisi ile açıklıyor ve bu eser örneği ile sözsüz bir halk ezgisine sözler giydirek yeni bir türkü ürettiğini ifade ediyor:

M.E.: “Bu *Elmas zeybeği* (aşlında) (..) onun aynısimi yazdım. Bu (türkü) onun varyantı(dır). Ama bu beste(dir), nereye göre beste(dir)?, *Elmas zeybeğine* göre bu beste. Peki bunun kaynağı neresi, İç Anadolu Ankara Bölgesi. (...) Düzenleme bu (türkü çünkü) sözlerini ben yazdım. Bir şeyler buluyorsun (...) zamanında yazılmış on binlerce ezgi var, mani var, halk arasından duyduk (biz de) tabii (ardından) getirip üstüne monte ediyorsun, kendin de yazıyorsun (yazabiliyorsun) bir mani” (...) “Türkünün sözlerini mani olarak okuyorlar *Mut'ta*, *elmas zeybeğin* den biraz melodik yapısından, teknik olarak oradan alındığı zaten belli.”

Genel olarak bağlama icrasında bağlama düzeni tercihi ile ön plan çıkan hatta bu düzen özelinde özgün bir stil oluşturan Eroğlu'na, kaynaklık ettiği 'Ceviz arası' türküsünün notasının fa# perdesi kararlı yazılması hakkında düşünceleri sorulduğunda, halk müziğinin makamsal karakteristiğine ilişkin bazı görüşlerini şu şekilde aktarmıştır:

M.E.: “Çünkü rezonansı tutmaz. Albümlerde benim icra etmem önemli değil ki önemli olan, önemli olan rezonansın tutması. (...) Her türkü kendi makamundan çalınmalı kendi akordunda olmalı. Lezzeti oradan geliyor.”

Sonuç

Bu çalışma ile halk müziğinin aktarımında ve başat çalgısı olan bağlamanın özellikle geleneksel icralara dayalı öğretiminde, halk müziği kültürünün yaşayan *üstat*larından faydalanmanın, özellikle bahsi geçen süreçlerdeki niteliğin artırılması adına önemli kazanımlar sağlayabileceği öngörülerek hazırlanmıştır. Bağlama çalgısının öğretim süreçlerinde işe koşulabilecek bilgileri, birincil 'üretici'-'icracı' konumundaki üstatlardan faydalanarak elde etmek hususu, geleneksel müziklerin aktarımında yadsınamaz bir gerçeklik taşımaktadır. Eroğlu'ndan alınan veriler, bu olgunun işlendiği alanyazından bazı örneklerle (İmik ve Haşhaş, 2015, s. 36, Keleş, 2017, s. 1662; Haşhaş, 2017, s. 91) paraleldedir ve ilgili alanda kullanılacak çeşitli ipuçları barındırmaktadır.

Her şeyden önce, Musa Eroğlu'nun repertuvarda yer alan kaynaklık ettiği türküler arasında rastlantısal olarak seçilen bir örneklem sınırlığında gerçekleşen araştırmanın elde ettiği verileri ışığında Eroğlu'nun sahip olduğu özgün ve çok yönlü müzikal kimliği, onu halk müziği kültüründeki üstatlığı bakımından diğerlerinden oldukça farklılaştırmaktadır.

Bu farklılaşma Eroğlu'nda kendini daha çok söz yazarlığı ve bestecilik alanında göstermektedir. Eroğlu gibi üstatlar, melodileri, çalgı pratikleri düzleminde, sanatsal yaratıcılıklarını zorlayarak ya da sanatsal kabiliyetlerinin sınırlığında onları biçimlendirerek adeta yeniden üretmektedirler. Örneğin, Eroğlu'nun, Ersoy'un çalışmasında yer alan sözlerinden hareketle ve Ersoy'un ifadesiyle; "kendi yöresinin oturtumunu bağlamaya adapte etmesi ve bu edimi öğrencileri yoluyla bir sonraki kuşağa aktarması" (Ersoy, 2014, s. 942) tespiti ile bu çalışmada yer alan, Eroğlu'nun toplumsal hafızadan miras aldığı ezgileri bağlama çalgısı düzleminde yeniden üretime tabi tutmasına örnek teşkil eden türkülerin varlığı, birbirini destekler niteliktedir.

Ayrıca, türkülerin, göç, sözlerin ya da melodinin unutulması, memuriyet vb. sebeplerle yöreden yöreye gezerken melodi ve söz noktasında değişikliğe uğradığı (Elçi, 2011) artık yaygın olarak bilinmektedir. En az bu durum kadar halk müziğinin aktarımında etkili olarak bir diğer gerçeklik ise kolektif bilinçle türkülerin yeniden üretilmesidir, toplumsal belleğin halk müziği pratiklerine yön verdiği ve onu şekillendirdiği gerçeğidir. Halk müziği pratiklerinin de bu belleğin üzerindeki etkileri düşünüldüğünde bu iki yönlü etkileşime sahip süregelen yapı sayesinde kendini yenileyebildiği düşünülmektedir. Dolayısıyla öğrencilerin öğrencileri bu yönde, halk müziği ürünlerinin korunması gereken bir müze malzemesinden ziyade kendini üretmekle yenileyebilen bir dinamik yapı çerçevesinde değerlendirilmesi hususundan haberdar edilmesi gerekir.

Bestecilik hususundaki başka bir yansıması, çatallama⁷ becerisidir. Eroğlu'nun Elmas Zeybeği'nden yaptığı varyasyon örneği, üstatların yeni türküler üretmede çatallama becerilerine başvurmasının tipik bir örneğidir. Halk türkülerinin çalgılardaki pratiklerinin çeşitlenmesi ve sürekli 'kendini doğuran' bir surette kuşaktan kuşağa aktarımı Eroğlu örneğinde kendini sürdürmektedir.

Türk halk müziğinin aktarımında, geçmişte oldukça zor şartlar altında ve döneminin mevcut teknolojik ekipmanları ile gerçekleşen kıymetli derleme süreçlerinin ürünlerinin kullanılmaya devam edildiği bu ürünlerin ise niteliğinin aktarım, icra ve eğitim boyutlarında önemli yansımalara sahip olduğu bilinmektedir. Bu derleme faaliyetlerinin sonucunda ortaya çıkan ürünlerin bazılarının özellikle hazırlanan notalarında ve söz kısımlarında

⁷ Varyant, çeşitlenme, çeşitleme.

bulunan yanlışlıklara ilişkin öğrencilerde farkındalığın oluşturulması gerekmekte, özel amaçlar için hazırlanmış çok sayıda edisyon hazırlanması zorunluluğu bu noktada kendini tekrar göstermektedir.

Öte yandan, zamanın şartları doğrultusunda türkülerin saz ve söz kısımlarının her biri için bir anonimlik yetkinliği(!) taşımalarının beklenmesi örneğinde olduğu gibi pek çok politik-ideolojik müdahalelere ve yaptırımlara uğrayan halk müziği eseri arasında Eroğlu türküleri de yer almaktadır.

Eroğlu'nun örneklem türkülerinin geneline ilişkin yaptığı 'Taşeli türküleri' isimlendirmesi, halk müziğinin mekan-müzik ilişkisi içinde sınıflandırılması hususunda Ersoy'un çalışmasında (2021:326) belirttiği yöresel örneklerin bir benzeri niteliğindedir. Fakat, örneklemeden elde edilen verilerden hareketle, Eroğlu, bir çeşit kolektif bir yaratımın ve devamlılığın ürünü olan halk arasındaki bu melodilerin arasından yaratıcılık kriterlerine ve estetik beğenisine göre seçtiği bir melodiyi, yeni bir sözle de buluşturabilmektedir. Fakat, O, buna rağmen eserleri Taşeli türküleri olarak nitelermeyi benimsemektedir. Bu nokta, halk müziğinin anonimliği ve aktarımı tartışmaları için önemli ipuçları sağlamaktadır.

Halk müziğinin beste/yaratım mekanizmaları ile sürdürdüğü yaratım döngüsünün devamlılığı noktasında; gerçekleştirilen performanslara sahne olan inanç bağlamı ya da inanç dışı müzikal sohbet toplantılarındaki etkileşimin de önemli olduğu görülmektedir. Bu toplantılar yeni ezgilerin üretilebildiği, üretilenlerin değişikliğe uğratılabildiği mekanlar olabilmektedir. Örneğin, dinleyici kitlenin yeni sözler/nağmeler duyma isteği/gereksinimi karşısında çalıcı, repertuarını, icrasını yenilemek ve çeşitlemek zorunda hissedebilmekte (Gerekten ve Özdek, 2020), zakir belleği içerisinde her ayinde birçok semah ve düvaz gibi repertuar elemanlarını yeniden inşa edilebilmektedir (Satır, 2016, s. 1348, Özdemir, 2016). Çalışmamız örnekleminde yer alan *Bir Kere Uğradım Hakk'ın Cemine* isimli inanç bağlamı türküsünün de Eroğlu'nun ifadeleriyle bu bağlamda değerlendirilebileceği görülmüştür.

Alevi-Bektaşlı topluluklarının ayin-i cemlerinde başat çalgı olarak kullanılan bağlamanın ritüel dışı kullanımlarda olduğu kadar ritüel içi pratiklerde de önemli bir rol üstlendiği bilinmektedir. Zakir denilen cem içi müzik icracılarının çoğu zaman rutin aralıklarla ve belli repertuarla gerçekleşen bu toplantılarda katılımcıların motivasyonunu diri tutmak ya da arttırmak için repertuarlarına bilinen sevilen ve yaygın hale gelen deyişleri ekleyebildikleri ya da kendilerinin sözlerini ya da ezgisini yarattıkları yeni ürünlerini bu bağlamda sundukları görülür (Özdemir, 2016; Gerekten ve Özdek, 2020). Bu bağlamda, Eroğlu da örnekleminde yer alan bazı eserlerin ezgilerine sahip olduğundan farklı ve yeni sözler üreterek giydirmeyi başarmıştır.

Ölüm törenlerinde icra edilen mersiyeler, belli inanç günleri ve törenleri ile özdeşleşen ve sadece o gün icra edilmesine özen gösterilen türkülerin örneğinde olduğu gibi birçok türküsünün yöresel pratiklerde spesifik işlevleri bulunabilmektedir. Bu bağlamda, mevcut notalarında bu tip bilgilere erişmemizin mümkün olmadığı eserler için, üstatlardan alınan bilgiler, eserlerin dokusuna uygun bir icra ile sergilenmesine yardımcı olabilir. Nüans ve hız gibi dinamiklerin doğrudan ilintili olduğu bu durum, tamamlayıcı derleme çalışmalarının sağladığı önemli bir katkı olabilir. Bu çalışmada erişilen, *tan havalarının* pratikteki işlevine dair bilgiler bu doğrultuda değerlendirilebilir.

Kaynakça/References

Balkılıç, Ö. (2015). *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim: Türkiye'de Milli Kimlik İnşasında Halk Müziği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.

- Bektaş, E. (2016). *Kars Âşıklık geleneği: Âşık Bilal Ersarı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Behar, C. (2008). *Musikiden Müziğe-Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bulgan, M. (2010). Berlin Fonograf Arşivinde Türkiye Araştırmaları ve Alman Milli Kütüphanesinde Türk Beşlileri. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (4), 8-20. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/adyusbd/issue/1399/16537>.
- Büyükarıslan, K. (2019). *Âşık Ruhani'ye Ait Kırık Havaları Üzerine Bir İnceleme* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Casey, K. (1995). The New Narrative Research in Education. *Review of Research in Education*, 21, 211-253.
- Coşkun, T. (2012). *Âşık Davut Sulari'nin Âşıklık Geleneğindeki Önemi ve TRT Repertuarı Dışındaki 11 Eserinin Müzikali Analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Çevik, M. (2012). *Türkü Kültüründe Değişim Süreci ve Musa Eroğlu* (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Çığ, M. İ. (2007). *Uygarlığın Kökeni Sümerliler-1*. İstanbul: Kaynak Yay.
- Erdem, O. (2019). *Âşık Kutubi'nin Hayatı, Sanatı ve Türküleri Üzerine Bir İnceleme* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.
- Ersoy, İ. (2014). Türk Halk Müziğinin Yeniden Üretimi/İnşası: Ulusal Kaynaştırma Projesi Olarak “Yurttan Sesler” Topluluğu. *International Journal of Human Sciences*, 11(2), 931-947. doi: 10.14687/ijhs.v11i2.3057.
- Ersoy, İ. (2021). Simbiyotik Bir İlişki: Kültürel Bir Alan Olarak Mekan ve Müzik, *Alternatif Politika Dergisi*, 13(1), 318-350.
- Ersoy, A. ve Bozkurt, M. (2016). *Anlatı Araştırması*. Eğitimde Nitel Araştırma Desenleri (Edt. Ahmet Saban, Ali Ersoy), Ankara: Anı Yay.
- Elçi, A. C. (2011). Sözel ve Müzikal Varyantlaşma: Manilerin Türkü İçindeki Dönüşümleri. *Milli Folklor*, 91, 130-139.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, İzmir: Yy.
- Gerekten, S. E. ve Özdek, A. (2020). Antalya Elmalı Tekke Köyü Bektaşilerinin Müzik Pratikleri ve İnanç Bağlımlı Sözlü Ezgileri, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 96 (163-184).
- Gerekten, S. E., & Özdek, A. (2017). *TRT THM Sözlü Repertuarında Yer Alan Dinar Türkülerinin Notasyon Problemleri*, 8. Uluslararası Marsyas Kültür, Sanat ve Müzik Sempozyumu, 19-21 Mayıs, Dinar-Afyonkarahisar.
- Graburn, N. H. H. (2001). What Is Tradition?. *Museum Anthropology*, 24(2-3), 6-11.
- Güray, C. (2018). *Cumhuriyet Politikalarının Halk Müziğine Yaklaşımı: Bir Toplumsal Değişim Modeli*, Cumhuriyetin Müzik Politikaları (Ed. Fırat Kutluk). İstanbul, H2O Kitap Yay.

- Haşhaş, S. (2017). Bağlama İcrasında Geleneksellik ve Yenilikçilik Konuları Üzerine Genel Bir Değerlendirme. *İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi*, 3, 87-96.
- İmik, Ü., Haşhaş, S. (2015). Görsel ve İşitsel Medya Araçlarının Bağlama Sazının Öğreniminde Kullanımı. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1 (1), 31-40 doi: 10.22252/ijca.105020
- Karabulut, E. (2019). *Kaynak Kişilerin İcrası ile Derleme / Notaya Alım Sürecinde Ortaya Çıkan Farklılıklar- Âşık Veysel Şatıroğlu Örneği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Karpeles, M. (1955). Definition of Folk Music. *Journal of The International Folk Music Council*, 7, 6-7. Doi:10.2307/834518.
- Kaymakçioğlu, N. B. (2010). *Ahmet Gazi Ayhan'ın Hayatı ve Sanat Hayatı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Kolukıncık, K. (2016). Osmanlı Devleti'nde İlk Resmî Konservatuvar Olan Dârülelhan'da Derleme ve Yayım Faaliyetleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (35), 479-798. DOI: 10.21563/sutad.187106.
- Keleş, A. (2017). Suyu Kaynağından İçmek: Bağlama Eğitiminde Müzikal Söylem, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 5(2), 1655-1667.
- Mak, M. (2020). Bir Kültürün Dönüşümü: Posttürkü. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 1-33. Doi: 10.31722/ejmd.757289.
- Özdemir, U. (2016). *Kimlik, Ritüel, Müzik İcrası*. İstanbul: Kolektif Kitap Yay.
- Özdemir, U. (2019). Notanın Otoritesi, Otoritenin Notası: Türkiye'de Nota-Merkezli Resmî Halk Müziğinin Yapısökümü. *Rast Müzikoloji Dergisi* 7(2), 2122-2148. DOI: 10.12975/pp2122-2148.
- Özdek, A. (2014). *TRT Türk Halk Müziği Notaları ve Bağlama Eğitimi*, Bülent Ecevit Ün. Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Sempozyumu, Zonguldak.
- Öztürk, O. M. (2012). *Geleneksel Bağlama İcrasının Gelişiminde Üstathk Kültürünün Rolü ve Belirleyiciliği*. Nida Tüfekçi Uluslararası Bağlama Sempozyumu. İstanbul: İTÜ TDMK.
- (2016). *Milli Musiki Ütopyası: Halk Ruhunu Garb Fenniyle Terkib Etmek*, İllüzyon- Cumhuriyetin Klasik Müzik Serüveni (Ed. Fırat Kutluk). İstanbul, H2O Kitap Yay.
- Satır, Ö . (2016). Çorum ve Çevresinde Yaşatılan Zâkirlik Geleneği. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4 (3) , 1338-1356. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/rastmd/issue/36961/466557>.
- Yağcı, F. (2020). *Dertli Divani'nin Hayatı, Sanatı ve Eserlerinin Müzikal Analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- Yavuz, E. D., Tahtaişleyen, N., Önder, E. (2020). *Fonograf Alanda-Erken Dönem Karşılaştırmalı Müzikoloji Çalışmaları ve Türkiye*, İstanbul: Berceste Yay.
- Yılmaz, K. (2019). *Mahalli Sanatçı Çekiç Ali Üzerine Bir İnceleme* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale.

COVID-19 PANDEMİ DÖNEMİNDE EBA PLATFORMUNDA GERÇEKLEŞTİRİLEN MÜZİK DERSLERİNE İLİŞKİN ÖĞRETMEN GÖRÜŞLERİ

Teachers' Opinions about the Music Lessons Conducted on the EBA Platform during the Covid-19 Pandemic

İlbilge İNAL *
Gül SAKARYA **
Onur ZAHAL ***

ÖZ

Bu araştırmada, Covid-19 pandemisi sürecinde Eğitim Bilişim Ağı (EBA) üzerinden yapılan uzaktan müzik eğitimi uygulamalarına ilişkin müzik öğretmenlerinin görüşlerinin belirlenmesi ve bu süreçte verilen müzik eğitiminin genel görünümünün bu görüşler aracılığıyla ortaya konması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda araştırmannın çalışma grubu, Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) bünyesinde devlet okullarında çalışan ve çevrimiçi ders yapan 15 müzik öğretmeni olarak belirlenmiştir. Çalışma, nitel araştırma yaklaşımlarından durum çalışması desenindedir. Veriler, görüşme tekniği ile Covid-19 pandemisi nedeniyle okulların uzaktan eğitime geçtiği 2019-2020 eğitim-öğretim yılının II. döneminde toplanmıştır. Araştırmanın verilerinin çözümlenmesi aşamasında içerik analizi tekniği uygulanmıştır. Araştırma sonucunda, müzik öğretmenlerinin büyük bir kısmının uzaktan eğitim konusunda deneyimi olmadığı ve bu yeni duruma uyum süreci yaşadıkları, yüz yüze eğitimin müzik eğitimine daha uygun bir sistem olduğunu ancak yaşanan pandemi sürecinde yapılan uzaktan eğitim uygulamasının gerekli olduğunu düşündükleri tespit edilmiştir. Müzik öğretmenlerinin dersleri etkinlik temelli bir biçimde gerçekleştirdikleri, öğretim materyali olarak çoğunlukla video ve ses dosyası kullandıkları görülmüştür. Öğretmenlerin; derslerde ortaya çıkan internet, cihaz, bağlantı sorunlarının ve öğrencilerin ders esnasında kamera kullanmamalarının sınıf yönetimini olumsuz etkilediği görüşünde yoğunlaştıkları sonucu ortaya çıkmıştır. Ayrıca kapanma sürecinin, öğretmenlerin kendilerini mesleki bakımdan geliştirebilmeleri için daha çok zaman kazandırdığı, öğrencilerin derslere katılımının ise genel olarak düşük düzeyde olduğu görüşlerine ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Uzaktan Eğitim, Uzaktan Müzik Eğitimi, Pandemi, EBA, Covid-19

ABSTRACT

The present study aimed to determine the opinions of music teachers about the distance music education practices carried out through the Education Information Network (Eğitim Bilişim Ağı: EBA in Turkish) during the Covid-19 pandemic and to present the general views of the music education provided during this process through these opinions. Accordingly, the study group of the research comprised 15 music teachers working within the Ministry of National Education (Milli Eğitim Bakanlığı: MEB in Turkish) and conducting online lessons. The study was conducted using a case study design from qualitative research approaches. The data were collected via the interview technique in the second half of the 2019-2020 academic year when schools adopted distance education due to the Covid 19 pandemic. The content analysis technique was adopted during the analysis of the data. As a result, it was determined that the majority of music teachers were not experienced in distance education and went through an adaptation process to this new situation, face-to-face education was a more suitable system for music education, however, they thought that the application of distance education was necessary during the pandemic process. It was seen that the music teachers carried out the lessons in an activity-based manner and mostly used video and audio files as teaching materials. It was seen that teachers' views mostly focused on the facts that the problems regarding the Internet and device connection problems and students not using their cameras negatively affected the class management. Also, it was found that the lockdown process provided teachers with more time to improve themselves professionally, and the participation of students in the lessons was generally low.

Keywords: Distance Education, Distance Music Education, Pandemic, EBA, Covid-19

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 18.04.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 03.06.2021

* İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Doktora Öğrencisi ilbilge.s@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5727-5297

** Dr. Öğr. Gör. Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı,
gulsakarya@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2377-176X

*** **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı,
onur.zahal@inonu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0702-9159

Extended Abstract

This study aimed to determine the opinions of music teachers on the distance education applications carried out over the Education Information Network (*EBA* in Turkish) during the Covid-19 pandemic process and to reveal the general state of the music education in this process. During the pandemic period, face-to-face education in schools has been suspended to minimize the transmission of the disease. In a short time, the Ministry of National Education, in cooperation with TRT, provided the necessary infrastructure support and switched to distance education via the *EBA* platform. Teachers and students met in the online music education process in a virtual environment.

This study was based on the qualitative research method and the case study design. The study group of the research comprised 15 music teachers working in public schools affiliated with the Ministry of National Education. To collect the data, the interview technique was used to determine the opinions of the teachers on remote music education. In these individual interviews, a semi-structured interview form was used, prepared by the researchers. The interviews were recorded for ease of data analysis, accuracy, and reliability of the study. The audio recordings transferred to the computer environment were then listened to and deciphered.

During the expert examination phase, the questions in the interview form and an analysis sample of one participant were presented to two experts in the fields of qualitative data analysis and music education. In line with the feedback received from the experts, the final version of the form was created and it was decided to conduct the analysis. The obtained data were analyzed by the content analysis technique. Also, at the last stage of the interviews, teachers were asked for their opinions and suggestions on how to improve remote music education.

It was understood that the majority of music teachers did not have distance education experience, they experienced this system for the first time thanks to the pandemic and they went through a process of adaptation. Particularly, it was determined that teachers had difficulties even in basic behaviors that require technical knowledge and skills, such as simultaneously lecturing on the computer, downloading videos, and listening to audio recordings. Teachers associated these difficulties they experienced with the fact that the process was still very new to them and factors such as lack of experience and nervousness.

The majority of the music teachers believed that music teaching is not suitable for distance education. However, they thought that remote education was a usable education system for music education during the pandemic process. Also, teachers thought that music lessons can be given within the scope of distance education. It has been stated that, although it is not possible to transfer some theoretical subjects through remote education, they were satisfied with the fact that music lessons could be given through distance education. In terms of content, it was observed that teachers generally gave their lessons flexibly, activity-based, without being fully committed to the curriculum. It was understood that music teachers want to be useful to their students by making practices that will make their students happy, give

them positive emotions and feelings, relieve them from stress, motivate them, and prevent them from getting bored. It was also determined that there were also teachers who adhered to the curriculum more strictly. As the teaching material, it was determined that they mostly used videos and audio files. It was seen that the teachers use their content as well as resources such as PDF files, presentations, and textbooks, and they often included the use of instruments in the lessons. Also, music teachers have stated that distance music education positively supported the perception of the music lessons in the eyes of the students. They have stated that students' initiative to take responsibility and the creation of a social interaction environment in the lessons contributed to the motivation of the students. Also, teachers think that it is beneficial for students to attend classes in the comfort of their home environment, without leaving school and classes. It was also stated that there were also negative aspects and limitations of distance music education. The most emphasized problem was that students do not use cameras in class and there is an inequality of opportunity due to device/internet access facilities. In accordance with the results of the research, it is recommended that teachers should receive online in-service training and webinars on distance music education by field experts, and studies should be carried out to solve technical problems related to the system, necessary cybersecurity measures should be taken when using the Internet for education and people should be informed about this subject.

Çin’de görülen virüsün neden olduğu hastalık 31 Aralık 2019 tarihinde Dünya Sağlık Örgütü Başkanı Tedros Adhanom Ghebreyesus tarafından yapılan açıklama ile ‘Covid 19’ olarak adlandırılmıştır. Ghebreyesus, Covid 19 isminin ‘CO’(Corona), ‘VI’(Virus) ve ‘D’(disease) şeklinde kodlanarak oluşturulduğunu açıklamıştır. Hastalık, 31 Aralık’ta bir halk sağlığı sorunu kabul edilerek ‘salgın’ ilan edilirken, 11 Şubat tarihinde ‘Covid 19 Pandemisi’ olarak ilan edilmiştir. Pandemi eski Yunanca kelimeler olan ‘pan(tüm)’ ve ‘demos(insanlar)’ kelimelerinin birleşimi ile türemiş bir kelimedir ve dünya yüzeyinde çok geniş alanlara yayılan ve büyük etkiler gösteren salgın anlamına gelmektedir (Şeker vd., 2020).

2020 yılı ile birlikte ortaya çıkan Covid 19 pandemisi, bütün dünyaya yayılarak insanlığı her alanda -ulaşım, ticaret, turizm, sanayi, tarım vb.- etkilediği gibi, eğitim alanında da büyük düzeyde dönüştürmüştür. Dünya üzerinde 190’den fazla ülkede ve bütün kıtalarda yaklaşık 1,6 milyar öğrenci bu virüsten olumsuz etkilenmiştir. (United Nations, 2020) İnsanların en çok etkileşimde buldukları mekânlardan biri olan okullar, kapılarını öğrenci ve öğretmenlere kapatmak zorunda kalmıştır. Ancak eğitimin sürdürülebilirliğini sağlamak önemli bir durumdur. Uzun süreli araların eğitim konusunda olumlu sonuçlar doğurmayacağı düşünülmektedir. Bu nedenle MEB, bir çözüm olarak uzaktan eğitim sistemini hızlı bir şekilde uygulamaya geçirmiştir. TRT ile işbirliği yapılarak EBA portalına yönelik iyileştirme/geliştirme çalışmaları yapılmıştır. EBA canlı ders platformu sayesinde öğrenciler, öğretmenleri ile sanal ortamda buluşarak çevrimiçi uzaktan müzik eğitimi sürecine katılım göstermeye başlamışlardır.

Türkiye’de ilk vakanın görülmesinin ardından 12 Mart 2020 tarihinde Milli Eğitim Bakanı Ziya Selçuk ile Sağlık Bakanı Fahrettin Koca’nın birlikte yapmış oldukları açıklama ile okulların 16 Mart itibariyle eğitime ara vereceği duyurulmuştur. Milli Eğitim Bakanlığı’nın okullara ara verilmesinin ardından verilen bir haftalık dinlenme süresinin akabinde, 23 Mart 2020’de uzaktan eğitim TRT aracılığı ile başlamış, 30 Mart itibari ile EBA üzerinden canlı dersler uygulamalarına geçilerek, ‘Tatil Değil, Uzaktan Eğitim’ sloganı ile yola çıkmıştır (MEB, TC. Milli Eğitim Bakanlığı Resmi Sayfası, 2020).

Uzaktan eğitim, öğrenen ve öğretenlerin birbirlerinden uzak mekânlarda olsa da yüz yüze eğitime benzer bir şekilde gruplar, sınıflar veya kurslar halinde bir araya gelerek uyguladıkları bir eğitim sistemidir (Uşun, 2016). Uzaktan eğitim; olası kriz durumlarında eğitimin aksamaması için farklı mekânlardaki öğreten, öğrenen ve eğitim materyallerinin bir araya getirildiği, hem zaman hem mekândan tasarruf edilebilen, zengin içeriklerin kullanımıyla bireysel farklılıkların gözetildiği bir eğitim yöntemidir. Ayrıca evden erişim kolaylığı sağlaması yönü ile devamsızlık durumunu azaltabileceği düşünülmektedir.

Uzaktan eğitimin ilk uygulamaları mektupla başlamış ve daha sonra zamanla radyo, televizyon, telekonferans, video konferans, bilgisayar ve internet olmak üzere çeşitli iletişim teknolojilerinin kullanımı ile gelişim göstermiştir. Bu eğitim modeli içerik, hedef kitle ve kullanılan teknolojik sistemlerin özelliklerine göre türlere ayrıldığında üç şekilde gruplandırılmıştır. Bunlar; senkron, asenkron ve karma eğitim modelleridir (Yungul, 2018).

Türkiye’deki uzaktan eğitim uygulamaları, eşzamanlı ve eşzamanlı olmayan bir biçimde olmak üzere iki bölümlü olarak planlanmıştır. Eğitimin asenkron nitelik taşıyan kısmı TRT ile iş birliği yapılarak televizyon yayını olarak gerçekleştirilirken, senkron kısmı ise öğrenci ve öğretmenleri aynı anda bir platformda buluşturan EBA portalı üzerinden yürütülmüştür. EBA altyapısında daha önceden yer almayan bir uygulama olan ‘Canlı Ders’ uygulaması portala eklenmiş ve çok kısa süre içerisinde aktif olarak kullanılmaya başlanmıştır. “EBA Canlı Ders

öğrencilerin bilgisayar üzerinden görüntülü ve sesli olarak katılabildiği, öğretmenleriyle ve arkadaşlarıyla sınıf ortamında olduğu gibi iletişim kurabildiği etkileşimli bir sınıf ortamıdır” (EBA, 2020).

EBA,2011-2012 eğitim öğretim yılında pilot uygulamalarının yapılmasından sonra uygulamaya geçen FATİH (Fırsatları Arttırma ve Teknolojiyi İyileştirme Hareketi) Projesi kapsamında kurulan bir platformdur. Proje ile 2014 yılının sonuna kadar, bütün bölgelerdeki MEB’e bağlı okul ve kurumların bilişim teknolojilerinden istifade etmeleri hedeflenmiştir (Arslan, 2019). Bu kapsamda bir çalışmanın varlığı da bu kriz sürecinde eğitim alanındaki çalışmalar için altyapı oluşturmuştur. Böylelikle EBA; yükseköğretim öncesi kademelerdeki derslerin uzaktan gerçekleştirilmesinde temel platform olma rolünü üstlenmiştir.

Pandemi süreci ile birlikte ilkokul, ortaokul ve lise kademelerindeki eğitim-öğretim faaliyetleri içerisinde yer alan müzik derslerinin de EBA üzerinden yürütülmesi ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Türkiye’de, sürece yönelik MEB’e bağlı okullardaki uzaktan müzik eğitiminin işleyişine bakıldığında, canlı derslerin sadece EBA üzerinden yapıldığı, fakat bununla beraber bu derslerin EBA TV üzerinden yayınlanmadığı görülmüştür. Diğer bir anlatımla ilgili kademelere yönelik uzaktan müzik eğitimi, yalnızca eşzamanlı bir biçimde gerçekleştirilmektedir. Bu bakımdan, öğretmenlerin ve öğrencilerin eşzamanlı müzik eğitimine ilişkin teknolojiyi kullanma becerileri ve imkânları öne çıkmakta, özellikle müzik öğretmenlerin canlı ders uygulamasını aktif bir biçimde kullanmaları önem teşkil etmektedir (Gül, 2021).

İlgili literatürdeki yurtiçinde yapılan çalışmalar incelendiğinde; pandemi sürecinde, MEB bünyesindeki devlet okullarında verilen uzaktan müzik eğitime yönelik araştırmaların çok düşük sayıda olduğu görülmüştür. Gül’ün (2021) araştırmasında ortaokul kademesinde verilen uzaktan müzik eğitime ilişkin öğretmen görüşlerini temel alınmıştır. Öte yandan pandemi döneminde, yükseköğretim kademesinde verilen müzik eğitimi ile ilgili; müzik (Akyürek, 2020; Bolat & Akıncı, 2020), flüt (Şenol Sakin, 2021) ve keman (Kesendere, Şenol Sakin & Acar, 2020) alanındaki öğretim elemanlarının ve müzik bölümü öğrencilerinin (Özer & Üstün, 2020) görüşlerinin değerlendirilmesini konu alan çalışmalar olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca uzaktan keman eğitime yönelik müzik öğretmenliği programı öğrencilerinin görüşleri (Sakarya & Zahal, 2020), üniversite öğrencilerinin müzik dinleme ve icra pratikleri (Sağır, Özkişi & Yüceer, 2020), 4-13 yaş grubundaki öğrencilere uzaktan çalgı eğitimi (Ayaz Töral & Albuz, 2021) ve özel müzik kurslarında yapılan uzaktan eğitim (Aksoy, Güçlü & Nayir, 2020) alanlarında çalışmalar yapıldığı da saptanmıştır. Yurtdışı çalışmalara bakıldığında ise İspanyol konservatuarlarındaki uzaktan müzik eğitimi (Palau, Mogas & Ucar, 2020), ilk ve ortaokul kademesinde orkestra derslerinde kullanılan uzaktan müzik eğitimi (Hash, 2021), çevrimiçi canlı müzik portalları (Rendell, 2020; Vandenberg, Berghman & Schapp, 2021), pandeminin ilk evresinde müzik eğitimi (Daubney & Fautley, 2020), çalgı eğitimcilerinin öğretme pratikleri (deBruin, 2021) konularında çalışmaların olduğu tespit edilmiştir.

Araştırmanın bu bölümüne kadar sunulan veriler ışığında, 2020 yılıyla birlikte insan hayatına giren ve hayatı her alanda değişikliğe uğratan Covid 19 pandemisinin, eğitim alanında da ani ve köklü değişikliklere sebep olduğu görülmektedir. Eğitim yüz yüze nitelikten uzaklaşmış, dijital ortamlarda yürütülmeye başlanmıştır. Öğretmenler ise kendileri için de yeni olan bu sürece adapte olmak durumunda kalmışlardır (deBruin, 2021, Akyürek, 2020; Bolat & Akıncı, 2020, Kesendere, Şenol Sakin & Acar, 2020). Ortaya çıkan fiili durum, öğretmenlerin özellikle eğitim ve iletişim teknolojileri bakımından yeni tecrübeler ve beceriler kazanmasını gerektirmiştir. Bu durumun önem taşıdığı düşünülerek, bu çalışmada, pandemi sürecinde EBA platformu üzerinden yürütülen eşzamanlı uzaktan müzik eğitime ilişkin öğretmen görüşlerinin belirlemek amaçlanmıştır. Araştırmanın problem

cümlesini, “Müzik öğretmenlerinin Covid 19 pandemisi sürecinde uygulanan uzaktan eğitime ilişkin görüşleri nelerdir?” sorusu oluşturmaktadır. Buradan hareketle, çalışmanın amacı doğrultusunda belirlenen araştırmanın alt problemleri aşağıda yer almaktadır.

- Müzik öğretmenlerinin, uzaktan eğitimde kullanmayı tercih ettikleri cihazlar nelerdir?
- Müzik öğretmenlerinin, pandemi öncesinde uzaktan eğitim deneyimleri nasıldır?
- Müzik öğretmenlerinin haftalık canlı ders, şube ve ders katılan öğrenci sayılarının dağılımı nasıldır?
- Müzik öğretmenlerinin, uzaktan eğitimin müzik dersine uygunluğuna yönelik görüşleri nelerdir?
- Müzik öğretmenlerinin, uzaktan eğitiminde kullanılan ders içeriklerine yönelik görüşleri nelerdir?
- Müzik öğretmenlerinin, uzaktan müzik eğitiminin olumlu yönlerine ilişkin görüşleri nelerdir?
- Müzik öğretmenlerinin, uzaktan müzik eğitiminin olumsuz yönlerine ilişkin görüşleri nelerdir?
- Müzik öğretmenlerinin, uzaktan müzik eğitime yönelik öz yeterliklerine ilişkin görüşleri nelerdir?
- Müzik öğretmenlerinin, uzaktan müzik eğitime yönelik öğrenci katılımına ilişkin görüşleri nelerdir?
- Müzik öğretmenlerinin, uzaktan müzik eğitiminde öğrenci dönütlerine yönelik deneyimleri nelerdir?
- Müzik öğretmenlerinin, uzaktan müzik eğitiminin öğretmenlik motivasyonuna etkilerine yönelik görüşleri nelerdir?
- Müzik öğretmenlerinin, uzaktan müzik eğitiminin daha nitelikli bir hale getirilmesine ilişkin görüş ve önerileri nelerdir?

Yöntem

Araştırma Modeli

Çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması deseni temel alınarak gerçekleştirilmiştir. Durum çalışmasının amacı; bir olayı meydana getiren ayrıntıları tanımlamak ve görmek, bir olaya ilişkin olası açıklamaları geliştirmek, bir olayı değerlendirmektir (Gall vd., 1996; akt. Büyüköztürk vd., 2012).

Çalışma Grubu

Çalışma grubu, MEB bünyesinde ortaokul ve lise türü okullarda görev yapan ve 2019-2020 eğitim-öğretim yılı II. dönemi uzaktan eğitim sürecinde canlı müzik dersleri yürütmüş olan 15 müzik öğretmeninden oluşmaktadır. Tablo 1’de öğretmenlerin cinsiyet, yaş, il, öğrenim durumu ve kıdem değişkenlerinden oluşan demografik özellikleri yer almaktadır

Tablo 1. Öğretmenlerin Haftalık Canlı Ders/Şube/Derse Katılan Öğrenci Dağılımı

	Cinsiyet	Yaş	İl	Öğrenim durumu	Kıdem
Ö1	Kadın	30	Malatya	Lisans	5 yıl
Ö2	Kadın	34	Kocaeli	Yüksek Lisans	6 yıl
Ö3	Kadın	27	Gaziantep	Yüksek Lisans	5 yıl
Ö4	Kadın	41	Malatya	Lisans	13 yıl
Ö5	Kadın	37	Hatay	Lisans	16 yıl
Ö6	Kadın	31	Malatya	Yüksek Lisans	8 yıl

Ö7	Erkek	28	Gaziantep	Yüksek Lisans	5 yıl
Ö8	Kadın	28	Gaziantep	Lisans	6 yıl
Ö9	Erkek	37	Gaziantep	Lisans	3 yıl
Ö10	Erkek	40	Gaziantep	Lisans	4 yıl
Ö11	Kadın	35	Malatya	Lisans	11 yıl
Ö12	Erkek	26	Gaziantep	Yüksek Lisans	1 yıl
Ö13	Erkek	40	Malatya	Lisans	9 yıl
Ö14	Erkek	29	Şanlıurfa	Lisans	4 yıl
Ö15	Kadın	29	Gaziantep	Yüksek Lisans	6 yıl

Öğretmenlerin; Malatya (n=5), Gaziantep (n=7), Hatay (n=1), Şanlıurfa (n=1) illerinde görev yaptıkları görülmektedir. Müzik öğretmenleri arasında 24 yaş ve altı ile 51 yaş ve üstü öğretmen bulunmamakta, 25-30 ve 31-40 yaş aralığında 7'şer öğretmen, 41-50 yaş aralığında ise 1 öğretmen yer almaktadır. Cinsiyet dağılımına bakıldığında, öğretmenlerin 6'sının erkek, 9'unun ise kadın olduğu görülmektedir. Öğretmenlerin 9'unun lisans, 6'sının ise yüksek lisans mezunu olduğu ve grupta doktora mezunu öğretmen bulunmadığı belirlenmiştir. Katılımcıların görev süreleri incelendiğinde, 2'sinin 1-3 yıl, 8'inin 4-6 yıl, 2'sinin 7-10 yıl, 3'ünün ise 10 yıl ve üstü görev süresine sahip olduğu görülmüştür.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu araştırmada, müzik öğretmenlerinin uzaktan müzik eğitime ilişkin görüşlerinin tespit edilmesi ve verilerin toplanması için görüşme tekniği kullanılmıştır. Bireysel olarak yapılan bu görüşmelerde, araştırmacılar tarafından hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Görüşmeler, veri analizinin kolaylığı, doğruluğu ve çalışmanın güvenilirliği açısından ses kaydına alınmış daha sonra bilgisayar ortamında dinlenerek yazıya aktarılmıştır. Toplanan veriler içerik analizi ile çözümlenmiştir. İçerik analizi ile amaçlanan, elde edilen verileri ifade edebilecek kavram ve ilişkileri belirlemek, birbiri ile benzerlik gösteren verileri belirleyerek kavram ve temalar çerçevesinde bir araya getirip düzenleyerek okuyucunun anlayabileceği bir şekle getirerek yorumlamaktır (Yıldırım & Şimşek, 2004, s. 175). Ayrıca, yapılan görüşmelerin en son aşamasında, öğretmenlere uzaktan müzik eğitiminin daha nitelikli bir hale getirilmesine ilişkin görüş ve önerileri sorulmuştur. Bu alt probleme ilişkin bulgular; tema, alt tema ve kategoriler halinde verilmeden, genel bir bakış açısıyla göze çarpan ve en sık tekrar eden ifadelerin yorumlanması ile sunulmuştur.

Geçerlik, Güvenirlik ve İnanırcılık

Nitel araştırmalarda inanırcılığın sağlanabilmesi için çeşitli teknikler uygulanabilmekle beraber özellikle katılımcı incelemesi, uzun süreli etkileşim, çeşitleme (araştırmacı-analizci, veri), uzman incelemesi öne çıkan yaklaşımlar olarak göze çarpmaktadır (Patton, 2002; Holloway & Wheeler, 1996; aktaran Başkale, 2016; Creswell, 2013; Janesick, 2000). Bu araştırmada, analizci çeşitlemesi ve uzman incelemesi teknikleri uygulanmıştır. Uzman incelenmesi aşamasında, görüşme formunda yer alan sorular ve bir katılımcıya ilişkin analiz örneği, nitel veri analizi ve müzik eğitimi alanlarında olmak üzere iki uzmana sunulmuştur. Uzmanlardan alınan dönütler doğrultusunda formun son hali oluşturulmuş ve analizlerin yapılmasında karar kılınmıştır. Analizci çeşitlemesi sürecinde ise müzik eğitimi alanı uzmanı iki araştırmacı birbirlerinden bağımsız bir biçimde verileri analiz etmişlerdir. Kodlayıcılar arası güvenilirlik için Güvenirlik = Görüş birliği / (Görüş birliği + Görüş Ayrılığı) x 100" formülü (Miles & Huberman, 1994) kullanılmış ve %86 oranında görüş birliği sağlanmıştır. Görüş uyumsuzluklarının olduğu kodlar için ortak tartışmalar gerçekleştirilmiş ve bu kodlar kategori, alt tema ve temalar

altında toplanmıştır. Çalışmada; pandemi koşulları, teknik imkânlar, katılımcıların derslerine eşzamanlı bir biçimde katılma gücü gibi sınırlılıklardan dolayı uzun süreli etkileşim gerçekleştirilememiştir. Ayrıca katılımcı incelemesi ile teyit alma yoluna gidilmemiştir.

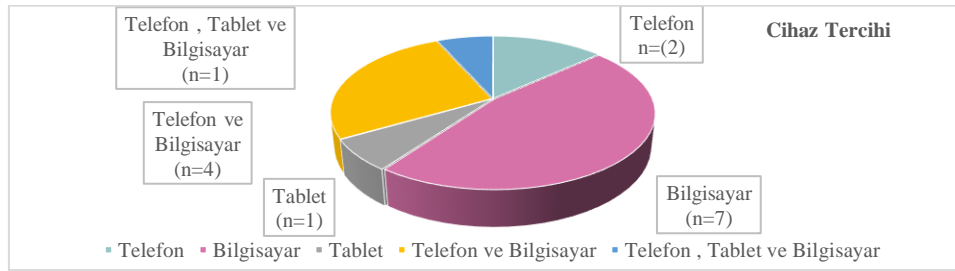
Bulgular

Pandemi döneminde uzaktan müzik eğitimi ile ilgili katılımcıların sistem, program, cihaz ve deneyim durumları, ders/şube/öğrenci sayısına ait bilgiler; uzaktan müzik eğitimine ilişkin görüşleri ve öğretmenlerin uzaktan müzik eğitimi ile yüz yüze müzik eğitimi arasındaki tercih durumları değişkenlerine yönelik cevapları incelenerek elde edilen bulgular bu bölümde sunulmuştur.

Öğretmenlerin Canlı Derslerde Kullanmayı Tercih Ettikleri Cihazlar

Araştırmanın birinci alt problemini; “Müzik öğretmenlerinin, uzaktan eğitimde kullanmayı tercih ettikleri cihazlar nelerdir” sorusu oluşturmaktadır. Buradan hareketle öğretmenlere; “Uzaktan eğitim ile derslerinizi yapmak için hangi uygulama veya programı kullanıyorsunuz?” sorusu yöneltilmiştir. Verilen yanıtlara bakıldığında, bütün katılımcıların bu soruya “EBA Canlı Ders” uygulamasını kullandıkları yönünde cevap verdikleri görülmüştür. Ayrıca 11 öğretmen, canlı derslerini bu uygulama ile yaptıklarını, ayrıca yaptıkları etkinlikler ve öğrencilerle iletişim kurabilmek için “WhatsApp” uygulamasını da kullandıklarını belirtmişlerdir. Katılımcıların canlı derslerini yapmak için kullanmayı tercih ettikleri cihazların dağılımı Grafik 1’de verilmiştir

Grafik 1. Öğretmenlerin Canlı Derslerini Yapmak İçin Kullanmayı Tercih Ettikleri Cihazlar

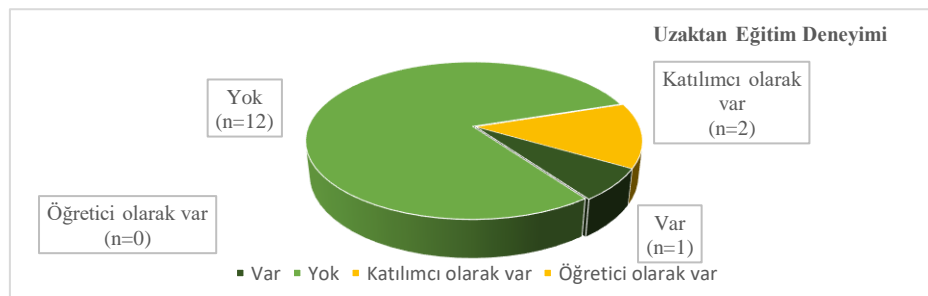


Buna göre öğretmenlerin büyük bir kısmının (n=7) bilgisayar kullanarak ders yaptıkları, bu grubu telefon ve bilgisayar kullananların izlediği (n=4), 2’sinin derslerini telefon ile yürüttüğü, 1 öğretmenin tablet kullandığı ve yine 1 öğretmenin her üç cihazı da derslerinde kullandığı görülmektedir.

Öğretmenlerin Uzaktan Eğitim Deneyimleri

Araştırmanın ikinci alt problemini; “Müzik öğretmenlerinin, pandemi öncesinde uzaktan eğitim deneyimleri nasıldır?” sorusu oluşturmaktadır. Bu kapsamda öğretmenlerin; “Uzaktan eğitim konusunda daha önceden deneyiminiz var mıdır?” sorusuna vermiş oldukları cevapların dağılımı Grafik 2’de yer almaktadır.

Grafik 2. Öğretmenlerin Uzaktan Eğitim Deneyimleri



Grafik 2 incelendiğinde, 1 öğretmenin deneyimi olduğu, 2 öğretmenin katılımcı olarak deneyimi olduğu, 12 öğretmenin ise daha önceden bir deneyimi olmadığı görülmüştür. Öğretici olarak uzaktan eğitimi bulan öğretmen bulunmamaktadır. Çalışma grubunda yer alan müzik öğretmenlerinin haftalık canlı ders saati, şube sayısı ve bir derse katılan ortalama öğrenci sayısına ilişkin veriler Tablo 1’de verilmiştir.

Öğretmenlerin Haftalık Canlı Ders, Şube ve Derse Katılan Öğrenci Sayıları

Araştırmanın üçüncü alt problemini; “Müzik öğretmenlerinin haftalık canlı ders, şube ve ders katılan öğrenci sayılarının dağılımı nasıldır?” sorusu oluşturmaktadır. Tablo 2’de bu dağılım ilişkin bulgular sunulmuştur.

Tablo 2. Öğretmenlerin Haftalık Canlı Ders/Şube/Derse Katılan Öğrenci Dağılımı

	Haftalık Canlı Ders Sayısı	Haftalık Şube Sayısı	Bir Derse Katılan Ortalama Öğrenci Sayısı
Ö1	5	10	6
Ö2	1	2	3
Ö3	2	4	7
Ö4	1	2	1
Ö5	6	12	15
Ö6	8	16	6
Ö7	1	2	5
Ö8	6	12	6
Ö9	6	12	1
Ö10	10	20	12
Ö11	2	4	5
Ö12	5	10	5
Ö13	2	4	10
Ö14	4	7	4
Ö15	2	4	8

Ö: Öğretmen

Buna göre öğretmenlerin ders saatlerinin birbirinden oldukça farklı olduğu ve bir ders saatinde genelde iki şubeyi birlikte aldıkları anlaşılmıştır. Yapılan görüşmelerde öğretmenlerin bu konuya değindikleri görülmektedir. Bu konuya ilişkin örnek katılımcı görüşleri şu şekildedir;

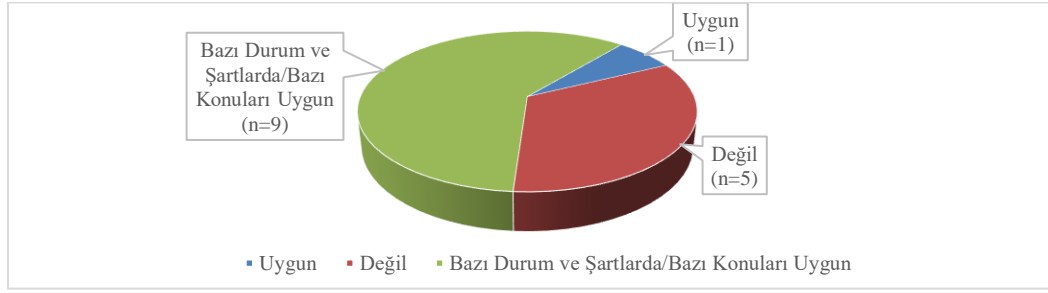
Ö1: “..aynı anda maksimum 2 sınıf alıyorum.”

Ö3: “Haftada 1 veya 2 saat dersim oluyor. Her ders 2 şube alıyorum. Ortalama 6-10 öğrenci oluyor.”

Ayrıca öğretmenlerle yapılan görüşmelerde elde edilen bulgular doğrultusunda canlı derslerin haftalık olarak verildiği ve her hafta sabit sayıda derslerinin olmadığı görülmüştür. Ders saatleri ve şubeler haftalık olarak okul idaresi tarafından belirlenerek öğretmenlere ders dağılımı yapılmaktadır.

Müzik Dersinin Uzaktan Eğitim İçin Uygunluğu

Araştırmanın dördüncü alt problemini; “Müzik öğretmenlerinin, uzaktan eğitimin müzik dersine uygunluğuna yönelik görüşleri nelerdir?” sorusu oluşturmaktadır. Çalışma grubundaki müzik öğretmenlerinin; “Müzik dersi, uzaktan eğitim için uygun bir ders midir?” sorusuna ilişkin verdikleri cevaplara yönelik bulgular Grafik 3’te ifade edilmiştir.

Grafik 3. Öğretmenlerin Müzik Dersinin Uzaktan Eğitim İçin Uygunluğu Konusundaki Görüşleri

Grafik 3'e bakıldığında, 1 öğretmen uygun olduğu konusunda görüş bildirirken, 5 öğretmen uygun olmadığını, 9 öğretmen ise bazı durum ve şartlarda uygun olabileceğini ya da müziğin bazı alt alanlarında uzaktan eğitime uygun olduğunu ancak her konunun uygun olmadığını ifade etmişlerdir. Bu konuya ilişkin örnek katılımcı görüşleri şu şekildedir;

Ö3: *"normalde tam anlamıyla uygundur diyemem ama şu an ki durumda uzaktan eğitimle müzik dersi yapılmasını doğru buluyorum... Örneğin Güzel Sanatlar Lisesi (GSL) gibi bir kurumda ...öğrenciler için uygun değildir onlar bu işin detayını görmeli. Uzaktan eğitim buna yetmez. Ama genel müzik kültürü, genel müzik teorisi gibi alanlar için uygun olabilir. ...Biz müzik dersinde sadece müziği öğretmiyoruz. Müzik aracılığıyla birlikte şarkı söylemeyi, birbirimize saygıyı, toplulukla iş yapmayı, uyum içinde olmayı, birbirimizle iletişimi etkileşimi öğreniyoruz..."*

Ö8: *"Değil, çünkü belli bir formülü yok. ...nota çalma, söyleme gibi öğrenciler için alışılmışın dışında bir yazı ve söyleme dili olduğu için yüz yüze olması daha faydalı oluyor. Öğrenciler de biz de zorlanıyoruz. Bir de öğrenciler kamera açmak istemiyorlar. Kameralarını açsalar yüzlerini görebilsek anlayacağız neyi anlayıp neyi anlamadıklarını, ne düşündüklerini..."*

Ö14: *"Uygun değildir bence. ... Mesela birlikte müzik yapmak istesek yapamıyoruz. Ben onlara ritim vs. veremiyorum. Çalarken söylerken hatalarını anında düzeltemem... Ama yine de bu zor günlerde müzik dersinin hiç olmamasındansa bu şekilde olmasının çok gerekli olduğunu düşünüyorum."*

Yukarıdaki ifadelerden anlaşılacağı üzere, öğretmenler müzik dersi bağlamında kuramsal konuların uzaktan eğitime uygun olabileceğini ancak uygulamalı konu alanlarının uygun olmayacağı şeklinde görüş bildirmişlerdir. Öğretmenlerin özellikle mesleki müzik eğitimi düzeyinde eğitim veren kurumlarda, uzaktan müzik eğitiminin uygun olmadığına ilişkin ifadeler kullandığı anlaşılmaktadır.

Uzaktan Müzik Eğitiminde Kullanılan Ders İçerikleri

Araştırmanın beşinci alt problemini; "Müzik öğretmenlerinin, uzaktan eğitiminde kullanılan ders içeriklerine yönelik görüşleri nelerdir?" sorusu oluşturmaktadır. Öğretmenlerin, "Pandemi sürecindeki uzaktan müzik eğitiminde kullandığınız ders içerikleri nelerdir?" sorusuna ilişkin verdikleri cevaplar Tablo 3'te yer almaktadır.

Tablo 3. Uzaktan Müzik Eğitiminde Kullanılan Ders İçeriklere Yönelik Görüşler

Tema	Alt temalar	Kategoriler	Görüş Bildiren Öğretmenler	f
İÇERİK	YÖNTEM	Anlatım Yöntemi (Sunuş)	Ö1, Ö5, Ö7, Ö10, Ö11	5
		Çok Yönlü Ders Akışı (Çalma/Söyleme/Dinleme)	Ö3, Ö5, Ö8, Ö13, Ö14	5
	ETKİNLİKLER	Ritim Çalışmaları	Ö2, Ö3	2
		Materyal Tasarımı	Ö6	1
		Söyleşi	Ö3, Ö7, Ö13, Ö14	4
		Video Çalışmaları	Ö6, Ö13	2
		Yarışmalar	Ö7	1
		Öğretmen Performansı	Ö7, Ö5, Ö10	3
	ARAÇ-GEREÇ	Sunular	Ö1, Ö12	1
		Çalgılar	Ö5, Ö7, Ö10, Ö12, Ö13	5
		Ses Dosyaları/mp3	Ö1, Ö10, Ö13, Ö14	4
		Videolar	Ö1, Ö7, Ö13	3
	KAYNAK	İnternet siteleri	Ö1, Ö2, Ö7, Ö13, Ö14	5
		Öğretmenin Hazırladığı İçerikler *	Ö2, Ö4, Ö10, Ö12	4
		EBA İçerikleri	Ö4, Ö8	2
		Kitaplar	Ö5, Ö8, Ö14, Ö15	4
	PROGRAM	Müfredat Konuları	Ö1, Ö5, Ö10, Ö15	4
		Karma Konu ve Etkinlikler	Ö2, Ö3, Ö4, Ö8	4
		Müfredat Dışı Konu ve Etkinlikler	Ö6, Ö9, Ö11, Ö14	4
		Öğrenci Görüşleri Alınarak Belirlenen İçerikler**	Ö7, Ö9	2
Önceki Konuların Tekrarı		Ö11	1	
Çalgı Eğitimi		Ö11	1	

Ö: Öğretmen,

* Öğretmenin kendi bilgi birikimi ile oluşturduğu dosyalar

** Müfredat içerisinde yer alan ve almayan konuların ders öncesinde veyahut esnasında öğrenci taleplerine göre belirlenmesi

Tablo 3'te ders içerikleri ile ilgili elde edilen bütün verilerin analizi sonucunda 'içerik' temasında oluşan temalar, alt temalar ve kategorilere yer verilmiştir. Buna göre öğretmenlerin, uzaktan eğitimde, sunuş yoluyla öğretimi temel alan yöntemleri ve çok yönlü ders akışı yaklaşımlarını daha çok tercih ettikleri anlaşılmaktadır. Öğretmenler ile yapılan görüşmeler neticesinde, canlı derslerde öğretmen ve öğrenciler arasında etkileşimin sohbet ortamında gerçekleştiği tespit edilmiştir. Bu bakımdan öğretmenlerin ağırlıklı olarak ders içi etkinliklerini "söyleşi" şeklinde gerçekleştirmiş olduğu görülmektedir. Araç-gereç olarak çalgıların ve ses dosyalarının; kaynak olarak ise internet siteleri ve öğretmenin kendi hazırladığı ders içeriklerin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Tablo 3'te yer alan tema, alt tema ve kategorilere ilişkin örnek bazı görüşler şu şekildedir:

Ö1: "...İşlenecek olan konuları ekranda, ekran paylaşımı vasıtası ile öğrencilere yansıtıyorum. Ya pdf üzerinden ya da video, ses kaydı şeklinde karşılıklı etkileşimle dersimizi işliyoruz."

Ö10: "...Planıma bakıp not defteri çıkardım oraya notlarımı alıyorum. Anlatacağım şeyleri oraya yazıyorum, dersi oradan işliyorum."

Ö6: "...mesela Orff aletleri yaptırıyorum. Marakas yapıyoruz mesela... Orff eğitimi veriyorum.. Beden perküsyonu yaptırıyorum. Teorik bilgi vermiyorum."

Ö7: "...öğrencilerin sağlık durumlarını genel ruh hallerini soruyorum. Bu konuda bir süre sohbet ediyoruz."

Ö13: "...söylenen şarkıları WhatsApp'ta okuyup, kaydedip, videolar çekip gönderiyorlar. Ortaya bir ürün çıkıyor ve bu ürün onları gerçekten son derece mutlu ediyor."

Ö7: "...bağlama veya gitar eşliği ile öğrencilere şarkı söylüyorum, bunu çok seviyorlar."

Uzaktan Müzik Eğitiminin Olumlu Yönleri

Araştırmanın altıncı alt problemini; "Müzik öğretmenlerinin, uzaktan müzik eğitiminin olumlu yönlerine ilişkin görüşleri nelerdir?" sorusu oluşturmaktadır. Öğretmenlerin, "Pandemi sürecindeki uzaktan müzik eğitiminin olumlu bulduğunuz yönleri nelerdir?" sorusuna ilişkin verdikleri cevaplar Tablo 4'te verilmiştir.

Tablo 4. Uzaktan Müzik Eğitiminin Olumlu Yönlerine İlişkin Görüşler

<i>Tema</i>	<i>Kategoriler</i>	<i>Görüş Bildiren Öğretmenler</i>	<i>f</i>
OLUMLU YÖNLER	Dersin Öğrenci Gözündeki Önemi	Ö3	1
	Öğrencinin Sorumluluk Alması	Ö1, Ö5, Ö11, Ö13	4
	Sosyal Etkileşim Ortamı Oluşması	Ö6, Ö11, Ö14	3
	Öğrenci Motivasyonuna Katkı	Ö7, Ö14	2
	Öğrencinin Verimli Zaman Geçirmesi	Ö2, Ö7, Ö8, Ö13	4
	Öğrencinin Okuldan ve Dersten Kopmaması	Ö3, Ö8, Ö11, Ö12, Ö14	5
	Ev Ortamının Rahatlığı	Ö15	1

Ö: Öğretmen

Tablo 4'te görüldüğü üzere uzaktan eğitim, öğrencilerin okuldan, derslerden kopmaması ve eğitim-öğretimlerine yönelik sorumluluk almaları bakımından olumlu görülmektedir. Ayrıca öğrencilerin verimli zaman geçirebilmeleri ve sosyal etkileşimde bulunabilmeleri için elverişli bir ortama sahip olmaları da uzaktan eğitimin ilişkin ifadeler arasında göze çarpmaktadır. Uzaktan müzik eğitiminin olumlu yönlerine ilişkin örnek katılımcı görüşleri aşağıda yer almaktadır.

Ö3: "...öğrencilerin gözünde dersin bulunduğu konum açısından da önemli. Eğer müzik dersi olmasaydı zaten önemli bir ders değil, o yüzden yok diye düşünebilirlerdi..."

Ö11: "...çocukların kendi sorumluluğunu almasını sağlıyor. Vicdanlarıyla baş başa kalıyorlar. Ben bu derse girersem getirisi ne, girmezsem götürüsü ne diye düşünüyorlar..."

Ö5: "...tabi ki sınıftan hiçbir şey benzemez ama bizim derslerimiz biraz gürültülü. Okulda sınıfta gürültü oluyordu...sesini kısıtığım zaman sessizlik olduğunda daha çok hakimiyet kurabiliyorum."

Ö11: “...en azından öğrencilerin tam olarak gevşemesini engelliyor. Tam olarak serbest kalmadılar okul yok deyip...”

Ö15: “Güzel yanı şu ki hem öğretmen hem de öğrenci açısından ev rahatlığında ders dinleme ve anlatabilme konforu var ...Sabah okula yetişme çabası, giyinme, kahvaltı yapma imkanlara göre araç ya da otobüs kullanma gibi telaşlardan daha arındırılmış olması benim beğendiğim yönler...”

Uzaktan Müzik Eğitiminin Olumsuz Yönleri

Araştırmanın yedinci alt problemini; “Müzik öğretmenlerinin, uzaktan müzik eğitiminin olumsuz yönlerine ilişkin görüşleri nelerdir?” sorusu oluşturmaktadır. Öğretmenlerin, “Pandemi sürecindeki uzaktan müzik eğitiminin olumsuz bulduğunuz yönleri nelerdir?” sorusuna ilişkin verdikleri cevaplar Tablo 5’te görülmektedir.

Tablo 5. Uzaktan Müzik Eğitiminin Olumsuz Yönlerine İlişkin Görüşler

Tema	Kategoriler	Görüş Bildiren Öğretmenler	f
OLUMSUZ YÖNLERİ	Öğrenci Kameralarının Kapalı Olması	Ö1, Ö2, Ö3, Ö6, Ö8, Ö9, Ö10, Ö11, Ö13, Ö15	10
	Disiplin ve Otorite Sorunları	Ö2, Ö3, Ö5, Ö6, Ö8, Ö10, Ö11	7
	Birlikte (Toplu) Müzik Yapamama	Ö4, Ö5, Ö13	3
	Öğrencileri Tanımama	Ö3, Ö8, Ö10, Ö11	4
	Sistemsel Eksiklikler/Aksaklıklar (EBA Sistemi)	Ö1, Ö3, Ö4, Ö7, Ö10, Ö12, Ö13, Ö15	8
	Ev Ortamının Uygun Olmayışı	Ö4, Ö5	2
	Ders Saatleri ile İlgili Sorunlar	Ö1, Ö10, Ö11	3
	İnternet Bağlantısı/Kota	Ö3, Ö6, Ö7, Ö9, Ö12, Ö13, Ö14	7
	Sosyal İlişkilerin Zayıflama İhtimali	Ö3, Ö12	2
	Öğrenciler Arası Fırsat Eşitsizliği	Ö2, Ö3, Ö4, Ö5, Ö6, Ö9, Ö12, Ö13, Ö14, Ö15	10

Ö: Öğretmen

Tablo 5’te görüldüğü üzere, öğretmenler; öğrenci kameralarının kapalı olmasından dolayı iletişimin sekteye uğradığına, öğrenciler arasında dijital bağlamda fırsat eşitsizliğinin oluştuğuna, sistem ve internet bağlantısına ilişkin aksaklıklara ve disiplin/otorite sorunlarına dikkat çekmektedirler. Bu temaya ilişkin örnek katılımcı görüşleri aşağıda sunulmuştur.

Ö3: “...Öğrenci hâkimiyeti ve disiplin sorunları yaşanabiliyor. Öğrenciler kameranın kapalı olmasının arkasına sığınıp ders adabına uymayacak davranışlarda bulunabiliyorlar veya dersi terk edebilme ihtimalleri var ve öğretmen bu durumda çaresiz kalıyor...bir puanlama, değerlendirme yani öğrenciye somut etki yapacak bir dönüt yok. Bu da öğrenciye rahatlık veriyor.”

Ö5: “...çocuk anne ve baba ile derse girdiğinde öğretmen kimliğini tam yansıtamıyor... Anne-babalar daha duygusal olabiliyorlar. Sınıfta yaramazlık yapan öğrenci burada da rahat durmuyor. Onu uyardığımızda anne rahatsızlık duyup sitem ediyor...”

Ö4: “...evde zaten ders durumuna adapte olamıyorsunuz. İlgimizi dağıtacak birçok şey var... Motive olamıyorsunuz.... Gündüz çoluk çocuk, evin içinde sürekli bir koşturmaca var...ders saati gelince hazırlığımızı yapıp bekliyoruz, öğrenci ya gelmiyor ya gelemiyor. Sonra sistem atıyor. Stres yaşıyorsunuz.”

Ö14: “...öğrencilerin hepsinde bilgisayar ya da telefon imkânı yok. MEB’in verdiği kotanın da her derse katılmak için yeterli olmadığını söylüyorlar.”

Uzaktan Müzik Eğitime Yönelik Öz Yeterlik

Araştırmanın sekizinci alt problemini; “Müzik öğretmenlerinin, uzaktan müzik eğitime yönelik öz yeterliklerine ilişkin görüşleri nelerdir?” sorusu oluşturmaktadır. Öğretmenlerin, “Pandemi sürecindeki uzaktan müzik eğitime yönelik öz yeterlik durumunuzu nasıl değerlendiriyorsunuz?” sorusuna ilişkin verdikleri cevaplar Tablo 6’da verilmiştir.

Tablo 6. Uzaktan Müzik Eğitime Yönelik Öz Yeterliklerine İlişkin Görüşler

Tema	Alt Temalar	Kategoriler	Görüş Bildiren Öğretmenler	f
ÖZ YETERLİK	Yeterlikler	Kendini Uyarlama	Ö3, Ö5, Ö8, Ö9, Ö10	5
		Öğrencilerle İyi İlişkiler	Ö7, Ö14	2
		Güçlü Hazırlık ve Etkinlikler	Ö4, Ö6	2
	Eksiklikler	Uzaktan Eğitime Yönelik Tecrübesizlik	Ö2, Ö11, Ö12, Ö13, Ö14	5
		Teknolojik Bilgi/Beceri Yetersizliği	Ö1, Ö11	2

Ö: Öğretmen

Yeterlikler alt temasına ilişkin öğretmen görüşleri kapsamında öne çıkan ifadelerin, öğretmenlerin kendilerini içinde buldukları bu yeni duruma uyarlaması şeklinde; eksiklikler alt temasına ilişkin görüşlerin ise uzaktan eğitime yönelik tecrübesizlik şeklinde ifade edildiği görülmektedir. Öz yeterlik temasına ilişkin örnek bazı görüşler aşağıda yer almaktadır.

Ö5: “...İlk derslerde çok heyecanlandım, süreci nasıl takip edeceğimi bilemedim açıkçası... Bu konuda çok araştırma yaptım, çok kişiye sordum, birçok site takip ediyorum, birçok müzik öğretmeninden fikirler aldım.”

Ö12: “Henüz daha yeni bir süreç benim için... şimdilik yeterli buluyorum kendimi. Ama tabii ki uzaktan eğitime göre hazırlık yapma, ekrandan ders anlatımı gibi konularda kendimi daha da geliştirebilirim...”

Ö11: “Teknolojiyle aram çok iyi değil. Aktif kullanamıyorum. Mesela video indirme, ses dinletme, öğrenciyle tartışma yapma... bunları daha denemedim mesela, zamanla olacak şeyler...”

Uzaktan Müzik Eğitime Öğrenci Katılımı

Araştırmanın dokuzuncu alt problemini; “Müzik öğretmenlerinin, uzaktan müzik eğitime yönelik öğrenci katılımına ilişkin görüşleri nelerdir?” sorusu oluşturmaktadır. Buradan hareketle, öğretmenlerin; “Pandemi sürecindeki uzaktan müzik eğitime yönelik öğrenci katılımına ilişkin düşünceleriniz nelerdir?” sorusuna ilişkin verdikleri cevaplar Tablo 7’de sunulmuştur.

Tablo 7. Uzaktan Müzik Eğitiminde Öğrenci Katılımına Yönelik Görüşler

Tema	Alt Temalar	Kategoriler	Görüş Bildiren Öğretmenler	f
ÖĞRENCİ KATILIMI	YÜKSEK KATILIM	Sosyal İlişkiler Kurmak	Ö3, Ö7	2
		Öğrencinin Derse Yönelik Olumlu Tutumu	Ö5	1
		Veli Desteği	Ö5	1
		Öğretmen Çabası	Ö5, Ö7, Ö9, Ö10, Ö11, Ö13	6
	DÜŞÜK KATILIM	Dersler Arası Tercih	Ö1, Ö3, Ö14	3
		İnternet ve Sistem Sorunları	Ö1, Ö6, Ö10	3
		Teknolojik yetersizlikler	Ö1, Ö10, Ö12, Ö14, Ö15	5
		Devamsızlık veya Puanlamanın Olmaması	Ö3, Ö4, Ö10, Ö11	4
		Öğrencinin İlgisini Çekmemesi	Ö4, Ö6	2
		Öğrencinin Dersi Önemsememesi	Ö8, Ö9, Ö11	3
		Velinin dersi önemsememesi	Ö11	1

Ö:Öğretmen

Tablo 7'ye bakıldığında, öğrencilerin derse yüksek katılım göstermesinin ağırlıklı olarak öğretmen çabalarıyla gerçekleştiği; düşük katılımın ise dijital kaynaklara yönelik yetersizliklerden kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte bazı öğrencilerin lise giriş sınavı dolayısıyla daha çok bu sınava yönelik olan derslere katılmayı tercih ettiği söylenebilir. Bu temaya ilişkin örnek katılımcı görüşleri şu şekildedir;

Ö3: "...Derse ilgisi olan öğrenciler ya da öğretmeni ile sevgi bağı çok kuvvetli olan öğrenciler geliyor, bazen de bir arkadaşı onu derse katılmak için teşvik edebiliyor. Derse gel birlikte oluruz, sohbet ederiz gibi."

Ö5: "...Enstrüman çalmaktan mutlu oluyorlar. Veliler de çok istekliler, çocukların ders kaçırmamasını, geri kalmamasını istiyorlar..."

Ö1: "... Okulumda iki sanat dersi görülüyor resim ve müzik. Sınıf şubeleri ikiye bölünüyor 14/14. 14 öğrenciden de toplam katılım maksimum 6 olabiliyor."

Ö6: "...çocukların interneti ile ilgili sıkıntı olabiliyor ya da EBA atıyor çocukları."

Ö4: "...zaten diğer branş derslerine de katılmıyorlar... Not ile ilgili de olabilir. Biz çocuklara her şeyden önce merak duygusunu, bilgiyi arama merak etme duygusunu kazandırmadığımız için, şu an da not almayacaklar, onun da bilincindedir...Not, bu nedenle büyük bir etken."

Ö11: "Aile eğitim ve kültür durumunun önemli olduğunu düşünüyorum. Yani bilinçli bir aile çocuğuyorsa, sorumluluk sahibi bir öğrenciyse ne yapıp edip o dersin başına oturur zaten."

Ö7: "Müzik eğitimi, uzaktan olduğu zaman kapsamı daralır. Çünkü işlenebilecek konu sayısı azalır... uzaktan olmasının sebebi Covid 19 ise ve çocuklara sokağa çıkma yasağı var ise o zaman daha da daralır. Bunun sebebi de zaten psikolojileri bozulmuş veya bozulmak üzere olan çocuklara do-fa aralığı tam dörtlüdür demenin onlara hiçbir katkısı olmayacaktır, üstelik "mevcut buldukları dönem gereği can sıkıntıları artabilecektir..."

Uzaktan Müzik Eğitime Yönelik Öğrenci Dönütleri

Araştırmanın onuncu alt problemini; “Müzik öğretmenlerinin, uzaktan müzik eğitimine ilişkin öğrenci dönütlerine yönelik deneyimleri nelerdir?” sorusu oluşturmaktadır. Öğretmenlerin, “Pandemi sürecindeki uzaktan müzik eğitime yönelik öğrenci dönütlerine ilişkin görüşleriniz nelerdir?” sorusuna ilişkin verdikleri cevaplar Tablo 8’de yer almaktadır.

Tablo 8. Uzaktan Müzik Eğitime İlişkin Öğrenci Dönütlerine Yönelik Görüşler

Tema	Alt Temalar	Kategoriler	Görüş Bildiren Öğretmenler	f
ÖĞRENCİ DÖNÜTLERİ	Öğrenci Beklentileri	Uygulama	Ö6, Ö10	2
	Olumlu Tutum	Motivasyon	Ö3, Ö5, Ö6, Ö7, Ö10, Ö11, Ö14, Ö13	5

Ö.Öğretmen

Tablo 8 incelendiğinde, öğrencilerin derse yönelik olumlu tutum geliştirmiş oldukları anlaşılmaktadır. Konuya ilişkin örnek katılımcı görüşleri şunlardır:

Ö10: “...müzik eğitiminde görsellik ve işitselliğin yan yana olması lazım. Piyanodan bir şey çalıyorum ya da bir şey söylüyorum. Bunu yapmazsam çocuklar “hocam hiç şarkı söylemediniz, hiç çalmadınız. Hep yazdırarak geçtiniz. Eğer böyle olursa katılım az olur tabi ki, biz sizden şarkı türkü bekliyorduk” diyorlar. Şu an beklentileri bu.”

Ö14: “...Derse katılan öğrenciler evde sıkıldıklarını, okulu dersleri, öğretmenlerini özlediklerini, böyle ders yapınca onları gördükleri için mutlu olduklarını söylüyorlar. Şarkı öğrenmeyi, şarkı söylemeyi sevdiğini söylüyorlar. Yani konu öğretme açısından falan faydalı olduğunu düşünmüyorum ama çocuklara iyi geliyor. İyi hissettiriyor.”

Uzaktan Müzik Eğitiminin Öğretmenlerin Motivasyonuna Etkileri

Araştırmanın on birinci alt problemini; “Müzik öğretmenlerinin, uzaktan müzik eğitiminin öğretmenlik motivasyonuna etkilerine yönelik görüşleri nelerdir?” sorusu oluşturmaktadır. Öğretmenlerin, “Pandemi sürecindeki uzaktan müzik eğitimi sürecinde, öğretmenlik motivasyonunuzu nasıl değerlendiriyorsunuz?” sorusuna ilişkin verdikleri cevaplar Tablo 9’da yer almaktadır.

Tablo 9. Uzaktan Müzik Eğitiminin Öğretmenlerin Motivasyonuna Etkilerine Yönelik Görüşler

Tema	Alt Temalar	Kategoriler	Görüş Bildiren Öğretmenler	f
Öğretmenlik Motivasyonu	Olumlu Etki	Etkilenmeme*	Ö1, Ö7, Ö9, Ö11, Ö12	5
		Artan Motivasyon	Ö3, Ö5, Ö15	2
		Kendini Geliştirme/ Yeni Deneyimler Edinme	Ö5, Ö2, Ö3	3
	Olumsuz Etki	Stres	Ö4, Ö6, Ö11	3
		Öğrencilere Bağlı Motivasyon Düşüşü	Ö8, Ö10	2
		Adaptasyona Bağlı Motivasyon Düşüşü	Ö14	1

**Pandemi sürecinden stres, motivasyon düşüşü vb. değişkenlerden dolayı olumsuz etkilenmeme*

Tablo 9’da görüldüğü üzere öğretmenlerin bazılarının pandemi sürecinden etkilenmedikleri söylenebilir. Bununla birlikte stres ve öğrencilere bağlı motivasyon düşüşünün; öğrencilerin verilen ödevleri yapmaması, ders sırasında kamera açmaması gibi nedenlerden kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Bu temaya ilişkin örnek katılımcı görüşleri aşağıda yer almaktadır.

Ö9: “..tabi ki öğrencilere dokunarak yüz yüze olmak daha çok hoşumuza gidiyor... Ama bu açıkçası öğretmenlik motivasyonumda çok da etkisi olmadı. Bugün okullar açılrsa aynı motivasyon ile devam ederim bir eksiklik olmaz.”

Ö5: “Motivasyonumun daha yüksek olduğunu hissediyorum. Evde olduğumdan da olabilir. Bir yere geç kalma, yetişme stresi yok. Ama tabi okul ortamı eğitim için çok daha güzel, ev ortamı tam anlamı ile uygun değil... Ama tabi daha heyecanlı oluyor sonuçta yeni şeyler deneyimliyoruz.”

Ö4: “...öncesinde modumuz daha yüksekti. Çünkü evde zaten ders durumuna adapte olamıyorsunuz. İlgimizi dağıtacak birçok şey var...EBA’ya gündüzleri girmek çok zor. Ben gece yarısı girip paylaşımlarımı yapıyorum. Gündüz girip o videoları tek tek inceleyip seçim yapmak mümkün değil. Sistem yoğunluktan dolayı atıyor sizi...”

Ö15: “Öğrencilerimi ve ders işlemeyi daha çok özlediğimi belirtebilirim...canlı derslerimde daha heyecanlı olmama sebep oldu.”

Ö3: “...yeni beceriler edindim öğretmenlik adına... Bu durum mesleki motivasyonumu arttırdı. Ama yine de okul ortamını özliyorum. Bu durumun uzun sürmemesini diliyorum.”

Uzaktan Müzik Eğitiminin İyileştirilmesine Yönelik Öğretmen Görüşleri ve Önerileri

Araştırmanın on ikinci alt problemini; “Müzik öğretmenlerinin, uzaktan müzik eğitiminin daha nitelikli bir hale getirilmesine ilişkin görüş ve önerileri nelerdir?” sorusu oluşturmaktadır. Buradan hareketle, Covid 19 pandemisi sürecinde yapılan uzaktan müzik eğitiminin genel görünümü ve aksaklıkların giderilip uzaktan müzik eğitiminin daha nitelikli bir biçimde verilebilmesi için öğretmenlerden alınan görüş ve öneriler incelenmiştir. Bu görüş ve öneriler değerlendirilmiş, genel görünüm ortaya konulmaya çalışılmıştır. Buradan hareketle uzaktan müzik eğitiminin iyileştirilmesine yönelik öğretmenler tarafından sunulan görüş ve önerilere ilişkin temel ifadeler;

- Müzik dersine özgü bir platform kurulması, öğrencilere video yoluyla dönüt alınabilecek etkinlik ödevleri verilmesi,
- Öğrencilerin yaptıkları müzik etkinliklerini paylaşarak ülke çapındaki bütün öğretmen ve öğrencilerden görüş ve puan alabildikleri bir sistem kurulması,
- EBA’da yer alan müzik dersi içeriklerinin zenginleştirilmesi ve tasniflendirilmesi,
- MEB tarafından öğrencilere verilen internet kotasının iyileştirilmesi,
- Öğrenciler için online olarak yarışmalar, sınavlar, etkinlikler düzenlenmesi,
- EBA kullanımını ve derslere katılımın öğretmenler tarafından puanlandığı bir sistem geliştirilmesi,

- Müzik derslerinde kullanılmak üzere birlikte müzik yapmaya olanak sağlayacak senkron ve asenkron kullanılabilen yazılımlar veya programların geliştirilmesi,
- Okulların kapalı olduğu sürece ait okul giderlerinin öğrencilerin cihaz ve internet erişimini karşılamak için kullanılması olarak tespit edilmiştir.

Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Araştırma sonucunda, müzik öğretmenlerinin çoğunluğunun uzaktan eğitim deneyimi olmadığı, pandemi ile birlikte ortaya çıkan eğitim sürecinde bu sistemi ilk defa tecrübe ettikleri ve bir uyum süreci yaşadıkları tespit edilmiştir. Akyürek (2020), Gül (2021) ve Kesendere, Şenol Sakin & Acar (2020) da müzik alanındaki öğretim elemanlarının uzaktan eğitime sürecine ilişkin yaşadıkları adaptasyon sürecini ve bu süreçteki zorluklara işaret etmektedirler. Uzaktan eğitim sisteminde öğretmenlerin bilginin tek kaynağı olmak dışında; öğrenme yöneticisi, değerlendirme uzmanı, iletişim uzmanı, danışman ve rehber gibi roller de edinirler (Gökmen, Duman, & Horzum, 2016, s. 45). Bu çalışmada da öğretmenlerin ders içerikleri ve özyeterlik temalarında; öğrencilerle iyi ilişkiler kurabilme, güçlü hazırlıklar ve etkinlikler gerçekleştirebilme, sosyal etkileşim ortamını yönetebilme, kendini uyarılma ve geliştirebilme gibi sorumlulukların gerekliliğine ilişkin sonuçlara ulaşılmıştır. Öğretmenlerin bütün bu rolleri ansızın yüklendikleri bu sistemde, bir uyum süreci yaşamaları doğal bir durumdur. Genç & Gümrükçüoğlu'nun (2020, s. 420) öğretim elemanları ve öğrenciler ile yapmış oldukları çalışmada, öğretim elemanlarının sürece ani ve hazırlıksız yakalanmalarının öğretim performansı üzerinde olumsuz sonuçlara neden olduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmada ise bu bulguyu doğrular nitelikte sonuçlara ulaşılmıştır. Özellikle öğretmenlerin, eşzamanlı bir biçimde bilgisayar üzerinden ders anlatabilme, video indirebilme, ses kayıtları dinletebilme gibi teknolojik bilgi ve beceri gerektiren temel davranışlarda bile zorluk yaşadıkları tespit edilmiştir. Öğretmenler, yaşadıkları bu zorlukları; sürecin henüz kendileri için çok yeni olmasına ve deneyim eksikliği, heyecan gibi faktörlere bağlamaktadırlar.

Müzik öğretmenlerinin önemli bir kısmının, müzik dersinin uzaktan eğitim için uygun olmadığı görüşünde oldukları tespit edilmiştir. Ancak pandemi sürecinde uzaktan eğitimin, müzik dersleri için kullanılabilir bir eğitim sistemi olduğunu düşündükleri sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca öğretmenlerin, her ne kadar bazı kuramsal konuların uzaktan eğitimle aktarımının mümkün olmasının yanı sıra bazı uygulamalı kazanımların öğrenciye uzaktan eğitimle verilemeyeceğini düşündükleri görülse de müzik dersinin uzaktan eğitim kapsamında verilebilmesinden memnuniyet duydukları görülmüştür. Benzer şekilde Akyürek'in (2020, s. 7) araştırmasında da uzaktan eğitimin daha çok teorik derslerde etkili olmasına karşın bazı uygulamalı disiplinlerde tam anlamıyla yeterli olmadığı ve uzaktan eğitimde beceri veya tutum edindirme konusunda eksiklikler yaşanabileceği ortaya çıkmıştır.

Pandemi döneminin, müzik öğretmenlerinin motivasyonunu çok büyük düzeyde etkilemediği ancak etkilenen öğretmenlerin genelde olumlu yönde etkilendiği, olumsuz etkilerin ise öğretmenlerin sürece adaptasyonunda ve öğrencilerin derse katılımının düşük olmasına bağlı olduğu görülmüştür. Ayrıca öğretmenlerin bu süreçte kendi kişisel ve mesleki gelişimleri bakımından yoğun bir biçimde çalışmalar yaptıkları sonucuna da ulaşılmıştır. Bakioğlu & Çevik'in (2020) araştırmasında da öğretmenler, yoğunlukla mesleki gelişimlerinin bu süreçte olumlu yönde etkilendiğini ifade etmektedirler.

İçerik bakımından incelendiğinde, öğretmenlerin derslerini genellikle müfredata tam anlamıyla bağlı kalmadan daha esnek bir biçimde, etkinlik temelli işledikleri görülmüştür. Bu bulgunun yanı sıra müfredata daha sıkı bir

biçimde bağlı kalan öğretmenlerin de bulunduğu tespit edilmiştir. Ayrıca müzik öğretmenlerinin derslerini işlerken birçok kararı kendilerinin verdiği, mevzuat ve müfredattan ziyade öğrencilerini mutlu edecek, olumlu duygular ve hisler kazandıracak, onları stresten uzaklaştıracak, sıkılmalarını önleyecek uygulamalar yaparak öğrencilerine faydalı olmak istedikleri, ders kaynağı olarak çoğunlukla videolar ve ses dosyaları kullandıkları saptanmıştır. Öğretmenlerin; pdf, sunum, ders kitabı ve öğretmenin kendi hazırladığı içerikleri kullandıkları, derslerde çalgı kullanımına sıklıkla yer verilmeye çalıştıkları, öğrencilerini motive etmek, streslerini azaltma, mutlu etmek gibi sebeplerle derslerinde onlarla sohbet etmeye zaman ayırdıkları görülmektedir. Külekçi Akyavuz & Çakın'ın (2020) yaptıkları araştırmada da öğretmenlerin, öğrenci motivasyonunu arttırmak amacıyla öğrencilerle şakalaşma, mutluluk verici müzikler gönderme gibi eğlenceli etkinlikler düzenledikleri ve öğrencileri takdir ederek destekleyici faaliyetlerde buldukları tespit edilmiştir.

Araştırmadan elde edilen bir diğer sonuca göre müzik öğretmenleri, uzaktan müzik eğitiminin; öğrencinin gözündeki müzik dersine ilişkin algıyı olumlu yönde desteklediğini dile getirmektedirler. Özellikle öğrencilerin sorumluluk almalarının ve derslerde sosyal bir etkileşim ortamı oluşmasının, öğrencilerin motivasyonuna katkıda bulunduğunu öğretmenler ifade etmektedirler. Ayrıca öğretmenler; öğrencilerin okuldan ve dersten kopmadan, ev ortamının rahatlığında derslere katılmalarının faydalar doğurduğunu düşünmektedirler. Bütün bu faydalarının yanında uzaktan müzik eğitiminin olumsuz yönleri ve sınırlılıklarının da olduğu belirtilmiştir. En çok vurgulanan sorun ise öğrencilerin derste kamera kullanmaması ve cihaz/internet erişiminde kısıtlılıklardan kaynaklanan fırsat eşitsizliğinin yaşanmasıdır. Benzer şekilde; Tümkân & Tümkân (2020), Gümrükçüoğlu & Genç (2020) ve Külekçi Akyavuz & Çakın (2020), çalışmalarında bu bulguyu destekleyici nitelikte sonuçlara ulaşmışlardır.

Yapılan bu çalışma doğrultusunda pandemi döneminde uzaktan müzik eğitimine ilişkin olarak;

- EBA bünyesinde yer alan müzik dersi içeriklerinin alan uzmanlarından destek alınarak geliştirilmesi,
- Sisteme ilişkin teknik aksaklıkların çözülmesi için çalışmaların yapılması,
- e-materyaller üretilerek, müzik öğretmenlerinin sadece canlı dersle yetinmeden daha farklı ve yaratıcı etkinlikler ile öğrencilerine ulaşması,
- Öğretmenlere, alan uzmanları tarafından uzaktan müzik eğitimine ilişkin online hizmet içi eğitimler ve webinarlar verilmesi,
- Öğretmen ve öğrencilerin, bu süreçte müzik dersine yönelik ürünlerini sergileyebilecekleri, diğer öğrencilere ve öğretmenlere ulaştırabilecekleri ortam ve platformların sağlanması,
- Eğitim için internet kullanılırken gerekli siber güvenlik önlemlerinin alınması ve kişilerin bu konuda bilgilendirilmesi önerilmektedir.

Kaynakça/References

- Aksoy, Y., Güçlü, O., & Nayir, A. E. (2020). Özel Müzik Kurslarının Pandemi Sürecindeki Uzaktan Eğitim Durumları. *Milli Eğitim Dergisi*, 49(1), 947-967.
- Akyürek, M. (2020). Uzaktan Eğitim: Bir Alanyazın Taraması. *Medeniyet Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 1-9.

- Akyürek, R. (2020). The Views of Lectures about Distance Music Education Process in the Pandemic Period. *International Journal of Education Technology and Scientific Researches*, 5(13), 1790-1833.
- Arslan, E. (2019). *Ortaokul Öğretmenlerinin ve Öğrencilerinin EBA (Eğitim Bilişim Ağı) Platformu Hakkındaki Görüşleri: Hatay İli Örneği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Aslan, R. (2020). Tarihten Günümüze Epidemiler, Pandemiler ve Covid 19. *Ayrıntı Dergisi*. 8(85), 35-41.
- Ayaz Töral, D., & Albuz, A. (2021). Covid-19 Pandemi Sürecinde 4-13 Yaş Grubu Öğrencilerine Yönelik Uzaktan Çalgı Öğretimine İlişkin Öğretmen Görüşleri. *Dumlupınar Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 5(1), 21-43.
- Bakioğlu, B., & Çevik, M. (2020). COVID-19 Pandemisi Sürecinde Fen Bilimleri Öğretmenlerinin Uzaktan Eğitime İlişkin Görüşleri. *Turkish Studies Journal*, 15(4), 109-129.
- Başkale, H. (2016). Nitel Araştırmalarda Geçerlik, Güvenirlik ve Örneklem Büyüklüğünün Belirlenmesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi Elektronik Dergisi*, 9(1), 23-28.
- Bolat, M., & Akıncı, M. Ş. (2020, 29-31 Ekim). *Müzik Alanındaki Öğretim Elemanlarının COVID-19 Süreçlerine İlişkin Görüşleri*. III. Uluslararası 29 Ekim Bilimsel Araştırmalar Sempozyumu, Ankara.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Creswell, J. W. (2013). Nitel Araştırma Yöntemleri. *M. Bütün and S.B. Demir, Çev.(Eds.). İstanbul: Siyasal Kitapevi*.
- Çilli, A., & Ergen, K. (2019, 05 14). Salgın Hastalıkların Tahmininde Kullanılan SI ve SIS Modellerin Uygulamaları. *BEÜ Fen Bilimleri Dergisi*, 8(3), 755-761.
- Daubney, A., & Fautley, M. (2020). Editorial Research: Music Education in a time of Pandemic. *British Journal of Music Education*, 37(2), 107-114.
- deBruin, L. R. (2021). Instrumental Music Educators in a COVID Landscape: A Reassertion of Relationality and Connection in Teaching Practice. *Frontiers in Psychology*, 11, 3995.
- EBA. (2020, Mayıs). *EBA Kullanımı - Nasıl Olacak?* EBA, Yenilik ve Eğitim Teknolojileri Genel Müdürlüğü, MEB.
- Genç, M. F., & Gümrükçüoğlu, S. (2020). Koronavirüs (Covid-19) Sürecinde İlahiyat Fakültesi Öğrencilerinin Uzaktan Eğitime Bakışları. *Turkish Studies Journal*, 15(4), 403-422.
- Gökmen, Ö. F., Duman, İ., & Horzum, M. B. (2016). Uzaktan Eğitimde Kuramlar, Değişimler ve Yeni Yönelimler. *Açıköğretim Uygulamaları ve Araştırmaları Dergisi*, 2/3 , 29-51.
- Gül, G. (2021). Teachers' Views on Music Education Practices in Secondary Education in Distance Education During the COVID-19 Pandemic Process. *Journal of Education in Black Sea Region*, 6(2), 95-111.
- Hash, P. M. (2021). Remote Learning in School Bands during the COVID-19 Shutdown. *Journal of Research in Music Education*, 68(4), 381-397.

- Janesick, V. J. (2000). The Choreography of Qualitative Research Design: Minuets, Improvisations, and Crystallization. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research* (379- 400). Sage.
- Kesendere, Y., Şenol Sakin, A., & Acar, A. K. (2020). Educators' Views on Online/Distance Violin Education at Covid-19 Outbreak Term. *Journal for the Interdisciplinary Art and Education*, 1(1), 1-19.
- Külekçi Akyavuz, E., & Çakın, M. (2020). Covid-19 Salgınının Eğitime Etkisi Konusunda Okul Yöneticilerinin Görüşleri. *Turkish Studies Journal*, 15(4), 723-737.
- MEB. (2017). *Öğretmenlik Mesleği Genel Yeterlikleri*. Ankara: Öğretmen Yetiştirme Genel Müdürlüğü.
- MEB. (2020). *TC. Milli Eğitim Bakanlığı*. Bakan Selçuk, 23 Mart'ta Başlayacak Uzaktan Eğitime İlişkin Detayları Anlattı: <https://www.meb.gov.tr/bakan-selcuk-23-martta-baslayacak-uzaktan-egitime-iliskin-detaylari-anlattı/haber/20554/tr>. Erişim Tarihi: 15.06.2020
- MEB. (2020, 05 19). *TC. Milli Eğitim Bakanlığı Resmi Sayfası*. www.meb.gov.tr: https://www.meb.gov.tr/meb_haberindex.php?dil=tr. Erişim Tarihi: 19.05.2020
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative Data Analysis: An Expanded Sourcebook*. Sage.
- Özer, B., & Ustun, E. (2020). Evaluation of Students' Views on the COVID-19 Distance Education Process in Music Departments of Fine Arts Faculties. *Asian Journal of Education and Training*, 6(3), 556-568.
- Palau, R., Mogas, J., & Ucar, M.J. (2020). How Spanish Music Conservatories Managed Pedagogy during the COVID-19 Pandemic. *Electronic Journal of Music in Education*, (46), 108-124. <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/index> . DOI: 10.7203/LEEME.46.18110
- Patton M. Q., (2002). *Qualitative Research and Evaluation Methods*, 3rd ed., Thousand Oaks, CA: Sage.
- Rendell, J. (2020). Staying in, Rocking out: Online Live Music Portal Shows during the Coronavirus Pandemic. *Convergence*, 1354856520976451.
- Sağır, T., Özkişi, Z. G., & Yüceer, E. M. (2020). Covid-19 Pandemi Sürecinin Müzik Dinleme ve İcra Pratiklerine Etkileri: Yıldız Teknik Üniversitesi Lisans Öğrencileri Örneği. *Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*, (4), 1-17.
- Sakarya, G., & Zahal O. (2020). Covid-19 Pandemi Sürecinde Uzaktan Keman Eğitimine İlişkin Öğrenci Görüşleri. *Turkish Studies*, 15(6), 795-817.
- Şeker, M., Özer, A., Tosun, Z., Korkut, C., & Doğrul, M. (2020). *Covid-19 Pandemi Değerlendirme Raporu*. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi Yayınları.
- Şenol Sakin, A. (2021). Flute Education in Turkey in the Process of COVID-19 Pandemic. *Journal of Education in Black Sea Region*, 6(2), 3-28.
- Tümkan, F., & Tümkan, Ş. (2020). Pandemi Döneminde Eğitime Verilen Zorunlu Aranın İlkokullardaki Eğitim Açısından Yarattığı Değişimin Etkilerinin Değerlendirilmesi. *Turkish Studies Journal*, 15(4), 1163-1184.
- Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitimi- Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar (2. Basım)*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

- United Nations. (2020). *Policy Brief: Education During COVID-19 AND BEYOND*. www.un.org: https://www.un.org/development/desa/dspd/wp-content/uploads/sites/22/2020/08/sg_policy_brief_covid-19_and_education_august_2020.pdf. Erişim Tarihi: 22.08.2020
- Uşun, S. (2016). *Uzaktan Eğitim*. Ankara: Nobel Yayın-Dağıtım.
- Vandenberg, F., Berghman, M., & Schaap, J. (2020). The 'Lonely Raver': Music Live Streams During Covid-19 as a Hotline to Collective Consciousness?. *European Societies*, 1-12.
- WHO. (2020, 05 15). *Q&A on coronaviruses (COVID-19)*. Organization, WHO- World Health: <https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/question-and-answers-hub/q-a-detail/q-a-coronaviruses> adresinden alınmıştır.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2004). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (4. Baskı)*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yungul, O. (2018). Müzik Eğitiminde Web Tabanlı Uzaktan Eğitim. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 7(2), s. 1333-1348.
- Zan, N., & Zan, B. (2020). Koronavirüs ile Acil Durumda Eğitim: Türkiye'nin Farklı Bölgelerinden Uzaktan Eğitim Sistemine Dahil Olan Edebiyat Fakültesi Öğrencilerine Genel Bakış. *Turkish Studies Journal*, 15(4), 1390.

NAZMI BOSNA: HIS LIFE, WORKS AND CONTRIBUTIONS TO CLASSICAL GUITAR EDUCATION¹**Nazmi Bosna: Hayatı, Eserleri ve Gitar Eğitimine Katkıları****Kaan ÖZTUTGAN ***

ABSTRACT

The aim of this study is to give information about the life and works of Nazmi Bosna, and to reveal his contributions to guitar education. In this descriptive study, data were collected through literature review, interview and document review. The works of Nazmi Bosna were identified and these works were analyzed via document analysis within the scope of the study. Bosna's works were tabulated according to the name of the work, time signature, tonality and, if any, the person or people to whom the work is dedicated. The results displayed that Bosna began his guitar education by studying classical guitar with Ziya Aydıntan, and continued his academic classical guitar education as a student of Miguel Rubio in Bern Conservatory in Switzerland. Also, he made his first composition in 1963, and has continued to compose since then. Similarly, Bosna wrote 9 books, and 8 of them included 230 compositions of different tonality and genre. He also has a book, Guitar Applied Harmony Teaching. He contributed to guitar education with his own works and with the students he trained. Last but not the least, it was found that Bosna was a composer who had the most original works published for solo classical guitar in Turkey.

Keywords: Music, Classical Guitar, Classical Guitar Education, Nazmi Bosna, Descriptive Study.

ÖZ

Bu araştırmanın amacı Nazmi Bosna'nın hayatı ve eserleri hakkında bilgi vermek, gitar eğitimine katkılarını ortaya koymaktır. Betimsel bir araştırma olan bu makalede veriler; kaynak taraması, görüşme ve doküman incelemesi yoluyla toplanmıştır. Araştırma kapsamında Nazmi Bosna'nın eserleri belirlenmiş ve bu eserler doküman incelemesi yoluyla analiz edilmiştir. Bosna'nın eserleri; eser adına, ölçü birimine, tonalitesine ve varsa ithaf edilen kişi ya da kişilere göre tabloleştirilmiştir. Bu tablolar yorumlanarak, incelenen eserler hakkında genel bilgiler verilmiş ve bestecinin gitar eğitimine katkıları ortaya konulmuştur. Çalışmada; Bosna'nın Ziya Aydıntan'dan klasik gitar dersleri alarak gitar öğrenimine başladığı, akademik anlamda klasik gitar eğitimine İsviçre'nin Bern Konservatuvarında Miguel Rubio'nun öğrencisi olarak devam ettiği, ilk bestesini 1963 yılında yaptığı ve bu tarihten günümüze kadar beste yapmaya devam ettiği, yayınlanmış 9 kitabı olduğu, bu kitapların 8'inde farklı tonalite ve türde 230 bestesinin bulunduğu, bir adet Gitar Uygulamalı Armoni Öğretimi kitabı bulunduğu, eserleri ve yetiştirdiği öğrencilerle gitar eğitimine katkı sağladığı, ülkemizde solo klasik gitar için yayınlanmış en fazla özgün eseri bulunan bestecinin Nazmi Bosna olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Klasik Gitar, Klasik Gitar Eğitimi, Nazmi Bosna, Betimsel Araştırma.

¹ **Derleme Makalesi/Review Article Geliş Tarihi/Received Date:** 17.04.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 17.05.2021

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Mimarlık Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Müzik Anasanat Dalı, kaanozt@hotmail.com ORCID: 0000-0002-3489-5709

Composing requires extensive knowledge of many subjects such as harmony, form, style and composition techniques besides certain skills. In addition to all this, knowing the instrument or instruments that are used for composition is one of the basic elements of creating a strong work in terms of technique and expression. That's why, throughout history, many composers have preferred to compose considering the opinions of the performers who mastered the instrument they wrote for, or compositions were made directly by the performers. This situation is similar to the historical development of the classical guitar repertoire. It is possible to say that the performers composing for the guitar as well as the non-guitarist composers played an important role in the development of the guitar both in terms of repertoire, technical and pedagogical aspects.

Performers of classical guitar or guitar-like instruments have written works for guitar based on their own experiences, with or without a composition training (Ranjbari, 2013, p.6). Considering the classical guitar repertoire dating back to the 16th century, it can be said that the original compositions for the guitar were carried out by guitarist composers for a long time. Many important guitarists such as Alonso Mudarra, Luis de Narvaez, Robert de Visée, Gaspar Sanz, Fernando Sor, Mauro Giuliani, Matteo Carcassi, Ferdinando Carulli, Dionisio Aguado, Francesco Molino, Giulio Regondi, Napoleon Coste, Kaspar Mertz, Francisco Tarrega, Miguel Llobet, Agustin Barrios made original compositions for guitar during this period (Jeffery, 2002, p.108-110). The classical guitar repertoire, which developed mostly with the works of guitarist composers until 1920, has been enriched with the contributions of non-guitarist composers since then (Ünlünen, 2016, p.112). This period, in which some guitarist composers have adapted works written for other instruments into classical guitar, forms the basis of classical guitar education and repertoire.

With the initiatives of the famous Spanish Guitarist Andres Segovia, non-guitarist composers also started composing for classical guitar and contributed to the repertoire with works composed mainly in sonata and concerto forms or pedagogical works (Ünlünen, 2016, p.112) in 1920. Some of these non-guitarist composers are Manuel Maria Ponce, Federico Morena Torroba, Joaquin Turina, Mario Castelnuovo-Tedesco, Joaquin Rodrigo, William Walton, Lennox Berkeley, Stephen Dodgson and Benjamin Britten (Jeffery, 2002, p.110). The works of these pioneer composers attracted attention all over the world, and contributed to the non-guitarist composers in different places to compose for classical guitar. Today, new works are composed in various forms by composers who are guitarists or non-guitarists around the world, and the classical guitar repertoire continues to enrich.

As well as all over the world, many guitarists such as Bekir Küçükay, Safa Yeprem, Cem Küçümen, Nazmi Bosna and many non-guitarists such as Yalçın Tura, Ertuğ Korkmaz, Turgay Erdener, Nejat Başeğmezler, who compose for classical guitar in our country, have contributed to the guitar repertoire with their original works (Yeprem, 2013, p.17-30). Among them, Nazmi Bosna draws attention with the great increase in the number of solo guitar compositions he has made in the last decade. To this end, the aim of this research is to give information about the life and works of Nazmi Bosna, and to reveal his contributions to guitar education.

Method

This study is a descriptive study based on the data collected through literature review, interviews and document review, which aims to reveal the life and works of Nazmi Bosna, and his contributions to guitar education. Within the scope of the research, primarily a literature review was done, and in-depth interviews were conducted with Nazmi Bosna both in person and via telephone. These interviews were audio-recorded, and transcribed for use throughout the research. Afterwards, the works of Nazmi Bosna were determined in line with the data collected through literature review and interviews, and these works were analyzed through document analysis.

Nazmi Bosna's works were tabulated according to the name of the work, time signature, tonality and, if any, the person or people dedicated to. A general information was given about his works and the contributions of the composer to the guitar education were revealed by interpreting these tables. The composer's opinion was also taken at the stage of determining the tonalities. Also, the works that could not be evaluated within a single tonality or ended by changing to a different tone from the starting tone are shown in the table with "*". The results of the research were interpreted in accordance with literature review, document analysis and interviews.

Findings

Life of Nazmi Bosna

Nazmi Bosna was born in 1946 in Kırıkkale (Nazmi Bosna,2021). The childhood of Nazmi Bosna, the youngest of three children of a Yugoslav immigrant family, passed in Kırıkkale. He completed his primary, secondary and high school education there. The first melodies he heard were the Balkan folk songs his father sang. Impressed by his father's interest in music, he began learning harmonica and mandolin during his secondary school years. In the same years, he started to do musical works by meeting on weekends with his friends who were interested in music and could play a musical instrument (Nazmi Bosna, Personal Interview 2019, April 22, Ankara).

After completing his high school education, he went to Ankara Academy of Economic and Commercial Sciences, and settled in Ankara in 1963. As a result of his quest to continue his music-related studies in Ankara, he met Ziya Aydın, one of the few classical guitar instructors in those years. Nazmi Bosna, who participated in Aydın's classical guitar lessons and choral works, was influenced by classical guitar music and directed his works towards guitar. During these years, he gave successful concerts by participating in the choir, guitar orchestra and student concerts prepared by Ziya Aydın for his students. Thanks to the mandolin, bağlama and music theory lessons he had previously taken, he made rapid progress in his guitar studies. After a while, Nazmi Bosna began to perform solo works in concerts and to compose for guitar, and became one of Aydın's best students.

After graduating from Ankara Academy of Economic and Commercial Sciences, he did his military service as a reserve officer between 1968-1970, and later began to work at the Ministry of Industry. Continuing his classical guitar studies in this process, Bosna decided to study classical guitar (Nazmi Bosna, Personal Interview 2019, April 22, Ankara). Upto that point, there was not any other institution providing education at undergraduate level in Turkey for classical guitar education at the level of bachelor's degree was given for the first time in 1977 at the State Conservatory of Mimar Sinan University (Elmas, 2003, p.55). For this reason, he had contacted with his relatives living in Switzerland to study abroad. With the support of his relatives and the letter of invitation they sent, Bosna obtained the right to reside and study in Switzerland. Thus, he resigned from his position in the

Ministry of Industry, where he had worked for about a year, and went to Switzerland (Nazmi Bosna, Personal Interview 2019, April 22, Ankara).

Nazmi Bosna, who settled in Switzerland in 1971, continued his guitar studies on his own while attending language courses in order to learn German well. After learning German at an educational level, he applied to the Classical Guitar Department of Bern Conservatory. Bosna, who was found successful by the jury in the talent exam, became a student of the famous guitarist and guitar instructor Miguel Rubio in the Classical Guitar Department of the Bern Conservatory in 1971. He continued to compose for classical guitar during this period, during which he improved his music theory and guitar knowledge. Upon the request of Miguel Rubio, he sang the piece he composed, named "Praeludium" at the end of the year exam held as a public concert (Nazmi Bosna, Personal Interview 2019, April 22, Ankara). His composition won the admiration of many, especially Miguel Rubio and his classmates. During his education in Switzerland, he taught classical guitar at Musikschule der Region Burgdorf, Musikschule Muri-Gümligen and Musikschule Moessedorf (Nazmi Bosna, 2021).

Bosna returned to Turkey in 1974 and started working in the Ministry of Tourism. Until 1980, he both continued his civil service and gave guitar lessons in Ankara. During this period, he gave guitar lessons to many students, including Ahmet Kanneci. During his stay abroad, he served as the Culture and Promotion Attaché at our Embassies and Consulates General. His piece *Andante Religiosa*, which he composed for guitar, was arranged for the orchestra while he was working in Berlin between 2004-2008, and was performed for the first time in Berlin by the orchestra of Joungenc (Nazmi Bosna, Personal Interview 2021, February 19, Ankara).

During his 34-year tenure at the Ministry of Tourism, he did not break his ties with music and guitar. He continued to compose for classical guitar by buying many guitar notes, guitar albums and music books, increasing his musical knowledge in this period. He participated in many concerts as a listener, although he was unable to perform guitar studies and concerts due to his workload in his civil service (Nazmi Bosna, Personal Interview 2021, March 14, Ankara).

Bosna, who has published his compositions into books, has 9 published books: 42 Pieces for Classical Guitar (1st book), 20 Pieces for Classical Guitar (2nd Book), 30 Pieces for Classical guitar "Anatolian Breezes" (3rd book), 25 Pieces for Classical Guitar (4th Book), 27 Pieces for Classical Guitar (5th Book), 23 Pieces for Classical Guitar "Anatolian Breezes" (6th Book), 34 Pieces for Classical Guitar (7th Book), 19 Pieces for Classical Guitar "Anatolian Breezes" (8th Book), and Guitar Applied Harmony Teaching (9th Book). Still continuing to compose for classical guitar, Bosna continues to work to publish new books.

Works of Nazmi Bosna

In this section, the works prepared and published in a book by Nazmi Bosna are listed starting from the oldest year of publication, and examined giving tag information.

42 pieces for classical guitar (1. book). There are 42 original works composed for classical guitar by Nazmi Bosna in this 137-page book published by Bemol Music Publishing in September 2011. These works dates back to 1963 until the publication date of the book. (Bosna, 2011a). The works in the book are presented in Table 1.

Table 1. Pieces in the 1st Book

Name of Work	Dedicated to	Tonality	Time Signature
Etude No.1	-	A Minor	2/4
Etude No.3	-	E Minor	7/8-4/4
Etude No.7	-	E Minor	3/4-4/4-2/4
Etude No.8	M.Safa Yeprem	D Minor	4/4-2/4-3/4-3/8-5/8-6/8
Etude No.9	-	E Minor	3/4-5/4-4/4-2/4
Etude No.10	-	E Minor	2/4
Etude No.11	-	A Minor	2/4
Etude No.12	-	*	2/4-3/4
Etude No.13	-	C Major	2/4-3/4
Etude No.14	-	A Major	2/4-3/4
Etude No.16	-	G Major	2/4
Etude No.17	-	*	2/4-3/4
Etude No.21	-	D Minor	2/4
Nocturne No.1	-	E Minor	3/4-2/4-4/4
Nocturne No.3	-	E Minor	3/4-2/4
Prelude No.1	-	D Minor	2/4-3/4
Prelude No.2	Miguel Rubio	E Minor	3/8-4/4-3/4-2/4
Prelude No.3	-	G Minor	2/4-3/4
Tanz No.1	-	A Major	2/4-6/8-9/8-7/8-5/8-3/4-3/8-8/8
Tanz No.2	-	A Minor	3/4-6/8-8/8-5/8-3/8
Tanz Der Inka	-	E Minor	8/8
Walzer No.4	-	E Minor	(3/4-6/8)
Walzer No.5	-	E Minor	6/8
Walzer No.6	Bekir Küçükay	A Minor	(3/4-6/8)
Walzer No.7	-	E Minor	(6/8-3/4)
Walzer No.8	-	E Minor	(6/8-3/4)
Walzer No.9	-	D Minor	3/4
Tango No.1	-	G Minor	4/4
Tango No.2	-	A Minor	4/4
Tango No.3	-	C Minor	4/4-8/8
Milonga No.1	-	A Minor	2/4
Milonga No.2	-	D Minor	2/4
Milonga No.4	-	A Minor	2/4
Milonga No.5	-	D Minor	2/4
Milonga No.6	-	A Minor	2/4
Barcelona-Erinnerungen	-	E Major	3/4-2/4
Ein Abend In Madrid	-	E Minor	3/4-2/4
Elegie	-	E Minor	3/4-12/8-4/4-2/4
Grand Solo	-	*	2/4-3/4-4/4
Menuett	-	E Major	3/4
Traum	-	C Major	4/4-3/4-2/4-3/8
Romanze No.1	Tülin-Güner Sarısözen	A Major	3/4-2/4-4/4

When Table 1 is examined, it is seen that the composer included works in different types of western music in this book. The approximate percentage for these works is 30.9% Etude, 14.2% Walzer, 11.9% Milonga, 7.1% Tango, 7.1% Prelude, 4.7% Nocturne, 4.7% Tanz, 2.3% Tanz Der Inka, 2.3% Elegie, 2.3% Grand Solo, 2.3% Menuett, 2.3% Romanze has 2.3% Barcelona-Erinnerungen, 2.3% Ein Abend In Madrid, 2.3% Traum. In addition, it is possible to say that time signature has been changed in approximately 52% of the works in the book.

When evaluated in terms of tonality, approximately 33% of the works are in E Minor, 19% in A Minor, 14% in D Minor, 7% in A Major, 5% in C Major, 5% in G Minor, 5% in E Major, 2% in G Major, 2% in C Minor. On the other hand, 7% are in the category of works which can not be evaluated in a single tonality or are terminated by transition from the starting tone to a different tone. The book also contains a work dedicated to M. Safa Yeprem, Miguel Rubio, Bekir Küçükay and Tülin-Güner Sarısözen.

20 pieces for classical guitar (2. book). In this 78-page book published by Bemol Music Publishing in September 2011, there are 20 original works composed for classical guitar by Nazmi Bosna. These works date back to 1963 until the publication date of the book. (Bosna, 2011b). The works in the book are presented in Table 2.

Table 2. *Pieces in the 2nd Book*

Name of Work	Dedicated to	Tonality	Time Signature
Etude No.2	Ahmet Kanneci	E Minor	3/4-10/16-3/8-2/4-5/8-9/16-13/16-7/16-5/16
Etude No.4	Ahmet Kanneci	A Minor	2/4-3/8-10/16-7/16-4/4-3/4-12/16-5/16-5/8
Etude No.5	Ahmet Kanneci	A Minor	3/4-6/8-7/8-5/8-2/4-9/8-12/8-3/8
Etude No.6	Ahmet Kanneci	A Major	2/4-3/4
Etude No.15	Ahmet Kanneci	*	3/4-2/4
Etude No.18	Ahmet Kanneci	*	2/4-3/4
Etude No.19	Ahmet Kanneci	D Minor	2/4-3/4-6/8-9/8
Etude No.20	Ahmet Kanneci	A Minor	3/4-2/4
Serenade No.1	Ahmet Kanneci	*	2/4-3/4-5/4-4/4
Serenade No.2	Ahmet Kanneci	E Major	3/4-6/8-4/4-2/4-3/8
Serenade No.3	Ahmet Kanneci	E Minor	3/8
Nocturne No.2	Ahmet Kanneci	E Minor	3/4-2/4-4/4
Walzer No.1	Ahmet Kanneci	A Minor	(3/4-6/8)
Walzer No.2	Ahmet Kanneci	A Minor	(3/4-6/8)
Walzer No.3	Ahmet Kanneci	E Minor	3/4
Tango No.4	Ahmet Kanneci	G Minor	4/4
Milonga No.3	Ahmet Kanneci	*	2/4
Andante Religioso	Ahmet Kanneci	D Minor	2/4-3/4
Spanische Caprichio	Ahmet Kanneci	D Minor	2/4-3/4-4/4-3/8-5/4-5/8
Romanze No.2	Ahmet Kanneci	G Minor	6/8-3/8

Table 2 indicated that the composer includes works in different types of western music in this book. 40% of works have Etude, 15% Walzer, 15% Serenade, 5% Milonga, 5% Tango, 5% Nocturne, 5% Romanze, 5% Andante Religioso and 5% Spanische Caprichio titles. Also, it is possible to say that time signature has been changed in approximately 56% of the works in the book.

As for tonality, approximately 25% of the works have A Minor, 20% E Minor, 15% D Minor 10% G Minor, 5% A Major, 5% E Major while 20% of works can not be evaluated within a single tonality or are terminated changing to a different tone from the initial tone. All of the works in the book are dedicated to Ahmet Kanneci.

30 pieces for classical guitar “Anatolian Breezes” (3. book). In this 100-page book published by Sage Publishing in November 2014, there are 30 original works composed for classical guitar by Nazmi Bosna. Except for No.2, No.5 and No.7, all other works were conducted after 2011 (Bosna, 2014a). The works and information about them are presented in Table 3.

Table 3. *Pieces in the 3rd Book*

Name of Work	Dedicated to	Tonality	Time Signature
Anatolian Breeze No.1	-	D Minor	5/8-3/8
Anatolian Breeze No.2	-	D Minor	3/4-2/4
Anatolian Breeze No.3	-	C Minor	3/8-5/8-6/8
Anatolian Breeze No.4	-	A Minor	9/8-5/8-6/8-7/8
Anatolian Breeze No.5	-	D Major	3/4-4/4-6/8
Anatolian Breeze No.6	-	*	7/8-3/4-3/8-4/4-2/4-5/8-6/8
Anatolian Breeze No.7	-	*	5/8-3/8-4/4-2/4-3/4
Anatolian Breeze No.8	-	*	8/8-5/8-9/8-7/8-2/4-6/8
Anatolian Breeze No.9	-	*	3/8
Anatolian Breeze No.10	-	*	8/8-5/8-9/8-3/4-7/8-10/8-6/8-2/4
Anatolian Breeze No.11	-	D Minor	7/8-8/8-2/4-5/8-6/8-3/8-4/4-3/4
Anatolian Breeze No.12	-	A Minor	5/8-2/4-3/4-3/8-6/8
Anatolian Breeze No.13	-	*	7/8-9/8-3/4-5/8-3/8-2/4
Anatolian Breeze No.14	-	A Minor	3/4-2/4-7/8-6/8-3/8
Anatolian Breeze No.15	-	A Minor	3/8-5/8-3/4-2/4-4/4-7/8-9/8-10/8-12/8-6/8
Anatolian Breeze No.16	-	A Minor	3/4-2/4-4/4-5/4
Anatolian Breeze No.17	-	D Major	6/8-3/4-7/8-5/8-9/8
Anatolian Breeze No.18	-	D Minor	9/8-7/8-5/8-6/8-3/4-2/4-3/8
Anatolian Breeze No.19	-	A Minor	4/4-2/4-3/4-8/8-5/8-6/8-9/8-7/8-3/8
Anatolian Breeze No.20	-	G Minor	5/8-7/8-9/8-3/8-3/4-2/4-8/8
Anatolian Breeze No.21	-	C Minor	9/8-7/8-10/8-8/8-5/8-3/8-2/4-6/8-4/4-3/4
Anatolian Breeze No.22	-	D Minor	7/8-5/8-3/8-9/8-6/8-2/4-3/4
Anatolian Breeze No.23	-	D Minor	9/8-7/8-2/4-4/4-3/4-3/8

Anatolian Breeze No.24	-	A Minor	7/8-5/8-2/4-6/8-3/4-9/8-8/8
Anatolian Breeze No.25	-	*	5/8-3/4-2/4-7/8-9/8-3/8-6/8-4/4
Anatolian Breeze No.26	-	C Minor	5/8-7/8-3/8-3/4-2/4-9/8
Anatolian Breeze No.27	-	*	9/8-5/8-3/8-3/4-2/4-8/8
Anatolian Breeze No.28	Turkish People	F Minor	3/4-4/4-5/4-3/8-2/4-7/8-5/8-6/8-9/8-8/8
Anatolian Breeze No.29	İsmail Sezen	*	3/8-5/8-2/4-7/8-8/8-3/4
Anatolian Breeze No.30	Our Martyrs	*	2/4-4/4-3/4

It is seen in Table 3 that the composer preferred a general name "Anatolian Breeze" for the works in this book. That's why, it is not possible to make a definite judgment about the type of works and to make a classification. However, it is possible to say that the time signature has been changed in approximately 96% of the works in the book.

When evaluated in terms of tonality, approximately 23% of the works have A Minor, 20% D Minor, 10% C Minor, 7% D Major, 3% G Minor, and 3% F Minor while 33% of works can not be evaluated within a single tonality or are terminated changing to a different tone from the initial tone. The book contains works dedicated to the Turkish people, İsmail Sezen and Our Martyrs.

25 pieces for classical guitar (4. book). In this 87-page book published by Sage Publishing in November 2014, there are 25 original works of Nazmi Bosna composed for classical guitar. Except for Piece No. 2, Piece No. 3, Piece No. 4, Piece No. 5, Piece No. 6, Piece No. 7, Piece No. 8, Piece No. 9, Piece No. 10 and Piece No. 21, the other works were done after 2011 (Bosna, 2014b). The works and information about them are given in Table 4.

Table 4. Pieces in the 4th Book

Name of Work	Dedicated to	Tonality	Time Signature
Nocturne No.4	Fazıl Say	E Minor	2/4-3/4-3/8
Etude No.22	Fazıl Say	G Minor	12/8
Walzer No.10	Süleyman Tarman	A Minor	3/4
Piece No.1	-	A Minor	9/8-6/8
Piece No.2	-	C Minor	2/4
Piece No.3	-	E Minor	6/8-3/4
Piece No.4	-	D Minor	3/4
Piece No.5	-	D Major	2/4-3/4
Piece No.6	-	D Minor	3/4-2/4-4/4
Piece No.7	-	D Minor	3/4
Piece No.8	-	A Minor	4/4
Piece No.9	-	A Minor	3/4-2/4-4/4
Piece No.10	-	A Minor	3/8-3/4-5/8-6/8-2/4-7/8
Piece No.11	-	E Minor	3/8
Piece No.12	Bujor Hoinic	F Minor	3/4
Piece No.13	Bujor Hoinic	*	3/4-2/4-4/4
Piece No.14	Ercüment Burak Erdoğan	E Minor	3/4-2/4-4/4
Piece No.15	İsmail Sezen	*	3/4
Piece No.16	İsmail Sezen	E Minor	3/8
Piece No.17	Ercüment Burak Erdoğan	*	3/4-2/4
Piece No.18	Bujor Hoinic	E Minor	2/4-3/4
Piece No.19	-	A Major	2/4
Piece No.20	İsmail Sezen	A Major	3/4
Piece No.21	-	E Minor	4/4-2/4-3/4
Tango No.5	Bujor Hoinic	D Minor	4/4

Table 4 shows that the composer includes works in different types of western music in this book. Of these works, 84% have the title Piece, 4% Walzer, 4% Tango, 4% Nocturne and 4% Etude. The composer preferred a general name "Piece" in most of the works in this book. For this reason, it is not possible to make a definite judgment and classification about the type of works with the title of "Piece". Yet, it is possible to say that the time signature has been changed in 52% of the works in the book.

While approximately 28% of the works are in E Minor, 20% in A Minor, 16% in D Minor, 8% in A Major, 4% in G Minor, 4% in D Major, 4% F Minor and 4% C Minor, 12% of the works can not be evaluated in a single tonality or are terminated changing to a different tone from the initial tone. The book includes works dedicated to Fazıl Say, Süleyman Tarman, Bujor Hoinic, Ercüment Burak Erdoğan and İsmail Sezen.

27 pieces for classical guitar (5. book). In this 108-page book published by Sage Publishing in February 2017, there are 27 original works of Nazmi Bosna composed for classical guitar. These works had been conducted from 2014 till the publication date of the book (Bosna, 2017a). The works and information about them are presented in Table 5.

Table 5. Pieces in the 5th Book

Name of Work	Dedicated to	Tonality	Time Signature
Etude No.23	Soner Uluocak	B Minör	2/4
Etude No.24	Soner Egesel	*	2/4
Etude No.25	Kaan Öztutgan	*	2/4-3/4
Nocturne No.5	Mutlu Torun	D Minor	2/4-3/4
Tango No.6	-	D Minor	4/4
Piece No.22	Dorukhan Ersin	*	3/4
Piece No.23	Soner Uluocak	D Major	3/4-2/4
Piece No.24	Soner Egesel	*	3/4-2/4
Piece No.25	Ercüment Burak Erdoğan	*	2/4-3/4
Piece No.26	-	*	3/4-2/4
Piece No.27	Eren Süalp	B Minör	2/4-3/4
Piece No.28	-	A Major	2/4-3/4
Piece No.29	İsmail Sezen	A Major	2/4-3/4-4/4
Piece No.30	Eren Süalp	*	2/4-3/4
Piece No.31	-	C Minor	2/4-3/4
Piece No.32	Dorukhan Ersin	*	2/4-3/4-4/4
Piece No.33	Kağan Korad	*	2/4-3/4
Piece No.34	-	D Minor	2/4
Piece No.35	Ahmet Kanneci	D Major	5/8-7/8-6/8-3/8-2/4-10/8-8/8-9/8-3/4-11/8
Piece No.36	İsmail Sezen	D Minor	4/4-3/4-2/4-7/8
Piece No.37	İsmail Sezen	*	3/4-2/4
Piece No.38	Ahmet Kanneci	*	3/4-2/4
Piece No.39	Sevgi-Engin Gümüştas	E Minor	2/4
Piece No.40	Hande Cangökçe	*	6/8
Piece No.41	Kürşad Terci	*	2/4-3/4-4/4
Piece No.42	-	C Major	2/4-3/4-4/4
Piece No.43	Ahmet Kanneci	*	4/4-3/4-2/4-5/8

Table 5 shows that the composer includes works in different types of western music in this book. Of these works, approximately 81% have the title Piece, 4% Tango, 4% Nocturne and 11% Etude. As in his 3rd book, the composer preferred "Piece" title for most of the works in this book. So, it is not possible to make a definite judgment and classification about the type of works with the title of "Piece". Nevertheless, it is possible to say that the time signature has been changed in approximately 74% of the works in the book.

Regarding tonality, while approximately 15% of the works are in D Minor, 7% in B Minor, 7% in D Major, 7% in A Major, 4% in C Minor, 4% in E Minor, and 4% C Major, 14% of the works can not be considered within a single tonality or are terminated changing a tone different from the initial one. There are works dedicated to Soner Uluocak, Soner Egesel, Kaan Öztutgan, Mutlu Torun, Dorukhan Ersin, Ercüment Burak Erdoğan, Eren Süalp, İsmail Sezen, Kağan Korad, Ahmet Kanneci, İsmail Sezen, Sevgi-Engin Gümüştas, Hande Cangökçe and Kürşad Terci in the book.

23 pieces for classical guitar “Anatolian Breezes” (6. book). In this 73-page book published by Sage Publishing in February 2017, there are 23 original works of Nazmi Bosna composed for classical guitar. These works had been conducted from 2014 till the publication date of the book (Bosna, 2017b). The works and information about them are presented in Table 6.

Table 6. Pieces in the 6th Book

Name of Work	Dedicated to	Tonality	Time Signature
Anatolian Breeze No.31	Turgay Erdener	F Minor	7/8-8/8-2/4-3/4-5/8
Anatolian Breeze No.32	Mutlu Torun	*	8/8-7/8-10/8-6/8-2/4-5/8-3/4-3/8-4/4
Anatolian Breeze No.33	Ahmet Kanneçi	E Minor	2/4-3/4-3/8-5/8
Anatolian Breeze No.34	Ahmet Kanneçi	*	7/8-3/8-2/4-5/8-8/8-10/8-9/8-3/4
Anatolian Breeze No.35	Zülüf Öztutgan	*	7/8-3/8-6/8-3/4
Anatolian Breeze No.36	Ziya Aydın tan	A Minor	7/8-8/8-5/8-3/4-3/8-2/4
Anatolian Breeze No.37	Kaan Öztutgan	*	3/4-7/8-5/8-2/4-3/8-9/8-8/8
Anatolian Breeze No.38	Ercüment Burak Erdoğan	*	3/4-8/8-7/8-2/4-5/8-4/4-11/8
Anatolian Breeze No.39	Soner Uluocak	A Minor	4/4-3/8-2/4-8/8-6/8-10/8-7/8-5/8-3/4
Anatolian Breeze No.40	Soner Uluocak	*	7/8-2/4-5/8-3/4-3/8
Anatolian Breeze No.41	Zülüf Öztutgan	*	5/8-6/8-2/4-7/8-8/8-3/8-3/4
Anatolian Breeze No.42	İsmail Sezen	E Minor	7/8-10/8-6/8-3/4-3/8-2/4-5/8-8/8
Anatolian Breeze No.43	Ercüment Burak Erdoğan	E Minor	3/8-2/4-4/4-9/8-8/8-5/8-3/4-7/8
Anatolian Breeze No.44	Dorukhan Ersin	*	3/8-2/4-3/4-8/8-5/8-6/8-7/8
Anatolian Breeze No.45	Eren Süalp	*	4/4-2/4-5/8-8/8-3/4-7/8-3/8
Anatolian Breeze No.46	Soner Egesel	*	4/4-11/8-7/8-10/8-2/4-6/8-3/4-5/8-3/8
Anatolian Breeze No.47	Soner Egesel	D Minor	4/4-3/4-5/8-2/4-7/8-6/8-3/8
Anatolian Breeze No.48	Hande Cangökçe	E Minor	2/4-3/8-3/4-5/8-4/4-7/8-6/8
Anatolian Breeze No.49	Eren Süalp	*	9/8-7/8-8/8-4/4-3/4-2/4-5/8-6/8-3/8
Anatolian Breeze No.50	Kaan Öztutgan	*	4/4-2/4-5/8-9/8-7/8-6/8-3/4-3/8
Anatolian Breeze No.51	Dorukhan Ersin	D Minor	5/8-2/4-7/8-3/4-4/4-9/8-3/8-6/8
Anatolian Breeze No.52	Soner Egesel	*	3/4-2/4-5/8-7/8-4/4-6/8-3/8
Anatolian Breeze No.53	Savaş Çekirge	*	4/4-9/8-8/8-3/8-7/8-5/8-10/8-6/8-2/4

When Table 6 is examined, it is seen that the composer preferred a general name "Anatolian Breeze" for the works in this book. For this reason, it is not possible to make a definite judgment about the type of works and to make a classification. However, it is possible to say that the time signature has been changed in all the works in the book.

As for tonality, about 17% of the works have E Minor, 9% A Minor, 9% D Minor, 4% F Minor while 61% of the works cannot be evaluated within a single tonality or are ended in a different tone from the initial tone. It was terminated by switching to tone. The book includes works dedicated to Turgay Erdener, Mutlu Torun, Ahmet Kanneçi, Zülüf Öztutgan, Ziya Aydın tan, Kaan Öztutgan, Ercüment Burak Erdoğan, Soner Uluocak, İsmail Sezen, Dorukhan Ersin, Eren Süalp, Soner Egesel, Hande Cangökçe and Savaş Çekirge.

34 pieces for classical guitar (7. book). In this 166-page book published by Sage Publishing in February 2017, there are 34 original works of Nazmi Bosna composed for classical guitar. These works had been conducted from 2017 till the publication date of the book (Bosna, 2018a). The works and information about them are given in Table 7.

Table 7. Pieces in the 7th Book

Name of Work	Dedicated to	Tonality	Time Signature
Etude No.26	Kürşad Terci	*	3/4-2/4
Etude No.27	Kağan Korad	E Minor	2/4-3/4
Etude No.28	Zülüf Öztutgan	*	2/4
Piece No.44	İsmail Sezen	*	3/4-2/4
Piece No.45	Bekir Küçükay	D Major	2/4-3/4-4/4
Piece No.46	M.Safa Yeprem	*	3/4-2/4
Piece No.47	Gülây Bosna	*	2/4-3/4
Piece No.48	Kürşad Terci	C Minor	3/4-2/4
Piece No.49	Dorukhan Ersin	*	2/4-3/4
Piece No.50	Kağan Korad	G Minor	2/4-3/4

Piece No.51	Kağan Korad	*	3/4-2/4
Piece No.52	Soner Egesel	E Major	3/4-2/4
Piece No.53	Kürşad Terci	*	2/4-3/4
Piece No.54	Aziz Bosna	*	2/4-3/4
Piece No.55	-	*	3/8
Piece No.56	-	E Major	3/4-2/4
Piece No.57	Ahmet Kanneçi	A Minor	3/4-2/4
Piece No.58	Mutlu Torun	*	2/4-3/4
Piece No.59	-	A Minor	2/4-3/4
Piece No.60	Soner Egesel	A Minor	2/4-3/4
Piece No.61	Kaan Öztutgan	A Minor	2/4
Piece No.62	-	*	3/8
Piece No.63	Soner Uluocak	*	3/4-2/4
Piece No.64	-	E Minor	3/8
Piece No.65	Melih Güzel	E Minor	2/4
Piece No.66	Ercüment Burak Erdoğan	E Minor	3/4-2/4
Piece No.67	Hande Cangökçe	*	3/4-2/4
Piece No.68	Kağan Korad	*	2/4-3/4-6/8-5/8-8/8
Piece No.69	Hande Cangökçe	*	2/4-3/4
Piece No.70	Eren Süalp	*	3/4-2/4-5/8
Piece No.71	Kürşad Terci	E Minor	3/4-2/4-4/4
Piece No.72	Kürşad Terci	*	2/4-3/4
Piece No.73	Kağan Korad	D Flat Major	2/4-3/4
Piece No.74	Soner Çiftçioğlu	*	2/4-3/4

Table 7 reveals that the composer includes works in different types of western music in this book. Approximately 91% of these works have the title "Piece" and 9% have the title "Etude". It is seen that the composer preferred a general name, "Piece" in most of the works in this book. That's why, it is not possible to make a definite judgment and classification about the type of works with the title of "Piece". However, it is possible to say that the time signature has been changed in about 82% of the works in the book.

The tonality evaluation displays that while approximately 15% of the works are in E Minor, 12% in A Minor, 6% in E Major, 3% in D Major, 3% in C Minor, 3% in G Minor, and 3% D flat Major, 55% of the works can not be evaluated within a single tonality or are terminated changing to a tone different from the initial one. There are works dedicated to Kürşad Terci, Kağan Korad, Zülüf Öztutgan, İsmail Sezen, Bekir Küçükay, M.Safa Yeprem, Gülay Bosna, Dorukhan Ersin, Soner Egesel, Aziz Bosna, Ahmet Kanneçi, Mutlu Torun, Kaan Öztutgan, Soner Uluocak, Melih Güzel, Ercüment Burak Erdoğan, Hande Cangökçe, Eren Süalp and Soner Çiftçioğlu in the book.

19 pieces for classical guitar 'Anatolian Breezes' (8. book). In this 66-page book published by Sage Publishing in March 2018, there are 34 original works of Nazmi Bosna composed for classical guitar. These works had been conducted from 2017 till the publication date of the book (Bosna, 2018b). The works and information about them are given in Table 8.

Table 8. Pieces in the 8th Book

Name of Work	Dedicated to	Tonality	Time Signature
Anatolian Breeze No.54	Zülüf Öztutgan	*	7/8-8/8-9/8-3/4-2/4-5/8-4/4-10/8-3/8-6/8
Anatolian Breeze No.55	Kaan Öztutgan	*	7/8-8/8-4/4-5/8-2/4-3/8
Anatolian Breeze No.56	Melih Güzel	*	5/8-4/4-2/4-3/4-7/8-9/8-3/8
Anatolian Breeze No.57	Mutlu Torun	*	5/8-8/8-7/8-2/4-3/8-3/4
Anatolian Breeze No.58	Kağan Korad	E Minor	8/8-10/8-5/8-7/8-6/8-2/4-3/4-4/4-9/8
Anatolian Breeze No.59	Kürşad Terci	*	7/8-10/8-6/8-5/8-3/8-3/4-4/4-2/4-8/8
Anatolian Breeze No.60	Kağan Korad	*	7/8-10/8-3/8-6/8-9/8-2/4-3/4-5/8
Anatolian Breeze No.61	Soner Egesel	*	3/8-2/4-7/8-5/8-10/8-9/8-3/4-6/8
Anatolian Breeze No.62	Eren Süalp	E Minor	9/8-8/8-3/4-2/4-7/8-5/8
Anatolian Breeze No.63	M.Betigül Yürüten Çobancıoğlu and Ayhan Çobancıoğlu	*	3/8-2/4-5/8-7/8-6/8-10/8
Anatolian Breeze No.64	Ercüment Burak Erdoğan	G Minor	7/8-10/8-5/8-3/8-2/4-3/4
Anatolian Breeze No.65	Kürşad Terci	A Minor	7/8-6/8-3/4-5/8-2/4-8/8-9/8-10/8
Anatolian Breeze No.66	Ahmet Kanneçi	*	10/8-9/8-5/8-8/8-7/8-4/4-3/4-3/8
Anatolian Breeze No.67	Kağan Korad	*	5/8-2/4-7/8-10/8-3/4-8/8-3/8
Anatolian Breeze No.68	Hande Cangökçe	E Minor	4/4-3/4-5/8-7/8-2/4-3/8-8/8

Anatolian Breeze No.69	Bekir Küçükay	E Minor	3/4-7/8-4/4-5/8-2/4-6/8-8/8-12/8-11/8-9/8-3/8-10/8
Anatolian Breeze No.70	Kağan Korad	E Minor	2/4-8/8-3/8-4/4-6/8-5/8-7/8-3/4-10/8
Anatolian Breeze No.71	Mutlu Torun	E Minor	10/8-7/8-5/8-3/8-2/4-8/8-3/4
Anatolian Breeze No.72	Kürşad Terci	D Minor	3/4-2/4-6/8-4/4-7/8-8/8-3/8-5/8-9/8

Table 8 shows that the composer preferred a general name "Anatolian Breezes" for the works in this book. For this reason, it is not possible to make a definite judgment about the type of works and to make a classification. On the other hand, it is possible to say that the time signature has been changed in all the works in the book.

Concerning tonality, approximately 32% of the works have E Minor, 5% G Minor, 5% A Minor, 5% D Minor while 53% of the works cannot be evaluated within a single tonality or are ended in a different tone from the initial tone. The book includes works dedicated to Zülüf Öztutgan, Kaan Öztutgan, Melih Güzel, Mutlu Torun, Kağan Korad, Kürşad Terci, Soner Egesel, Eren Süalp, Ercüment Burak Erdoğan, Ahmet Kanneçi, Hande Cangökçe, Bekir Küçükay, M.Betigül Yürüten Çobancıoğlu and Ayhan Çobancıoğlu.

Guitar applied harmony teaching (9. book). In this 389-page book published by Sage Publishing in March 2019, guitar applied harmony teaching is included in this book. This book, which is a compilation of the works in the bibliography of the book, was prepared by taking the opinions of the instructors working in the guitar departments of the conservatories. (Bosna, 2019). Information about the chapters and subjects in the book is presented in Table 9.

Table 9. Chapters in the 9th Book

Chapters	Subject
1. Chapter	Basic Music Knowledge
2. Chapter	Interval
3. Chapter	Cadences, Chords, and Chord Links
4. Chapter	Foreign Sounds to Harmony
5. Chapter	Alteration and Enharmonic
6. Chapter	Modulation

As seen in Table 9, this book consists of 6 chapters: "Basic Music Knowledge", "Interval", "Cadences, Chords and Chord Connections", " Foreign Sounds to Harmony", "Alteration and Enharmonic", and "Modulation". From a closer examination, it is clear that each chapter is handled in a very comprehensive way and aims to teach the traditional harmony approach on the guitar starting from the most basic subjects.

General Features of His Works

The most prominent feature in Nazmi Bosna's compositions is that the near or far tones are often modulated, and the time signature changes persistently. Similarly, it is seen that most of his works do not end by turning to the axis of the starting tone, as in the traditional harmony approach, but end in the axis of a different tone or in the dominant degree. In this sense, it is possible to say that most of the works have a structure that is far from certain basic patterns. However, although the works are directed to different tonal structures, there is a certain concept of tonality in all the works of the composer. Almost all of the composer's works are in Lied form. Although he is a composer with a guitarist origin, Bosna does not include guitar techniques such as glissando and harmonic in his works, and preferred to use the polyphonic structure of the guitar in a rich way.

It is possible to examine the composer's works under two main headings. While one of them consists of works of classical western music, the other consists of works that mostly aim to reflect Turkish culture. Works of western music types are included in the books, which have works with different characters such as Milonga, Tango,

Nocturne, Serenade, Vals, Prelude, and Etude. The composer has named most of his works for classical music as Piece since his 4th book. Among these works, it is observed that elements such as rhythmic structure and time signature are meticulously followed in works with certain characteristic features such as Waltz, Tango, Milonga, but in works of free form such as Etude and Prelude, time signature is frequently changed, and the sounds that are foreign to the chord and tonality are freely used.

Also, Nazmi Bosna named the works that aimed to reflect Turkish culture as “Anatolian Breezes”. It is seen that in these works there are melodies similar to the features of the maqam used in Turkish music, and there are also rhythms often used in Turkish music such as 9/8, 7/8 and 5/8.

The Contributions of Nazmi Bosna to Classical Guitar Education

Nazmi Bosna is one of the first Turkish guitarists to study classical guitar abroad. In this respect, Bosna pioneered many guitarists who wanted to study classical guitar abroad in the 70's. After coming back to Turkey, Bosna, who worked with the world-renowned guitar virtuoso and instructor Miguel Rubio in such an important institution like Bern Conservatory, shared his knowledge and experience with the guitarists in our country. Likewise, with the guitar lessons he has given, Bosna has contributed to the training of many guitarists, including Ahmet Kanneçi.

He has contributed to the development and enrichment of the classical guitar repertoire with the compositions he has made since 1963. Furthermore, the works of Bosna were included in the curriculum of various educational institutions. Aiming to increase their motivation, Bosna dedicated these works to many guitar instructors and guitarists. The notes of his works are shared free of charge on his personal website (www.nazmibosna.com) and made available to guitarists who have no financial means.

With the Guitar Applied Harmony book published in 2019, Bosna has provided a comprehensive resource to assist guitarists in harmony training. By this means, it has enabled guitarists who do not have piano lessons in their curriculum to apply and learn harmony rules on the guitar.

Conclusion

Results Regarding the Life of Nazmi Bosna

The results indicated that Nazmi Bosna began his guitar education by taking classical guitar lessons from Ziya Aydıntan, and he continued his academic classical guitar education as a student of Miguel Rubio at the Bern Conservatory in Switzerland. Also, he made his first composition in 1963 and has continued to compose since then. It was also found that he published his compositions in a book in 2011, and since then, he has focused more on his composition studies. He gave classical guitar lessons at some music schools in Bern as long as he studied in Switzerland, and some of his works got attention and performed abroad. In addition, he gave private guitar lessons in Ankara.

Results Regarding the Works of Nazmi Bosna

1- Bosna has 9 published books: 42 Pieces for Classical Guitar (1st book), 20 Pieces for Classical Guitar (2nd Book), 30 Pieces for Classical guitar “Anatolian Breezes” (3rd book), 25 Pieces for Classical Guitar (4th Book), 27 Pieces for Classical Guitar (5th Book), 23 Pieces for Classical Guitar “Anatolian Breezes” (6th Book), 34 Pieces for Classical Guitar (7th Book), 19 Pieces for Classical Guitar “Anatolian Breezes” (8th Book), and Guitar Applied

Harmony Teaching (9th Book). The number of his works in these books is 230. Thus, it can be concluded that Nazmi Bosna is the composer who has the most original works for solo classical guitar in our country.

2- It is found that Bosna's works have been collected into books with two different understandings: one reflecting Turkish culture, "Anatolian Breezes", and one including different types of Classical Western Music. Of these books, 1., 2., 4., 5. and 7th ones include different types of Classical Western Music, 3., 6. and the 8th books include works reflecting Turkish culture. Of these works, 74 have Piece, 72 Anatolian Breezes, 28 Etude, 10 Walzer, 6 Tango, 6 Milonga, 5 Nocturne, 3 Prelude, 3 Serenade, 2 Romanze, 2 Tanz, 1 Tanz Der Inka, 1 Elegie, 1 Grand Solo, 1 Menuett, 1 Barcelona-Erinnerungen, 1 Ein Abend In Madrid, 1 Traum, 1 Andante Religioso and 1 Spanische Caprichio titles.

3- As for tonality, it is seen that the composer has tones in A Major, A Minor, B Minor, C Major, C Minor, D Major, D Minor, D Flat Major, E Major, E Minor, F Minor, G Major, and G Minor. Also, he has works that cannot be evaluated in a single tonality. About 35% of the composer's works have a structure that cannot be considered within a single tonality. 19% of the composer's works are in E minor, 15% in A minor and 12% in D Minor, and these tones are the most used tonalities in his works.

4- The most prominent feature in Nazmi Bosna's compositions is that the near or far tones are often modulated, and the time signature changes persistently. Likewise, it is seen that most of his works do not end by turning to the axis of the starting tone, as in the traditional harmony approach, but end in the axis of a different tone or in the dominant degree. In this way, it can be concluded that most of the works have a structure that is far from certain basic patterns. Nevertheless, although the composer tends towards different tonal structures in his works, there is a certain concept of tonality in all the works of the composer. Almost all of the composer's works are in Lied form.

5- Although he is a composer of guitarist origin, Bosna, who does not include guitar techniques such as glissando and harmonic in his works, prefers to use the polyphonic structure of the guitar in a rich way.

6- Bosna's Guitar Applied Harmony Teaching book consists of 6 chapters: "Basic Music Knowledge", "Interval", "Cadences, Chords and Chord Connections", "Foreign Sounds to Harmony", "Alteration and Enharmonic", and "Modulation". The closer examination of the book reveals that each chapter is handled in a very comprehensive way, and also this book is capable of teaching traditional harmony rules on the guitar in a practical way.

Contributions of Nazmi Bosna to Guitar Education

1- After coming back to Turkey, Bosna, who worked with the world-renowned guitar virtuoso and instructor Miguel Rubio in such an important institution like Bern Conservatory, shared his knowledge and experience with the guitarists in our country. Likewise, with the guitar lessons he has given, Bosna has contributed to the training of many guitarists, including Ahmet Kanneçi.

2- He has contributed to the development and enrichment of the classical guitar repertoire with the compositions he has made since 1963. Similarly, the works of Bosna were included in the curriculum of various educational institutions. Aiming to increase their motivation, Bosna dedicated these works to many guitar instructors and guitarists. The notes of his works are shared free of charge on his personal website, and so he has made them available to guitarists who have no financial means.

3- With the Guitar Applied Harmony book published in 2019, Bosna has provided a comprehensive resource to assist guitarists in harmony training. Thus, it has enabled guitarists who do not have piano lessons in their curriculum to apply and learn harmony rules on the guitar.

Suggestions

- 1- The composer's works can be analyzed comprehensively in terms of harmony and form.
- 2- Classification of the works according to their technical difficulty can help the people who will work with these works, and the instructors who will use them as training materials.
- 3- Guitar Applied Harmony book can be used as a reference book, especially in the guitar art branches of the institutions providing professional music education.
- 4- The recognition and vocalization of the composer's works by the guitarists can be investigated.

References/Kaynakça

- Bosna, N. (2011a). *42 Works For Classical Guitar*. Istanbul: Bemol Music Publishing.
- Bosna, N. (2011b). *20 Works For Classical Guitar*. Istanbul: Bemol Music Publishing.
- Bosna, N. (2014a). *30 Pieces For Classical Guitar "Anatolian Breezes"*. Ankara: Sage Publishing.
- Bosna, N. (2014b). *25 Pieces For Classical Guitar*. Ankara: Sage Publishing.
- Bosna, N. (2017a). *27 Pieces For Classical Guitar*. Ankara: Sage Publishing.
- Bosna, N. (2017b). *23 Pieces For Classical Guitar "Anatolian Breezes"*. Ankara: Sage Publishing.
- Bosna, N. (2018a). *34 Pieces For Classical Guitar*. Ankara: Sage Publishing.
- Bosna, N. (2018b). *19 Pieces For Classical Guitar "Anatolian Breezes"*. Ankara: Sage Publishing.
- Bosna, N. (2019). *Guitar Applied Harmony Teaching*. Ankara: Sage Publishing.
- Bosna, N. (2021, February 12). Access address: <http://www.nazmibosna.com>
- Elmas, Y. (2003). *Guitar With Questions*. Istanbul: Pan Publishing.
- Jeffery, B. (2002), The music: composers, in, *The classical guitar book a complete history* (p.108-111) San Francisco: Backbeat Books.
- Ranjbari, M. (2013). *Framing Models To Demonstrate Classical Guitar's Technical Attributions & Idiomatic Figures To Non-Guitarist Composers*. (Unpublished Master's Thesis), Hacettepe University Institute Of Fine Art, Ankara.
- Ünlünen, E. (2016). *The Composers Who Gave A Direction To The Modern Guitar Music Between 1920 And 1950*. *Journal Of Art And Design*, 6 (2), 110-126. DOI: 10.20488/www-std-adolu-edu-tr.292709
- Yeprem, S. (2013, July 25). *Guitar Music Studies in Turkey*. Retrieved on February 28, 2021 from the <http://www.safayeprem.com/turkiyede-gitar-muzigi-calismalari/>

MANDOLİNİN TARİHSEL GELİŞİM DÖNEMLERİ**Historical Development Periods of the Mandolin****Zhanna AKTÜRK***
Gökay YILDIZ**

ÖZ

Mandolin, uzun bir geçmişe sahip, dünyanın birçok bölgesinde yaygın biçimde kullanılan bir çalgıdır. Mandolinin kendine özgü bir sesi ve tınısının olması onun birçok müzik türünde kullanılmasını ve pratik olması amatör müzisyenler tarafından ilgi görmesini sağlamıştır. Mandolin aynı zamanda profesyonel bir performans çalgısı olarak birçok ülkenin farklı kademe eğitim kurumlarında yer almaktadır. Türkiye’de ise bir dönem müzik eğitiminde okul çalgısı olarak kullanılmış ama daha sonra gözden düşmüş, kullanımı giderek azalmıştır. Okul çalgısı olarak algılandığından çalgının performans boyutu gerilemiş buna paralel olarak zengin repertuarı ve performans tarihi ile ilgili bilgiler yetersiz kalmıştır. Bu nitel araştırma kaynak tarama ve doküman analizi / incelemesi yöntemleri kullanılarak bu boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Çalışmada daha çok yabancı kaynaklar kullanılarak mandolin tarihi analiz edilmekte, performans çalgısı olarak müzik kültürlerindeki rolü göz önünde bulundurulup çalgının çeşitli müzik eğitimi seviyelerinde kullanımı araştırılmaktadır. Verilerin çözümlenmesi ve yorumlanması betimsel yöntem kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Araştırma sonuçlarına göre mandolin tarihi birkaç önemli döneme ayrılmakta ve her dönemin özellikleri belirlenmektedir. Mandolin tarihinde yer alan dönemlerin her biri, farklı bir repertuar ve farklı mandolin tekniklerinin kullanılmasıyla karakterize edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Mandolin, Mandolin Tarihçesi, Telli-Mızraplı Çalgılar, Mandolin Gelişim Dönemleri, Mandolin Türleri.

ABSTRACT

Mandolin is an instrument that has a long history and is widely used in many parts of the world. The fact that mandolin has a unique sound and timbre has enabled it to be used in many musical genres and its practicality has attracted the attention of amateur musicians. Mandolin is also taught as a professional performance instrument in various educational institutions of many countries. In Turkey, for a period of time mandolin was used as a school instrument in music education, but later it was discredited and its use has steadily declined. Since mandolin is perceived as a school instrument, its performance factor has n't been thoroughly touched upon. At the same time, information on its rich repertoire and performance history is insufficient. This qualitative research aims to fill this gap by using source scanning and document analysis / review methods. In this study, the history of mandolin is analyzed using foreign sources, and the use of the instrument in various musical education levels is investigated by considering its role in musical cultures as a performance instrument. The analysis and interpretation of the data were carried out using the descriptive method. According to the results of the research, the history of mandolin is divided into several important periods and the characteristics of each period are determined. Each of the eras of mandolin history is characterized by the use of a different repertoire and different mandolin techniques.

Keywords: Mandolin, Mandolin History, Mandolin School, Plucked-String Instruments, Mandolin Development Periods, Types of Mandolins.

Derleme Makalesi/Review Article Geliş Tarihi/Received Date: 04.05.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 03.06.2021

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi, Doktora öğrencisi, zhanna-17-12@mail.ru ORCID ID: 0000-0003-0734-3615

** Prof., Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, gylz63@gmail.com ORCID ID: 0000-0001-7518-421X

Extended Abstract

Mandolin is an instrument that has a long history and is widely used in many parts of the world. In Turkey for a period of time mandolin was used as a school instrument in music education, but later it was discredited and its use has steadily declined. Since mandolin is perceived as a school instrument, its performance factor hasn't been thoroughly touched upon. At the same time, information on its rich repertoire and performance history is insufficient.

The purpose of this qualitative research is to fill this gap by using source scanning and document analysis / review methods. In this study, the history of mandolin is analyzed using foreign sources, and the use of the instrument in various musical education levels is investigated by considering its role in musical cultures. The analysis and interpretation of the data were carried out using the descriptive method.

According to the results of the research, the history of mandolin is divided into several important periods and the characteristics of each period are determined. Each of the eras of mandolin history is characterized by the use of a different repertoire and different mandolin techniques.

The period before the 17th century can be called the time of the formation of the mandolin. In this period, instruments similar to the lute were formed, which vary in mandolin making and tuning, and are named differently in different countries.

In the Baroque period, the instrument called the Baroque mandolin was created, which is still used in old music today. Over time, Italy became the center of mandolin art. Methodical and repertory studies of the mandolin were carried out by the leading musicians of the period, which played an important role in the life of Italian society. Some of these musicians are F. Conti, F. Piccone, D. Scarlatti, A. Vivaldi.

The classical mandolin period is the most productive and brightest period in the development of the mandolin repertoire and methodological studies. In the middle of the 18th century, the Neapolitan mandolin emerged from a mixture of different instruments. During this period, the mandolin was used in both amateur and professional music, and various mandolin methods including classical playing techniques were published.

The first half of the 19th century saw a decline in mandolin art. The mandolin almost completely disappeared from professional music, but continues to live as an accompaniment instrument in folk culture. Changes made by P. Vinaccia in mandolin making played an important role in the revival of mandolin art.

During the romantic mandolin era, prominent mandolin players and method book writers introduced new approaches to sound production and used new mandolin playing techniques. Thus, in the second half of the 19th century, a revival in the art of playing the mandolin began in Italy and then spread throughout Europe.

In the 20th and 21st centuries, the mandolin becomes a part of the music culture of many societies and each mandolin school gains its own characteristics. Mandolin ensembles and guitar-mandolin orchestras are formed in different countries, journals and methodological studies about the mandolin are published. In many countries, mandolin festivals and competitions are organized, which take place in different stages of music education.

When we trace the history of the mandolin, we can see that the centers of mandolin art have moved to different countries over the centuries. The mandolin, which is integrated into the musical culture of a particular society, comes under the influence of dominant tendencies and acquired characteristics specific to the society. Today, the art of mandolin continues to actively develop.

While investigating the existence of the mandolin in different countries, it was concluded that this instrument can be used successfully both in professional and amateur music as well as in general music education. This is due to the fact that besides being an instrument that a child can learn to play at a beginner level, it is also an instrument capable of performing the most complex virtuoso solo programs, playing solo in large halls and with orchestras. It can also be used in old, classical, romantic, bluegrass, country, jazz and many other music genres.

İnsanoğlu geçmişten bugüne duygu ve düşüncelerini ifade etmek için çeşitli yollar denemiş, bu yollardan biri olarak da müziği seçmiştir. Bazen kendi vücudunu ve çevresindeki maddeleri bazen de kendi sesini kullanan insanoğlu, zamanla müziği oluşturan en temel unsur olan sesleri üretmeye başlamıştır. Çünkü müziğin oluşması için ilk önce organize edilmiş seslere ihtiyaç duyulur. Bu sesleri üretebilmek için en temel araçlar, insan sesleri ve çalgılardır. Müzik seslerini üreten alet ise *müzik çalgısı* olarak tanımlanabilmektedir (Say, 2009). Yine başka bir ifadeyle “Müzikal sesler üretmek amacıyla yapılmış belirli biçim, kullanım ve tını özellikleri olan aletler de çalgı olarak tanımlanabilir” (Kaptan ve Yöndem, 2010, s. 23).

Çalgılar ses üretim yöntemlerine, ses üretim araçlarına, ses özelliklerine, yapısal özelliklere, kullanım alanlarına ve ses aralıklarına göre çeşitli sınıflara ayrılmaktadır. H. Berlioz'un (1856) *Modern Enstrümantasyon ve Orkestrasyon Üzerine Büyük Tez* adlı çalışmasında vurmali çalgılar hariç çalgıların sınıflandırılması; vibratör tipine göre (telli, üflemeli), ses üretme yöntemine göre ya da ses üretme aracına göre alt kategorilere ayrılmaktadır. Örneğin telli çalgılar; yaylı, *plucked* ve klavyeli olmak üzere üç alt kategoriye ayrılmaktadır (Akt. Muzhçil, 2015, s. 75).

N. A. Rimsky-Korsakov'un (1913) *Orkestrasyonun Temelleri* adlı daha çok pratiğe dayanan çalışmasında senfoni orkestrasının çalgı sınıflandırılması yaylı, tahta üflemeli ve bakır üflemeli çalgılardır. Bu sınıflandırmada titreşen cismin tipi (tel, hava) ve kısmen de rezonatörün özelliği (ahşap, bakır) bir kriter olarak görülmektedir. Yazarın *kısa sesli (plucked)* çalgıları ayrı bir gruba ayırması ise ilginçtir. Bu grupta arp, gitar, kanun, balalayka, domra, mandolin ve *pizzicato* çalan yaylı çalgılar yer almaktadır. Bu gruplandırma ses süresinin özelliğine, ses üretme yöntemi (*pizzicato*) dahil edilerek yapılmıştır. Bu nedenle ses sonucuna bağlı olarak N.A. Rimsky-Korsakov yaylı çalgıları, yaylı çalgı grubundan *plucked string* çalgı grubuna aktarmaktadır (akt. Muzhçil, 2015, s. 76).

Erik Moritz von Hornbostel ve Curt Sachs'ın (1914) müzik çalgıları sınıflandırma sisteminde ses üretme yöntemine göre çalgılar kategorize edilerek dört ana başlıkta toplanmıştır.

- 1) *Idyofonlar*: Kendinden ses veren vurmali çalgılar (simbal, üçgen, gong, kastanyet, glockenspiel vb.).
- 2) *Membrafonlar*: Deri gerili vurmali çalgılar (her tür davul, timpani, bongo vb.).
- 3) *Kordofonlar*: Telli çalgılar (gitar, mandolin, lavta, arp, keman, viyola, viyolonsel vb.).
- 4) *Aerofonlar*: Nefesli çalgılar (trompet, klarnet, flütler vb.).

Mandolin, bu sınıflandırma sisteminde kordofonlar grubunun bir alt kategorisi olan *bileşik kordofonlar* grubunun *saplı lavtalar (ing. necked lutes)* alt grubuna ait bir çalgı olarak tanımlanmaktadır.

Mandolin, farklı ülkelerde ses üretim yöntemine göre genellikle *plucked string* çalgı grubuna dâhil edilmektedir, Türkiye'de *plucked string* terimine karşılık aynı anlama gelen bir terim kullanılmadığı için bu çalışmada, ses üretme aracına göre *telli-mızraplı çalgılar* terimi kullanılacaktır.

Çeşitli ülkelerde kullanılan birçok farklı tür telli-mızraplı çalgı, folklorik bir ortamda doğduktan sonra toplumlar için kültürel kimliğin bir göstergesi olarak anlam kazanmıştır. Bağlamanın Türkiye, domranın Rusya, buzukinin Yunanistan ile ilişkilendirilmesi bu nedenle olabilir.

Evrin sürecinde birçok telli-mızraplı çalgı yavaş yavaş varoluş alanını genişletip dünya müzik sanatının bir

parçası haline gelmiştir. Bunlardan biri uzun bir geçmişe sahip, dünyanın birçok bölgesinde yaygın biçimde kullanılan, telli-mızraplı çalgı olan mandolindir. Mandolin; klasik, geleneksel ve popüler birçok müzik türünde yer almasının yanı sıra kendine özgü ses renginin etkileyici özelliği ve pratik olmasından ötürü sadece profesyonellerin değil amatörlerin de geniş ilgi gösterdiği melodik ve armonik nitelikte bir çalgıdır.

Türkiye’de mandolin, kolayca ustalaşılabilen bir çocuk çalgısı, bir geçiş çalgısı olarak algılanmaktaydı. Dolayısıyla mandolin Türkiye’de profesyonel performans çalgısı boyutunu kazanamamıştır. Uçan’ın (2016) değerlendirmesine göre: “mandolin genel müzik eğitiminde olduğu gibi çalgı eğitiminde de birçok yönden son derece elverişli, kolaylaştırıcı ve kullanışlı bir başlangıç, geçiş ve sıçrayış çalgısı olarak görülüyor ve nitelendiriliyordu” (Akt. Öztürk, 2020, s. 34). Mandolin hakkındaki yaygın söylemin bir diğer örneğine, M. R. Gazimihal’in 1951’de kaleme aldığı şu satırlarda da rastlamak mümkündür: “Mandolini öğretmek gibi, mandolini öğrenmek de kolaydır. Bunun sonucunda öğretmeni de çok, öğrencisi de çok olacaktır. Perdeleri, metodu, her şeyi standarttır. [...] mandolin bir ‘etap aleti’, bir çocuk çalgısıdır. [...] Mandolinden bıkarak keman ya da piyano gibi klasik bir çalgıya geçmek gereğini şiddetle duyar. [...] Müziği sevdiren ve çocuğu doğru seslerle işe başlatan bir çalgı olarak mandolin, küçük müzikçinin en güzel arkadaşı olur... Bugün için biricik kolay ve ucuz ‘çocuk çalgısı’ mandolindir” (akt. Say, 2001, s. 78).

Mandolinin imajının bu şekilde olmasının Türkiye’ye has birçok farklı sebebi olabilir. Türk kaynaklarında mandolinin repertuarı ve performans tarihi ile ilgili bilgilerin yetersiz olması bu imajın oluşmasında etkili olmuştur. Şu anda Türkiye’de mandolinin bu özelliklerini konu alan herhangi bir çalışma bulunmamaktadır. Bu çalışma bu boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır.

Bu araştırma nitel araştırmanın kaynak tarama ve doküman analizi / incelemesi yöntemleri kullanılarak yapılan bir araştırmadır. Araştırmadaki verilerin elde edilme aşamasında doküman tarama yöntemi kullanılmıştır. Gerekli kaynak taraması yapılarak elde edilen bilgilerden bilimsel gerçekliğe ve geçerliliğe uygun olanlar değerlendirilmiştir.

Verilerin çözümlenmesi ve yorumlanması betimsel yöntem kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguların düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşırlar (Sözbilir, 2009).

Yapılan analizler ve incelemeler sonucunda mandolin çalgısının tarihsel sürecinin incelenmesinin müzik tarihine ve müzik eğitimine katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

17. Yüzyıl Öncesi Mandolin

Mezopotamya, Batı Asya (M.Ö. 2300) ve Mısır (M.Ö. 1600) kültürlerinde yuvarlak gövdeli ve uzun saplı çalgıların ilk izleri bulunmaktadır. M.Ö. yaklaşık 1300’lerde Mısır’da ilk kısa saplı, muhtemelen Asya kökenli lavtanın resimleri ortaya çıkmıştır. Avrupa lavtasının atası olduğu düşünülen Arapların *Ud*’u (Arapça al’Ud), bu lavtadan çıkmaktadır. M.S. 8. yüzyıldan 11. yüzyıla kadar Güney Avrupa, özellikle İspanya ve Sicilya’nın Araplar tarafından işgal edilmesiyle Arap kültürüne ait çalgılar yavaş yavaş Hristiyan Avrupa’ya yayılmaya başlamıştır (Le Roux, ve Bazin, 1988, s. 13).

Çeşitli kaynaklara göre Avrupa’da iki tür lavta olduğu bilinmektedir: Uzun saplı, tanbur biçimli büyük lavta (şekil 1) ve kısa saplı tek ağaç parçasından (sapı gövdeden ayrı değil) işlenmiş, dış bükey gövdeli küçük lavta

(şekil 2).



Şekil 1. *Uzun Saplı Büyük Lavta* (Alfonso X, Tarihsiz)



Şekil 2. *Kısa Saplı Küçük Lavta* (Alfonso X, Tarihsiz)

18. yüzyıla kadar küçük lavta çeşitli şekillerde adlandırılmıştır. Marga Wilden-Hüsgen (1992), küçük lavtanın adını farklı ülkelerdeki adlarından bağımsız olarak yüzyıllara göre sınıflandırmıştır:

11- 14. yüzyılda: *Guitarre morisca*

14- 15. yüzyılda: *Quinterna*

16. yüzyılda: *Mandora (Mandore), Lutina (küçük lavta)*

17. yüzyılda: *Mandola*

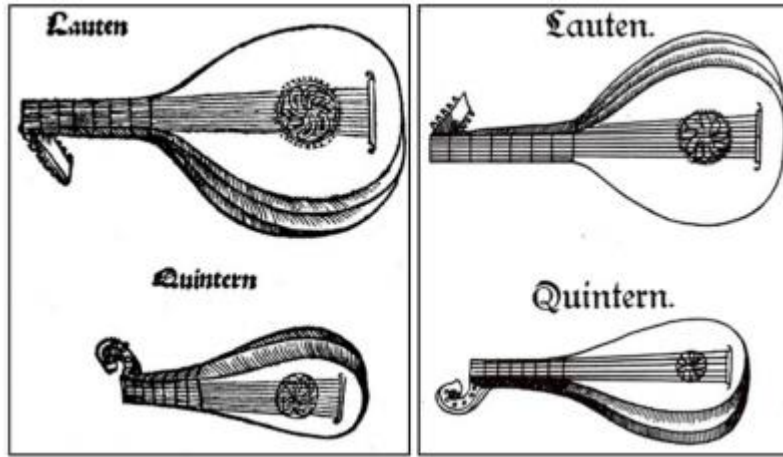
18. yüzyılda: *Mandoline/o* (s.12)

Tyler ve Sparks (1989) ise, farklı ülkelerde kullanılan küçük lavtayı şu şekilde adlandırmaktadırlar: Fransızca: *guitaire, guinterne, guisterne*

İngilizce: *gyterne, gittern* Almanca: *guinterne* İspanyolca: *guitara*

İtalyanca: *chitarra, chitarino, cistern*.

1300'den itibaren quintern (şekil 3) (*Quintern* veya *Gitarre* kelimesi bir orta çağ metninde mandolin benzeri bir enstrümanı anlatmaktadır) sıklıkla kullanılan ve çok sayıda minyatürde, freskte ve resimde gösterilen bir çalgıdır. Bu görüntüleri incelerken quintern ve (büyük) lavta arasında bazı fiziksel farklar görülmektedir. Quintern genellikle lavtadan daha küçüktür (fark çok net olmasa da), baş orak bir şekle sahiptir.



Şekil 3. Lavta ve Quintern (Mandore) (Virdung, 1511; Agricola, 1529)

Didier Le Roux ve Jean-Paul Bazin'e (1988) göre orta çağda quintern, günümüzdeki gitar kadar popülerdi. Çok sayıda mevcut resim orta çağ'ın mandolin tarihindeki en büyük dönemlerden biri olduğunu göstermektedir. Enstrümanın tasarımı tam olarak tanımlanmış ve neredeyse standartlaştırılmıştır. Araştırmacılara göre quintern, çağdaşı olan lavtadan farklıydı, bu nedenle lavta quintern'in atası değil kardeşidir.

16. yüzyılda küçük lavtanın yapım biçimi değişmekte ve büyük lavtanın formunu almaktadır. Artık gövde ve sap tek bir parça değil, akort burgu sistemi de değişmiştir (Wilden-Hüsgen, 1992, s. 12). Çalgı artık *Mandore* olarak adlandırılmaktadır.

Didier Le Roux ve Jean-Paul Bazin (1988) orta çağın quintern ile geç Rönesans mandoresi arasındaki bağlantıyı İspanya'nın *Bandurria*'sında bulmaktadırlar. *Bandurria*, 1555'te Juan Bermudo tarafından yayınlanan *Declaracion de Instrumentos Musicales* adlı kitabında *sol-do-sol* üç telli çalgı olarak tanımlanmaktadır. Bermudo, *bandurria*'nın şeklini açıklamamasına rağmen, bu çalgı adı ve dörtlü-beşli akor sistemi nedeniyle mandorenin atası olduğunu tahmin etmektedir. *Mandore*'yi anlatan en eski belge 1585'te Kral Henri V. için Jacques Cellier tarafından yazılmış bir yazıdır. 1585'te Paris'te Adrien Le Roy tarafından yayınlanan *Instruction pour la Mandore* (*Mandore Talimatları*) adlı kitapta, mandorenin kökenleri İspanyol çobanlara (Biscaye ve Navarria'dan) bağlanmaktadır. Burada mandore dört telli ve dokuz perdeli bir çalgı olarak tanımlanmaktadır.

Barok Dönemde Mandolin

17. yüzyıla kadar mandore (mandora) olarak adlandırılan küçük lavta Fransa, İngiltere ve Almanya'da çok popülerdi. Bu ülkelerde mandore için Fransız tabulatür sisteminde çok sayıda eser yazılmıştır. İtalya'da mandore bilinmektedir ama kullanılmamaktadır. 17. yüzyılda ise mandore çalgısı Fransa, İngiltere ve Almanya'da popüleritesini kaybetmiştir. Buna karşın İtalya'da *mi-la-re-sol* dört telli bir çalgı olan mandore (It. *Mandola*) için yazılan ilk eserler ortaya çıkmaktadır. Bu akor ayarları muhtemelen 17. Yüzyıl İtalya'sında hala kullanılan Rönesans lavtasından kaynaklanmaktadır (Le Roux ve Bazin, 1988, s. 15).

17. yüzyılda oluşan *mi-la-re-sol* tellere 18. yüzyılın başında kalın *sol* ve *si* telleri eklenerek günümüzde *Barok Mandolin* (şekil 4) olarak adlandırılan mandola ortaya çıkmıştır. Günümüzde bu çalgı eski müzikte ve barok ensemblelerde kullanılmaktadır (Wilden-Hüsgen, 1992, s. 13).



Şekil 4. Giuseppe Presbler, 1796, *Barockmandolin*, (The Metropolitan Museum of Art)

Farklı kaynaklarda bu mandolin farklı adlandırılmaktadır. Mesela, Marga Wilden-Hüsgen *Milan Mandolin* adını verirken, diğer kaynaklarda bazen *Barok Mandolin* adı kullanılmaktadır.

Antonio Stradivari'nin (1644-1743) en az iki tane lavta şeklindeki enstrümanı hayatta kalmıştır. Bunlardan biri (şekil 5) Güney Dakota'daki (ABD) Ulusal Müzik Müzesi'nde bulunmaktadır. Enstrümanların yanı sıra, Stradivari tarafından yapılan bu tür aletlerin çizimleri de günümüze ulaşmıştır (Wilden-Hüsgen, 1990).



Şekil 5. Stradivari, A. *Mandolin* (National Music Museum)

17. yüzyılın sonuna gelindiğinde artık mandolin, İtalyan toplum hayatında çok yaygınlaşmış ve önemli bir yere sahip olmuştur. Mesela Orlandi'nin araştırmasına göre, o yıllarda Venedik'te Ospedale della Pieta'da çalışan Vivaldi'nin mandolin çalan öğrencileri vardı (akt. Le Roux ve Bazin, 1988, s. 16).

Roma'daki Müzik Akademisinin üyeleri Gaetano Boni ve Francesco Piccone tarafından barok (Milan) mandolin için çok sayıda beste yazılmıştır (Le Roux ve Bazin, 1988, s. 16). Barok mandolin için yazılan ve mandolin repertuarında önemli yeri olan parçalar Domenico Scarlatti (6 sonat) ve Antonio Vivaldi (mandolin solo için Do majör konçertosu ve 2 solo mandolin için G majördeki konçerto gibi) tarafından yazılmıştır.

Bilinen ilk mandolin metodu, 18. yüzyılın başında ünlü lavta sanatçısı Francesco Conti tarafından yazılmıştır. O zamana ait hemen hemen tüm metotlar gibi, bu metotta çalma tekniğini kapsamamaktadır. Tabulatürden bir tür geçişi göstermektedir (Tyler ve Sparks, 1989, s. 98). 18. yüzyılın ilk yarısında, opera ve oratoryolarda da mandolin yaygın olarak kullanılmıştır. Örneğin Francesco Conti'nin *Galatea Vendicata*, Francesco Mancini'nin *Alessandro il Grande in Sidone* operalarında ve Antonio Vivaldi'nin *Juditha Triumphans* oratoryosunda mandolin *obligato* kullanılmıştır (Tyler ve Sparks, 1989, s. 27).

1650-1750 yıllarında mandolin için Filippi Sauli, Guiseppe Gaetano Boni, Roberto Valentini, Carlo Arrigoni, Ludoviko Fontanelli v.d. tarafından yaklaşık 200 müzik eseri yazılmıştır. Bu eserler çalma tekniği açısından yüksek seviye eserlerdir. Bu özellik, o dönemdeki mandolin sanatının yüksek seviyesini göstermektedir (Moçalova, 2018, s. 20).

Klasik Dönemde Mandolin

Barok mandolin için eserler yazan besteciler Kuzey İtalya'dan veya Roma'dandı. Güney İtalya'da ise Barok (Milan) mandolininin yaygın olduğuna dair bir kanıt yoktur. Bu dönemde Napoli'de yeni tür bir mandolin ortaya çıkmaktadır.

Didier Le Roux ve Jean-Paul Bazin göre, (1988) *Napoli mandolini* (şekil 6) muhtemelen 1750 civarında farklı çalgıların karışımından ortaya çıkmaktadır. Şekil olarak Barok mandolinden (ama barok mandolinin gövdesinin düz ön kısmının aksine, kıvrım gövdesinin ön kısmına sahiptir) ve küçük *colascioneden* [mandoline benzeyen, muhtemelen Türk kökenli, uzun saplı iki veya üç telli çalgı. Tyler ve Sparks'a (1989, s. 138) göre, Colascione 15. yüzyılda Napoli'de uzun saplı Arap lavtası ve İtalyan lavtası örnek alınarak İtalya'ya yerleşmiş Türkler tarafından üretilmiş bir çalgıdır], akor sistemi (teller G-D-A-E) kemandan, çift metal teller belki de Chitarra Battente'den, adı ise uzun yıllardır bilinen kuzey İtalya kökenli Barok (Milan) mandolinden alınmıştır.



Şekil 6. *Antonius Vinaccia, 1781, Mandolin (The Metropolitan Museum of Art)*

Napoli mandolini besteciler arasında çok popülerdi, bunun için çok sayıda parça yazıldı ve bu parçalar günümüzde dünyadaki farklı kütüphanelerde muhafaza edilmektedir.

Napoli mandolininin sosyal işlevine uygun olmak için bu parçalar genellikle kolaydı çünkü mandolin aristokrat toplumda amatör çalgı olarak kullanılıyordu. Buna karşılık virtüözler tarafından veya virtüözler için yazılmış üst düzey çalma teknikleri içeren eserler de yayımlanmıştır (Le Roux ve Bazin, 1988, s. 17). Tellerin adı ve sıralanışı keman ile aynı olması, mandolinin birçok bestecinin ilgisini çekmesine, aynı zamanda kemancıların mandoline geçme ve ustalaşma süresinin azalmasına yardımcı olmuştur.

O dönemde İtalya küçük eyaletlerden oluşmaktaydı. Bu eyaletlerde farklı tür mandolinler de ortaya çıkmıştır: *Genovese mandolini, Roma mandolini, Kremon mandolini*. En popüler olan Barok mandolin ve Napoli mandolini eş zamanlı kullanılmaktadır ve ikisi de *Mandoline* olarak adlandırılmaktadır. Sadece akor pozisyonlarını inceleyerek eserin hangi tür mandolin için yazıldığı anlaşılabilir (Moçalova, 2018, s. 21).

17. yüzyıl mandolinin altın çağıdır. Bu dönemde Napoli, Avrupa müzik hayatının merkeziydi. Dönemin önemli bestecilerinin mandolin için parçalar yazmaları, çalgının popülerliğini ve yüksek statüsünü göstermektedir. 18. yüzyılın ortasında, mandolin klasik icra teknikleri (çeşitli arpej türleri gibi) gelişmiş, İtalyan oda müziğinin en önemli çalgılarından biri haline gelmiştir (Laçinova ve Pripuskova, 2015, s. 42).

Devrim öncesi dönemde Paris'te müzik hayatı aktif olarak gelişmektedir. İtalya'dan birçok müzisyen bu aktif konser hayatına katılmak için Paris'e taşınmıştır. Bunların arasında çok başarılı olan ve Fransa'da mandolinin yayılmasını başlatan birçok mandolinist vardı. Salonlarda mandolin çalmak çok modaydı ve birçok kemancı sol el tekniği kemana benzediği için mandoline geçiyordu (Moçalova, 2018, s. 21).

18. yüzyılın ikinci yarısında Paris ve Lyon'da yayınlanan çok sayıda metot kitabı, mandolin icracılığının

gelişiminin önemli bir göstergesidir. Bu metotlardan bazıları şunlardır: Giovanni Fouchetti, Lyon 1760; Giovanni Battista Gervasio, Paris 1767 (*Methode tres facile Pour apprendre a jouer dela Mandoline a quatre Cordes Instrument fait pour les Dames*); Gabriele Leone, Paris 1768 (*Methode Raisonee Pour passer du violon a la Mandoline*); Pietro Denis, Paris 1768 (*Methode Pour Appelandre a Jouer de la Mandoline*); Michel Corrette, Lyon 1772 (*Nouvelle Methode pour apprendre a Jouer en tres peu de tems de la mandoline*).

Bu metotlar, o dönemde kullanılan mandolin icra tekniklerini tanımlamaktadır. Metotlar büyük ölçüde mandoline geçen kemancılara yönelik olduğu için sağ el tekniğine daha fazla önem vermektedirler. Temel olarak bu metotların tümü aynı anda hem 6 hem de 4 telli mandolin için yazılmıştır. Sadece Gervasio'nunki 4 telli için yazılmıştır. Bu kitaplarda ses üretme aracı olarak tüyler (karga veya devekuşu) veya kiraz ağacı kabuğundan yapılmış penalar önerilmiştir. Yazarlar, mandolin çalarken sesin yuvarlak ve sıcak olması gerektiğini belirtmişlerdir (keskin ve gürültülü olmamalıdır).

Fouchetti'ye (1760) göre mandolin mümkün olduğu kadar klavsen ve arp seslerini taklit etmelidir. Tremolo sadece uzun notalarda kullanılabilir. Tremolonun (daha çok hızlı ritmik seslere benzeyen) nasıl ve nerede kullanılacağına yönelik belirli kurallar vardır. Mesela, 1'lik notalarda 7 vuruşlu tremolo, ikilik notalarda 5 vuruşlu tremolo kullanılmaktadır. Fouchetti'ye göre bir müzik parçasında birden fazla ikilik nota varsa sadece birinci nota tremolo çalınması gerekir, aksi halde kötü ses meydana gelecektir (akt. Wilden-Hüsgen, 1988, s. 60).

Gabriele Leone (1768), mandolin sesinin keman gibi devam etmediğine ve tasvir edilmemesi gerektiğine, uzun notalarda sesi uzatmak için süslemeler veya akor sesleri kullanılması gerektiğine inanıyordu. (akt. Wilden-Hüsgen, 1988, s. 60).

Pietro Denis'e (1768) göre mandolin için yazılmış kompozisyonlarda tremolo kullanmaya gerek yoktu çünkü bu kompozisyonlarda zaten uzun notalar yoktur. Diğer yandan başka çalgılar için yazılmış parçaları, mandolin ile seslendirirken uzun notaları doldurmak için daha kısa notaları kullanmak gerekmektedir. (akt. Wilden-Hüsgen, 1988, s. 60).

Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere Klasik Mandolin Döneminde melodi çalmak ya da uzun notaları doldurmak için günümüzdeki tremolo çalma tekniği kullanılmamıştır. Bunun yerine uzun notalar, kurallı bir şekilde bir dizi vuruşlarla, süslemelerle ya da akor sesleri ile doldurulmuştur.

Bu metotlarda, en çok çeşitli sağ elle vuruş tekniklerine ve ses kalitesine önem verilmiştir. Tüm yazarlar yalnızca bilekle çalınması gerektiği konusunda hemfikirdir. Bu eski Klasik mandolin metot kitaplarında; aşağıya-yukarıya güçlü (iki tel aynı anda çekme) ve hafif (tek tel çekme) değişik vuruş tekniğine, virtüöz arpej tekniklerine ve değişik süslemelere odaklanılmıştır (Wilden-Hüsgen, 1988, s. 61).

1789 Fransız Devrimi ile Paris'te klasik mandolin dönemi sona ermiş, finansmanı kesilen müzisyenler Fransa'dan ayrılmışlardır. Yaklaşık on yıl sonra turne virtüözü mandolinistler sayesinde mandolin, Viyana'da giderek daha popüler hale gelmiştir (Laçinova ve Pripuskova, 2015, s. 42).

Mandolinlerin ilk tanımı ve adı 1805'te Leipzig'de Bartolozzi tarafından önerilmiştir. 6 çift telli mandolin için *Milano mandolin* veya *Turin mandolin*, 4 çift telli için *Napoli mandolin* ve 4 tek telli için *Cremona mandolin* şeklinde bir adlandırma önermiştir. Bartolomeo Bartolozzi, Venedik'ten Viyana'ya taşınmış ve ilk Alman mandolin metodunun yazmıştır. 18. yy. sonlarında ve 19. yy. başlarında, çift telli çalgılarda yalnızca bir tel kullanma genel bir eğilimdi. Mandolin de bu eğilime yenik düştü. Bartolozzi, bir kiraz ağacının kabuğunu pena olarak kullanarak

Cremona mandolinini dört tek telle ustaca çaldı. Johann Nepomuk Hummel, mandolin ve orkestra için yazdığı konçertoyu Bartolozzi'ye ithaf etti (Bone, 1914).

Bu dönemde Viyana'daki bazı besteciler mandolin için çeşitli besteler yapmıştır. Örneğin Ludwig van Beethoven tarafından mandolin ve çembalo için yazılan 4 sonat ve Wolfgang Amadeus Mozart'ın *Die Zufriedenheit*, *Komm, Liebe Zithera* adlı şarkılarında ve *Don Giovanni* operasında mandolin eşlik olarak kullanılmıştır (Sparks, 1995, s.4).

Niccolo Paganini'nin çaldığı ilk enstrüman mandolindir. Paganini tarafından mandolin için üç beste yapılmıştır: *Sonata per Rovene per mandolino e chitarra*, *Serenata per mandolino e chitarra*, *Minuetto per l'amandolino per mandolino solo* (Tyler ve Sparks, 1989, s. 140-141).

Romantik Dönemde Mandolin

Barok ve Klasik dönemlere ait mandolin icra teknikleriyle Romantik döneme ait müzikleri mandolin ile çalmak uygun değildi. Sparks'a (1995, s. 3) göre "Piyano yapımındaki gelişmeler daha güçlü sese sahip olmasını sağladı. Yaylı çalgılar, yeni çağın bestecilerinin eserlerinde geniş melodik çizgiler çalmak için idealdi. Bu koşullar altında, mandolin müzik dünyasında tamamen sahipsiz hale geldi".

19. yüzyılın ilk yarısında hem enstrümanın varlığına hem de besteciler tarafından algılanmasına etki eden başka bir eğilim kendini göstererek mandolin günlük hayatta bir eşlik, örneğin, serenatlara eşlik enstrümanı olarak görülmeye başlanmıştır.

Profesyonel müzikte mandolinin en yaygın rolü, operalarda serenatlara eşlik etmesiydi. Mandolin sanatçılarının sayısı hızla düştüğünden tiyatrolarda mandolinin yerine *pizzicato* çalan yaylı çalgılar kullanılmaya başlanmıştır (Georges Bizet, opera *Don Procopio*) (Sparks, 1995, s. 4).

Ayrıca, o zamanın gençler arasında üç veya altı satırlık şiirler olarak yazılan, aşk temalı *stornelli* ve *rispetti* Toskana şarkıları popüler olmuştu. Bunlar mandolin, gitar veya keman eşliğinde icra ediliyordu. Napoli'de daha sonra Napoli şarkıları olarak adlandırılan, sokak müzisyenlerinin şarkıları yaygınlaşmıştır. Geleneksel olarak bu şarkılar mandolin ya da gitar eşliğinde söylenmiştir (Sparks, 1995, s. 10-14).

1830'dan itibaren mandolin için yeni eser bulunamamış, 1805-1869 döneminde mandolin çalma metotları yayımlanmamıştır. Mandolinistler mesleki eğitim almadığı için 18. yüzyıl icra teknikleri ve mandolin eserleri unutulmuştur. Böylece 19. yüzyılın ortasına doğru mandolin, profesyonel performans alanını neredeyse tamamen terk etmiş ve akademik çevrede popülerliğini yitirmiştir. Ancak mandolin İtalyan halk müziğinde yaşamaya devam etmiştir (Skroznikova, 2014, s. 203).

Sözde sükunet dönemi olarak bilinen ve mandolinden çok az bahsedilen 1820-1870 yılları arası, mandolin için müzik hayatının değişen yeni koşullarına bir hazırlık dönemi olarak kabul edilmektedir.

Çalgı ustası Pasquale Vinaccia tarafından mandolinin geliştirilmesi, çalgının yeni müzik hayatında yer almasında çok önemli rol oynamıştır. Vinaccia, daha parlak bir sese sahip olan ve sanatçıya daha fazla teknik imkanlar veren yeni bir mandolin modeli üretmiştir. Yeni mandolin modelinin (şekil 7) daha büyük ve geniş sapı, abanoz klavyesi, daha fazla perdesi, metal tel tutucuları ve metal telleri, daha büyük bir gövdesi vardı. Ahşap akort mandalların yerine gitar mekanikleri kullanılmaktaydı. Bu da enstrümanın çok daha doğru akort edilebilmesini sağlamıştır (Skroznikova, 2014, s. 206).



Şekil 7. *Vinaccia, P. Mandolin (Lachmann, E, 1950).*

1878'de İtalya Kraliçesi olan Savoylu Margaret tarafından mandolin kullanılması, çalgının gelişiminde önemli rol oynamıştır. P. Vinaccia özellikle onun için bir çalgı yapmıştır. Kraliçenin etkisiyle mandolin yüksek sosyete arasında yaygınlaşmıştı. Çalgının devlet katında bu şekilde tanınması, İtalya'da popülerliğinin artmasına ve mandolin sanatının daha da gelişmesine önemli bir ivme kazandırmıştır. Böylece 19. yüzyılın ikinci yarısında, mandolin çalma sanatında İtalya'da ve ardından tüm Avrupa'da bir canlanma başlamıştır (Adelstein, 1905, s. 5).

19. yüzyıl sonlarında ve 20. yüzyıl başlarında müzisyenler, mandolin sanatını yaygınlaştırmak için (Fransa, Almanya, Austurya, İngiltere, Amerika, Japonya) farklı ülkelerde konserler vermekteydiler. Bu dönemde, mandolin dörtlüsü, solo mandolin ve piyano eşlikli mandolin için eserler yazılmıştır. Mandolin orkestralarının ve mandolin-gitar topluluklarının ortaya çıkışı ve yaygınlaşması, bu topluluklar ve orkestraların mandolin sanatının gelişiminin merkezleri haline gelmesini sağlamıştır. 1880'lerde mandolin-gitar orkestraları İtalya'nın her yerinde ortaya çıktı (Sparks, 2013, s. 621). 1905'de S. Adelstein şunları kaydetti: "Son yirmi yılda, modern enstrümanların hiçbiri Avrupa'da Napoli mandolini kadar hızlı bir popülerlik kazanmadı. Birkaç yıl önce enstrümanın tamamen bilinmediği Almanya ve İngiltere'de, Paris'te olduğu gibi, bugün mandolin binlerce kişi tarafından çalınıyor ve özellikle zarif ve oldukça sanatsal bir enstrüman olarak algılanıyor."

Bu dönemde mandolin ile ilgili bazı dergiler yayımlanmaya başlamıştır. Bu dergiler, mandolinin ne kadar yaygın olduğunu göstermektedir. Örneğin, Almanya, Avusturya ve İsviçre'de telli çalgı (mandolin ve gitar gibi) topluluklarını birleştirme amacıyla 1913'te *Die modern Hausmusik* dergisi çıkarılmıştır. Dergiye göre, 1913'te

sadece kuzey Almanya'da yaklaşık iki yüz mandolin ve gitar topluluğu vardır (Henke, 1993, s. 31). Japonya'da ise, sadece Tokyo'da 1924'te yaklaşık on sekiz mandolin topluluğu vardı (Sparks, 1995).

Bu dönemde mandolin yapımında da yeniliklere rastlanmaktadır. Amerika'da Orville Gibson, 1898'de yeni bir mandolin türünü patentledi (şekil 8). Gibson mandolinleri, sanatçılar arasında bir tartışmaya neden oldu. İtalyan mandolinlerine kıyasla Gibson enstrümanları daha büyük bir rezonans bölümüne ve daha uzun sapa sahiptir.



Şekil 8. Gibson, O. 'Mandolin A' ve 'mandolin F' (The Metropolitan Museum of Art)

Sonuç olarak Gibson mandolinleri daha alçak frekanslı gitar benzeri bir ses üretiyordu. Amerikalı sanatçıların çoğu bluegrass, ragtime, dans müziği tarzlarında bu yeni mandolini yaygın olarak kullanmaya başladılar (Moçalova, 2018, s. 48).

Bu dönemdeki yuvarlak gövdeli mandolini yapan en iyi çalgı ustası R. Calace idi. 1906'da gerçekten profesyonel performans seviyesindeki *Mandolino Calace '900 brevettato* mandolin modelini üretmişti. Bu çalgı bütün önceki çalgılarla kıyaslandığında daha güçlü ses ve tını özellikleri yanında icracılar için performans sırasında kolaylık sağlayan bir çalgıdır. 20. yüzyılın başında yapılan bu mandolinler, bugüne kadar kendine has özelliklerini korumuş ve müzisyenler tarafından halen aktif olarak kullanılmaktadır (Skroznikova, 2014, s. 207).

İlk romantik mandolin metot kitapları 1870 civarında önce İtalya'da ardından yaklaşık 20 yıl sonra Fransa'da yayımlandı. Neredeyse aynı anda veya birkaç yıl sonra Almanya'da, Büyük Britanya'da; sonra ABD'de, Belçika'da ve Hollanda'da metotlar yayımlanmıştır. En önemli olanların bir listesi ülkelere göre şu şekilde sıralanmıştır:

İtalya'da: Carmine de Laurentiis (1869); Ferdinando Christofaro (İtalien 1873, Paris 1884); Giuseppe Branzoli (1875); Constantino Bertucci (1885); Carlo Munier (1891); Agastino Pisni (1889, Mailand); Carlo Rossi (1893, Leipzig); Vittorio Monti (1900); Rafaele Calace (Editions Calace, Neapoli).

Fransa'da: Jean Pietrapertosa (Paris 1891); Jules Cottin (Paris 1891); Edgar Bara (Paris 1902); Madeleine Cottin (Paris 1903 ve 1905); Maurice Mariton (Paris 1907); R. Talamo (Paris 1907); Laurent Fantauzzi Paris 1922).

Almanya’da: Köhler Ernesto (1890); Hertel Julius (Leipzig 1890); Vorpahl Reinhold (1902); Branzony Alberto (Leipzig 1913); Ritter Theodor (Leipzig 1913); Ragotzky Hans (1918).

ABD, İngiltere, Hollanda, Belçika’da: Odell Herbert Forest (USA); Pettine Giuseppe (USA 1906); Hawkes (England 1903); Ranieri Silvio (Brüssel 1910); Wieda Aat (Niederlande); Kok, loh. B. (1920).

Hemen hemen tüm bu metotlar birkaç cilt halinde yayımlanmıştır ve genellikle çok dillidir. Metotlar, İtalyanca, Fransızca, İngilizce, Almanca olarak yazılmıştır. Tüm kitaplar da hemen hemen aynı fikir görülmektedir: Tremolo çalma, ana çalma tekniği oldu ve tremolo çalma romantik dönemin *stil belirleyicisi* olmuştur. Tüm besteciler, tremolo çalmanın mümkün olduğu kadar hızlı olması gerektiği konusunda hemfikir, bu sayede kemandaki yayla yapılan sese benzer bir ses elde etmeyi amaçlamışlardır (Wilden–Hüsgen, 1988, s. 57-59).

Metotlardan biri, mandolin virtüözü ve besteci Carlo Munier'e aittir. Munier (1891, s. 6) geliştirdiği metotla ilgili olarak “On ya da on beş yıl önce el kitabımın yayımlanması işe yaramazdı, o zamanlar mandolin çok az biliniyordu ancak şimdi müzik sanatının bir parçası haline geliyor ve birçok insan onu ilgiyle inceliyor” ifadelerine yer vermiştir. Munier tarafından mandolin solo, gitar ve piyano eşikli mandolin, mandolin trio için iki yüzden fazla müzik eseri yazılmıştır. Metotta Munier, mandolini solo bir çalgı olarak göstererek yeni çalma tekniklerine yer vermiş ve ilk defa bu metotta *tremolo-staccato* tekniğini kullanmıştır. Bir diğeri ise Fransa’da besteci V. Monti tarafından yazılan metot kitabıdır. V. Monti metot kitabının yanı sıra mandolin için birkaç eser de yazmıştır. Örneğin, birçok kemancının konser repertuarında yer alan ünlü *Czardas* özgün olarak mandolin için bestelenmiştir.

Avusturya’da ise Gustav Mahler, senfoni orkestrası çalışmalarına mandolini dahil ederek *Yedinci* (1905) ve *Sekizinci* (1910) *Senfonilerin* yanı sıra *Dünya Şarkıları* (1908) adlı eserlerinde kullanmıştır.

Mandolin sanatındaki tecrübeleri paylaşmak, mandolin icracılığını geliştirmek ve mandolin için yazılan parçaları çoğaltmak için icracılık ve bestecilik yarışmaları düzenlenmiştir. Fransa’da mandolin ile ilgili *L’Estudiantina* dergisinin editörleri tarafından ilk uluslararası mandolin yarışması organize edilmiş; Fransa, İtalya, İspanya, İsveçre’den mandolin topluluklarının katıldığı ve jürisinde C. Saint-Saëns, J. Massenet, C. Munier’in yer aldığı ilk yarışma Monako’da 1906’da gerçekleştirilmiştir (Sparks, 1995, s. 100).

Japonya’da gitar ve mandolin için 114 müzik eseri besteleyen Morishige Takei, 1927-1928 yıllarında mandolin için beste yarışmaları organize etmiştir (Sparks, 1995, s. 153).

Bu dönemdeki mandolin performansındaki en önemli olaylardan biri, 1922’de Fantauzzi’nin girişimiyle Conservatoire National de Marseille’de Fransa’daki yüksek mesleki eğitim düzeyinde ilk kez bir mandolin sınıfının kurulmasıdır (Moçalova, 2018, s. 41).

20. Yüzyılın İkinci Yarısından Günümüze Kadar Mandolin

II. Dünya Savaşı’nın bitiminden sonraki ilk on yıl boyunca çoğu Avrupa ülkesinde mandolin sanatı düşüş yaşamıştır. Olumsuz ekonomik ve siyasi etkilere ek olarak mandolinin 3. Reich zamanında kullanılmış olması, çalgının düşük sosyal statüye gerilemesine büyük ölçüde neden olmuştur (Orlandi ve Mandonico, 1998, s. 13). Bu durum birçok kurumda mandolin derslerinin kapatılmasıyla sonuçlanmıştır.

Mandolinin, akademik bir performans çalgısı olarak dünya müzik kültüründe yeniden yel alması ve toplumun mandoline yönelik ilgisini yeniden canlandırma süreci günümüze kadar devam etmektedir. Bu konuda önde gelen

mandolin sanatçıları katkıda bulunmaktadır.

Günümüzde mandolinin en yüksek akademik mesleki gelişime sahip olduğu ülkeler arasında Almanya, İtalya, Japonya bulunmaktadır. Burada mandolin üzerine mesleki müzik eğitimi verilmekte, kaliteli konser çalgıları üretimi yapılmakta ve icracı yarışmaları düzenlenmektedir. Bu ülkelerin bestecileri, mandolin için çağımızın stil gereksinimlerini karşılayan çok sayıda yeni beste yaratmaktadır.

Günümüzde, Calace fabrikası İtalya'daki mandolin yapım sektörünün lideri olarak kabul edilmektedir. Burada birkaç çeşit mandolin üretilmektedir (McDonald, 2015, s. 69). İtalya'nın Ferrara şehrinde mandolin ustası Gabriele Pandini tarafından Napoli mandolini yanında Lombardo mandolini (altı tek telli), Bresciano mandolini (dört tek telli), Genovese mandolini (altı çift telli), beş ve altı çift telli mandocello, alto ve tenor mandola yapılmaktadır. Düz gövdeli mandolinler ise İtalya'da Genoa'da usta Corrado Giacomel tarafından yapılmaktadır.

İtalya'da çağdaş mandolin sanatının önemli isimlerinden biri Padua Konservatuari mezunu (U. Orlandi mandolin sınıfı) Carlo Aonzo'dur. Hem solist olarak hem de orkestralarla dünyanın birçok ülkesinde konserler veren Aonzo; ABD, Kanada ve Japonya'daki birçok orkestra ve mandolin topluluğuyla iş birliği yapmaktadır. Tarihi çalgıları, eski repertuarı ve icracılık stillerini araştırmakta ayrıca dünyanın önde gelen yüksek eğitim kurumlarında dersler ve master-class dersleri vermektedir. 2000'den beri New York'ta düzenli olarak mandolin kursları veren C. Aonzo'nun 2006 yılında kurduğu Uluslararası Mandolin Akademisinin (L'Accademia Internazionale del Mandolino) ana amacı İtalyan klasik mandolin performans geleneklerini tanıtmaktır. Akademi kapsamında yılda bir İtalya veya İsviçre'de düzenlenen kurslara ABD, Kanada, Japonya, Tayvan, Almanya, Portekiz, İsviçre ve İtalya'dan mandolin sanatçıları katılmaktadır (Aonzo, C.).

Festivaller ve yarışmalar mandolin sanatının gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır. İtalya'nın en önemli mandolin yarışmalarından biri olan R. Calace Uluslararası Mandolin Yarışması, düzenli olarak Campobasso şehrinde düzenlenmektedir.

1963'te K. Wölky, uzun süredir var olan Alman Mandolin İşçileri Derneği (Deutscher Arbeiter- Mandolinisten Bund) ve Alman Mandolin ve Gitar Sanatçıları Derneğinin (Deutscher Mandolinen und Gitarrenspieler Bund) tek bir çatı altında Alman Telli Çalgılar Topluluğu (Bund Deutscher Zupfmusiker - BDZ) olarak birleştirilmesinde rol aldı. BDZ bugüne kadar var olan bir topluluk ve onlarca mandolin-gitar orkestrası ve topluluğunu içermektedir. 1985 yılından bu yana derneğin girişimiyle mandolin ve gitar performansı ile ilgili güncel konuları kapsayan *Zupfmusik* dergisi yayımlandı (Sparks, 1995, s. 166). Şimdi BDZ tarafından dergi *Auftakt!* İsmiyle sürekli olarak yayımlanmaktadır. Bu dergide telli çalgılar ile ilgili güncel haberler, master- classlar, yarışmalar, festival ve konserler hakkında güncel bilgiler verilmekte, dünyaca ünlü mandolinist ve gitaristler tanıtılmakta, genç müzisyenler, profesyonel ve amatör telli çalgı icracılarına yer verilmektedir.

Bugün Almanya'da performans ve pedagoji alanında önde gelen uzman, Viyana'daki W. Chladki'nın ve Berlin'deki K. Wölki'nın mandolin mezunu olan ve uzun süre Köln Müzik Üniversitesinin Wuppertal şehrindeki şubesinde profesör olan Marga Wilden-Hüsgen'dir (d. 1942). Mandolin çalgısı ve mandolin repertuarının tarihi üzerine araştırma çalışmalarına büyük önem veren Magda Wilden-Hüsgen birçok Avrupa festivalinin ve yarışmasının organizatörü, Capella Aquisgrana eski müzik grubunun kurucusu ve lideridir. Farklı dönemlere ait performans örneklerini ve öğretim geleneklerini inceleyerek yazdığı *Mandolin Çalma Tekniğinin Geliştirilmesi* (*Technische Studien für Mandoline*, 1985), ve *Mandolin Çalma Okulu* (*Mandolinenschule*, 1986) önemli

esreleridir. Müzisyen, Barok dönemin çalgılarına ve performans geleneklerinin tanıtımına büyük önem veriyor. *Barok Mandolin* (1990) kitabında, mandolin ve mandolin çeşitlerinin 15.-18. yüzyıllar arasındaki gelişim tarihini ayrıntılı olarak açıklamakta, ayrıca barok mandolin çalma tekniğinde ustalaşmak için pratik öneriler vermektedir.

1980'lerde, müzik ustası R. Seiffert ile birlikte M. Wilden-Hüsgen, klasik İtalyan çalgılarına kıyasla daha büyük gövdeye ve geniş sapa sahip yeni bir mandolin modeli geliştirdi (şekil 9), bu yenilikler çalgının dinamik ve tını aralığını genişletmeyi mümkün kıldı (Wilden-Hüsgen, Hermans, 2003).



Şekil 9. Woll, A. 'Seiffert' mandolin (Woll)

Bu çalgı modeli artık Alman gösteri okulunun temsilcileri arasında yaygın olarak kullanılmaktadır. R. Seiffert'in ölümünden sonra, A. Woll, K. Knorr, W. Albert, D. Hopf ve diğer zanaatkarlar, çalgı üretiminde geleneği sürdürdüler. Wilden-Hüsgen ayrıca kauçuk esaslı malzemeden üretilmiş ve 2-3 mm kalınlığında, yumuşak ve ferah bir ses elde etmenizi sağlayan yeni bir pena türü geliştirdi.

Alman okulunun performans ve pedagoji alanındaki gelenekleri, çoğu mandolin performans dünyasının önde gelen isimleri olan M. Wilden-Hüsgen'in öğrencileri tarafından sürdürülmektedir. Bunlar arasında Köln Müzik Üniversitesinin Wuppertal şubesinde mandolin profesörü olan Catarina Lichtenberg; Kassel Müzik Üniversitesinde profesör, solo mandolin için R. Calace tarafından on prelüd kaydeden ilk icracı olan Gertrude Weihofen (Törster); Esch-sur-Alzette Konservatuarı ve Saarbrücken Müzik Üniversitesinde mandolin öğretmeni, *Artemandoline*, *Luxemburg mandolin quintet* kurucusu ve şefi, besteci, en büyük Uluslararası Mandolin Yarışmalarından birinin *International Mandolin Competition Luxembourg* gorganizatörü Juan Carlos Munoz ve birçok diğerleri gösterilebilir.

20. yüzyılın ikinci yarısında Japonya'da mandolin solo ve orkestra çalgısı olarak gelişmektedir. Profesyonel mandolin topluluklarının yanında genellikle eğitim kurumlarında amatör mandolin orkestraları oluşmuştur. Bu şekilde mandolin toplumda popülerite kazanmıştır (Shibata, 2009, s. 12).

Yasuo Kuwahara, sadece Japonya'da değil, tüm dünyada mandolin sanatının gelişiminde önemli rol oynayan isimlerden biridir. Onun eserleri çok yönlüdür: solo mandolin, düetler ve orkestralar için besteler yapmıştır. Kuwahara, geleneksel müziğe dayanarak, kendi bestelerini ses efektleri ile zenginleştirmiştir. Örneğin, telleri tam basmayarak çalma, avuç ya da pena ile mandolin gövdesine vurma gibi efektler kullanmıştır. Y. Kuwahara'nın

besteleri dünyada birçok farklı ülkenin mandolin sanatçıları ve orkestraları tarafından konser repertuvarlarına alınmıştır (Volskaya, 2006, s. 44).

Japonya'da mandolin üretim konusunda en önde gelen tesis Suzuki Fabrikasıdır. Bu fabrikada birkaç tür mandolin, mandola ve mandocellolar yapılmaktadır. 1950'lerden beri Japon fabrikaları ağırlıklı olarak Amerika için düz gövdeli mandolin üretimine başlamıştır. İlk çalgılar *Gibson* mandolinlerinin kopyalarıyken 1970'lerden itibaren Japon mandolinleri yapım kalitesini yükseltip birçok ülkede popüler olmuştur. Bunlardan en ünlü olanı Matsumoto şehrindeki *Matsumoku Endüstriyel* fabrikasında üretilen *Ibanez* mandolinleridir (Moçalova, 2018, s. 66).

Günümüzde Japonya'da birçok profesyonel ve amatör mandolin orkestrası ve topluluğu vardır. Mandolin eğitimi birçok eğitim kurumunda, ilk kademedен yüksek kademe okullara kadar verilmekte, düzenli olarak mandolin yarışmaları ve festivaller düzenlenmektedir. Örneğin, Osakada düzenli olarak yapılan *Osaka Uluslararası Mandolin Yarışmasına* birçok ülkeden mandolin icracıları katılmaktadırlar. P. Sparks'a (1995) göre, "Almanya dışında Japonya'da mandolin sanatının seviyesi diğer ülkelerden daha yüksektir ve popülerdir" (s. 176).

Önde gelen İtalya, Almanya ve Japonya dışında günümüzde Büyük Britanya'dan İrlanda'ya, Portekiz'den İspanya'ya, Fransa'dan ve Belçika'ya, Avusturya'dan İsviçre'ye, Hollanda'dan Bulgaristan'a, Çek Cumhuriyeti'nden Slovakya'ya, Latin Amerika ülkelerinden ABD'ye, Çin'den Rusya'ya birçok diğer ülkede mandolin müzik kültüründe yer almaktadır.

Mandolin farklı müzik türlerinde kullanılmaktadır. Örneğin, ABD'de önde gelen mandolin sanatçılarından biri olan Mike Marshall'ın repertuvarında klasik mandolin parçalarıyla birlikte jazz ve bluegrass parçalar da vardır. Bu yönelim genellikle ABD mandolin sanatı için tipiktir.

Jerusalem Musik Akademisi ve Padua'daki *Cesare Pollini Konservatuvarını* (Ugo Orlandi mandolin sınıfı) bitiren Avi Avital, Klasik Grammy'ye aday gösterilen ilk mandolin solistiydi. Seçkin bir sanatçısı olarak *Deutsche Grammophon* plak şirketi için beş kayıt, ayrıca *Naxos* ve *SONY Classical* için de çeşitli kayıtlar yapmıştır. Avital, BBC Senfoni Orkestrası, Chicago Senfoni Orkestrası, Deutsche Symphonie Orchester Berlin, Maggio Musicale Fiorentino, Tonhalle Zürih, İsrail Filarmoni, Dresden Phiharmonik, Yomiuri Nippon Senfoni, Residentie Orkest, Norveç Radyosu v.d. ile solist olarak performans sergilemiştir. Günümüzde Avi Avital ve diğer önde gelen mandolin sanatçıları mandolinin tanıtımı, yaygınlaşması, müzik kültüründe önemli bir yer edinmesinde önemli katkılar yapmaktadırlar.

Sonuç ve Öneriler

Tarih boyunca mandolin iniş çıkışlar, evrensel tanınma ve unutulma dönemleri görmüş, ancak çok yönlülüğü ve koşullara uyarlanabilirliği sayesinde her zaman yeniden canlanmıştır. Mandolin, tarihsel süreçte kendine has özellikler gösteren birkaç döneme ayrılmış ve her bir dönem ise kendi içinde mandolin çalgısının gelişimi açısından farklı özellikler sergilemiştir.

17. yüzyıl öncesi, mandolin çalgısının oluşma dönemi olarak adlandırılabilir. Bu dönemde, mandolin yapımında ve akort ayarlarında değişiklik gösteren ve farklı ülkelerde farklı şekilde adlandırılan lavtaya benzeyen çalgılar oluşmuştur.

Barok dönemde, günümüzde de eski müzikte kullanılan ve Barok mandolin olarak adlandırılan çalgı oluşturulmuştur. Zamanla mandolin sanatının merkezi İtalya olmuştur. İtalyan toplum hayatında önemli rol oynayan mandolin için dönemin önde gelen müzisyenleri tarafından metodik ve repertuar çalışmaları yapılmıştır. Bu müzisyenlerden bazıları F. Conti, F. Piccone, D. Scarlatti, A. Vivaldi'dir.

Klasik mandolin dönemi ise mandolin repertuarının ve metodolojik çalışmaların gelişiminde en verimli ve en parlak dönemdir. 18. yüzyılın ortasında farklı çalgıların karışımından Napoli mandolini ortaya çıkmıştır. Bu dönemde mandolin hem amatör hem de profesyonel müzikte kullanılmış, klasik çalma teknikleri içeren çeşitli mandolin metotları yayımlanmıştır.

19. yüzyılın ilk yarısında mandolin sanatında bir düşüş görülmektedir. Mandolin profesyonel müzikten neredeyse tamamen çıkmış ama halk kültüründe eşlik çalgısı olarak yaşamaya devam etmiştir. P. Vinaccia tarafından mandolin yapımında yapılan değişiklikler, mandolin sanatının yeniden canlanması için önemli bir rol oynamıştır.

Romantik mandolin döneminde önde gelen mandolin icracıları ve metot kitabı yazarları, ses üretiminde yeni yaklaşımlar ortaya koymuş ve yeni mandolin çalma teknikleri kullanmışlardır. Böylece 19. yüzyılın ikinci yarısında, mandolin çalma sanatında İtalya'da ve ardından tüm Avrupa'da bir canlanma başlamıştır.

20-21. yüzyılda mandolin, birçok toplumun müzik kültürünün bir parçası haline gelmekte ve her mandolin ekolü kendine has özellikler kazanmaktadır. Değişik ülkelerde mandolin toplulukları ve gitar-mandolin orkestraları oluşmakta, mandolin ile ilgili dergiler ve metodolojik çalışmalar yayımlanmaktadır. Birçok ülkede müzik eğitiminin farklı kademelerinde yer alan mandolin için festivaller ve yarışmalar düzenlenmektedir.

Mandolin tarihinin izini sürdüğümüzde, mandolin sanatının merkezlerinin yüzyıllar boyunca farklı ülkelere taşındığını görebiliriz. Belirli bir toplumun müzik kültürüne entegre olan mandolin, hâkim eğilimlerin ve topluma özgü kazanılmış özelliklerin etkisi altına girmektedir. Günümüzde mandolin sanatı aktif olarak gelişmeye devam etmektedir. Mandolinin farklı ülkelerdeki varoluşunu araştırırken bu çalgının hem profesyonel müzikte hem amatör müzikte hem de genel müzik eğitiminde başarılı bir şekilde kullanılabilmesi sonucuna varılmıştır. Bu durum, bir çocuğun başlangıç seviyesinde çalmayı öğrenebileceği bir çalgı olmasının yanında, aynı zamanda en karmaşık virtüöz solo programları seslendirebilen, büyük salonlarda ve orkestralarla solo çalan bir çalgı olmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca mandolin, antik, klasik, romantik, bluegrass, country, caz ve diğer birçok müzik türünde kullanılabilir.

Diğer ülkelerin mandolin ekollerini örnek alarak mandolinin Türk müzik eğitiminde tekrar yer alması için

çalışmalar yapılabilir ve yeni bir seviyede, profesyonel performans çalgısı olarak, yeniden canlandırılabilir. Bunun için en önemli adımlardan biri mandolin için yeni metot çalışmalarıdır. Gelecek metot çalışmalarında farklı mandolin ekollerinin tecrübelerinden ve Türk müzik geleneklerinden yararlanılarak kendine has Türk mandolin metodu üretilebilir. Mandolinin hem mesleki hem amatör hem de genel müzik eğitiminde kullanılabilmesi için ayrı ayrı metotlar yazılabilir.

Kaynakça/References

- Adelstein, S. (1905). *Mandolin Memories*. San Francisco: Press of Jos. Winterburn co.
- Agricola, M. (1529). *Musica Instrumentalis Deusch*. Erişim Tarihi: 15 Aralık 2020, <https://earlymusicmuse.com/mandore1of3/>
- Alfonso, X. (tarihsiz). *Contigas de Santa Maria*. Erişim Tarihi: 15 Aralık, 2020, <https://earlymusicmuse.com/mandore1of3/>
- Aonzo, C. (tarihsiz). Erişim Tarihi: 21 Nisan, 2021, <https://carloaonzo.com/biography>
- Bone, Ph. J. (1914). *The Guitar and Mandolin: Biographies of Celebrated Players and Composers*. London: Schott & Co.
- Henke, M. (1993). *Das grosse Buch der Zupforchester*. Munchen: Schwingenstein-Verlag.
- Hornbostel, E. M. von, Sachs, C. (1914). *Systematik der Musikinstrumente. Narodniye muzikalnye instrumenti i instrumentalnaya muzika* (İ. Andler, Çev.) içinde (s. 229-261). Moskova: Sovetskiy kompozitor.
- Kaptan, Z. ve Yöndem, S. (2010). Bağlama ve klasik gitarın öğretim süreçleri açısından karşılaştırmalı olarak incelenmesi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 7(1), 21-46.
- Lachmann, E. (1950). *Collection of Historical Musical Instruments*. Erişim Tarihi: 10 Ocak, 2021, <https://www.christies.com/en/lot/lot-5426857>
- Laçinova, T. ve Pripuskova, E. (2015). Mandolina v zarubejnoj i oteçestvennij muzikalnoj kulture. Kratkiy istoričeskiy oçerok. *Voprosi Muzikoznaniya: Teoriya. İstoriya. Metodika: Sbornik Nauçnih Statey*, 8, 60-78.
- Le Roux, D. und Bazin, J-P. (1988). Die Geschichte der Mandoline. Fritsch R. (Ed.), *Mandolinen-Symposium* içinde (ss. 13-18), Bundesakademie für Muzikalische Jugendbildung, Almanya.
- McDonald, G. (2015). *The Mandolin: a History*. Australia: Graham McDonald Stringed Instruments.
- Moçalova, E. (2018). *Mandolinnoye i Domrovoye İspolnitelskoye İskusstvo: Puti Razvitiya i Vzaimodeystviya* (Yayımlanmamış doktora tezi), RAM im. Gnesinih, Moskova.
- Munier, C. (1891). *Scuola del Mandolino: Metodo Complete per Mandolin*. Firenze.
- Muzhçil, V. (2015). Akustiçeskaya struktura zvukoobrazovaniya v instrumentovadenii i instrumentovke. *Harkovskiy Nazionalnyy Universitet İskusstv im. İ.P. Kotlyarovskogo*, 4, 74-79.
- National Music Museum. Erişim Tarihi: 10 Ocak, 2021, <http://collections.nmmusd.org/PluckedStrings/Mandolins/StradMandolin/StradMandolin.htm>

- Orlandi, U. ve Mandonico C. (1998). *R. Calace. Works for Mandolin Quartet and Mandolin Orchestra*. Italy: Nuova Era Records.
- Öztürk, O. M. (2020). Mandolinle Muasırlaş(tır)mak: Türkçülüğün Müsiki Sahasındaki Programı Işığında Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 3(1), 18-55.
- Say, A. (2001). *Müzik Öğretimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2009). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Shibata, T. (2009) II Mandolin in Giappone un Profile Storico. *Plectrum*, 3, 12–13.
- Skroznikova, A. (2014). Mandolina: novaya zhizn v yarkih kraskah. *Teatr, Zhivopis, Kino, Muzıka*, 3, 202-208.
- Sözbilir, M. (2009). *Nitel Veri Analizi*. Erişim Tarihi: 10 Ocak, 2021, <https://fenitay.files.wordpress.com/2009/02/1112-nitel-arac59f4c4b1rmada-veri-analizi.pdf>
- Sparks, P. (1995). *The Classical Mandolin*. New York: Oxford University Press.
- Sparks, P. (2013). Claraross, Mabel Downing and Ladies' Guitar and Mandolin Bands in Late Victorian Britain. *Early Music*, 41(4), 621–632. The Metropolitan Museum of Art. Erişim Tarihi: 31 Mayıs, 2021, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503849>
- Tyler, J. and Sparks, P. (1989). *The Early Mandolin*. New York: Oxford University Press.
- Virdung, S. (1511). *Musica Getuscht*. Erişim Tarihi: 15 Aralık, 2020, <https://earlymusicmuse.com/mandore1of3/>
- Volskaya, T. (2006). Pamyati Yasuo Kuwahara. *Narodnik* 3 (53), 43–44.
- Wilden–Hüsgen, M. (1988). Die Instrumentaltechnik der Mandoline anhand der Mandolinschulen des 18., 19. und 20. Jahrhunderts. Fritsch R. (Ed.), *Mandolinen-Symposium* içinde (57-62), Bundesakademie für Müzikalische Jugendbildung, Almanya.
- Wilden–Hüsgen, M. (1990). *Die Barockmandoline*. Germany: TheoHüsgen.
- Wilden–Hüsgen, M. (1992). Workshop Barockmandoline. Fritsch R. (Ed.), 2. *Internationales Mandolinen-Symposium* içinde (ss. 12-19), Bundesakademie für Müzikalische Jugendbildung, Almanya.
- Wilden-Hüsgen, M. ve Hermans, A. (2003). Die Frau, die der Mandoline einen Neuen Weg Bahnte. Annemie Hermans, Musikleiterin des Nederland Ver-Bond van Mandoline-Orkesten, Sprach mit Prof. Marga Wilden-Hüsgen. *Concertino*. 56(3), 126-129.
- Woll, A. Meisterwerkstatt für Mandolinen und Mandolen. Erişim Tarihi: 15 Aralık, 2020, <https://en.woll-mandolinen.de/seiffert/>

BAŞLANGIÇ DÜZEYİ SOLFEJ KİTAPLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME**A Review on Beginner Level Solfege Books**

Siyar KÖKSAL*

ÖZ

Bir müzik yazısını sesi, süresi ve ölçü yapısına göre okunması anlamına gelen solfej; müziksel işitme, okuma ve yazmanın bir boyutu olarak görüldüğü gibi, müzik teorisinde kazandırılacak olan hedef ve davranışların öğretildiği ve pekiştirildiği bir unsur olarak karşımıza çıkmakta ve bu durumun özellikle başlangıç düzeyinde önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Eğitimde ders kitabının önemli bir yere sahip olduğu düşünüldüğünde, solfej kitaplarının da bir ders kitabı olarak müzik eğitimi sürecinde önemli olduğu fikri akla gelmektedir. Bu çalışmada; başlangıç düzeyinde kullanılan “Petit Solfege”, “Solfège Élémentaire”, “Elementary Solfege for Medium Voice Op.9”, “Corso Facile di Solfege”, “Solfège des Solfèges 1A ve 1B” solfej kitapları kazandırılacak ya da pekiştirilecek müzik teorisine yönelik konu, ölçü birimi, ton, anahtar ve ses aralığı yönünden sınıflandırılarak incelenmiştir. Araştırmada nitel analiz yöntemlerinden içerik analizi kullanılmış, kitaplarda yer alan solfejler önce kazandırılmaya çalışılan konu yönünden tablolştırılmış, daha sonra solfejler ölçü birimi, ton, anahtar ve ses aralığı gibi değişkenlerle frekans ve yüzde olarak tablolar halinde yorumlanmıştır. İnceleme sonucunda solfej kitaplarının konu yönünden benzerlikler göstermesine rağmen içerik yönünden farklılaştığı, kitaplarda yer alan solfejlerin eğitimin ilkelerine uygunluk gösterdiği, ölçü birimi noktasında basit ölçü birimlerinin, ton noktasında ise Do majör tonunun tercih edildiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Solfej, Solfej Kitapları, Müziksel Okuma, Müzik Teorisi, İçerik Analizi

ABSTRACT

Solfege, which means to read a musical text according to its sound, duration and measure structure; seen as a dimension of musical hearing, reading and writing, appears as an element in which goals and behaviors to be gained in music theory are taught and reinforced, and this situation seems to have an important place especially at the beginning level. Considering that the textbook has an important place in education, it comes to mind that solfege books are also important as textbooks in music education process. In this study; “Petit Solfege”, “Solfège Élémentaire”, “Elementary Solfege for Medium Voice Op.9”, “Corso Facile di Solfege”, “Solfège des Solfèges 1A and 1B” solfege books will be acquired or reinforced. It has been classified and examined in terms of meter, tone, key and pitch. Content analysis, one of the qualitative analysis methods, was used in the study, the solfes in the books were first tabulated in terms of the subject to be taught, then the solfes were interpreted in tables in terms of frequency and percentage with variables such as meter, tone, key and pitch. As a result of the examination, it was seen that the solfege books differed in terms of content, although they showed similarities in terms of subject, the solfes in the books were in accordance with the principles of education, simple metric units were preferred at the point of meter and C major tone was preferred in terms of key.

Keywords: Solfege, Solfege Book, Sight Reading, Musical Theory, Content Analysis

Derleme Makale/Review Article- Geliş Tarihi/Received Date: 18.04.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 03.06.2021

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** MEB İskele Ortaokulu Müzik Öğretmeni, İnönü Üniversitesi Doktora Öğrencisi, koksalsiyar@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-7735-2918

Extended Abstract

The process of music education emerges as a concept that includes many dimensions, and these dimensions are thought to be related to each other. The alphabet of music, which is a sound art, consists of notes. The basis of music education; as it starts with the teaching of notes, as well as the teaching of theoretical subjects; continues with the teaching process of the pitch between two sounds, the distance between the sounds and the duration of the notes. It is thought that many theoretical gains can be obtained by reading music in the light of the principle of "from music to theory", which is a frequently used principle in general music education.

According to Baş (2015), solfeggio is a mental - physical - musical activity. At the same time, he stated that there are tonal, atonal and maqam note reading exercises that are deliberately read individually and collectively by hearing the notes, the sounds of the notes, their duration, hand strokes, nuance marks, their degrees in the tone and their effective character, and the meanings of the horizontal and vertical intervals in the scale.

Kılıçarslan (1995) stated that the ability to acquire knowledge of music theories, recognize note signs, calculate the proportions of sounds and durations, and use stresses and figures in details is gained through solfege.

While there are various studies on the subject of solfege in the literature, it has been observed that there are also studies on the examination of solfege books used in music education. Ertok (1994), İlkey (2004), Yazan (2007) and Ozan et al. (2017) examined solfege books from various aspects as well as studies on the suitability of solfege books to professional music education.

One of the most important materials of the education process is seen as a textbook. In this context, it can be seen that solfege books have an important place in musical hearing, reading and writing education. It is thought that solfege books should have a rich content in terms of teaching or consolidating notes, intervals, meter, keys and various clefs and other theoretical subjects to music. In this context, it can be seen as an important situation to examine solfege books used in sight reading lessons in institutions providing professional music education as content and to see how the books are systematized in terms of content as a result of the examination.

Considering the importance of the beginner level in the music education process, it is thought that solfege can be an important educational material that enables students to learn by doing, experiencing and seeing. In this context, it is considered important to analyze the solfege at the beginner's level both in terms of the acquisitions (the subject they focus on), in terms of teaching the basic elements in music education such as meter, clef and tone, in terms of their suitability to the vocal ranges of individuals who receive music education as well. In addition, it is the aim and significance of this study to give ideas to researchers, music educators and students at the point of introducing and gaining new resources for the field. In the light of the problem, aim and importance of the research, the problem sentence determined as "What are the features of the beginner solfege books in terms of content?"

The research method is a descriptive research based on content analysis. The works examined in this research are "Petit Solfege" by Edouard Batiste, "Solfège Élémentaire" by Frédéric Boissière, "Elementary Solfeggi for Medium Voice Op.9" by Gaetano Nava, "Corso Facile di Solfeggio" by Italian composer and pianist Ettore Pozzoli, Adolpe Danhause and "Solfège des Solféges 1A and 1B" written by Henry Lemoine, compiled from various works and classified by Albert Lavignac.

As a result of the findings obtained in the research;

- Solfege books showed similarity in terms of subjects and differed in terms of content,
- Solfege books are systematized in the light of the principles of education,
- In the books, 2/4, 3/4 and 4/4 meters are mostly used.
- The C major key is used intensively.
- It has been concluded that in solfege books where more than one clef is taught, generally solfege in treble clef is common, and some solfege books consist only of exercises in treble clef.

Based on the results of the research suggestions such as increasing metric and tonal diversity, adding alto clef solfege to give ideas apart from the treble clef and bass clef, expressing theoretical information in writing before solfege, examining solfege books written on Turkish music in terms of makam and method, examining different beginner level books and advanced solfege books were given.

Müzik eğitimi süreci kendi içerisinde birçok boyutu barındıran bir kavram olarak karşımıza çıkmakta ve bu boyutların birbiriyle ilişkili olduğu düşünülmektedir. Bir ses sanatı olan müziğin alfabesi notalardan oluşmaktadır. Müzik eğitiminin temeli; teorik noktada notaların öğretimiyle başladığı gibi, iki ses arasındaki yüksekliğin, sesler arasındaki mesafenin ve nota sürelerinin öğretimi süreciyle devam etmekte ayrıca teorik konuların öğretimi de yapılmaktadır. Genel müzik eğitiminde sıklıkla başvuru olan bir ilke olan “müzikten teoriye” ilkesi ışığında birçok teorik ve duyuma yönelik kazanımın müziksel okuma yoluyla kazandırılabilceği düşünülmektedir.

Fransızca “Solfej” (Aydoğan, 1998) olarak isimlendirilen müziksel okuma; Müziğin harfleri olarak nitelendirilebilecek notaları; isim, süre, ses yüksekliği, hız, gürlük, figür ve ayrıntılarıyla seslendirilmesiyle yapılan; zihinde tonun, aralıkların ve aralıklarla birlikte ana ve yan derecelerin uygulandığı vokal ve işitme çalışmaları olarak tanımlanmıştır (Erol, 2019; Ertok, 1994; Kılıçarslan, 1995; Özçelik, 2010; Özgür ve Aydoğan, 2015). Baş (2015) zihinsel – bedensel – müziksel bir aktivite olarak vurguladığı solfeji, müziksel sesleri, isimleri, süresi, el vuruşları, nüans işaretleri, ton içindeki dereceleri ve etkisel karakteri ile yatay ve dikey aralıkların dizi içindeki anlamlarını duyarak – bilerek bireysel ve toplu olarak okunan tonal, atonal ve makamsal nota okuma çalışmaları olduğunu belirtmiştir.

Müzik öğretiminde atılacak ilk adımın, bu sanat dalına ilişkin temel bilgileri iyi kavramak olduğu kuşkusuzdur. İyi duyan bir kulak, notaları hızlı okuyan gözler ve şaşmaz bir ritim duygusu, müzik tekniğinin temelidir. “Solfej”, kulağımızın, gözümüzün ve reflekslerimizin gelişimini sağlar. Bu reflekslerin tümüne “akıl tekniği” (Technique mentale) diyoruz. Böyle bir tekniği edinemeyen müzikçi, sanatının ilk güçlüklerini bile yenemez. Bundan ötürü, “küçük yaştan başlayarak solfeje önem vermek”, öğrenciden iyi sonuç almak isteyen her öğretmene önerilmektedir (Fenmen, 1997).

Kılıçarslan (1995) Solfeji; müzik öğretiminin temel eğitimlerinden biri olduğunu; müzik kuramları bilgisi edinme, nota işaretlerini tanıma, seslerin ve sürelerin oranlarını hesaplama, vurguları ve figürleri ayrıntılar halinde kullanabilme becerilerinin solfej ile kazanıldığını belirtmiştir.

Tanımlardan hareketle solfej, dizek üzerinde çeşitli türlerde anahtarlarla yazılmış olan notaları ve eserleri ses, süre değerleri, aralık, hız, ton ve nüanslarıyla okuma veya okuma davranışı kazandırma olarak tanımlandığı gibi müzik teorisine yönelik kavramlarında öğretildiği veya pekiştirildiği vokal çalışmalar olarak tanımlanabilir.

Ünlü'ye (2019) göre solfej eğitimi, müzik eğitiminin her türünde eğitim alan bireylerin müzik eğitiminin boyutlarına katkı sağlayarak onların müziksel olarak gelişmelerine yardımcı olduğu düşünülmektedir. Yazan (2007) müzik eğitiminde önemli bir yere sahip olan solfej eğitiminin; müziksel işitme, okuma, yazma ve müzik teorisini konularını kapsadığını, müzik yapan bireylere gerekli olan temel müziksel davranışların solfej yoluyla kazandırmasının amaçladığını belirtmiştir.

Literatürde solfej konusu üzerine çeşitli çalışmaların olduğu görülürken, müzik eğitiminde kullanılan solfej kitaplarının incelenmesi konusunda da çalışmaların olduğu görülmüştür. Ertok (1994) cumhuriyet döneminden itibaren ülkemizde yazılmış solfej kitaplarını incelediği görülmüştür. İlkay (2004) müzik öğretmenliği bölümlerinde okutulan Albert Lavignac tarafından hazırlanan Solfège des Solféges 1A, 1B, 2A, 2C, 3A kitaplarını, Ülkü Özgür ve Salih Aydoğan tarafından yazılmış olan “Müziksel İşitme Okuma 1’inci kitap” ve Sadık Özçelik tarafından yazılmış olan “Müzikal Dikte ve Solfej” kitapları ses aralığı, anahtar, ölçü birimi parametreleri üzerine

nicel bir inceleme yapmıştır. Yazan (2007) konservatuarların şan programında uygulanan solfej eğitiminde izlenen kaynak ve yöntemleri analiz ettiği görülmüştür. Ozan vd. (2017) çoksesli solfej eğitiminde kullanılan Albert Lavignac tarafından hazırlanan Solfège des Solféges 6A, 6B, 7A, 7B, 8A, 8B, 9A ve 9B kitaplarını çokseslilik durumuna, tonal yapılarına, ölçü birimlerine, hız terimlerine, anahtar yapısına ve ses aralıklarına göre inceldikleri görülmüştür.

Eğitim öğretim sürecinin en önemli materyallerinden biri de ders kitabı olarak görülmektedir. Bu bağlamda müziksel işitme, okuma ve yazma eğitiminde solfej kitaplarının önemli bir yer tuttuğu görülebilir. Solfej kitaplarının notaları, aralıkları, ölçü birimlerini, tonları ve çeşitli anahtarları vb. teorik konuları öğretme veya pekiştirme noktasında zengin bir içeriğe olması gerektiği düşünülmektedir. Bu bağlamda mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda müziksel okumaya yönelik derslerde kullanılan solfej kitaplarının içerik olarak incelenmesi ve inceleme sonucunda kitapların içerik noktasında nasıl sistematize edildiğinin görülmesi önemli bir durum olarak görülebilir.

Yapılan çalışmalarda, kitaplarda yer alan solfejlerin ölçü, ton, anahtar, ses aralığı vb. değişkenlerin nicel olarak durumlarına değinilse de; solfejlerin odaklandığı, kazandırmaya veya pekiştirmeye çalıştığı temel teorik konulara değinilmediği görülmüştür. Müzik eğitimi sürecinde başlangıç düzeyinin önemi düşünüldüğünde solfejlerin öğrenciye yaparak, yaşatarak ve görerek öğrenmesini sağlayan önemli bir eğitim materyali olabileceği düşünülmektedir. Bu bağlamda başlangıç düzeyinde yer alan solfejlerin hem kazandırmaya çalıştığı içerik (odaklandığı konu) yönünden hem ölçü, anahtar, ton gibi müzik eğitiminde yer alan temel öğeleri öğretmesi yönünden hem de müzik eğitimi alan bireylerin ses aralıklarına uygunluğu yönünden analiz edilmesi önemli görülmektedir. Ayrıca alana yönelik yeni kaynakların tanıtılması ve kazandırılması noktasında araştırmacılara, müzik eğitimcilerine ve öğrencilere fikir vermesi bu çalışmanın amacını oluşturmakta ve bu amaç ışığında alana faydalı olacağı düşünülmektedir. Araştırmanın problemi, amacı ve önemi ışığında problem cümlesi “Başlangıç düzeyi solfej kitapları içerik yönünden özellikleri nasıldır?” olarak belirlenmiş ve bu temel problem çerçevesinde aşağıda yer alan sorulara yanıt aranmıştır;

- 1) Solfej kitaplarında öğretilecek veya pekiştirilecek teorik konular nasıl sistematize edilmiştir?
- 2) Solfej kitaplarında yer alan solfejlerin ölçü birimi yönünden oluşumu nasıldır?
- 3) Solfej kitaplarında yer alan solfejlerin ton yönünden oluşumu nasıldır?
- 4) Solfej kitaplarında yer alan solfejlerin anahtar yönünden oluşumu nasıldır?
- 5) Solfej kitaplarında yer alan solfejlerin ses aralığı yönünden oluşumu nasıldır?

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Araştırma; içerik analizine dayalı betimsel bir araştırmadır. Büyüköztürk vd. (2015) betimsel araştırmayı; verilen bir durumun olabildiğince tam ve dikkatli bir şekilde tanımlandığı araştırmalar olduğunu belirtirken; içerik analizini; belirli kurallara dayalı kodlamalarla bir metnin bazı sözcüklerinin daha küçük içerik kategorileriyle özetlendiği sistematik, yenilenebilir bir teknik olarak tanımlamıştır. Best ve Kahn (2017) ise bir olayın belirli zamandaki konumunun ya da zaman içinde geçirdiği değişimleri açıklamalarıyla ilgili olduğunu belirterek veri kaynağı olarak kayıtlar, raporlar, akademik çalışmalar, kitaplar, süreli yayınlar bültenlerin kullanılabileceğini belirtmiştir.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu başlangıç düzeyinde bulunan 8 solfej kitabı oluşturmuştur. Solfej kitapları seçilirken içerikleri incelenmiş ve içeriğinde teorik konulara yönelik açıklamalar bulunan veya mesleki müzik eğitiminde kullanılabilirliğe sahip olan solfej kitaplarının çalışma grubuna dâhil edilmesine karar verilmiştir. Çalışma grubunda yer alan solfej kitapları, yazarları, solfej sayısı ve menşei tablo 1’de gösterilmiştir.

Tablo 1. Araştırmanın çalışma grubunu oluşturan solfej kitapları

Solfej Kitabı	Yazar	Solfej Sayısı	Basıldığı Ülke / Şehir
Petit Solfège	Edouard Batiste	100	Fransa / Paris
Solfège Élémentaire	Frédéric Boissière	110	Fransa / Paris
Elementary Solfeggi for the Medium Voice Book1		50	ABD / New York
Elementary Solfeggi for the Medium Voice Book2	Gaetano Nava	30	ABD / New York
Elementary Solfeggi for the Medium Voice Book3		17	ABD / New York
Corso Facile di Solfeggio	Ettore Pozzoli	190	İtalya / Milano
Solfège des Solfèges 1A	Albert Lavignac	204	Fransa / Paris
Solfège des Solfèges 1B	Albert Lavignac	168	Fransa / Paris

Araştırmanın çalışma grubunu oluşturan 8 solfej kitabı incelendiğinde; “Elementary Solfeggi for Medium Voice” solfej kitabının kendi içerisinde 3 farklı kitaptan oluştuğu görülmüştür. Kitaplar arasındaki en çok solfejin “Solfèges de Solfèges 1A” kitabında olduğu görülürken, en az solfejin “Elementary Solfeggi for Medium Voice Book 3” solfej kitabında olduğu görülmüştür. 8 kitabın 4’ünün Fransa’da basıldığı görülürken, sadece 1 kitabın İtalya’da basıldığı görülmüştür.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada solfej kitapları ilk etapta içerik olarak incelenmiş; kitaplarda yer alan solfejlerin müzik teorisinde hangi konuyu veya konuları öğrettiği ya da pekiştirdiği tespit edilmiştir. Kitaplarda yer alan solfejler Microsoft Excel programında ölçü birimi, ton, anahtar ve ses aralığı değişkenlerine göre sınıflandırılmış; solfejlerin müzik teorisinde hangi konuya odaklandığı, ilgili solfejin olduğu satırda belirtilmiştir. Sınıflandırma işleminden sonra SPSS 22.1 programı ile solfejlerin betimsel istatistikleri yapılarak tablolaştırılmış ve yorumlanmıştır.

Bunun dışında çalışma grubunda yer alan kitaplardaki solfejler ses aralıkları yönünden de incelenmiş, solfejlerin buldukları oktavlar numaralandırılmıştır. Bu bağlamda piyanoya göre kontur oktav 1, büyük oktav 2, küçük oktav 3, birinci oktav 4, ikinci oktav 5 olarak numaralandırılmıştır.

Bulgular ve Yorumlar

Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

“Solfej kitaplarında öğretilen veya pekiştirilecek teorik konular nasıl sistematize edilmiştir?” alt problemine yönelik bulgular ve yorumları her solfej kitabı ayrı ayrı incelenerek solfej numarası, odaklandığı konu ve varsa açıklama şeklinde tablo şeklinde gösterilmiştir.

Edouard Batiste “Petit Solfège” Solfej Kitabı. Edouard Batiste tarafından yazılan “Petit Solfège” isimli kitapta toplam 100 tane solfej olduğu görülmüş ve solfejlerin odaklandığı konular tablo 1’de gösterilmiştir.

Tablo 2. “Petit Solfège” solfej kitabının odaklandığı konular ve açıklamaları

Solfej Numarası	Odaklandığı konu ve konular	Açıklama
1 – 18	Aralık çalışmaları	2’li, 3’lü, 4’lü, 5’li, 6’lı, 7’li, 8’li, 9’lu ve 10’lu aralıklar
19 – 20	Noktalı tartımlar	
21 – 24	Kromatik gamlar	
25 – 26	Senkop	
27 – 28	Üçleme	
29 – 30	Minör tonlar	La minör tonu
31 – 32	Minör tonlar – 3/4 ve 3/8’lik Ölçüler	Aynı solfej 3/4’lük ve 3/8’lik varyasyonu mevcut
33 – 34	Majör ve minör tonlarda dizi çalışmaları	
35 – 47	Modülasyon	Do majör ve La minör tonlarında uzak ve yakın tonlara modülasyon
48 – 54	Genel alıştırma	Şu ana kadar ki tüm konular
55 – 58	Majör ve minör tonlarda akorlar, tonalite ve kadanslar	
59 – 63	Nüans terimleri	Öncesinde disonans ve konsonans akorlara değinilmiş
64 – 74	Genel Alıştırma	Sol Majör ve Mi Minör tonlarda çalışmalar
75 – 77	Tekrar işareti	Tekrar işareti, dolap, senyö
78 – 81	9/8’lik ölçüler ve majör minör ton çalışmaları	Mi bemol majör, do minör, La majör, Fa# minör
82 – 83	3/8’lik ölçüler	La bemol majör fa minör
84 – 87	Majör ve minör tonlar	Mi majör, Re bemol majör, Si majör
88	Anarmonikler	
89	3/2’lik ölçüler ve majör minör tonlar	Sol bemol majör
90 – 91	Tüm dizilerde Fa anahtarı çalışmaları	
92 – 100	Fa anahtarında genel alıştırmalar	

Fransız besteci Eduardo Batiste tarafından yazılan “Petit Solfège” isimli solfej kitabı; ilk girişte dizelik, nota yerleri, nota - sus değerlerinin ve hız terimlerinin anlatımıyla başlamaktadır. Daha sonra aralıklar (2’li, 3’lü, 4’lü, 5’li, 6’lı, 7’li, Oktav, 9’lu ve 10’lu aralıklara) konusuna yönelik çalışmalar mevcuttur. Kitapta yer alan alıştırmaların odaklandığı konular ise sırasıyla; Noktalı tartımlar, senkop, üçleme, majör – minör tonlar ve 3/4 – 3/8’lik ölçüler, modülasyon, majör akorlar ve tonalite, majör ve minör tonlarda kadans, nüans terimleri, tekrar işaretleri, 9/8’lik ölçüler ve ton çalışmaları, 3/2’lik ölçüler ve ton çalışmaları, Fa anahtarında dizi çalışmaları ve Fa anahtarında alıştırmalar şeklindedir ve bazı solfejlerin birden fazla konuya odaklandığı görülmüştür. Ayrıca belirli konulardan sonra daha önceki konuları pekiştirmeye yönelik genel alıştırmalar da mevcuttur.

Frédéric Boissière “Solfège Élémentaire” Solfej Kitabı. Frédéric Boissière tarafından yazılan “Solfège Élémentaire” solfej kitabında 110 adet solfej olduğu görülmüştür. Kitaptaki solfejlerin odaklandığı konular tablo 3’te açıklamaları ile gösterilmiştir.

Tablo 3. “Solfège Élémentaire” solfej kitabının odaklandığı konular ve açıklamaları

Solfej Numarası	Odaklandığı konu ve konular	Açıklama
1 – 4	Notalar ve entonasyon çalışmaları	
5 - 18	Aralık çalışmaları	2’li, 3’lü, 4’lü, 5’li, 6’lı, 7’li, 8’li aralıklar
19 – 20	Genel alıştırma	Aralıklarla ilgili
21	Aralık çalışmaları	9’lu ve 10’lu aralıklar
22 – 23	3/4’lük ölçüler ve çoğaltma noktası	

24 – 27	Değiştirici işaretler	
28 – 31	2/4'lük ölçüler	
32 – 35	Tekrar ve dönüş işaretleri	Röpriz, dolap, senyö, de capo
36	Kromatik gamlar	
37 - 39	La minör	
40 - 53	Majör tonlar	Sol majör, Fa majör, Re majör, Si bemol majör
54 – 59	Senkop ve bağ	
60 – 67	Minör tonlar	Mi minör, Re minör
68	Noktalı sus işaretleri	
69 – 72	Üçleme	Üç 8'lik notadan oluşan üçleme dışında, Bir 8'lik sus ve iki notalı üçleme ve bir 4'lük, bir 8'likten oluşan üçleme
73	Nüans terimleri / Minör tonlar	Si minör
74 – 78	16'lık notalar	Genel konu tekrarı içeriyor
79	Çarpma	
80	Puandorg	
81 – 82	Eksik ölçü	
83 – 85	Çift çoğaltma noktası / Minör tonlar	Sol minör
88 – 89	6/8'lik ölçüler / Majör tonlar	La majör
90 – 91	9/8'lik ölçüler	
92 – 93	Minör tonlar	Fa# minör
94 – 95	12/8'lik ölçüler	
96 – 97	Majör tonlar	Mi bemol majör
98 – 99	3/8'lik ölçüler	
100 – 101	Minör tonlar	Do minör
102 – 103	2/2'lik ölçüler	
104 – 105	3/2'lik ve 4/2'lik ölçüler	Bu konudan sonra 5/4'lük, 6/4'lük, 2/16'lık 4/16'lık gibi az kullanılan ölçüler konusuna değinilmiş
106 – 107	Çift diyez, çift bemol	
108 – 110	Legato ve detache	

Fransız besteci Frédéric Boissière tarafından yazılan solfej kitabının notalar ve entonasyon konuları ile başladığı görülmektedir. Notalar ve entonasyon çalışmalarından sonra, 2'li aralıklardan 10'lu aralıklara kadar aralık konularının işlendiği; 8'li aralıklardan sonra aralık konusunun pekiştirilmesi amacıyla yazılmış olan genel alıştırmalar olduğu görülmüştür. Aralık konularından sonra 3/4'lük ölçüler ve bu konu ile bağlantılı çoğaltma noktası konusuna yönelik solfejlerin olduğu tespit edilmiştir. Değiştirici işaretler, 2/4'lük ölçüler, kromatik gamlar konularından sonra majör tonlar işlenmiştir, bu konudan önceki tüm solfejlerin Do majör tonunda yazıldığı görülmüştür. Ayrıca majör tonlar konusunda daha zengin ezgilerle solfej çalışmalarının yapılmaya çalışıldığı majör gamlar konusunun önceki konuları pekiştirebilecek nitelikte solfejlerden oluştuğu tespit edilmiştir. La minör tonun başlı başına bir konu olarak işlendiği, bu şekilde minör ezgilerin nasıl duyulabileceğine yönelik öğrencide fikir oluşturması amaçlandığı düşünülmüştür. Sonraki konular incelendiğinde; senkop ve bağ, üçleme, nüans terimleri konusuna yönelik solfejlerin olduğu, nüans terimleri konusu içerisinde minör tonlara yönelik çalışmaların başladığı tespit edilmiştir. 16'lık notalar konusunun ayrıca genel tekrar niteliği taşıdığı, bu konudan sonra süsleme ve ifade terimlerinin başladığı da görülmüştür. Bu konudan sonra eksik ölçü konusunun başladığı ve her solfejin birden fazla konuyu ele aldığı tespit edilmiştir. Sonlara doğru 3/2, 4/2, 5/4, 6/4, 2/16, 4/16 gibi az kullanılan ölçü birimlerine yönelik çalışmaların da olduğu görülmüştür.

Gaetano Nava “Elementary Solfeggi for Medium Voice Op.9” Solfej Kitabı. Gaetano Nava tarafından yazılan “Elementary Solfeggi for Medium Voice Op.9” solfej kitabı kendi içerisinde üç farklı kitabı içermektedir. Birinci kitapta 50, ikinci kitapta ilk 10’u egzersiz niteliğinde toplam 30, üçüncü kitapta ise 17 solfej olduğu görülmüştür. Kitapta yer alan solfejler açıklamaları ile birlikte tablo 4’te gösterilmiştir.

Tablo 4. “Elementary Solfeggi for Medium Voice Op.9” solfej kitabının odaklandığı konular ve açıklamaları

Solfej Numarası	Odaklandığı konu ve konular	Açıklama
Birinci Kitap		
1 – 3	1’lik, 2’lik, 4’lük notalar ve ses entonasyonu çalışmaları	
4 – 6	Genel alıştırma	1’lik, 2’lik ve 4’lük notalara yönelik
7	8’lik notalar	
8 – 9	Genel alıştırma	1’lik, 2’lik, 4’lük, 8’lik notalara yönelik
10	Diyez – Bemol	
11	Nüans terimleri	Piano, Cressendo, Decressendo
12	Diyez – Bemol – Natürel	
13	Staccato – Legato	
14 – 16	Genel alıştırma	
17 – 23	4’lük ve 8’lik sus	
24 – 26	Genel alıştırma	
27 – 34	2/4, 6/8, 3/4, 3/8, 9/8 ölçüler	
35 – 36	16’lık notalar	
37 – 38	Genel alıştırma	
39 – 42	Uzatma noktası ve çift uzatma noktası	
44 – 46	Senkop ve bağ	
47 – 48	Üçleme ve altılama	
49 – 50	32’lik notalar	
İkinci Kitap		
Ex1 – Ex10	Aralıklar	Diatonik dizilerde aralıklar – bölümde yer alan solfejlerden bağımsız çalışmalar
1 – 20	Genel alıştırma	Aralıklarla ilgili çalışmalar
Üçüncü Kitap		
1 – 8	Genel alıştırma	
9 – 17	Süslemeler ve süslemelerle ilgili alıştırmalar	Tek nota, çift nota apajetür, üç nota ve dört nota grupetto ve trill

Birinci kitabın 50 solfejden oluştuğu ve bu solfejlerin notalar, nota süre ve değerleri, 2/4, 3/4, 6/8, 12/8 ölçüler, diyez ve bemol, staccato ve legato, uzatma bağı, çoğaltma noktası, üçleme ve altılama gibi konulara ve bu konuların pekiştirilmesi için yazılmış olan genel alıştırmalardan oluştuğu görülmüştür. İkinci kitabın ilk 10 solfejin aralık öğretimine odaklanmış bağımsız solfejlerden oluştuğu, sonrasında yer alan 20 solfejin ise aralıklar konusunu pekiştirmeye yönelik genel alıştırmalar olduğu tespit edilmiştir. Üçüncü ve son kitap ise birinci ve ikinci kitaplardaki konuları pekiştiren genel alıştırmalarla başladığı ve sonrasında süslemeler konusuna odaklandığı görülmüştür. Kitapta tonalite kavramının öğretimi için ayrı bir konu olmadığı tespit edilmiştir.

Ettore Pozzoli “Corso Facile di Solfeggio” Solfej Kitabı. İtalyan besteci ve piyanist Ettore Pozzoli tarafından hazırlanan bu solfej kitabı hem özgün hem de farklı müzik tarihi dönemlerinden besteciler tarafından bestelenmiş concone biçiminde eserler ile çok sesli koro ve orkestra eserlerinin ses ve çalgı partilerinden oluşan toplam 190 solfejden oluştuğu görülmüştür. Kitapta yer alan solfejlerin odaklandığı konular açıklamaları ile birlikte tablo 5’te gösterilmiştir.

Tablo 5. “Corso Facile Di Solfeggio” solfej kitabının odaklandığı konular ve açıklamaları

Solfej Numarası	Odaklandığı konu ve konular	Açıklama
1 – 21	2/4, 3/4, 4/4 ölçüler ve entonasyon çalışmaları	6 numaralı solfejin tek varyasyonu bulunurken, 16 numaralı solfejin 4 farklı varyasyonu mevcuttur.
22 – 27	3’lü, 4’lü aralıklar	
28 – 36	Genel alıştırma	35 numaralı solfejin varyasyonu mevcut. 35 numaralı solfej ilk önce 8’lik nota ve 8’lik sus şeklinde bestelenmişken, ikinci varyasyonunda 8’lik sus 8’lik nota şeklinde düzenlenmiştir.
37 – 38	Birinci oktav ve altı çalışmaları	
39 – 40	İkinci ve üçüncü oktav çalışmaları	Tiz seslerdeki ek çizgili notaların tanınması amaçlı çalışmaları
41 – 48	5’li, 6’lı, 7’li ve 8’li aralıklar	
49 – 67	Uzatma noktası, uzatma bağı, legato bağı ve çift uzatma noktası	Uzatma noktası ile yazılan bazı solfejlerin uzatma bağı ile yazıldığı varyasyonlar mevcuttur. 61 numaralı solfejdten itibaren noktalı 4’lük 8’lik ile noktalı 8’lik 16’lık tartımı ile ilgili çalışmaları mevcuttur.
68 – 74	Kromatik çalışmaları – diyez, bemol ve natürel	
75 – 123	Tonalite (Majör ve doğal, armonik, melodik minör tonlar)	La minör, Sol majör, Mi minör, Fa majör, Re minör, Re majör, Si minör, Si bemol majör, Sol minör, La majör, Fa# minör, Mi bemol majör ve Do minör tonlar
124 – 137	2/2, 3/2 ve 4/2 ölçü çalışmaları	
138 – 159	Bas sesler için çalışmaları (Fa anahtarı)	
160 – 161	Tema ve varyasyonlar	160 numaralı solfejin 8, 161 numaralı solfejin 7 farklı varyasyonu mevcut
162 – 190	Genel alıştırma	

Kitaptaki ilk 161 solfejin ölçüler birimleri, aralıklar, farklı ses oktavlarında çalışmaları, tonalite, Fa anahtarı ve tema – varyasyon gibi konulara odaklandığı görülmüştür. Her konudaki solfejlerin bir önceki konudaki elde edilen kazanımı pekiştiren solfejlerden oluştuğu tespit edilmiştir. Son 29 solfej genel alıştırma özelliği taşımaktadır. Ayrıca bazı solfejlerin farklı varyasyonlarının olduğu görülmüştür. Örneğin 3/4’lük ölçüde yazılmış olan bir solfejin ilerleyen sayfalarda 3/8’lik varyasyonu mevcuttur.

Albert Lavignac, Henry Lemoine, Aldo Danhauser “Solfège des Solfèges 1A ve 1B” Solfej Kitabı.

Adolpe Danhause ve Henry Lemoine tarafından yazılan ve çeşitli eserlerden derlenen, Albert Lavignac tarafından sınıflandırılması yapılan bu solfej kitabı ülkemizde mesleki müzik eğitimi veren kurumlar tarafından oldukça yaygın bir kullanıma sahiptir. Hem farklı zorluk düzeylerinde hem farklı anahtar yapısında hem de farklı ses yapılarında toplam 34 solfej kitabından oluşmaktadır. Başlangıç düzeyinde 1A, 1B, 1C, 1D ve 1E olmak üzere 5 kitap bulunmaktadır. 1A, 1B kitaplarında hem Sol hem de Fa anahtarında solfejler bulunurken, 1C ve 1 D kitaplarında Fa anahtarlı solfejler, 1E kitabında ise sadece sol anahtarlı solfejler bulunmaktadır. 1A ve 1B solfej kitapları başlangıç düzeyinde olduğu için ikisi tek başlık altında incelenmiştir.

Lavignac 1A solfej kitabının ilk 10 solfeji egzersiz niteliğinde olmak üzere toplam 204 solfejin olduğu görülmüş ve kitaptaki solfejler tablo 6’da açıklamaları ile gösterilmiştir.

Tablo 6. "Lavignac 1A" solfej kitabının odaklandığı konular ve açıklamaları

Solfej Numarası	Odaklandığı konu ve konular	Açıklama
I – IX	Notalar ve entonasyon	
1 – 2	Do majör dizisi	
3 – 9	Aralıklar	2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı, 7'li ve 8'li aralıklar
10	Genel alıştırma	
11 – 17	4/4 ölçü çalışması, 1'lik, 2'lik nota ve sus değerleri	
18 – 21	Genel alıştırma	
22 – 30	4'lük nota ve sus değerleri	
31	Röpriz	
32	Genel alıştırma	4'lük nota ve sus değerleri ile Röpriz
33	Senyö	
34 – 36	Genel alıştırma	1'lik 2'lik ve 4'lük nota ve sus değerleri ile Röpriz
37 – 39	8'lik nota ve sus değerleri	
40 – 43	Genel alıştırma	
44 – 61	3/4, 2/2, 2/4 ölçü çalışması	
62 – 66	Uzatma noktası – legato bağı	
67	Genel alıştırma	4'lük, 8'lik, 16'lık notalar ve senyö
68 – 70	Uzatma noktası – legato bağı	
71 – 75	3/8, 6/8 ölçü çalışması	
76 – 78	Üçleme	8'lik ve 16'lık üçleme
79 – 83	Senkop	
84 – 88	Diyez (Kromatik çalışmalar)	
89 – 93	Genel alıştırma	
94 – 97	Bemol (Kromatik çalışmalar)	
98	Genel alıştırma	
100 – 146	Tonalite	La minör, Sol majör, Mi minör, Fa majör, Re minör, Re majör, Si minör, Si bemol majör, Sol minör
147 - 171	Fa anahtarı çalışmaları	
172 - 195	Genel alıştırma	Notalar ve entonasyon, uzatma noktası ve uzatma bağı, üçleme, senkop, 6/8 ölçüler, Tonalite, Fa anahtarı

Lavignac 1A kitabında ilk 9 solfejin notalar ve entonasyon konusuna odaklandığı ve içerik olarak diğer solfejlerden bağımsız numaralandırıldığı ve bu konuda yer alan solfejlerin Do majör tonunda yazıldığı tespit edilmiştir. Tonalite konusuna kadar sırasıyla aralıklar, nota ve sus değerleri, tekrar işaretleri, uzatma noktası ve 2/4, 3/4, 2/2, 3/8, 6/8 ölçü birimleri, üçleme ve senkop, diyez ve bemol konularına yönelik solfejlerin olduğu ve bu konularda yazılmış olan solfejlerin Do majör tonunda olduğu ve 4/4'lük ölçü biriminde olduğu görülmüştür. Diyez ve bemoller konusuna yönelik solfejlerin kromatik alıştırmalar niteliği taşıyan solfejler olduğu, tonalite konusuna hazırlık özelliği taşıdığı ve sonrasında tonalite konusunun işlendiği görülmüştür. Tonalite konusunda yer alan solfejlerin sırasıyla La minör, Sol majör, Mi minör, Fa majör, Re minör, Re majör, Si minör, Sib majör, Sol minör tonlarında olduğu ayrıca bu solfejlerin kitapta yer alan önceki konuları pekiştiren genel alıştırma niteliği taşıdığı tespit edilmiştir. Kitapta Fa anahtarında solfej çalışmalarının olduğu, son 23 solfejin genel alıştırma özelliği taşıdığı görülmüştür.

Lavignac 1B solfej kitabında ilk 2'si egzersiz niteliğinde olmak üzere toplam 168 solfejin olduğu görülmüştür. Kitapta yer alan solfejlerin odaklandığı konular açıklamaları ile birlikte tablo 7'de gösterilmiştir.

Tablo 7. "Lavignac 1B" solfej kitabının odaklandığı konular ve açıklamaları

Solfej Numarası	Odaklandığı konu ve konular	Açıklama
I - II	Notalar ve entonasyon	
1 – 10	4/4 ölçü, 1'lik, 2'lik nota ve sus değerleri	
11 – 14	4'lük nota ve sus değerleri	
15	Senyö	
16 – 24	Genel alıştırma	1'lik, 2'lik, 4'lük nota ve sus değerleri
25 – 26	8'lik nota ve sus değerleri	
27 – 32	Genel alıştırma	Tüm nota ve sus değerleri
33 – 37	Uzatma noktası ve 3/4'lük ölçüler	33 numaranın 2 farklı varyasyonu mevcut
38 - 42	2/2 ölçü	
43 – 46	2/4 ölçü	
47 – 52	Ölçü birimine göre uzatma noktası	
53 – 57	16'lık notalar	
58 – 60	3/8 ölçü	
61 – 64	6/8 ölçü	
65 – 67	Üçleme	
68 – 73	Senkop	
74 – 80	Diyez	
81 – 85	Bemol	
86 – 89	Genel alıştırma	Diyez ve bemol
90 – 130	Tonalite	La minör, Sol majör, Mi minör, Fa majör, Re minör, Re majör, Si minör, Si bemol majör, Sol minör, La majör, Fa# minör, Mi bemol majör ve Do minör tonlar
131 – 142	Fa anahtar çalışmaları	
142 – 161	Genel alıştırma	Tonalite konusuna yönelik çalışmalar

Kitapta yer alan ilk 2 solfejin notalar ve entonasyon konusuna odaklandığı ve bu solfejlerin Do majör tonunda yazıldığı ve 4/4'lük ölçü biriminde olduğu tespit edilmiştir. Tonalite konusuna kadar sırasıyla aralıklar, nota ve sus değerleri, tekrar işaretleri, uzatma noktası ve 2/4, 3/4, 2/2, 3/8, 6/8 ölçü birimleri, üçleme ve senkop, diyez ve bemol konularına yönelik solfejlerin olduğu ve bu konularda yazılmış olan solfejlerin Do majör tonunda olduğu ve 4/4'lük ölçü biriminde yazıldığı görülmüştür. Bu bağlamda 1A kitabı ile benzer özellikler taşıdığı tespit edilmiştir. Tıpkı 1A kitabında olduğu gibi diyez ve bemollere yönelik alıştırmaların kromatik alıştırma özelliği taşıdığı ve tonalite konusuna hazırlayıcı özelliği sahip olduğu tespit edilmiştir. Tonalite konusunda sırasıyla La minör, Sol majör, Mi minör, Fa majör, Re minör, Re majör, Si minör, Sib majör, Sol minör, La majör, Fa# minör, Mi bemol majör ve Do minör tonlarında solfejler olduğu görülürken, kitabında sonlarında Fa anahtarına yönelik solfejlerin olduğu ve son 19 solfejin tonalite konusuna yönelik genel alıştırmalar olduğu tespit edilmiştir.

İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

“Solfej kitaplarında yer alan solfejler ölçü birimi yönünden nasıldır?” alt problemine yönelik bulgular ve yorumları tablo 8'de gösterilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 8. Solfejlerin ölçü birimlerine göre dağılımı

Ölçü Birimi	Petit Solfege		Solfege Élément.		Elementary Solfeggi for Medium Voice Op 9						Corso Facile di Solfege		Lavignac 1A		Lavignac 1B	
					Book 1		Book 2		Book 3							
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
2/4	8	8	20	18,2	4	8	3	10	1	5,9	50	26,3	20	9,8	25	14,9
3/4	17	17	21	19,1	7	14	3	10	4	23,5	66	34,7	28	13,7	27	16,1
4/4	50	50	48	43,6	29	58	20	66,7	7	41,2	57	30	117	57,4	76	45,2
3/8	2	2	4	3,6	3	6	1	3,3	2	11,8	4	2,1	8	3,9	7	4,2
6/8	7	7	5	4,5	2	4	2	6,7	2	11,8	-	-	12	5,9	12	7,1
9/8	4	4	4	3,6	1	2	-	-	1	5,9	-	-	-	-	-	-
2/2	7	7	2	1,8	2	4	1	3,3	-	-	4	2,1	19	9,3	21	12,5
6/4	2	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
12/8	2	2	4	3,6	2	4	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
3/2	1	1	1	0,9	-	-	-	-	-	-	4	2,1	-	-	-	-
4/2	-	-	1	0,9	-	-	-	-	-	-	2	1,1	-	-	-	-
2/8	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,5	-	-	-	-
4/8	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	1,1	-	-	-	-
T.	100	100	110	100	50	100	30	100	17	100	190	100	204	100	168	100

“Petit Solfege” kitabında 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 6/8, 9/8, 2/2, 6/4, 12/8 ve 3/2 ölçü birimlerinde yazılmış olan solfejlerin olduğu tespit edilmiştir. Kitapta yer alan solfejlerin %50’sinin (f=50) 4/4’lük ölçü biriminde yazıldığı, %17’sinin (f=17) 3/4’lük ölçü biriminde yazıldığı görülürken, %8’inin (f=8) 2/4’lük ölçü biriminde yazılmış solfejlerin olduğu görülmektedir. Ayrıca kitapta bulunan solfejlerin %2’sinin (f=2) 3/8’lik ölçü biriminde, %7’sinin (f=7) 6/8’lik ölçü biriminde, %4’ünün (f=4) 9/8’lik ölçü biriminde, %7’sinin (f=7) 2/2’lik ölçü biriminde, %2’sinin (f=2) 12/8’lik ölçü biriminde ve %1’inin (f=1) 3/2’lik ölçü biriminde yazılmış olduğu görülmüştür.

“Solfège Elementary” solfej kitabında 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 6/8, 9/8, 2/2, 12/8, 3/2 ve 4/2 ölçü birimlerinde yazılmış olan solfejlerin olduğu görülmüştür. Solfejlerin %43,6’sının (f=48) 4/4’lük ölçü biriminde, %19,1’inin (f=21) 3/4’lük ölçü biriminde, %18,2’sinin ise (f=20) 2/4’lük ölçü biriminde yazılmış olduğu görülmektedir. Kalan %18,9’unun; %3,6’sının (f=4) 3/8’lik, 9/8’lik ve 12/’lik ölçü birimlerindeki solfejlerden oluştuğu görülürken, %4,5’inin (f=5) 6/8’lik ölçü biriminde yazılan solfejlerden oluştuğu görülmüştür. %1,8’inin (f=2) 2/2’lik ve %0,9’unun (f=1) 3/2’lik ve 4/2’lik ölçü birimlerinde yazılmış olan solfejlerden oluştuğu görülmüştür.

“Elementary Solfeggi for Medium Voice Op 9” solfej kitaplarının her üç kitabında 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 6/8 ölçü birimlerinde yazılmış solfejler bulunurken, birinci ve üçüncü kitaplarda ek olarak 9/8, birinci ve ikinci kitaplarda 2/2 ve sadece birinci kitapta 12/8’lik ölçü birimlerinde yazılmış solfejlerin olduğu tespit edilmiştir. Birinci kitapta yer alan solfejlerin %58’inin (f=29) 4/4’lük ölçü biriminde, %14’ünün (f=7) 3/4’lük ölçü biriminde, %8’inin ise (f=4) 2/4’lük ölçü biriminde yazılmış olduğu görülmüştür. Solfejlerin %6’sının (f=3) 3/8’lik ölçü biriminde, %2’sinin (f=1) ise 9/8’lik ölçü biriminde yazılmış olduğu görülürken, %4’ünün (f=2) 6/8, 2/2, 12/8’lik ölçü birimlerinde yazılmış olan solfejlerin olduğu tespit edilmiştir. İkinci kitapta yer alan solfejlerin %66,7’sinin (f=20)

4/4'lük ölçü biriminde yazılmış olduğu, %10'unun (f=3) ise 3/4'lük ve 2/4'lük ölçü birimlerinde yazılmış olduğu görülmektedir. Ayrıca kitaptaki solfejlerin %6,7'sinin (f=2) 6/8'lik ölçü biriminde yazılmış olan solfejlerden oluştuğu görülürken, %3,3'ünün (f=1) 3/8'lik ve 2/2'lik ölçü birimlerinde olduğu görülmüştür. Üçünü kitapta yer alan solfejler ölçü birimi noktasında diğer iki kitaba göre daha dar bir yelpazede kaldıkları tespit edilmiştir. Kitapta yer alan solfejlerin %41,2'si (f=7) 4/4'lük ölçü biriminde, %23,5'i (f=4) 3/4'lük ölçü biriminde, %5,9'unun (f=1) ise 2/4'lük ölçü biriminde olduğu görülmektedir. Solfejlerin %11,8'inin (f=2) 3/8 ve 6/8'lik ölçü birimlerinde olduğu, %5,9'unun (f=1) ise 9/8'lik ölçü biriminde olduğu görülmüştür.

“Corso Facide di Sofege” solfej kitabında 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 2/2, 3/2, 4/2, 2/8, 4/8 ölçü birimlerinde yazılmış olan solfejlerin bulunduğu görülmüştür. Solfejlerin %34,7'sinin (f=66) 3/4'lük ölçü biriminde, %30'nunu (f=57) 4/4'lük ölçü biriminde, %26,3'ünün (f=50) 2/4'lük ölçü biriminde olduğu görülmektedir. Kitaptaki solfejlerin %2,1'inin (f=4) 3/8, 2/2 ve 3/2 ölçü birimlerinde olduğu, %1,1'inin (f=2) 4/2 ve 4/8 ölçü birimlerinde olduğu görülürken, %0,5'inin (f=1) 2/8'lik ölçü biriminde olduğu tespit edilmiştir.

Lavignac 1A ve 1B kitaplarında 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 6/8, 2/2 ölçü birimlerinde yazılmış solfejlerin olduğu tespit edilmiştir. Lavignac 1A solfej kitabında yer alan solfejlerin %57,4'ünün (f=117) 4/4 ölçü biriminde, %13,7'sinin (f=28) 3/4'lük ölçü biriminde, %9,8'ini (f=20) 2/4'lük ölçü biriminde olduğu görülmüştür. Kitaptaki solfejlerin %9,3'ünün (f=19) 2/2 ölçü biriminde, %5,9'unun (f=12) 6/8'lik ölçü biriminde ve %3,9'unun (f=8) 3/8'lik ölçü biriminde olduğu tespit edilmiştir.

Lavignac 1B kitabındaki solfejlerin %45,2'sinin (f=76) 4/4'lük ölçü biriminde, %16,1'inin (f=27) 3/4'lük ölçü biriminde, %16,9'unun (f=25) 2/4'lük ölçü biriminde olduğu görülürken; %12,5'inin (f=21) 2/2'lik ölçü biriminde, %7,1'inin (f=12) 9/8'lik ölçü biriminde, %4,2 sinin (f=7) 3/8'lik ölçü biriminde olduğu görülmüştür.

Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

“Solfej kitaplarında yer alan solfejlerin ton yönünden oluşumu nasıldır?” alt problemine yönelik bulgular ve yorumları tablo 9'da ifade edilmiştir.

Tablo 9. Solfejlerin tonlarına göre dağılımı

Ton	Petit Solfege		Solfege Elément.		Elementary Solfeggi for Medium Voice Op 9						Corso Facile di Solfege		Lavignac 1A		Lavignac 1B	
	f	%	f	%	Book 1		Book 2		Book3		f	%	f	%	f	%
					f	%	f	%	f	%						
Do Majör	45	45	44	40	29	58	14	46,7	2	11,8	92	48,4	130	63,7	102	60,7
La Minör	18	18	6	5,5	4	8	1	3,3	-	-	11	5,8	10	4,9	6	3,6
Fa Majör	3	3	8	7,3	5	10	4	13,3	2	11,8	14	7,4	11	5,4	14	8,3
Re Minör	2	2	5	4,5	2	4	-	-	-	-	4	2,1	9	4,4	6	3,6
Sol Majör	4	4	11	10	3	6	3	10	2	11,8	9	4,7	14	6,9	12	7,1
Mi Minör	3	3	4	3,6	2	4	1	3,3	-	-	6	3,2	8	3,9	7	4,2
Si b Majör	4	4	-	-	2	4	2	6,7	1	5,9	6	3,2	7	3,4	5	3
Sol Minör	1	1	-	-	-	-	-	-	1	5,9	8	4,2	4	2	6	3,6
Re Majör	4	4	-	-	-	-	4	13,3	2	11,8	11	5,8	7	3,4	7	4,2
Si Minör	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	4	2	3	1,8
Mi b Majör	1	1	5	4,5	1	2	-	-	3	17,6	7	3,7	-	-	-	-
Do Minör	1	1	2	1,8	1	2	1	3,3	1	5,9	5	2,6	-	-	-	-
La Majör	1	1	5	4,5	-	-	-	-	-	-	6	3,2	-	-	-	-
Fa# Minör	1	1	3	2,7	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
La b Majör	1	1	-	-	-	-	-	-	1	5,9	-	-	-	-	-	-
Fa Minör	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Mi Majör	2	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Do# Minör	-	-	-	-	-	-	-	-	1	5,9	-	-	-	-	-	-
Re b Majör	-	-	-	-	-	-	-	-	1	5,9	-	-	-	-	-	-
Si Majör	1	1	4	3,6	-	-	-	-	-	-	6	3,2	-	-	-	-
Sol b Majör	1	1	5	4,5	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Fa# Majör	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	5	2,6	-	-	-	-
Do b Majör	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Majör Dizi	2	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Minör Dizi	2	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Top.	100	100	110	100	50	100	30	100	17	100	190	100	204	100	168	100

“Petit Solfege” kitabının 20 farklı tonda yazılmış toplam 100 solfej olduğu görülmektedir. Ayrıca kitapta Sol ve Fa anahtarlarında yazılmış tüm tonlara yönelik majör – minör dizi çalışmalarının olduğu tespit edilmiştir. Kitapta bulunan solfejlerin %45’i (f=45) Do majör tonunda, %18’i (f=18) La minör tonunda, %4’ü (f=4) Sol majör, Sib majör, Re majör tonlarında yazıldığı görülmüştür. Ayrıca solfejlerin %3’ünü (f=3) Fa majör ve Mi minör tonlarındaki solfejler oluştururken, Mi majör ve Re minör tonlarındaki solfejler kitaptaki solfejlerin %2’sini (f=2)

oluşturmaktadır. Kitaptaki solfejlerin %1'ini (f=1) Sol minör, Si minör, Mi♭ majör, Do minör, La majör, Fa# minör, Lab majör, Fa minör, Si majör, Sol b majör, Dob majör tonlarındaki solfejlerin oluşturduğu görülmüştür.

“Solfège Elementary” kitabında 110 solfejin olduğu ve bu solfejlerin 12 farklı tonda yazıldığı tespit edilmiştir. Kitaptaki solfejlerin %40'ının (f=44) Do majör tonunda, %10'unun (f=11) Sol majör tonunda, %7,3'ünün (f=8) Fa majör tonunda, %5,5'inin (f=6) La minör tonunda olduğu görülmüştür. Ayrıca solfejlerin %4,5'inin (f=5) Re minör, Mi♭ majör, Sol♭ majör ve La majör tonlarında oldukları görülürken, %3,6'sının (f=4) Si majör ve Mi minör tonlarında olduğu, %2,7'sinin (f=3) Fa# minör tonunda ve %1,8'inin (f=2) Do minör tonunda olduğu tespit edilmiştir.

“Elementary Solfeggi for Medium Voice Op 9” solfej kitaplarında; birinci kitapta yer alan 50 solfejin 9 farklı tonda, ikinci kitapta yer alan 30 solfejin 8 farklı tonda ve üçüncü kitapta yer alan 17 solfejin 11 farklı tonda yazıldığı tespit edilmiştir. Birinci kitapta solfejlerin %58'inin (f=29) Do majör tonunda, %10'unun (f=5) fa majör tonunda, %8'inin (f=4) La minör tonunda, %6'sının (f=3) sol minör tonunda yazıldığı görülmüştür. Ayrıca solfejlerin %4'ünün (f=2) Re minör, Mi minör ve Si♭ majör tonlarında olduğu görülürken, %2'sinin (f=1) Mi♭ majör ve Do minör tonlarında olduğu tespit edilmiştir. İkinci kitapta yer alan solfejlerin %46,7'sinin (f=14) Do majör tonunda, %13,3'ünün (f=4) Fa majör ve Re majör tonlarında, %10'unun (f=3) Sol majör tonunda olduğu görülürken, %6,7'sinin (f=2) Si♭ majör tonunda, %3,3'ünün (f=1) La minör, Mi minör ve Do minör tonlarında olduğu görülmüştür. Üçüncü kitapta solfejlerin %17,6'sının (f=3) Mi♭ majör tonunda, %11,8'inin (f=2) Do majör, Fa majör, Sol Majör ve Re majör tonlarında olduğu görülürken, %5,9'unun (f=1) Si♭ majör, Sol minör, Do# minör, Re♭ majör, Lab majör, Lab majör ve Do minör tonlarında olduğu görülmüştür.

“Corso Facide di Sofège” solfej kitabında 190 tane solfejin olduğu görülürken bu solfejlerin 14 farklı tonda yazıldığı tespit edilmiştir. Kitaptaki solfejlerin %48,4'ü (f=92) Do majör tonunda, %7,4'ü (f=14) Fa minör tonunda, %5,8'i (f=11) La minör tonunda, %4,7'si (f=9) Sol majör tonunda, %4,2'si (f=8) Sol minör tonunda ve %3,7'si (f=7) Mi♭ majör tonunda yazılmıştır. Ayrıca kitaptaki solfejlerin %3,2'sinin (f=6) Mi minör, Si majör, Si♭ majör ve La majör tonlarında yazıldığı tespit edilirken, %2,6'sının (f=5) Do minör ve Fa# majör tonlarında, %2,1'inin ise Re minör tonunda yazıldığı tespit edilmiştir.

Lavignac 1A solfej kitabında 10 farklı tonda 204 solfejin olduğu tespit edilmiştir. Kitapta bulunan solfejlerin %63,7'si (f=130) Do majör tonunda, %6,9'u (f=14) Sol majör tonunda, %5,4'ü (f=11) Fa majör tonunda, %4,9'u (f=10) La minör tonunda yazılmıştır. Solfejlerin %4,4'ünün (f=9) Re minör ve %3,9'unun (f=8) Mi minör tonlarında yazıldığı görülürken, %3,4'ünün (f=7) Si♭ majör ve Re majör tonlarında, %2'sinin ise (f=4) Sol minör ve Si minör tonlarında yazılmış olduğu tespit edilmiştir.

Lavignac 1B kitabında ise 168 solfejin 10 farklı tonda yazılmış olduğu görülmüştür. Kitapta bulunan solfejlerin %60,7'si (f=102) Do majör tonunda, %8,3'ü (f=14) Fa majör tonunda, %7,1'i (f=12) Sol majör tonunda yazılmıştır. Ayrıca kitaptaki solfejlerin %4,2'sinin (f=7) Mi minör ve Re majör tonlarında olduğu, %3,6'sının (f=6) La minör, Re minör ve Sol minör tonlarında olduğu, %3'ünün (f=5) Si♭ majör tonunda olduğu görülürken %1,8'inin (f=3) Si minör tonunda olduğu görülmüştür.

Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

“Solfej kitaplarında yer alan solfejlerin anahtar yönünden oluşumu nasıldır?” alt problemine yönelik bulgular ve yorumları tablo 10’da ifade edilmiştir.

Tablo 9. Solfejlerin anahtar yönünden oluşumu

Anahtar	Petit Solfege		Solfege Elément.		Elementary Solfeggi for Medium Voice Op 9						Corso Facile di Solfege		Lavignac 1A		Lavignac 1B	
					Book 1		Book 2		Book3							
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Sol	89	89	110	100	50	100	30	100	17	100	137	72,1	175	85,8	142	84,5
Fa	11	11	-	-	-	-	-	-	-	-	53	27,9	29	14,2	26	15,5
Top.	100	100	110	100	50	100	30	100	17	100	190	100	204	100	168	100

Solfej kitapları anahtar yönünden incelendiğinde; “Solfege Elémentary” kitabında ve “Elementary Solfeggi for Medium Voice op 9” kitaplarının üçünde de Fa anahtarlı solfejlerin olmadığı görülmüştür.

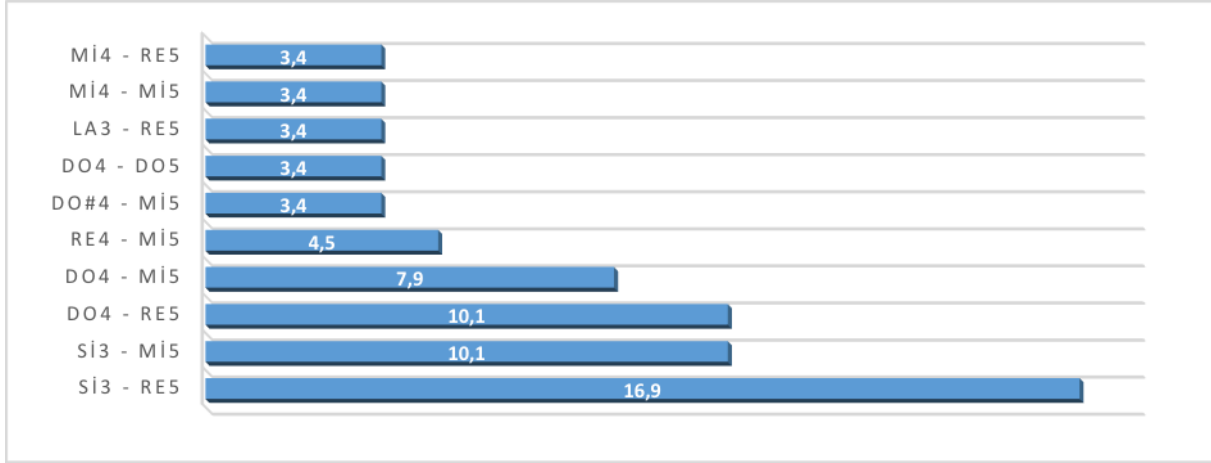
“Petit Solfege” kitabında yer alan solfejlerin %89’unun (f =89) Sol anahtarlı, %11’inin (f=11) Fa anahtarlı solfejlerden oluştuğu; “Corso Facile di Solfege” kitabında yer alan solfejlerin %72,1’inin (f=137) Sol anahtarlı, %27,9’unun (f=53) Fa anahtarlı solfejlerden oluştuğu görülmüştür. “Lavignac 1A” solfej kitabında bulunan solfejlerin %85,8’inin (f=175) Sol anahtarlı, %14,2’sinin (f=29) Fa Anahtarlı solfejlerden oluştuğu görülürken; “Lavignac 1B” solfej kitabının %84,5’inin (f=142) sol anahtarlı solfejlerden, %15,5’inin (f=26) ise Fa anahtarlı solfejlerden oluştuğu tespit edilmiştir.

Genel anlamda başlangıç düzeyinde hazırlanan kitapların içerdiği, kazandırmaya veya pekiştirmeye çalıştığı konular noktasında, öğrencilerin farklı bir anahtarla uğraşmamaları ve tüm dikkatlerini solfejin kazandırmaya çalıştığı teorik konuya odaklayabilmesi nedeniyle kitaplarda bulunan solfejlerin Sol anahtarı ağırlıklı olduğu düşünülmektedir.

Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

“Solfej kitaplarında yer alan solfejlerin ses aralığı yönünden oluşumu nasıldır?” alt problemine yönelik bulgular elde edilirken, kitaplardaki Sol anahtarlı ve Fa anahtarlı solfejler oktav farkından dolayı ayrı ayrı incelenmiştir. Solfej kitaplarındaki ses aralığının çeşitliliğinden dolayı Fa ve Sol anahtarlı solfejlerde en yüksek orana sahip ilk 10 solfej grafikler üzerinden yorumlanmıştır.

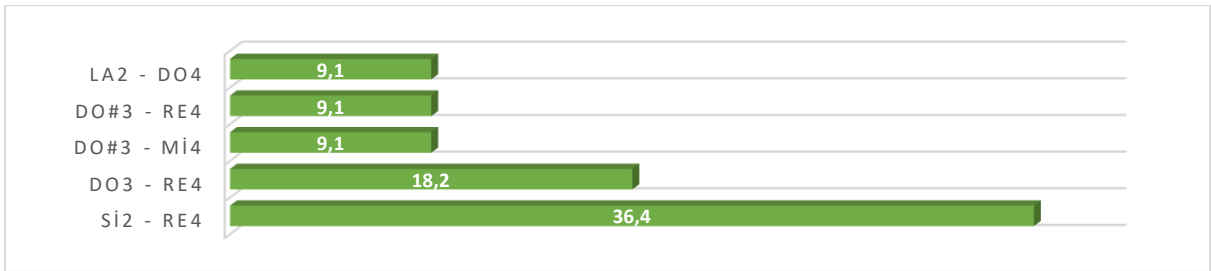
“Petit solfege” kitabına yer alan Sol ve Fa anahtarındaki solfejlerin ses aralıkları Grafik 1’de gösterilmiş ve yorumlanmıştır.

Grafik 1. "Petit Solfege" kitabında bulunan Sol anahtarlı solfejlerin ses aralıkları

"Petit Solfege" kitabında 89'u Sol anahtarlı, 11'i Fa anahtarlı olmak üzere toplam 100 solfej bulunduğu görülürken, Sol anahtarlı solfejlerde 31, Fa anahtarlı solfejlerde ise 6 farklı ses aralığı olduğu görülmüştür.

Kitapta bulunan Sol anahtarlı 89 solfejin, en yüksek orana sahip ilk 10 solfejinin ses aralıkları incelendiğinde; Solfejlerin %16,9'unun (f=15) Si3 – Re5 aralığında olduğu, %10,1'erlik (f=9) kısımlarının Do4 – Re5 ve Si3 – Mi5 ses aralıklarında olduğu görülmüştür. Solfejlerin %7,9'unun (f=7) Do4 – Mi5 aralığında olduğu, %4,5'inin (f=4) ise Re4 – Mi5 aralığında olduğu tespit edilmiştir. %3,4'erlik (f=3) oranların ise Mi4 – Re5, Mi4 – Mi5, La3 – Re5 ve Do4 – Do5 aralıklarında olduğu görülmüştür.

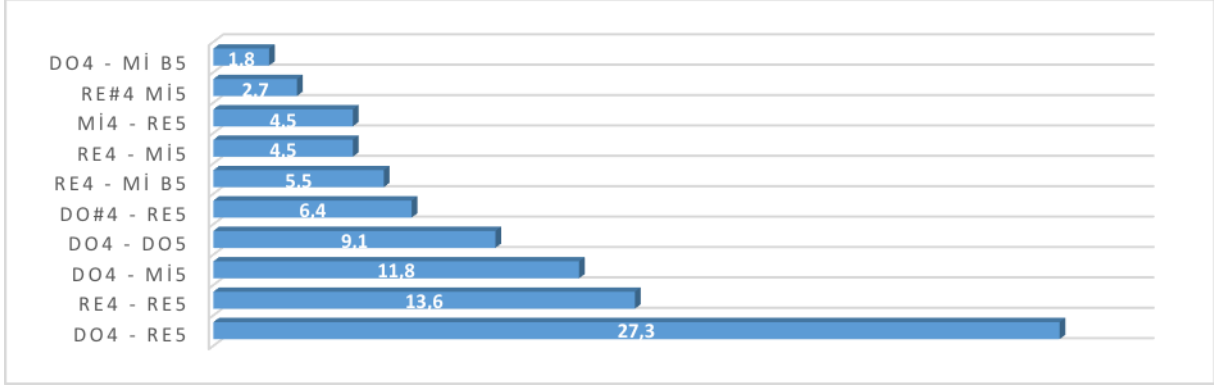
Kitapta bulunan Fa anahtarlı 11 solfej 6 farklı ses aralığından oluştuğu tespit edilmiştir. Yapılan analizlerde solfejlerden birinin Fa anahtarlarında tüm tonlarda dizi çalışması olduğu görülerek incelemeden çıkartılmış ve kalan solfejlerin ses aralıkları yönünden analizi Grafik 2'de gösterilmiştir.

Grafik 2. "Petit Solfege" kitabında bulunan Fa anahtarlı solfejlerin ses aralıkları

Kitapta bulunan Fa anahtarlı solfejlerin %36,4'ünün (f=4) Si2 – Re4 aralığında olduğu, %18,2'sinin (f=2) Do3 – Re4 aralığında olduğu görülürken, %9,1'erlik (f=1) oranların ise Do#3 – Mi4, Do#3 – Re4 ve La2 – Do4 aralığında olduğu görülmüştür.

"Solfege Elementary" kitabına sadece Sol anahtarlı 110 solfej olduğu ve 20 çeşit ses aralığı olduğu görülmüştür. Grafik 3'de kitapta bulunan en yüksek orana sahip 10 ses aralığı gösterilmiştir.

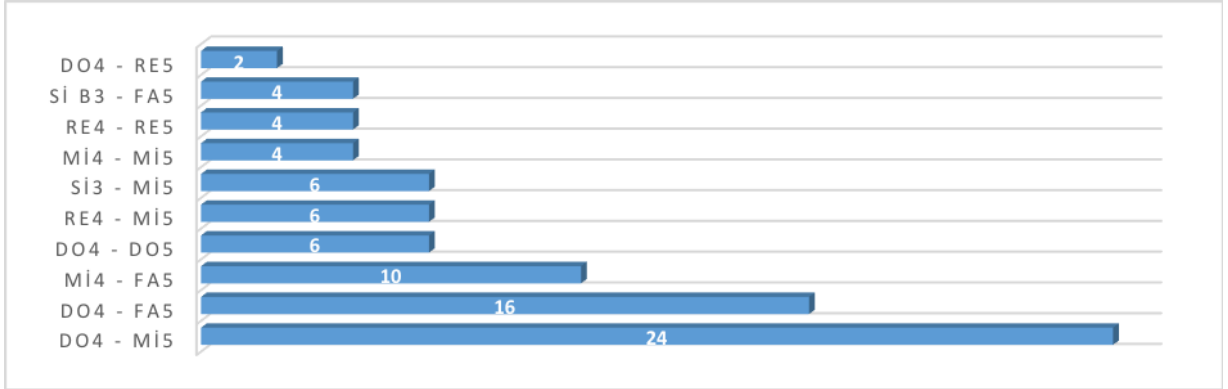
Grafik 3. “Solfège Elementary” kitabında bulunan solfejlerin ses aralıkları



Kitapta bulunan solfejlerin %27,3'ünün (f=30) Do4 – Re5 aralığında olduğu, %13,6'sının (f=15) Re4 – Re5 aralığında olduğu, %11,8'inin (f=13) Do4 – Mi5 aralığında olduğu görülmüştür. Solfejlerin %9,1'inin (f=10) Do4 – Do5 aralığında olduğu, %6,4'ünün (f=7) Do#4 – Re5 aralığında olduğu, %5,5'inin (f=6) ise Re4 – Mi5 aralığında olduğu tespit edilmiştir. Re4 – Mi5 ve Mi4 – Re5 aralığındaki solfejlerin oranının %4,5 (F=5) olduğu görülürken, %2,7'sinin (f=3) Re#4 – Mi5 aralığında, %1,8 (f=2) Do4 Mi5 aralığında olduğu tespit edilmiştir.

“Elementary Solfeggi for Medium Voice Op.9” birinci kitapta 50 solfej ve 19 farklı ses aralığının olduğu görülmüştür. Serinin birinci kitabı olan bu kitapta yer alan en yüksek orana sahip ilk 10 solfej ses aralıkları grafik 4'te gösterilmiştir.

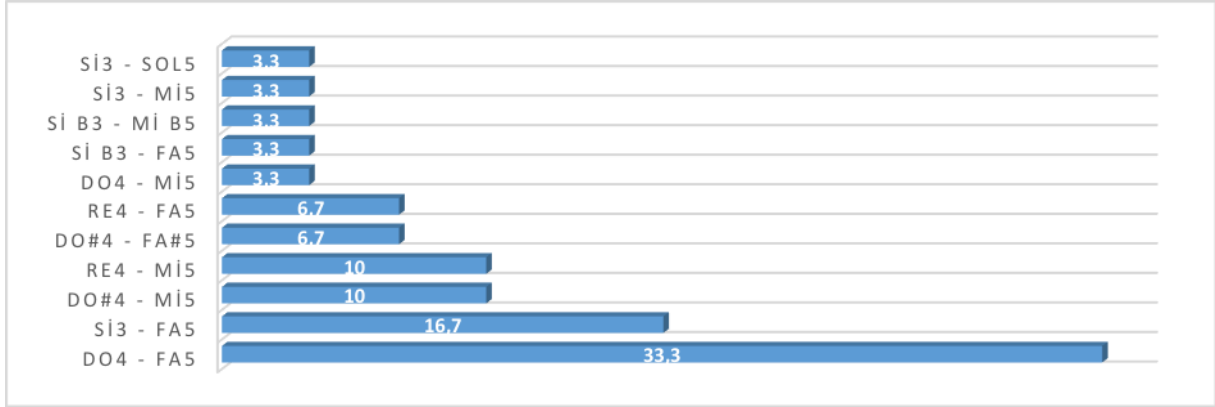
Grafik 4. “Elementary Solfeggi for Medium Voice Op.9” birinci kitapta bulunan solfejlerin ses aralıkları



Kitapta bulunan solfejlerin %24'ünün (f=12) Do4 – Mi5 aralığında olduğu, %16'sının (f=8) Do4 – Fa5 aralığında olduğu, %10'unun (f=5) Mi4 – Fa5 aralığında olduğu görülmektedir. Aynı zamanda Do4 – Do5, Re4 – Mi5 ve Si3 – Mi5 ses aralığındaki solfejlerin %6'lık (f=3) oranlarda yer aldığı görülürken, Mi4 – Mi5, Re4 – Re5 ve Si3 – Fa5 ses aralığındaki solfejlerin ise %4'lük (f=3) oranda yer aldığı görülmektedir. Solfejlerin %2'sinin ise Si3 – Fa5 aralığında olduğu tespit edilmiştir.

“Elementary Solfeggi for Medium Voice Op.9” ikinci kitapta 30 solfej ve 11 farklı ses aralığının olduğu görülmüştür. Kitapta yer alan ses aralıklarının çeşitliliği grafikleştirmek için belirlenen değere yakın bir değer olduğu için tüm ses aralıkları dâhil edilmiş ve grafik 5'te gösterilmiştir.

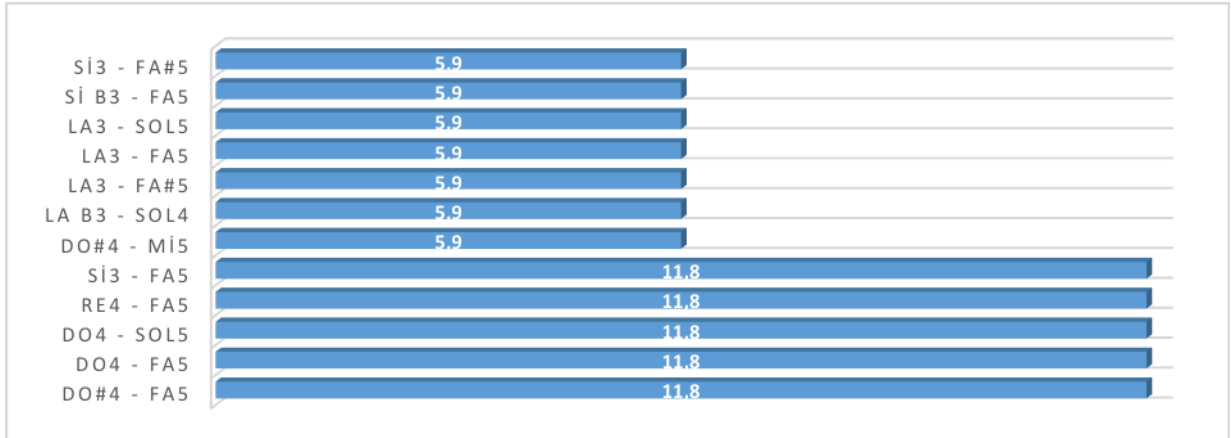
Grafik 5. "Elementary Solfege for Medium Voice Op.9" ikinci kitapta bulunan solfejlerin ses aralıkları



Solfejler incelendiğinde; %33,3'ünün (F=10) Do4 – Fa5 aralığında olduğu, %16,7'sinin (5) Si3 – Fa5 aralığında olduğu tespit edilmiştir. Do#4 – Mi5 ve Re4 – Mi5 aralığındaki solfejlerin %10'arlık (f=3) oranlara ve Do#4 – Fa5 ve Re4 – Fa5 aralığındaki solfejlerin %6,7'şerlik (f=2) oranlara sahip olduğu görülmüştür. Do4 – Mi5, Si3 – Fa5, Si3 – Mi5 ve Si3 – Sol5 ses aralıklarına sahip solfejlerin %3,3'erlik (f=1) oranlarda olduğu görülmüştür.

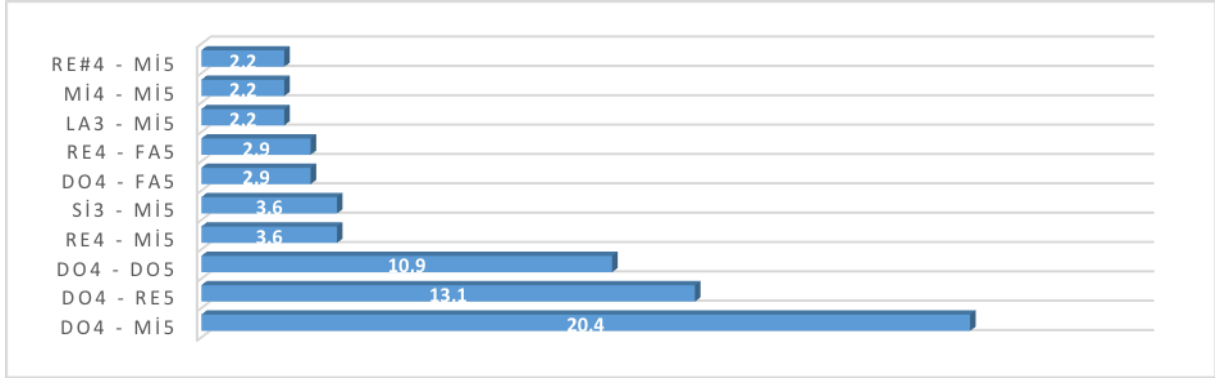
"Elementary Solfege for Medium Voice Op.9" üçüncü kitapta 17 solfejin ve 12 farklı ses aralığının olduğu görülmüştür. Kitapta yer alan ses aralıklarının çeşitliliği grafikleştirilmek için belirlenen değere yakın bir değer olduğu görülmüş ve tüm ses aralıkları dâhil edilerek grafik 6'da gösterilmiştir.

Grafik 6. "Elementary Solfege for Medium Voice Op.9" üçüncü kitapta bulunan solfejlerin ses aralıkları



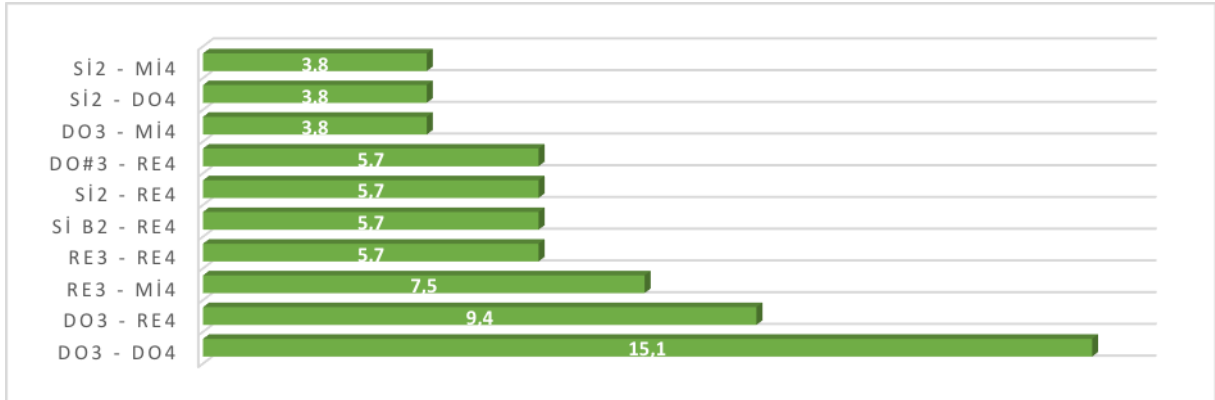
Kitapta yer alan solfejlerin ses aralıkları yönünden dengeli bir şekilde dağıldığı tespit edilmiştir. Do#4 – Fa5, Do4 – Fa5, Do4 – Sol5, Re4 – Fa5 ve Si3 – Fa5 aralığındaki solfejlerin %11,8'erlik (f=2) oranlara sahip olduğu görülmüştür. Benzer şekilde Do#4 – Mi5, La3 – Sol4 – La3 – Fa#5, La3 – Fa5, La3 – Sol5, Si3 – Fa5 ve Si3 – Fa#5 aralığındaki solfejlerin %5,9'arlık (f=1) oranlara sahip olduğu tespit edilmiştir.

Ettore Pozzoli tarafından hazırlanan "Corso Facile Di Solfeggio" solfej kitabında 137'si Sol anahtarlı, 53'ü Fa anahtarlı olmak üzere toplam 190 solfejin olduğu görülmüştür. Sol anahtarlı solfejler incelendiğinde 137 solfejin 45 çeşit ses aralığında olduğu tespit edilmiştir. En yüksek orana sahip 10 ses aralığı grafik 7'de gösterilmiştir.

Grafik 7. “Corso Facile Di Solfeggio” kitabında bulunan Sol anahtarlı solfejlerin ses aralıkları

Kitapta bulunan solfejlerin %20,4'ü (f=28) Do4 – Mi5 aralığında, %13,1'i (f=18) Do4 – Re5 aralığında, %10,9'u ise Do4 – Do5 aralığında olduğu görülmektedir. Re4 – Mi5 ve Si3 – Mi5 aralıklarındaki solfejlerin %3,6'lık (f=5) oranlarda, Do4 – Fa5 ve Re4 – Fa5 ses aralığındaki solfejlerin %2,9'luk (f=4) oranlarda olduğu tespit edilmiştir. Solfejlerin %2,2'şerlik (f=3) oranlarının La3 – Mi5, Mi4 – Mi5 ve Re#4 – Mi5 aralığındaki solfejler olduğu görülmektedir.

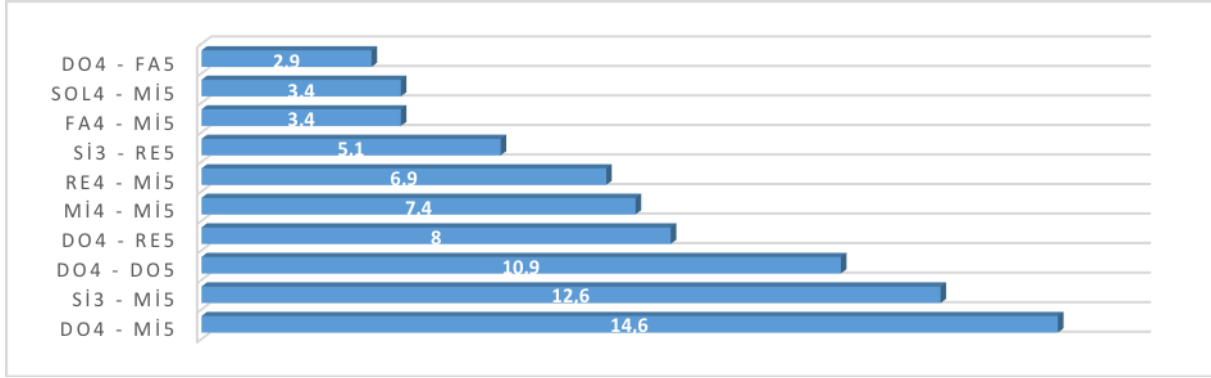
Aynı kitapta 53 Fa anahtarlı solfej olduğu ve bu solfejlerin 26 farklı ses aralığında olduğu görülmüştür. En yüksek orana sahip ilk 10 solfej grafik 8'de gösterilmiştir.

Grafik 8. “Corso Facile Di Solfeggio” kitabında bulunan Fa anahtarlı solfejlerin ses aralıkları

Kitaptaki solfejlerin %15,1'inin (f=8) Do3 – Do4 aralığında, %9,4'ünün (f=5) Do3 – Re4 aralığında olduğu, %7,5'inin ise (f=4) Re3 – Mi4 aralığında olduğu tespit edilmiştir. Re3 – Re4, Sib2 – Re4 ve Si2 – Re4 aralığındaki solfejlerin %5,7'şerlik (f=3) oranlarda olduğu görülürken, Do3 – Mi4, Si2 – Do4 ve Si2 – Mi4 aralığındaki solfejlerin %3,8'erlik (f=2) oranlarda olduğu görülmüştür.

Lavignac 1A solfej kitabında 175'i Sol anahtarlı, 29 ise Fa anahtarlı olmak üzere toplam 204 solfej olduğu görülmüş. Ayrıca 34'ü sol anahtarlı solfejlerde, 18'i ise Fa anahtarlı solfejlerde olmak üzere 52 çeşit ses aralığı tespit edilmiştir. Sol anahtarında en yüksek orana sahip ilk 10 ses aralığı grafik 9'da gösterilmiştir

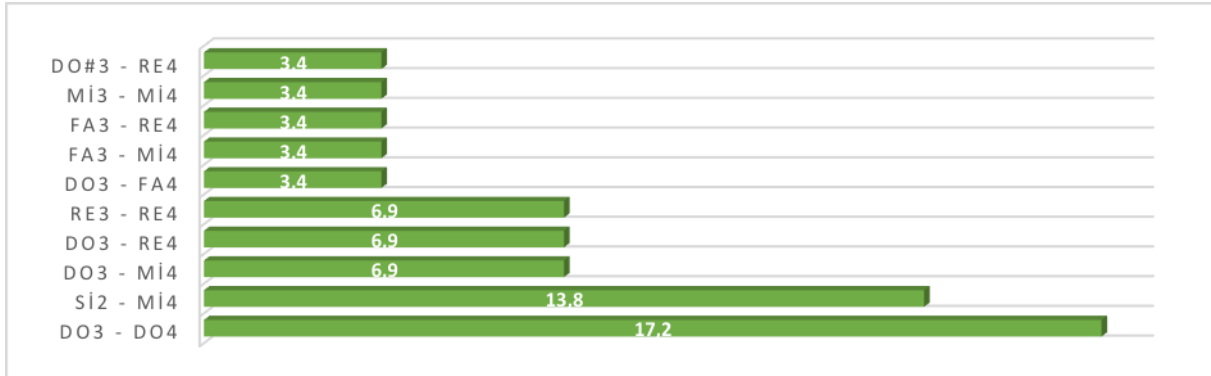
Grafik 9. "Lavignac 1A" kitabında bulunan Sol anahtarlı solfejlerin ses aralıkları



Kitapta bulunan solfejlerin %14,6'sının (f=28) Do4 – Mi5 aralığında, %12,6'sının (f=22) %Si3 – Mi5 aralığında, %10,9'unun (f=19) Do4 – Do5 aralığında olduğu görülmüştür. Aynı şekilde %8'inin (f=14) Do4 – Re5 aralığında, %7,4'ünün (f=13) Mi4 – Mi5 aralığında, %6,9'unun (f=12) Re4 – Mi5 aralığında ve %5,1'inin (f=9) ise Si3 – Mi5 aralığında olduğu tespit edilmiştir. Sol4 – Mi5 ve Fa4 – Mi4 aralıklarındaki solfejlerin oranlarının %3,4 (f=6) olduğu görülürken, Do4 – Fa5 aralığındaki solfejlerin oranlarının %2,9 (f=5) olduğu görülmüştür.

Lavignac 1A solfej kitabında bulunan 29 Fa anahtarlı solfejin en yüksek orana sahip ilk 10 solfeji grafik 10'da gösterilmiştir.

Grafik 10. "Lavignac 1A" kitabında bulunan Fa anahtarlı solfejlerin ses aralıkları

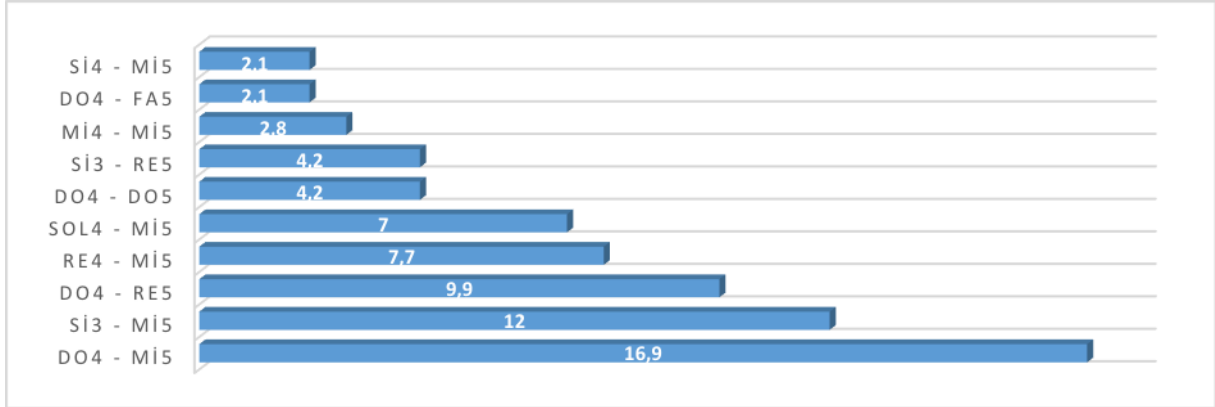


Solfejlerin %17,2'sinin (f=5) Do3 – Do4 aralığında, %13,8'inin (f=4) Si2- Mi4 aralığında olduğu görülmüştür. Si3 – Re4, Do3 – Re4, Re3 – Re4 ses aralıklarının %6,9'arlık (f=2) oranlarda olduğu görülürken, Do3 – Fa4, Fa3 – Mi4, Fa3 – Re4, Mi3 – Mi4 ve Do#3 – Re4 ses aralıklarının %3,4'erlik (f=1) oranlarda olduğu görülmüştür. Ayrıca kalan 9 solfejin ses aralıklarının da %3,4'erlik oranlara sahip olduğu tespit edilmiştir.

Lavignac serinin başlangıç düzeyindeki ikinci kitabı olarak görülen Lavignac 1B solfej kitabında 142'si Sol anahtarlı, 26'sı Fa anahtarlı olmak üzere toplam 168 solfej olduğu görülmüştür. Ayrıca Sol anahtarlı 142 solfejin 45 çeşit ses aralığından, 26 Fa anahtarlı solfejin 15 çeşit ses aralığından oluştuğu tespit edilmiştir.

Kitapta bulunan Sol anahtarlı solfejlerden en yüksek orana sahip ilk 10 solfej, grafik 11'de gösterilmiştir.

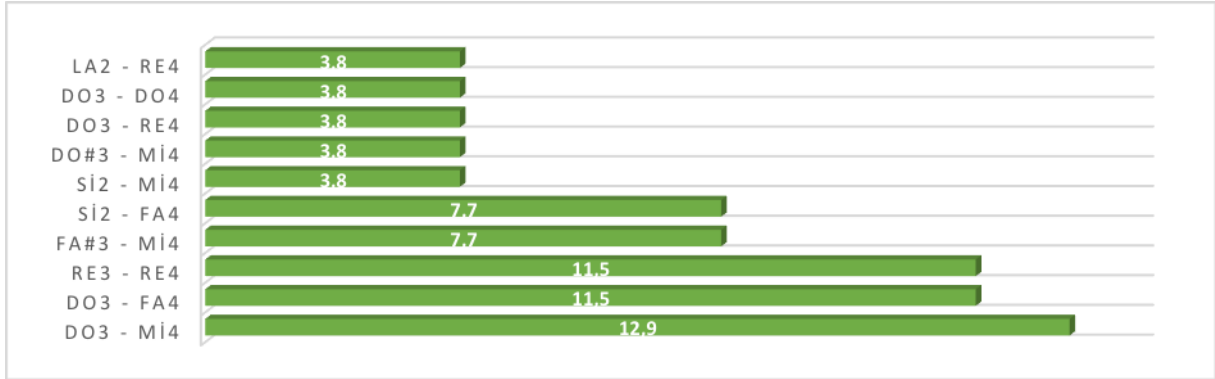
Grafik 11. "Lavignac 1B" kitabında bulunan Sol anahtarlı solfejlerin ses aralıkları



Solfejlerin %16,9'u (f=24) Do4 – Mi5 ses aralığında, %12'si (f=17) Si3 – Mi5 ses aralığında, %9,9'u (f=14) Do4 – Re5 ses aralığında, %7,7'si (f=11) Re4 – Mi5 ses aralığında ve %7'si (f=10) Sol4 – Mi5 ses aralığında olduğu tespit edilmiştir. Si3 – Re5 ve Do4 – Do5 ses aralığındaki solfejler %4,2'şerlik (f=6) oranlarda olduğu görülürken, solfejlerin %2,8'inin (f=4) Mi4 – Mi5 aralığında olduğu görülmüştür. Ayrıca Si4 – Mi5 ve Do4 – Fa5 ses aralığındaki solfejlerin %2,1'erlik (f=3) oranlarda olduğu tespit edilmiştir.

Lavignac 1B solfej kitabında bulunan 26 Fa anahtarlı solfejin en yüksek orana sahip ilk 10 solfeji grafik 12'da gösterilmiştir.

Grafik 12. "Lavignac 1B" kitabında bulunan Fa anahtarlı solfejlerin ses aralıkları



Kitapta bulunan solfejlerin %12,9'u (f=5) Do3 – Mi4 aralığında olduğu görülürken, %11,5'erlik (F=3) oranlarda Do3 – Fa4 ve Re3 – Re4 ses aralığındaki solfejlerin olduğu görülmüştür. Fa#3 – Mi4 ve Si2 – Fa4 ses aralığındaki solfejlerin %7,7 (f=2) oranında olduğu görülürken, Si2 – Mi4, Do#3 – Mi4, Do3 – Re4, Do3 – Do4 ve La2 – Re4 ses aralığındaki solfejlerin %3,8'lik (f=1) oranlarda olduğu görülmüştür.

Sonuç ve Öneriler

Araştırmada Edouard Batiste tarafında yazılan "Petit Solfege", Frédéric Boissière tarafından yazılan "Solfege Elémentaire", Gaetano Nava tarafından yazılan "Elementary Solfege for Medium Voice Op.9", Ettore Pozzoli tarafından hazırlanan Corso Facile di Solfege ve Albert Lavignac tarafından yazılan Solfege des Solféges 1A ve 1B numaralı solfej kitapları içeriğindeki konular, ölçü birimi, ton, anahtar ve ses aralığı açısından incelenmiştir. İnceleme sonucunda şu sonuçlara ulaşılmıştır;

İncelenen 8 solfej kitabında ortak konular olduğu kadar, hem konu hem de ortak konuların içeriği noktasında ayrıştığı görülmüştür. “Petit Solfege” kitabında diğer kitaplardan farklı olarak modülasyon, Anarmonikler ve Sol – Fa anahtarlarına yönelik dizi çalışmalarının olduğu görülürken, 3/2’lik gibi farklı ölçü biriminde çalışmalar ve Solb majör, Reb majör, Fa minör vb. tonlarda çalışmaların olduğu görülmüştür. Kitapta ayrıca disonans ve konsonans akorlar ve aralıklar konusuna da değinildiği tespit edilmiştir. “Solfège Elémentaire” solfej kitabında Fa anahtarına yönelik çalışmaların olmadığı görülürken, içerik olarak diğer solfej kitaplarından farklılaşmadığı tespit edilmiştir. Ayrıca kitapta 3/2, 4/2, 5/4, 6/4, 2/16, 4/16 gibi nadir kullanılan ölçüler ile ilgili solfejlerin olduğu görülmüştür. “Elementary Solfege for Medium Voice Op.9” solfej kitabında tonalite, nüans terimleri, Fa anahtarı gibi konuların olmadığı görülürken, tonalite ile ilgili bilgilerin solfejlerin yapısından öğrenilebileceği görülebilir. “Corso Facile di Solfege” solfej kitabında diğer kitaplardan farklı olarak senkop, üçleme, nüans ve süsleme gibi konulara yönelik solfejlerin olmadığı görülürken, öğrenilen konuları pekiştirme amaçlı genel alıştırma sayısının diğer solfej kitaplarına nazaran daha fazla olduğu görülmüştür. Ayrıca 2’nci ve 3’üncü oktavlar ile küçük oktav gibi nota yazılırken ek çizgi kullanılması gereken notaların öğretilmesi ve pekiştirilmesi amacıyla bestelenmiş olan solfejlerin olduğu görülmektedir. “Solfège des Solfèges 1A” ve “Solfège des Solfèges 1B” kitaplarının içeriğindeki konular noktasında aynı olduğu ama tonalite konusunda “Solfège des Solfèges 1B” solfej kitabında 1A kitabı tonalite konusunda yer alan tonlara ek olarak La majör, Fa# minör, Mi bemol majör ve Do minör tonlarının olduğu görülmüştür.

Bu bağlamda solfej kitaplarında; aralık, ölçü, tonalite, senkop, üçleme, bağ, nüans ve tekrar işaretleri gibi konuların ortak olduğu görülürken konuların içerik olarak ayrışabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca bazı kitaplarda Fa anahtarına yönelik çalışmaların olmadığı da araştırmada elde edilen başka bir sonuç olarak görülebilir.

“Petit Solfege” ve “Solfège Elémentaire” solfej kitaplarında 10, “Elementary Solfege for Medium Voice Op.9” solfej kitaplarının birinci kitabında 8, ikinci ve üçüncü kitaplarında 6, “Corso Facile di Solfege” solfej kitabında 9, “Solfège des Solfèges 1A” ve “Solfège des Solfèges 1B” solfej kitaplarında 6 farklı ölçü birimi olduğu görülmüştür. Ölçü birimi açısından bakıldığında en geniş yelpazeye sahip olan kitapların “Petit Solfege” ve “Solfège Elémentaire” solfej kitapları olduğu sonucuna ulaşılmıştır. “Corso Facile di Solfege” solfej kitabı dışındaki tüm solfej kitaplarında 4/4’lük ölçü biriminde yazılan solfejlerin çoğunlukta olduğu görülürken “Corso Facile di Solfege” solfej kitabında 2/4’lük ölçü biriminin çoğunlukta olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Tonlara göre dağılıma bakıldığında; “Petit Solfege” solfej kitabında 22, “Solfège Elémentaire” solfej kitabında 12, “Elementary Solfege for Medium Voice Op.9” solfej kitaplarının birinci kitabında 9, ikinci kitapta 8 ve üçüncü kitapta 10, “Corso Facile di Solfege” solfej kitabında 14, “Solfège des Solfèges 1A” ve “Solfège des Solfèges 1B” solfej kitaplarında 10 farklı ton olduğu görülmüştür. Çalışma grubunda yer alan tüm solfej kitaplarında Do majör tonundaki solfejlerin büyük oranda çoğunlukta olduğu görülmüştür. “Petit Solfege” solfej kitabı ton anlamında en geniş yelpazeye sahip olan solfej kitabı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Başlangıç düzeyi solfej kitaplarında nota, aralık, entonasyon ve farklı tarımlara yönelik çalışmaların olduğu düşünüldüğünde en uygun tonun Do majör olabileceği, çünkü öğrencinin sadece öğretilmesi gereken hedefe odaklanmasının sağlıklı olacağı düşünülmektedir.

Çalışma grubunda yer alan “Solfège Elémentaire” ve “Elementary Solfege for Medium Voice Op.9” solfej kitapları dışındaki tüm kitaplarda hem Sol hem de Fa anahtarlı solfejlerin mevcut olduğu görülürken, diğer iki

kitapta sadece Sol anahtarlı solfejlerin olduğu görülmüştür. Hem Sol hem de Fa anahtarlı solfej kitaplarında ise Sol anahtarlı solfejlerin çoğunlukta olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Solfej kitaplarında yer alan solfejlerin ses aralıkları incelenirken oktav farkından ötürü Sol anahtarlı solfejler ve Fa anahtarlı solfejler ayrı ayrı incelenmiştir. Sol anahtarlı solfejler incelendiğinde; “Petit Solfege” solfej kitabında en pes sesin Sol#3, en tiz sesin ise Fa#5 olduğu görülmüştür. Ayrıca solfejlerin çoğunun (%16,9) Si3 – Re5 aralığında olan solfejler olduğu sonucuna ulaşılmıştır. “Solfège Élémentaire” solfej kitabında ise en pes sesin Do4, en tiz sesin ise Mi5 olduğu tespit edilmiş, Do4 – Re5 aralığındaki solfejlerin çoğunluğu (%27,3) oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır. “Elementary Solfege for Medium Voice Op.9” kitabı üç farklı kitap ayrı ayrı incelenerek ele alınmıştır. Birinci kitapta en pes ses La3, en tiz ses Sol5, ikinci kitapta en pes sesin Sib3, en tiz sesin ise Fa#5, üçüncü kitapta ise en pes ses La3, en tiz ses ise Sol5 olarak tespit edilmiştir. Serinin iki kitabında solfejlerin büyük çoğunluğunun Do4 – Fa5 aralığında olduğu tespit edilirken bu oran birinci kitapta %24, ikinci kitapta %33,3 olarak tespit edilmiştir. Üçüncü kitaptaki solfejlerin eşit oranlarla (%11,8) Si3 – Fa5, Re4 – Fa5, Do4 – Sol5 ve Do#4 – Fa5 aralıklarında olduğu sonucuna ulaşılmıştır. “Corso Facile di Solfege” solfej kitabında yer alan solfejlerin çoğunluğunun (%20,4) Do4 – Mi5 aralığında olduğu görülürken en pes sesin Sol3, en tiz sesin ise kitapta ikinci ve üçüncü oktava yönelik nota çalışmaları olduğu için Sol5 olduğu tespit edilmiştir. “Solfège des Solfèges 1A” ve “Solfège des Solfèges 1B” solfej kitaplarındaki solfejlerin çoğunluğunun (1A için %14,6, 1B için %16,9) Do4 – Mi5 aralığında olduğu tespit edilmiştir. “Solfège des Solfèges 1A” kitabındaki en pes ses Si3, en tiz ses ise Fa5 olarak tespit edilirken, “Solfège des Solfèges 1B” kitabında ise en pes ses Sib3, en tiz ses ise Sol5 olarak tespit edilmiştir.

Solfej kitaplarında yer alan Fa anahtarlı solfejler incelendiğinde; “Petit Solfege” kitabında yer alan solfejlerin çoğunluğunun (%36,4) Si2 – Re4 aralığında olduğu tespit edilmiştir. Fa anahtarlı solfejlerde en pes sesin Si2, en tiz sesin ise Re4 olduğu görülmüştür. “Corso Facile di Solfege” solfej kitabında en pes ses Sol2, en tiz ses ise Mi4 olduğu, Fa solfejlerin çoğunluğunun (%15,1) Do3 – Do4 aralığında olduğu görülmüştür. “Solfège des Solfèges 1A” solfej kitabında yer alan Fa anahtarlı solfejlerin çoğunun (%17,2) Do3 – Do4 aralığında olduğu tespit edilirken, Fa anahtarlı solfejlerde en pes sesin Si2, en ince sesin Mi4 olduğu görülmüştür. “Solfège des Solfèges 1B” solfej kitabında en pes sesin Si2, en tiz sesin ise Fa4 olduğu görülürken Fa anahtarlı solfejlerin çoğunun (%12,9) Do3 – Mi4 ses aralığında olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Araştırmada elde edilen sonuçlardan yola çıkılarak şu genellemelere ulaşılmaktadır;

- Başlangıç düzeyi solfej kitaplarının konu noktasında benzerlikler gösterdiği ama konuların içeriği yönünden farklılıklar gösterebileceği,
- Başlangıç düzeyi solfej kitaplarının eğitimin ilkeleri ışığında kolaydan zora, basitten karmaşığa doğru sıralandığı,
- Başlangıç düzeyi solfej kitaplarında basit ölçü olarak sınıflandırılan 2/4, 3/4 ve 4/4 gibi ölçü birimlerinin kullanıldığı,
- Başlangıç düzeyi solfej kitaplarında genellikle donanımında hiçbir değiştirici işaretin bulunmadığı Do majör ve La minör tonlarının kullanıldığı,
- Birden fazla anahtarın öğretiminin yapıldığı solfej kitaplarında genellikle Sol anahtarlı solfejlerin çoğunlukta olduğu hatta bazı solfej kitaplarının sadece Sol anahtarlı solfejlerden oluştuğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Araştırmada yapılan literatür taraması, solfej kitaplarının incelenmesi ve analiz edilmesi ışığında elde edilen sonuçlara göre;

- Başlangıç düzeyi solfej kitaplarında tonalite ve ölçü birimi çeşitliğinin artırılması müzik eğitimi alan öğrencilerin kısa sürede farklı ton ve ölçü birimlerini öğrenmesi adına faydalı olacağı düşünülmektedir.
- Başlangıç düzeyi solfej kitaplarında Sol anahtarına yönelik çalışmaların yeterli ölçüde olduğu görülürken Fa anahtarına yönelik çalışmaların görece az olduğu tespit edilmiştir. Fa anahtarlı solfejlerin niceliklerinin artırılması hatta viyola ve viyolonsele kullanılan üçüncü veya dördüncü çizgi Do anahtarlarının da eklenmesi, öğrencilerin diğer anahtarları tanınması noktasında faydalı olacaktır.
- İlerleyen dönemlerde yazılacak olan solfej kitaplarında teorik bilgilerin yazılı olarak ifade edilmesi ve öğrencilerin o teorik bilgiler ışığında solfej çalışmaları yapmaları, teorinin güçlenmesi adına faydalı olacaktır.
- Çoksesliliğin pekiştirilmesi ve ses entonasyonunun oturması adına solfejlerin piyano eşliklerinin yazılması veya piyano eşlikli solfej kitaplarının tercih edilmesinin faydalı olacağı düşünülmektedir.
- Ülkemizde yazılacak solfej kitaplarının tonal ezgiler kadar makamsal ezgilere de yer verilmesi, hatta makamlara ve usullere yönelik teorik bilgilerin verilmesi, öğrencilerin Türk müziğini tanımaları açısından faydalı olacaktır.
- Bu çalışmaya paralel olacak şekilde; başlangıç düzeyinde yazılmış olan farklı solfej kitaplarının, ileri seviye solfej kitaplarının ve Türk müziğine yönelik makamsal solfej kitaplarının hem tanıtılması hem de eğitime uygunluğu açısından uzmanlar tarafından incelenmesi önerilmektedir.

Kaynakça/References

- Aydoğan, S. (1998). *Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda müziksel işitme okuma öğretimi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Baş, E. (2015). *Ezgi kalıpları kullanılarak başlangıç solfej ve dikte eğitimine yönelik bir model üzerine araştırma* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Best, J. W., & Kahn, J. V. (2017). *Eğitimde Araştırma Yöntemleri, Nitel Araştırma Bölümü* (Çev. Mustafa Durmuşçelebi), (Edt. Onur Köksal). Konya: Dizgi Ofset.
- Büyüköztürk, Ş., Akgün, Ö. E., Demirel, F., Karadeniz, Ş., & Çakmak, E. K. (2015). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Erol, T. (2019). *Ülkemizdeki üç konservatuarda kullanılan solfej materyallerinin incelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin.
- Ertok, N. (1994). *Cumhuriyet döneminde Türkiye’de günümüze kadar yazılmış solfej kitaplarının incelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Fenmen, M. (1997). *Müzikçinin El Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- İlkay, H. (2004). *Türkiye’deki eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik öğretmenliği anabilim dalı müzik teorisi ve işitme eğitimi dersinde okutulan solfej kitaplarının müzik eğitimine uygunluğu açısından incelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Kılıçarslan, A. (1995). *Geleneksel Türk müziğinde solfej eğitimi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Selçuk

Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Ozan, E., Gürpınar, E., Zahal, O., Yıldız, D., & Adıgüzel, A. (2017). Çoksesli solfej eğitiminde kullanılan Solfege des Solfege kitaplarının içerik analizi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(16), 158–174.

Özçelik, S. (2010). *Müzikal Dikte ve Solfej*. İzmir: Lamineks Matbaacılık.

Özgür, Ü., & Aydoğan, S. (2015). *Müziksel İşitme Okuma Eğitimi ve Kuram I. Yyy*: Arkadaş Yayınları.

Ünlü, L. (2019). *Solfej eğitiminde görsel ve işitsel uygulamaların müziksel okuma becerisine etkisi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.

Yazan, E. İ. (2007). *Konservatuvar şarkıcılık lisans programlarında solfej eğitiminde izlenen kaynak ve yöntemlerin analizi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.