

UMSSD

ULUSLARARASI MÜZİK VE SAHNE SANATLARI DERGİSİ

ISSN: 2630 - 5844 | ARALIK/2021 | SAYI: 5



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

ANTALYA DEVLET KONSERVATUVARI



T.C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

ANTALYA DEVLET KONSERVATUVARI

AKDENİZ UNIVERSITY

ANTALYA STATE CONSERVATORY

ULUSLARARASI MÜZİK VE SAHNE SANATLARI DERGİSİ INTERNATIONAL MUSIC AND PERFORMING ARTS JOURNAL

Sayı: 5

ARALIK/ 2021

ANTALYA

Dergi Sahibi / Journal Owner

Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı Adına
Prof. Dr. Nihan YAĞIŞAN

Editör / Editor

Prof. Dr. Nihan YAĞIŞAN

Sahne Sanatları Alan Editörü

Doç. Dr. Birgül YEŞİLOĞLU GÜLER

Teknik İletişim / Technical Communication

İbrahim ÖZ

5. Sayı Hakem ve Danışma Kurulu / Issue Referee and Advisory Board

Prof. Dr. Gökay YILDIZ

Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Prof. Dr. Oya LEVENDOĞLU

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı

Prof. Dr. H. Aynur ELHAN NAYIR

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Prof. Dr. Attila ÖZDEK

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Prof. Dr. Selda KULLUK YERDELEN

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Anabilim Dalı

Prof. Dr. Ilgım KILIÇ TAPU

İzmir Demokrasi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü Müzikoloji Anabilim Dalı

Doç. Dr. Hatıra Ahmedli CAFER

Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Asd.

Doç. Dr. İlknur ÖZAL GÖNCÜ

Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Doç. Dr. Emin Erdem KAYA

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü

Doç. Dr. Onur GÜÇLÜ

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Doç. Dr. Samir MİRZAEV

Akdeniz Üniversitesi, Antalya Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü

Doç. Dr. Mehmet Can ÇİFTÇİBAŞI

Memet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

Doç. Fahrettin Eren YAŞI

Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Nil ÜNLÜ AYCIL

Akdeniz Üniversitesi, Antalya Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü

Grafik Tasarım/ Graphic Design

Simay AKAR

simayakar@hotmail.com

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

TÜRK ve JAPON NİNNİLERİNİN SÖZEL ve MÜZİKAL ANALİZİ

(Lyrical and Musical Analysis of Turkish and Japanese Lullabies)

Çağatay Ege Şahin, Feyzan Göher 1 - 15

AZERBAYCAN'DA İLK NOTALI HALK ÇALGILARI ORKESTRASI

(The First Notation Folk Instruments Orchestra in Azerbaijan)

Hamit SULTANOV, Aynur ELHAN NAYIR..... 16 - 20

PANDEMİ SÜRECİNDE YÜKSEKÖĞRETİMDEKİ TİYATRO EĞİTİMİNE DAİR SORULAR/ÖNERİLER: TÜRKİYE ÖRNEĞİ

(Questions/ Suggestions About Theater in Higher Education in The Pandemic: The Case Of Turkey)

Duygu ÇELİK..... 21 - 28

GYÖRGYLİGETİ'NİN SOLO VİYOLONSEL SONATININ TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ

(Technical Analysis of Gyorgy Ligeti's Solo Cello Sonata)

Derya KIRAÇ SABZEZHAR.....29 - 39

KONSERVATUVARLARDA SOLFEJ VE DİKTE DERSLERİ İÇİN ÖRNEK BİR UYGULAMA ÖNERİSİ

(A Sample Application Proposal for Solfege and Dictation Lessons in Conservatories)

Hakan KALKAN 40 - 49

ISPARTA TÜRKÜLERİNİN EZGİ, RİTİM ve ŞİİR YAPISI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

(Examination of Isparta Folk Songs in Terms of Melody, Rhythm and Poetry Structure)

İbrahim ÖZ 50-62

TÜRK ve JAPON NİNNİLERİNİN SÖZEL ve MÜZİKAL ANALİZİ¹

Çağatay Ege Şahin², Feyzan Göher³

Özet

Çocukları uyutmak, sakinleştirmek için söylenen ninniler, aynı zamanda içinden çıktıkları toplum ve söyleyen kişi hakkında önemli ipuçları barındıran kültürel değerlerdir. Betimsel karakterli bu çalışmada, 50 Türk ninnisi ile 50 Japon ninnisi arasında sözel analiz yapılmıştır. Ninnilerde yer alan renk, sayı vb. kelimeler ile motifleşmiş sözler karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Ayrıca ninnilerde değinilen konular (aşk, özlem gibi) vurgulanmıştır. Çalışmanın devamında amaçlı örneklem kapsamında seçilmiş 5 Türk ninnisi ile 5 Japon ninnisi arasında ses alanı, kullanılan seslerin dağılımı, ritmik ve melodik yapı bakımından analizler gerçekleştirilmiştir.

Çalışma sonucunda, ninnilerin genel yapısı gereği, sözel ve müzikal açıdan sadelik, Türk ve Japon ninnilerinin ortak özelliği olarak ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte kullanılan motifler, hitap şekilleri, kıyafetler bakımından toplumsal farklılıklar saptanmıştır. Ninnilerde yer alan meyve, çiçek, hayvan isimlerindeki büyük fark, coğrafi özellikleri net şekilde ortaya koymuştur. Ninniye söyleyen kişilerin ruhsal durumu ve değindikleri konular açısından da dikkat çekici farklılıklar belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Türk Ninnileri, Japon Ninnileri, Karşılaştırmalı Analiz.*

LYRICAL AND MUSICAL ANALYSIS OF TURKISH AND JAPANESE LULLABIES

Abstract

Lullabies sung to calm children are cultural values that contain important clues about the society and the people who sing them. In this descriptive study, lyrical analysis was conducted between 50 Turkish lullabies and 50 Japanese lullabies. Features such as colour, number, and motifs in lullabies have been examined comparatively. In addition, the topics mentioned in lullabies (love, longing, etc.) have been emphasized. In the continuation of the study, analyses have been made between 5 Turkish lullabies and 5 Japanese lullabies in terms of tessitura, distribution of sounds used, rhythmic and melodic structure.

As a result of the study, due to the general structure of lullabies, verbal and musical simplicity emerged as a common feature of Turkish and Japanese lullabies. However, social differences have been determined in terms of the motifs, clothes and the ways of addressing. The great difference in the names of fruits, flowers and animals in the lullabies clearly revealed the geographical features. Significant differences were also determined in terms of the mental state of the people who sing the lullaby and the issues they talked about.

Keywords: *Turkish Lullabies, Japanese Lullabies, Comparative Analysis.*

Giriş

Ninniler, genellikle kısa eserler olmalarına karşın, ait oldukları milletin özellikleri hakkında önemli ipuçları barındırabilirler. Temelde, bebekleri uyutma amacıyla söylenen bu sözlü ezgiler, söyleyen kişinin umutlarını, özlemlerini, beklentilerini, şikayetlerini, hatta toplumsal olayları yansıtan birer halk edebiyatı ürünüdürler.

¹ Bu çalışma, 18-19 Ekim 2019 tarihinde Azerbaycan/Bakü'de gerçekleştirilen "VI. Uluslararası Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu"nda sunulmuş ve yayımlanmıştır. – This study has been presented and printed in the 6th International Children and Youth Literature Symposium, conducted during October 18-19 2019, in Azerbaijan/Baku.

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Anvers Üniversitesi, Master of Digital Text Analysis, cagatay.e.sahin@gmail.com

³ Prof. Dr. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, TMDK, Müzikoloji ABD, feyzan_goher@yahoo.com

Ninni, Genel Türkçe Sözlükte, “Bebeklerin uyumasına yardımcı olmak için söylenen türkü” olarak tanımlanmaktadır (Url1). Dünyanın pek çok kültüründe ninniler, çocukları sakinleştirmek ve uyutmak için söylenen manzum ya da mensur sözlerdir. Kendilerine özgü bir besteye söylenen bu halk kültürü ürünleri, yalnızca bebekleri uyutmak için değil, onları eğlendirmek, sevmek için de söylenir (Uğurlu 2014: 44). Bununla birlikte ninniler, söyleyen kişi için de bir terapi niteliği taşır.

Ninniye söyleyen kişi, bebek ile ninni aracılığıyla iletişim kurar. Genellikle annenin söylediği ninniler, söyleyenin iç dünyasını yansıtır. Mutlulukların, dertlerin paylaşılması, bebeğe ya da kişinin kendisine yönelik beklentiler, çeşitli durum veya kişilerden şikayetler ninnilerde yer alabilir. Bu nedenle ninniler, söyleyenin bulunduğu dünyaya yönelik önemli bilgiler sunar. Döneme ve bölgeye ilişkin âdetler, giyim tarzı, dil, düşünüş biçimi ve daha nice önemli veriyi ninniler aracılığı ile elde etmek mümkündür. Oluştukları kültür hakkında fikir sahibi olunmasına fırsat veren ninnilerden yemek, giyim kuşam, meslek tercihi, ev bark düzeni, inanç, davranış kabulleri hakkında tespitler yapılabilmektedir (Uğurlu 2014: 44).

Ninniler aynı zamanda bebeğin eğitimi için de önemli bir yere sahiptir. Temel dil becerilerinin kazandırılıp geliştirilmesinde ninni, ilk kullanılan pedagojik malzemedir. Ninniler yumuşak bir ezgiyle söylendiğinden bebeği rahatlatıcı etkiye sahiptir. Çocuk için ninni, uykuya hazırlanma sesidir. Bu ses stresi azaltmakta ve nefes alıp vermeyi düzenlemektedir. Rahatlama neticesinde çocuk, anne ya da kendisine bakan kişiye karşı temel güven duygusu da kazanmaktadır (Gelişli ve Yazıcı, 2016: 3).

Ninniler genellikle sade bir dille söylenir. Bu özelliği ile ninniler, bebeğin anadil eğitiminin ilk aşamasını oluşturmaktadır. Dil eğitiminin yanında ninniler, farkında olarak ya da olmayarak çocuğa normların aktarımı ve olumlu davranışlara yönelik birer temel ders vazifesi de üstlenebilir.

Çalışmanın Yöntemine İlişkin

Türk ve Japon ninnilerinde yer alan kelime, duygu ve durumların benzerlik ya da farklılıklarını ortaya koymak; melodik ve ritmik özellikleri açısından bilgiler sunmak bu çalışmanın temel amacıdır. Çalışma, literatür taramasına dayalı olan betimsel karakterli bir yapıdadır. Betimsel araştırmalar, ilgilenilen ve araştırılmak istenen problemin var olan durumunu ortaya koymaya yöneliktir. Bu yöntemlerin en temel özelliği, mevcut halihazır durumu, kendi koşulları içerisinde ve olduğu gibi çalışmaktadır (Sönmez ve Alacapınar, 2011: 14). Nitel karakterli bu çalışmada karşılaştırmalı analiz yöntemi izlenmiştir.

Verilerin Toplanması ve İşlenmesi

Araştırmada veriler, kütüphane, kişisel arşivler ve İnternette tarama yolu ile elde edilmiştir. Ninnilerin seçilmesinde ülkelerin farklı bölgelerinden olması esas göz önünde tutulmuş; bu bölgelerdeki ninniler rastgele (random) yöntemi ile seçilmiştir. Çalışmanın melodik ve ritmik kısmında ise amaçlı örneklem kapsamında, seçilmiş beşer ninni üzerinden ses alanı, ritmik yapı, melodik özellikler karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Amaçlı örneklemin tespit edilmesi sırasında, ninni kaynaklarında ortak olan ve en çok bilindiği ifade edilen ninnilerin seçimi yapılmaya çalışılmıştır.

Araştırma örnekleminde yer alan 50 Türk ve 50 Japon ninnisinde yer alan, farklı alt başlıklardaki kelimeler her ninnide bir kez olmak şartı ile sayılmıştır. Diğer bir ifade ile bir ninnide, aynı anlamda birden fazla kullanılan kelime, sadece bir kez kayda alınmıştır. Veriler, frekans (kullanım sıklığı) durumlarına göre sıralanarak, yorumlanmıştır.

Türk Kültüründe Ninni

Ninniler, pek çok kültürde olduğu gibi Türk kültüründe de önemli bir yere sahiptir. Kullanılan dilin yalınlığı ve konularının doğrudan hayattan geliyor olması, bu ninnileri halk edebiyatının önemli bir parçası haline getirmiştir.

Türk kültüründe ninniye ilişkin bilinen ilk yazılı tanımlamayı, Kaşgarlı Mahmut tarafından kaleme alınan Divânu Lüğati't-Türk'te görmek mümkündür. Burada ninni için “Kadınlar beşikte çocuğu uyutmak için söylerler” denmek-

tedir (Atalay, 1986: 231). Daha sonraki dönemlerde de ninniler hakkında çeşitli tanımlamalar yapılmıştır. Bu tanımlarda çocuğun uyutulması esas kabul edilmekle birlikte, ninniye söyleyen kişinin de ruh halinin ninnilere yansıdığı düşüncesi de görülmektedir.

Türk ninnilerinde Türklere ait temel özellikleri görmek mümkündür. Türkler hareketli bir millet olduğu için Türkçede fiiller önemlidir. Ninnilerde fiillerin çokluğu dikkat çekecek derecededir. İlk göze çarpan zıt anlamlı fiillerdir. Beşikteki bebeğe ve evdeki çocuğa öğretilen fiillerin bazıları şöyledir: acıkmak-doymak, ağlamak-gülmek, almak-bırakmak, almak-vermek, artırmak-eksiltmek, atmak-tutmak, azalmak-çoğalmak, bağlamak-çözmek, batmak-çıkarmak, belemek-çözmek, bulmak-kaybetmek, büyültmek-küçültmek, doğmak-ölmek vb. (Demir, 2007: 10). Örnekleri arttırmak mümkündür.

Türk ninnilerinde başta hayvanlar olmak üzere doğa unsurlarından sıklıkla bahsedilir. Koyunlar, kuzular, atlar, kuşlar, çiçekler ve çeşitli ağaçlar birçok ninnide karşımıza çıkar. Bu durumun oluşmasında Türk insanının hayvanlarla çok iç içe olması ile birlikte, hayvanlar ve çıkardıkları seslerin sevimli bulunması, çocuğun hoşuna gidecek hayvan sesi taklitlerinin yapılması olmalıdır. Buna bir örnek aşağıda sunulmuştur:

Dam üstünde kediler
Murnav murnav dediler
Kızını yiyeceğiz dediler
Uyusun da büyüsün ninni
Tıpış tıpış büyüsün ninni (Eskişehir)

Geleneksel Türk halk kültürü ile yetişmiş bir anne, çocuğunu beşikte ya da kucakta avutup uyutacağı zaman bir yandan onu ritmik hareketlerle sallarken, bir yandan da bu ritme uygun özel bir ezgiyle ninni söyler. Bu şekilde ninni dinleyerek büyüyen çocuklar, ana diliyle birlikte, bir “tempo tutma” ve “ahenk yaratma” melekesini de geliştirirler (Kıraç, 1997: 38). Bu tempo genellikle kafiye ile sağlanır. Türk ninnilerinde kafiye genellikle “aaba” ya da “aaab” şeklindedir. “aab

a” kafiyesinde bir ninni:
Bahçelerde sümbül yavrum,
Gül dalında bülbül yavrum,
Hemen ağlayıp durma,
Anan yüzün güldür yavrum. (Bafra)

“aaab” kafiyesinde bir ninni:
Dandin dandin dasdana,
Danalar girmiş bostana,
Benim yavrum uyuya da uslana,
Ninni yavrum ninni! (Konya)

Japon Kültüründe Ninni

Japonca “ninni” sözcüğü 子守唄(komoriuta) sözcüğüne karşılık gelir. Bu sözcük, “çocuk koruma şarkısı” olarak çevrilebilir. Japon ninnilerinin gözlemlenebilir tarihçesi Edo Dönemi’ne (1603-1867) kadar gider. Tarihsel süreç içerisinde ninniler de hem dil hem de konu olarak değişim geçirmiştir. Köyden şehre göçün, Japonya’nın Batılı devletler ile yoğun ilişkiler içerisinde girmesinin ve sanayileşmenin izleri, Japon ninnilerinde kendini göstermiştir.

“Japon ninnisi” denildiğinde en bilindik ninnilerden birisi “Edo Ninnisi” (江戸の子守唄 Edo no Komoriuta)’dır. Bu ninni Edo’da (Günümüzde Tokyo) ortaya çıkmış ve diğer bölgelere yayılmıştır. Bu ninninin, Japon ninnilerinin kökünü oluşturduğu söylenir (Ogiwara,1985: 56). Birçok ninni gibi anonim olan bu ninni, yakın tarihte de etkisini göstermiş, çeşitli ses sanatçıları tarafından farklı melodiler ile seslendirilmiştir.

Geleneksel Japon müziği ve Batı etkisinin birleşimi olarak kabul edilebilecek “enka” müziğinde de Japon nin-

nilerinin izleri görülebilir. Teması memleket özlemi olan Shimabara Ninnisi (島原の子守唄 Shimara no Komoriuta) de farklı sözler ile birçok sanatçı tarafından seslendirilmiştir.

Japon ninnilerinde dikkat çeken özelliklerden biri, bu ninnilerin önemli bir kısmının çocuk bakıcıları tarafından yazılmış olmasıdır. Japonya'nın feodal dönemlerindeki bebek bakıcılığı geleneği, küçük yaşta evinden koparılarak zengin ailelerin evinde zorla çalıştırılan çocuklar ile şekil bulur. Zor şartlar altında çalışan çocuk yaştaki bu bakıcıların ağzından çıkmış ninniler de genellikle yaşadıkları sıkıntılar dile getirilir (Wells, 1997: 251). Neredeyse bütün Japonların kulak aşinalığının olduğunun söylenebileceği Itsuki Ninnisi (五木の子守唄 Itsuki no Komoriuta) de bunlardan biridir. En bilinen versiyonu şu şekildedir:

Itsuki Ninnisi

İşim Bon Festivali'ne kadar.
Eğer Bon Festivali erken gelirse eve erken dönebilirim.

Ben ölsem bile,
Kim benim için ağlar ki?
Yalnızca dağın arkasındaki ağustos böcekleri.
Kimse ağlamaz. Öldüğümde,
Lütfen beni yolun kenarına gömün.
Yoldaki insanlar bana çiçek bırakır.
Çiçek de kamelya olsun.
Gök de bana yağmur versin.

Bebek bakıcıları genellikle 5 ile 12 yaş arasındaki kızlardan seçilmekteydi. Japonya'daki bebek bakıcılarının zor durumu, arsa sahibine kiranın bir kısmını ödemek için çalışmaya giden Masuda Sayo'nun çocukluğu hakkındaki sözlerinden anlaşılabilir:

“Gündüz vakti dahi soğuktu. Bebeği sırtımda taşıırken sırtım soğuk değildi ama ayaklarım donuyordu ve yılın en soğuk vakti bile çorap vermiyorlardı. Tek ayağım üstünde dururken diğer ayağımı, bacağımın arasına sokup ısınmaya çalışmaya alışmıştım. Zaman zaman ayak değiştiriyordum. Tek ayak üstünde durma şeklim yüzünden bana “Turna” diyorlardı.” (Masuda, 1959: 139).



Fotoğraf Grubu 1. Japon Bebek Bakıcısı Çocuklar (Komiri Nursemaid- Url2:meijishowa.com)

Çocuk yaştaki Japon bebek bakıcılarına ilişkin görseller, eski Japon kartpostallarına da konu olmuştur. Bebek bakıcılarının yazdığı ninniler, doğal olarak annelerin yazdığı ninnilerden daha farklı içeriklere sahiptir. Bu ninnilerde bebeğin geleceğine yönelik beklentilerden çok kendi hayatı veya çocuğun artık ağlamaması isteği ön plandadır.

Türk ve Japon Ninnilerinin Sözel Analizi

Araştırmanın bu bölümünde sözel analiz sonucu elde edilen bulgular sergilenmiştir.

Tablo 1. Türk ve Japon Ninnilerinde Renkler

Renkler	Türk Ninnilerinde Kullanım Sıklığı (f)	Japon Ninnilerinde Kullanım Sıklığı (f)
Ak / Beyaz	3	1
Kırmızı	-	3
Kara	3	-
Ala	1	-
Kızıl	-	1
Sarı	1	1
Toplam	4 renk, 8 kez kullanılmıştır	4 renk, 6 kez kullanılmıştır

Tabloda görüldüğü üzere, Türk ve Japon ninnilerinde toplam 6 renk kullanılmıştır. Türk ninnilerinde en fazla ak ve kara kelimeleri saptanmıştır. Japon ninnilerinde ise en fazla kırmızı renk yer almaktadır.

Türk Halk Edebiyatında ak ve kara, sık sık motifsel anlamlar yüklü olarak karşımıza çıkarlar. Türklerde temizliğin, arılığın, olgunluğun, ışığın, masumiyetin, adaletin simgesi olan beyaz (ak) (Ögel, 1984: 377; Çoruhlu, 2002: 190), Türk Halk edebiyatında pek çok kez güzelliğin motifleştirildiği bir unsur olarak karşımıza çıkar (Öztürk, 1998: 263). Kara da Türk Halk Edebiyatında çok kullanılmaktadır. Bu renge pek çok yan anlam yüklenmiştir. Kara, Türk mitolojisinde de önemli bir yere sahiptir. Siyah renk, Türk destan ve halk edebiyatında sık sık yer alır. Siyah, Türklerde kuzeyin ve toprağın simgesi (Ögel, 1984: 444); şiddet ve güç timsali olarak kabul görmüştür (Çoruhlu, 2002: 183). Bunlarla birlikte siyah renk, kötü olayların da simgesidir. Kara, Türk toplumunda kötü kader, kötü şans gibi (kara bahtı, kara yazı vb.) anlamlara sahiptir. Kara bağlamak, karalara bürünmek ise yas göstergesidir. İncelenen 50 Türk ninnisinde ak kelimesi, kese, kale ve koyun kelimelerini nitelerken kullanılmıştır. Bu kullanımlar, gerçek anlamındadır ve motifsel bir özellik görülmemektedir. Kara ise kuş, koyun ve balık kelimelerini nitelenmiştir. Bu kullanımlardan kara balık, içinde bulunan kötü bir durumu nitelerken: “Kara balık yuttu beni” ifadesi içinde yer alır. Bu da Türk kültüründe kara renge yüklenen olumsuz ifadeyi yansıtmaktadır.

Japon kültüründe kırmızı renk genellikle “aka” (赤) ile ifade edilir. Japon kültüründe kırmızı renk güç, tutku, fedakârlık ve kan gibi birçok anlama sahiptir. Ayrıca birçok kültürün aksine güneş, sarı değil kırmızı renk ile ifade edilir. Kıyafetlerden yemeklere, festivallerden kullanılan tabirlere kadar kırmızının pek çok kullanım alanı vardır. Yoğun duygular da hep kırmızı ile ifade edilmiştir. Japon ninnilerinden birinde kırmızı renk, havlayan köpek için kullanılmıştır.

Beyaz renk ise Japon kültüründe, çoğu kültürde olduğu gibi saflığı ve temizliği yansıtır. Dürüstlüğü simgeleyen beyaz, bunun yanında ölümü de işaret eder. Cenazelerle özdeşleştirilen beyaz renk, özellikle de kimononun obisinin rengi ise cenazeyi belirtir. Bunun yanında kimonosu beyaz ama obisi renkli ise düğüne gidiyor olması olasıdır.

Kırmızı ve beyaz renklerin kendi başlarına kullanılmalarının yanı sıra ikili olarak kullanıldığı durumlar da çoktur. Japonya'nın iki temel rengi olan kırmızı ve beyaz, genellikle mutluluğu ifade eder ve önemli törenlerde kullanılır (Washio: 56).

Daha az kullanıma sahip olan renklere bakıldığında, Türk ninnilerinde ala keçi, sarı altın tamlamaları; Japon ninnilerinde ise beyaz kedi, sarı ay, kızıl ruj tamlamaları yer alır. Ruj, geleneksel Türk ninnilerinde rastlanmayacak bir kelimedir.

Çalışmanın devamında, incelenen 100 ninnide yer alan çiçek isimlerine yönelik bulgular sunulmuştur:

Tablo 2. Türk ve Japon Ninnilerinde Çiçekler ve Güzel Kokulu Bitkiler

Çiçekler	Türk Ninnilerinde Kullanım Sıklığı (f)	Japon Ninnilerinde Kullanım Sıklığı (f)
Gül	3	-
Sümbül	2	-
Reyhan	1	-
Kiraz çiçeği	-	1
Kamelya	-	1
Nilüfer	-	1
“Çiçek”	1	2
Toplam	4 çiçek adı, 7 ninnide kullanılmıştır	4 çiçek adı, 5 ninnide kullanılmıştır

Tablo 2’de görüldüğü üzere, Türk ve Japon ninnilerinde kullanılan çiçek isimleri, coğrafi farklılığı net şekilde gözler önüne sermektedir. Bununla birlikte kültürel olarak çiçeklere yüklenen özel anlam farklılıkları da dikkat çekmektedir. Bu kültürel farklılığı net şekilde ortaya koyan çiçeklerin başında gül gelmektedir.

Gül, Türk Halk Edebiyatı ve Divan Edebiyatı’nda tartışmasız şekilde öne çıkan çiçektir. Sevgi ve aşk duygusu ile ilintili olarak kullanılabilen gül, güzelliğin simgesi, sevgilinin yüzü gibi anlamalarda da görülebilmektedir. Gençlik çağı, gül goncası ile; olgunluk ise açılmış gül ile simgeleştirilmiştir (Öztürk, 1998: 268-269). Gül Tasavvufta peygamberin simgesi olarak da kabul edilir. Dolayısıyla türkü sözleri, şiirler ile birlikte ninnilerde de geniş bir kullanım alanına sahiptir. İncelenen 50 Türk ninnisinin üçünde gül kelimesi saptanırken; Japon ninnilerinin hiç birinde gül kelimesine rastlanmamıştır.

Tablo incelendiğinde Türk ninnilerinde saptanan çiçeklerin hiç birinin Japon ninnilerinde yer almadığı; aynı şekilde Japon ninnilerinde tespit edilen hiçbir çiçeğin de Türk ninnilerinde saptanmadığı görülmektedir. Türk ninnilerinde sümbül ve reyhan (güzel kokulu bitki) yer alırken; Japon ninnilerinde motifleşmiş bir çiçek olan kiraz çiçeği ile kamelya ve nilüfer çiçekleri saptanmıştır. Bu durum coğrafi farklılık ile kültürel anlam yükleme farklılığını da yansıtmaktadır.

Japon toplumu için “sakura” yani kiraz çiçeği çok büyük önem taşır. Faniliğin, hayatın geçiciliğinin ve yenden doğuşun sembolü olan sakura, yalnızca kadınsı bir güzelliği değil, Japon savaşçıların da sembolü olmuş, Zen Budizm’inin Japonya’daki imgelerinden biri haline gelmiştir. İkinci Dünya Savaşı zamanında da milliyetçi duyguları harekete geçirmek için kullanılmıştır (Ohnuki-Tierney, 2002: 9-10). Japon kültürü için böylesine önemli olan bir imge, ninnilerde de yerini bulmuştur. İncelemiş olduğumuz ninnilerden birinde “sakura”nın, bebeğin suratının pembeliğine benzetme yapılırken kullanıldığı saptanmıştır.

Japon kültüründe yeri geçen bir diğer önemli çiçek ise kamelya (椿 tsubaki)’dır. Japonya’nın ilk yazılı kaynaklarından “Nihonshoki” (日本書紀)’de ve Japon klasik edebiyatının başlıca eserlerinden biri olan “Genji’nin Hikayesi” (源氏物語)’nde adı geçen kamelya, alçakgönüllülüğün ve takdirin sembolü olmuş ve genellikle sevgiliye verilmiştir.

Ancak, hassas oldukları ve ağaçtan düştükleri için hastalara verilmez. İncelenen 50 Japonninnisinde kamelya saptanmışken Türk ninnilerinde karşılaşılmamıştır. Türk ve Japon ninnilerinde yer saptanan hayvan isimleri aşağıdaki tabloda sunulmuştur:

Tablo 3. Türk ve Japon Ninnilerinde Hayvan Adları

Hayvanlar	Türk Ninnilerinde Kullanım Sıklığı (f)	Japon Ninnilerinde Kullanım Sıklığı (f)
Koyun	5	-
At	3	2
Kedi	1	2
Kuzu	1	-
Domuz	-	1
Deve	1	-
Köpek	-	1
Tilki	-	1
Bülbül	1	-
Ağustos böceği	-	1
Böcek	-	1
Sincap	-	1
Toplam	6 hayvan, 12 kez kullanılmıştır	8 hayvan, 10 kez kullanılmıştır.

Tabloda görüldüğü üzere incelenen 50 Türk ninnisinde 6 farklı hayvan ismi 12 ninnide kullanılırken; 50 Japon ninnisinde 8 farklı hayvan adı 10 ninnide saptanmıştır. Her iki grupta da 2 hayvan hariç saptanan tüm hayvanlar birbirinden farklıdır. Türk ninnilerinde en fazla kullanılan hayvan adı koyundur. Koyun Türk ninnilerinde ve türkülerinde sık sık anılır. Kara koyun, ak koyun gibi tamlamalar içinde görülen koyun, ninnilerde koyun – kuzu kelimeleri ile anne ve çocuğu kastederek yer alabilmektedir. İkinci kullanım sıklığına sahip olan at ise her iki kültürün ninnilerinde de görülmüştür. At, Türk Halk Edebiyatında en fazla ismi geçen hayvanlar içinde gelir. Bu durum, yakın zamana kadar atın binek hayvanı olarak ve taşımada etkin rol alması; Türkler için binlerce yıldır kutsal ve değerli kabul edilmesi ile yakından ilişkilidir. At, Japon kültüründe de yüzyıllarca Japon toplumunun bir parçası olmuştur. Antikiteden beri atın Japon kültürü için manevi bir önemi vardır. Şinto inancına göre kutsal ruhlar insan dünyasında at üstünde belirir ve bazen de atlar sunaklarda adak olarak kurban edilirdi. Atın Japonlar tarafından ehlileştirilmesi M.S. 4. yüzyıl sonlarını bulmuştur. At, hem yük taşıma, hem savaş aracı hem de yarış amacıyla kullanılmıştır. Ayrıca attan yapılan tahta oyuncaklar bugün bile tüm Japonya’da meşhurdur.

Japon ninnilerinde at ile aynı kullanım sıklığına sahip olan bir diğer hayvan ise kedidir. Kedi, Türk ninnilerinde ise bir kez kullanılmıştır.

Japon kültürü için kediler sembolik bir önem taşır. Japonya’da kedi kültürü denilince akla ilk gelen, “Maneki Neko” yani “İyi şans kedisi”dir. Genellikle oturan ve tek elini kaldırmış olarak betimlenen bu kedi figürü, bugün de Japonya’da pek çok iş yerinde ve evde bereket getirdiği inancıyla kullanılır. Ayrıca kedilere yönelik Şinto tapınakları da bulunmaktadır.

Japon kültüründe önemli bir yere sahip hayvanlardan biri de tilkidir. Japonca “kitsune” (狐) olan tilki, birçok Japon hikayesinde oldukça zeki hayvanlar olarak resmedilmiştir. Ayrıca çoğu hikâyede tilkilerin doğa üstü güçlere sahip olduğu görülebilir. Öyle ki bazı eski inanışlara göre bütün tilkiler insan formuna bürünebilirler. Halk edebiyatında bazen tilkilerin bu özelliği, etrafındakileri kandırmak için var olduğu betimlense de bazen de insanların fedakâr korumaları,

arkadaşları ve hatta sevgili ve eşleri olarak karşımıza çıkar. Ayrıca bir tilkinin ne kadar çok kuyruğu varsa -ki dokuz kuyruğa kadar çıkabilir- o kadar yaşlı, bilge ve güçlü olduğuna inanılır. Tilkilerin zeki ve nüfuzlu olduklarına inanç, onların tanrısal oldukları inancına ve adaklar adanmasına neden olmuştur. Japon tilki mitleri kökenini Çin mitolojisinden alır (Gubler, 1974: 121).

Türk ninnilerinde birer kez saptanan deve, köpek, bülbül kelimeleri Japon ninnilerinde hiç görülmezken; Japon ninnilerinde görülen tilki, ağustos böceği, böcek ve sincap da Türk ninnilerinde saptanmamıştır.

Bülbül, Türk edebiyatının gözde kuşlarından birisidir. Edebiyatımızda bazen dertli ötüşüyle, bazen gülün sevgilisi oluşuyla, bazen de tasavvufta bir simge olarak karşımıza çıkar (Selvi, 2008: 8). Türkü ve ninnilerde de bülbül ve gül ilişkisini görmek mümkündür.

Türk ve Japon ninnilerinde hayvanların kimi zaman renk sıfatları ile nitelendirildiğini görmek mümkündür. Ak at, ak koyun, kara koyun; kırmızı köpek, beyaz kedi gibi.

Türk ve Japon ninnilerinde yer alan meyve isimleri aşağıdaki tabloda sunulmaktadır.

Tablo 4. Türk ve Japon Ninnilerinde Meyve Adları

Meyveler	Türk Ninnilerinde Kullanım Sıklığı (f)	Japon Ninnilerinde Kullanım Sıklığı (f)
Armut	2	-
Kavun	1	-
Ayva	1	-
Yenidünya meyvesi	-	1
Balmumu meyvesi	-	1
Elma	-	2
Toplam	3 meyve, 4 ninnide kullanılmıştır	3 meyve, 4 ninnide kullanılmıştır

Tablo 4, Türk ve Japon ninnilerindeki coğrafi farklılığı gözler önüne net şekilde seren bir görünüme sahiptir. Her iki grupta da 3 farklı meyve adı dörder ninnide işlenmiş olsa da, bu meyvelerin hiç birisi aynı değildir.

Türk ninnilerinde iki kez armut, birer kez kavun ve ayva kelimeleri yer alırken; Japon ninnilerinde yenidünya, balmumu ve elma meyveleri işlenmiştir.

Kıyafet ve aksesuarlar, ait olunan kültüre ilişkin önemli ipuçları barındırabilirler. Bu amaçla 100 ninnide kıyafet ve aksesuarlara yönelik de bir inceleme yapılmıştır. Buna ilişkin sonuçlar aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

Tablo 5. Türk ve Japon Ninnilerinde Kıyafet ve Aksesuarlar

Kıyafetler	Türk Ninnilerinde Kullanım Sıklığı (f)	Japon Ninnilerinde Kullanım Sıklığı (f)
Çarık	1	-
Kuşak (obi)	-	3
Kimono	-	1
Jojo (terlik)	-	1

Türk ve Japon ninnilerinde sınırlı sayıda kıyafet / aksesuar adı saptanabilmektedir. Türk ninnilerinde bir kez çarık; Japon ninnilerinde ise bir kez ayağa giyilen jojo terliği, üç kez kuşak ve bir kez kimono adları yer almaktadır. Saptanan az sayıda kelime bile kültürel farklılıkları gözler önüne sermektedir.

Kimono özel bir kıyafetin adı olabileceği gibi Japoncada “kıyafet” ya da “giyilen şey” anlamına gelir. “T” şeklinde uzunca bir giysi olan kimono, ayak bileklerine kadar iner. Cenazeler dışında her daim sol yakası sağ yakasının üstüne gelecek şekilde giyilen kimono, “obi” denilen kuşak ile sıkılaştırılır. Kimono, genellikle geleneksel terlik olan “zōri” ya da “geta” ile giyilir.

Türk ve Japon ninnilerinde yer alan yiyecek ve içecekler aşağıda sunulmuştur.

Tablo 6. Türk ve Japon Ninnilerinde Yiyecek ve İçecekler

Yiyecek-içecekler	Türk ninnilerinde kullanım sıklığı (f)	Japon ninnilerinde kullanım sıklığı (f)
Çay	-	3
Et	1	1
Onigiri	-	2
Halka şeker	1	-
Şekerli lokum	1	-
Badem	1	-
Toplam	4 besin, 4 ninnide kullanılmıştır	3 besin, 6 ninnide kullanılmıştır.

Türk ve Japon ninnilerinde yer alan yiyecek ve içecek isimleri de coğrafi ve kültürel farklılığı yansıtmaktadır. Türklerin beslenmelerinde çok önemli bir yer tutan et⁴ ve çocukları uyuturken onları eylemek için söylenen tatlı besinler halka şeker, şekerli lokum ile badem Türk ninnilerinde yer almıştır. Türk kültüründe de önemli olmakla birlikte çay, Türk ninnilerinde yer almamış; bununla birlikte Japon kültüründe törensel bir uygulamaya da sahip olan çay, 3 ninnide geçmiştir. Ayrıca, üçgen şekline getirilen ve genellikle nori adı verilen deniz yosununa sarılmış bir Japon yemeği olan onigiri de iki Japon ninnisinde saptanmıştır. Onigiri, Japon kültüründe önemli bir yere sahiptir (Masaharu, 1989: 266). Japon edebiyatının önemli eserlerinden XI. yüzyılda yazılmış Murasaki Shikibu'nun Günlüğü'nde (紫式部日記)

Murasaki Shikibu Nikki) insanların “pirinç topları” yediği anlatılır (Takagi, 1966: 455). Bu, onigirinin çok eski zamanlardan beri Japon toplumunda yer edindiğini göstermektedir.

Türk ve Japon ninnilerinde yer alan yeryüzü oluşumları mekân isimleri aşağıda sunulmaktadır.

Tablo 7. Türk ve Japon Ninnilerinde Yeryüzü Oluşumları ve Mekânlar

Mekânlar	Türk ninnilerinde kullanım sıklığı (f)	Japon ninnilerinde kullanım sıklığı (f)
Dağ	-	3
Ev	4	3
Göl	1	1
Konak	1	-
Toplam	3 mekân adı, 6 ninnide kullanılmıştır	3 mekân adı, 7 ninnide kullanılmıştır

4 Bu tabloda yer verilen et, Tablo 9'da yer alan ve çocuğun kilo alması temennisiyle söylenen “et olsun” ifadesindeki et değildir. Gıda maddesi olarak ayrı bir ninnide yer alan et kelimesidir.

Tabloda görüldüğü üzere Türk ninnilerinde 4 kez ev, birer kez göl ve konak isimleri; Japon ninnilerinde ise 3 kez dağ, 3 kez ev ve 1 kez göl kelimesi kullanılmıştır. Japon toplumu için dağ, çok önemli bir yere sahiptir. Ülkenin sembolü olan Fuji Dağı her yıl çok sayıda yerli ve yabancı turist çekmektedir. Japon kültüründe çok önemli bir yere sahip olan Fuji Dağı, Şinto inancına göre de toprak tanrısının doğduğu yerdir. Bunun yanında Japonya'daki birçok bölge, ismini yakınlardaki bir dağdan alır. Türk kültüründe de dağlara yüklenen pek çok yan anlam ve eski Türk inancı ile bağlantılı göndermeler vardır. Ancak incelenen örnekte dağ kelimesi yer almamıştır.

Ninnilerde saptanan duygusal durumlara geçmeden evvel, saptanan diğer nesnelere ilişkin tablo aşağıda sunulmuştur.

Tablo 8. Türk ve Japon Ninnilerinde Çeşitli Nesnelere

Nesneler	Türk ninnilerinde kullanım sıklığı (f)	Japon ninnilerinde kullanım sıklığı (f)
Davul	1	4
Sho flütü	-	3
Beşik	3	1

Türk ve Japon müziğinde son derece önemli bir yere sahip olan davul, 1 Türk ninnisinde ve 4 Japon ninnisinde yer almıştır. Her iki kültürde de dîni ve askerî müzik ile birlikte geleneksel müziklerde davulun önemli bir yeri vardır. Bu durum, ninnilere de yansımıştır. Japon çalgısı sho flütü 3 ninnide yer alırken; beşik 3 Türk ninnisinde ve 1 Japon ninnisinde saptanmıştır.

Sho flütü, Nara dönemi (710-794) yıllarında Çin'den Japonya'ya gelmiş bir üflemeli enstrümandır. Atasının Çin enstrümanı "sheng" olduğu söylenir fakat sho boyut olarak daha küçüktür (The Metropolitan Museum, 2017: 1). Sho flütü, Japon ninnileri içerisinde en ünlülerden "Edo Ninnisi"nde de geçmektedir.

Ninnilerin bebekleri uyutma amacı ile söylenmesi, beşik kelimesi ile sık karşılaşılmasını anlaşılır kılmaktadır. Bebeklere nazar değmemesi için beşiğe ayna, at kuyruğu, kurt dişi gibi nesnelere asılması Türk dünyasında sık görülen bir gelenektir.

Giriş kısmında da belirtildiği üzere, ninnilerde ninni söyleyen kişinin kendisine ya da bebeğe ilişkin çeşitli temenniler yer alabilir. Tablo 9'da buna ilişkin sonuçlar yer almaktadır.

Tablo 9. Türk ve Japon Ninnilerinde Temenniler

Temenniler	Türk ninnilerinde kullanım sıklığı (f)	Japon ninnilerinde kullanım sıklığı (f)
Uyusun	13	6
Ağlamasın	7	6
Büyüsün	6	1
Dua	2	-
Asker olsun, askere gitsin	2	-
Mekteplere gitsin	1	-
Cebi parayla dolsun	1	-
Annesine baksın	1	-
Devleti kurtarsın	1	-
Et olsun (et ver)	1	-
Temiz yürekli olsun	1	-
Beddua	5	-

Giriş kısmında belirtildiği gibi, ninniler çoğu zaman söyleyenin bebek için ya da kendisi için istediği şeyleri ve yakınmaları dile getirmek amacıyla kullandığı bir araç olmuştur. İncelemiş olduğumuz ninniler arasında da bebeğin çabucak uyumasına ve büyümesine yönelik temennilerle sıkça karşılaşmıştır. Ayrıca çocuğun ağlamaması isteği sıkça dile getirilmiştir. Bunun yanında Türk ninnilerinde ninni aracılığıyla Tanrı'dan bir şeyler dileme, dua ya da beddua etme durumları da saptanmıştır. Çocuğun uyuması temennisine Türk ninnilerinde 13 kez, büyümesine dair temenniye ise 6 kez rastlanmıştır.

Tablo 9 incelendiğinde, Türk ninnilerinde çocuğun geleceğine yönelik ifadelerin çokluğu dikkat çekmektedir. Gelecekte edineceği meslek, büyüüp annesine bakması gibi istek ve dilekler Türk ninnilerinde görülürken; çocuğun uyuması ve büyümesi her iki kültürde de işlenmiştir. Bu farklılığın oluşmasında Japon ninnilerinin önemli bir kısmının bebek bakıcıları tarafından yazılmış olması gösterilebilir. Çünkü o, kendi işini yapmaktadır ve kan bağı bulunmayan çocuğun gelecekte edineceği meslek onun için önemli bir durum değildir. Bununla birlikte Türk aile yapısında, çocukların her kararında ailenin etkin rol oynaması da etken olmuş olabilir.

Türk ninnilerinde görülen beddua ise çocuğa yönelik değil; daha çok kayınvalide ve uzakta bulunan kocaya yöneliktir. Bazen de çocuğuna karşı olan tehditlere beddua edilir.

Tablo 10. Türk ve Japon Ninnilerinde Aile Üyeleri

Aile üyeleri	Türk Ninnilerinde Kullanım Sıklığı (f)			Japon Ninnilerinde Kullanım Sıklığı (f)
Ana / anne	Ana	6	7	4
	Anne	1		
Bakıcı	-			13
Baba	14			2
Dayı	4			-
Amca	1			-
Dede	1			-
Üvey anne	1			-
Kayınvalide / kaynana	1			-
Toplam	7 aile üyesi, 29 ninnide yer almıştır			3 aile üyesi, 19 ninnide yer almıştır

Çalışmanın Giriş kısmında da söz edildiği üzere, Japon ninnileri ile Türk ninnileri arasındaki en önemli farklılıkların başında, ninnileri yakan yani ilk kez söyleyen kişiler gelmektedir. İfadelerden anlaşıldığı kadarıyla Türk ninnilerinin hemen hemen hepsini anneler söylerken; Japon ninnilerinin önemli bir kısmını bebek bakıcıları söylemiştir. Türk ninnilerinde ninni söyleyen kişi olan anne, 6 kez ana, 1 kez anne kelimeleri ile zikredilirken; annenin özlediği ya da şikayetlendiği baba 14 farklı ninnide saptanmıştır. Oysa Japon ninnilerinde baba sözü 2 farklı ninnide yer almıştır. Japon ninnilerinde bakıcı, kendinden 13 ninnide söz etmiştir. Türk ninnilerinde anne, özlediği erkek kardeşinden söz etmektedir. Bu nedenle Türk ninnilerinde dayı kelimesi de sık görülen karakterlerden biridir. Türk ninnilerinde yakınılan bir kişi olarak üvey anne de dikkat çekmektedir.

Tablonun Toplam kısmı, önemli farkı göstermektedir. Türk ninnilerinde 7 aile üyesi 29 ninnide yer alırken; Japon ninnilerinde 3 aile üyesi 19 ninnide yer almıştır. Ancak bunlardan birisi aslında aile ile kan bağı olmayan bakıcıdır. Bakıcı kendisinden 13 ninnide söz etmiştir. Bu durumda 2 aile üyesinin 6 ninnide söz edildiğinden de bahsetmek mümkündür.

Müzikal Analiz

Genellikle kısa eserler olan ninniler pek çok kez makamsal ya da tonal net karakterler ortaya koymayabilir. Ancak yine de yakın oldukları diziler, ritmik kalıplar, ölçü anahtarları, ses hareketlerinin niteliği, sık kullanılan ses bölgesi (tessitura) gibi özellikler açısından incelenebilirler.

Türk Ninnilerinin Analizi

Türk ninnileri içinde belki de en bilindik olanı ve en geniş coğrafyada söylenilene “Uyusun da Büyüsün” bir diğer adıyla “Dandini” adlı ninnidir. Bu ninni, hicaz makam dizisi özellikleri gösterir. Okunduğu yere göre değişiklik göstermekle birlikte donanımda si bemol ve do diyez seslerini alır ve bu hali ile la (dügah) karardır. Ninni, sol (rast) ile la (muhayyer) perdeleri arasında 13’lü bir aralığa sahiptir. Bununla birlikte la-mi arasındaki beşli aralık, yoğun kullanılan ses bölgesidir. Sekizlik, dörtlük, onaltılık notalar ve noktalı sekizlik ihtiva eden ninni, ritmik açıdan sadelik gösterir. Süsleme yapılan bir yerde altmışdörtlük nota yer alır.

Adana Yöresinde yaygın olarak söylenen Nenni ise serbest ritimle yazılmıştır. Eser ağıt formundadır. İnci karakterli olan eser, donanımında değiştirici işaret bulundurmaz ve mi karardır. Eserde dörtlük, sekizlik, onaltılık notalar, noktalı notalar ve üçlemeler vardır. Ritmik açıdan orta zorluktadır. Mi-mi arasında bir oktavlık alana yayılmış olan eserde si-re arasındaki üçlü aralık en sık kullanılan ses bölgesidir. Küçük ve büyük ikili aralıklar sık kullanılmıştır.

Ankara’dan derlenmiş olan Nenni Yavrim Nenni adlı türküde donanımda si bemol yer alır. 4/4’lük ölçü anahtarı ile yazılmıştır. Karar sesi olan sol (rast) nile re (neva) arasında beşli aralıkta yazılan eser, dar ses alına rağmen oldukça fazla süsleme içeren ritmik yapısı ile dikkat çeker. Bu süslemeler, altmışdörtlüğe varan küçük süre değerlerinin bulunmasına neden olmuştur. Süslemeler genellikle küçük ve büyük ikili inen ve çıkan ezgiler içinde yer alır. Tek hece üzerinde pek çok notanın yer aldığı melizmatik yapı görülür.

Yaygın görülen bir diğer ninni, farklı bölgelerden benzer şekilleri derlenmiş olan “Bebeğin Beşiği Çandan” adlı ağıt ninnidir. 2/4 ölçü anahtarı ile yazılan eserde si 2 koma bemol yer almaktadır. La kararlı olan eser, incici özellik gösterir. Yazıldığı yeri esas alırsak –ki okunduğu yer değişebilir- la (dügah) ile la (muhayyer) arasında bir oktavlık ses genişliğine sahiptir. Donanımda olmasa da, geçici olarak fa diyez sesi 9 kez kullanılmıştır. Bu hali ile hüseyini dizisi özellikleri gösterir. Diğer Türk ninnileri gibi yakın ses hareketleri hakimdir. Karar sesi la (dügah) 26 kez tekrar edilmekle birlikte, do (tiz çargah)26, re 46, mi 26 ses tekrarı ile “tessitura”yı (yoğun kullanılan ses bölgesi) oluşturmaktadırlar.

“Nennen Diyen de Beleyim” adlı türkü Uşak yöresinden derlenmiştir. 5/8’lik aksak ritme sahiptir. 2+3 düzümü ile yazılmıştır. Donanımda fa diyez yer almaktadır. İnci karakterlidir. Ninnide onaltılık, sekizlik, noktalı sekizlik ve dörtlük nota değerleri vardır. Yazıldığı yer do – sol arasında beşli aralıkta yazılmış olmakla birlikte, melizmatik yapı sergiler ve tek hece ile çok sayıda notanın işlendiği görülür. Süslemeler içinde otuzikiliğe varan kısa ses değerleri vardır.

Japon Ninnilerinin Analizi

Edo Ninnisi, anonim bir ninnidir. 4/4 lük ölçü anahtarı ile yazılmıştır. Re karardır. Re- do arasında yedili ses alanına sahiptir. Sol sesinde geçici bir karar yapar. Ninni geleneksel Japon müziği ile paralel şekilde pentatoniktir. Dolayısıyla eserde yarım ses aralıkları kullanılmamıştır. Re sesi 4, mi 3, fa 0, sol 5, la 6, si 0, do 2 kez kullanılmıştır. Görülüşü üzere mi’den fa sesine ya da si’den do sesine geçiş, yani küçük ikili kullanımı bulunmaz. Oysa Türk ninnilerinde küçük ve büyük ikili aralıklar oldukça sık yer alır. Eserde sekizlik, dörtlük, iki dörtlük ve noktalı iki dörtlük süre değerleri vardır. Sade bir ritmik yapıdan söz edilebilir. Eser silabik özellik gösterir. Yani bir heceye karşı bir nota görülür.

Takeda ninnisi, sebare ölçü içinde yazılmıştır. Donanımda si bemol vardır. Re minöre yakın özellikler gösterir. Önce çıkıcı, ardından incici yapıdadır. Do ile la arasında 13’lü ses alanına sahiptir. Ninnide Türk ninnilerinde görülmeyen hızlı yükselişler görülür. Örneğin ninnin üçüncü ölçüsünde re sesinden 12 ses üzerindeki la sesine sıra ve atlamalı seslerle ani bir çıkış vardır. Bunun, geleneksel Japon müziğinde sevilen bir müzikal motif olduğunu söylemek yanlış

olmayacaktır. Ninnide yer alan mordan (bir sesin üst sesi ile süslenmesi) yine geleneksel Japon müziğinden izler taşır. Ninnide onaltılık, sekizlik, dörtlük ve noktalı iki dörtlük süreler tespit edilmiştir. Pentatonik özelliği ile de geleneksel Japon müziğini yansıtır.

Nennee ko, isimli ninni de diğerleri gibi anonimdir. Donanımında iki diyez bulunur ve do kararlıdır. Kalın ve ince si arasında bir oktavlık ses genişliğine sahiptir. Melodik yapı içinde küçük ve büyük üçlü atlamalar sık yer alır. Pentatonik tınlar yer alsa da, eser incelediğimiz ilk iki ninni gibi tamamen pentatonik değildir ve yarım sestten oluşan aralıklar içerir. Sekizlik, dörtlük, noktalı dörtlük, iki dörtlük, noktalı iki dörtlük süre değerleri içinde sade bir ritmik yapı vardır. Eser silabik özelliindedir.

Itsuki ninnisi, donanımda tek diyeze sahiptir. Mi minöre yakın bir yapıdadır. Mi kararlıdır. Si ve mi arasında 11'li ses alınaya yayılmıştır. Onaltılık, sekizlik, dörtlük ve noktalı iki dörtlük süre değerleri olan ninni genel itibariyle sade bir ritmik karakter taşır.

Japonya'da çok yaygın bir ninni olan Şimabara, donanımında iki bemol barındırır. Sol minöre yakın görünüm çizer. Sol-sol arasında bir oktava sahip olsa da si-mi arası yoğun kullanılan ses bölgesidir. İnce re sesinde geçici kalış yapar. Sekizlik, dörtlük ve iki dörtlük notalardan oluşan sade bir ritmik yapısı vardır. Küçük üçlü ve büyük üçlü atlamalar görülür. Eser, diğer Japon ninnileri gibi silabik özellik taşır.

Sonuç

İncelenen 50 Türk ninnisinde saptanan renk paleti kısmen farklılık göstermiştir. Türk kültüründe temizliğin, güzelliğin sembolü olan ak ile genellikle kötü olaylarla ilişkilendirilen kara sıfatları en fazla kullanılan kelimeler iken; Japon kültüründe gücü simgeleyen kırmızı Japon ninnilerinde en çok adı geçen renk olmuştur. Ninnilerde yer alan çiçek adları, coğrafi ve kültürel farklılığı gözler önüne sermiştir. Türk ve Japon ninnilerinde kullanılan çiçek adlarının hiç birisi ortak değildir. Türk ninnilerinde bülbül ile ilişkilendirilen gül ile sümbül gibi çiçekler; Japon ninnilerinde ise önemli simgesel anlamlara sahip olan kiraz çiçeği ile nilüfer ve kamelya çiçekleri saptanmıştır. İncelenen ninnilerde yer alan hayvan isimleri de farklılık göstermektedir. Türk ninnilerinde saptanan koyun, kuzu, deve, bülbül gibi hayvanlar Japon ninnilerinde yer almazken; Japon ninnilerinde görülen domuz, ağustos böceği, sincap gibi hayvanlar da Türk ninnilerinde saptanmamıştır. Bu durumda coğrafi ve kültürel farklılık etkili olmuş olmalıdır. At, kedi ise her iki kültüre ait ninnilerde de yer almıştır. Türk ve Japon ninnilerinde yer alan meyve isimleri, tıpkı çiçek adları gibi birbirlerinden tamamen farklıdır. Türk ninnilerinde armut, kavun, ayva; Japon ninnilerinde ise yenedünya, balmumu meyvesi ve elma yer almaktadır. Kıyafet ve aksesuarların incelenmesi sonucunda, çok sayıda kıyafet unsuruna rastlanmamakla birlikte, yöresel kıyafetlerin öne çıktığı söylenebilir. Türk ninnilerinde çarık; Japon ninnilerinde ise kimono, kuşak ve bir çeşit terlik olan jojo yer almıştır. Yiyecek ve içecekler sınıfında coğrafi farklılık dikkat çekmiştir. Japon ninnilerinde çay ve onigiri öne çıkarken; Türk ninnilerinde genellikle şekerli besinler saptanmıştır. Yeryüzü oluşumları ve mekanlar benzerlik göstermekle birlikte, Japon ninnilerinde dağ öne çıkmıştır. Çeşitli nesnelere arasında Türk ninnilerinde beşik ve davul; Japon ninnilerinde davul, sho flütü ve beşik saptanmıştır.

Temenniler alt başlığında, bebeğe yönelik uyusun, büyüsün, ağlamasın kelimeleri her iki kültürde de saptanmıştır. Bununla birlikte Türk ninnilerinde bebeğin gelecekte iyi bir meslek sahibi olması, iyi bir kişi olması gibi arzular yer alırken, Japon ninnilerinde böyle temenniler görülmez. Bu durumun oluşmasında, Japon ninnilerinin genellikle bebek bakıcıları tarafından; Türk ninnilerinin ise anneler tarafından söylenmesi neden olmuş olmalıdır. Ninnilerde yer alan aile fertleri arasında önemli farklılıklar tespit edilmiştir. Türk ninnilerinde annenin ağzından baba kelimesi en çok tekrar edilirken, Japon ninnilerinde ninni söyleyen bebek bakıcısının kendisinden söz etmesi öne çıkmıştır.

Melodik ve ritmik açıdan Türk ve Japon ninnilerinin önemli farklılıklar gösterdiği görülmüştür. Türk ninnileri başta hüseyini ve hicaz olmak üzere geleneksel Türk makam dizilerinde yazılmıştır. Japon ninnilerinde geleneksel Japon müziği ile paralel şekilde pentatonik diziler sık kullanılmıştır. Ritmik açıdan Türk ninnileri daha karmaşık bir görünüm çizer. Bu durum, süsleme seslerin çokluğu ile ilgilidir. Buna karşın Japon ninnilerinde ritmik yapı daha sadedir. Ölçü anahtarları açısından Japon ninnileri eşit zamanlı 2/4, 4/4 gibi ritmik özellikler gösterirken, Türk ninnileri hem eşit

zamanlı hem de 5/8 gibi karma-aksak ölçü tiplerinde de yazılabilmektedir. Bununla birlikte ağıt tipindeki bir ninni ise serbest zamanlıdır. Türk ninnileri melizmatik –bir heceye karşı çok sayıda nota- özellik çizerken, Japon ninnileri sila-bik –bir heceye karşı bir nota- özelliği gösterir. Bu durum, incelenen 10 ninnide de aynıdır. Geleneksel Türk müziğinde melizmatik nota kullanımı çok yaygındır. Bu durum ninnilere de yansımıştır. Ses alanı incelenen iki Türk, bir Japon ninnisinde beşli aralıkta iken, diğer ninnilerde oktav ya da oktavı aşan geniş ses bölgelerine ulaşmıştır. Türk ninnilerinde sıklıkla küçük ve büyük ikili ses hareketleri yoğunur. Bu durum, Türk müziğinin genel özellikleri arasındadır. Bununla birlikte Japon ninnilerinde çok daha fazla büyük ve küçük üçlü aralıklar ile ses atlamaları görülür.

Türk ve Japon ninnileri, coğrafi ve kültürel farklılıkları çok net şekilde ortaya koymuştur. Ninnileri söyleyen kişilerin (anne ya da bebek baccısı vb.) olması, ifade farklılıklarına neden olmuştur. Sözlerin ve melodilerin genel anlamda sadeliği ise her iki kültüre ait ninnilerde de ortakır.

Kaynakça

Atalay, Besim (1986). *Divanü Lügati't Türk Tercümesi, C.3.*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.

Çelebioğlu, Amil (2000). *Türk Ninniler Hazinesi*, İstanbul: Kitabevi Yay. Ninnilere erişmek için faydalanılan kaynak

Çoruhlu, Yaşar (2002). *Türk Kültürünün Ana Hatları*, İstanbul: Kabalcı Yay.

Demir, Necati (2007). “Türk Ninnilerinin Dili”, Url: http://www.necatidemir.net/images/demir/bko-sem/ninnilerin_dili.pdf, s.1-15.

Gelişli, Yücel ve Elçin Yazıcı (2016). “Ninniler ve Çocuk Eğitimindeki Önemi”,

Uluslararası Türk Kültür Coğrafyasında Sosyal Bilimler Dergisi, 01/01, s.1-7.

Gubler, Greg (1974). “Kitsune: The Remarkable Japanese Fox”, *Southern Folklore Quarterly*, 38/2, s.121-134.

Hockley, Allen, “Women: Real&Imagined”, *Globetrotter Japan People*, https://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/gt_japan_people/ga1_essay04.html (Erişim Tarihi: 12.05.2018) Ninnilere erişmek için faydalanılan kaynak

Ikeda, Kikan (1958). *Sei Shonagon, Ken Akiyama, Shinji Kishigami, Makura no Soshi*,

Iwanami. Ninnilere erişmek için faydalanılan kaynak

Kıraç, Ekrem (1997). “Türk Halk Şiirinde Ritm, Ezgi ve Ninni Söyleme Geleneğinin Rolü”, *PAÜ. Eğitim Fakültesi Dergisi*, S.3, s.38-40.

Masaharu, Hasegawa (1989). *Shoku Nihongi (Shin Nihon Koten Bungaku Taikei) (Japanese Edition)*, Japonya: Iwanami Shoten.

Masuda, Sayo (1959). “Geisha”, *Gendai Kyoyo Zenshu: Nihon no Jyosei (Japanese Women)*, Vol. 11, Tokyo, s. 138-219.

Nishidate, Yoshiko (2016). *子守唄のえほん—親子でうたい継ぐ* CD付, Yayımcı firma: チャイルド本社; 愛蔵版 Düzenleyen: 日本子守唄協会(Japonya Ninni Derneği) S.2, Ninnilere erişmek için faydalanılan kaynak

Ogiwara, Miyoko (1985). “「江戸子守歌」についての一考察”, *The Bulletin of Musashino Junior College (白梅学園大学・短期大学紀要)*, Vol.2, s.51-60.

Ohnuki-Tierney, Emiko (2002). *Kamikaze, Cherry Blossoms and Nationalisms*.

Ögel, Bahaeddin (1984). *Türk Kültür Tarihine Giriş VI.*, Ankara: Kültür ve Turizm Yay.

Öztürk, Ali Osman (1998). Türk Halk Türkülerinde Söz Kalıpları, Eğretileme ve Simgeler. Pertev Naili Borotav'a Armağan. Ankara.

Selvi, İnan (2008). Türk Halk Edebiyatında Turna Motifli Türküler. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi. Kütahya.

Sönmez, Veysel ve Füsün G. Alacapınar (2011). Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Ankara: Anı Yay.

Takagi, Ichinosuke (1966). Nihon Koten Bungaku Taikei, Tokyo: Iwanami Shoten.

The Metropolitan Museum of Art, “Sho-Japanese-Early Tahugawa Period”, Url: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503052>, Yüklenme Tarihi: 26.08.2017; Erişim Tarihi: 02.04.2018.

Uğurlu, K. Emine (2004). “Kültürel Bellek Aktarıcısı Olarak Ninni”, Milli Folklor, 26/12, s.43-52.

Washio, Noriyoshi. 中国と日本における色彩語の対, Url: <http://www.cgu.ac.jp/Portals/0/1-library/kiyou/n31-3.pdf>, s.51-66.

Wells, Keiko (1997). Japanese Folksongs Created by Child Nursemaids”, Ritsumeikan University.

唄いつぐ-親から子へ CD付, Yayımcı firma: 産経新聞社 Düzenleyen: 日本子守唄

協会 (Japonya Ninni Derneği) 2007/7

İnternet Kaynakları:

Url1: <http://www.tdk.gov.tr> Erişim Tarihi: 20.10.2021

Url2: <http://www.meijishowa.com> Erişim Tarihi: 05.03.2018

Url2: <http://www.komoriuta.jp/cover.html> Erişim Tarihi: 01.03-30.06.2018.

Url3: <http://muza-chan.net/japan/index.php/blog/japanese-lullaby>; Erişim Tarihi: 01.04.2018.

AZERBAIJAN'DA İLK NOTALI HALK ÇALGILARI ORKESTRASI

Hamid Sultanov¹, Aynur Elhan Nayir²

Özet

Ortak Türk kültüründen gelen Azerbaycan müzik kültürü, kendine özgün ve kadim tarihe sahiptir. Azerbaycan müziğinin muğam – makam, âşık musikisi, halk müziği, dini musiki gibi geleneksel türlerinin yanında yüksek icracılık sanatı ve büyük teknik imkânlara sahip olan enstrümantal müziği ve buna bağlı olan geleneksel yaylı, üfleme, vurmali çalgıları da mevcuttur.

Enstrümantal müziğin temelleri, 20. yy'ın başlarında Şuşa'da (Karabağ) ve Bakü'de yapılan "Şark konserleri"nde 12 kişilik topluluktan oluşan küçük halk çalgıları ansamblları ile atılır. 1917 yılı devriminden sonra Azerbaycan'da "Müzik aletlerinin millileştirilmesi" kanunu yürürlüğe girer, bu kanuna göre ülke arazisinde mevcut olan tüm çalgılar devlet mülkiyeti olarak ilan edilir. Halk çalgı aletleri orkestrası da bu dönemde oluşur. 1920'li yıllarda ortaya çıkan ve Azerbaycan Devlet Filarmonisine bağlı olan ilk Halk Çalgıları Orkestrası Azerbaycan halk türküleri, tesnif, reng ve oyun havalarından oluşan repertuvara sahip olarak, müzikal hafızaya dayalı, notasız (partitürsüz) icra yapmaktaydı. 1932 yılın Ocak ayında ünlü Azerbaycan bestecisi, yazar ve müzikoloğu Üzeyir Hacıbeyli'nin ve diğer ünlü besteci Müslüm Magomayev'in çabalarıyla ilk "Notalı Halk Çalgı Aletleri Orkestrası" oluşturulur.

Bu çalışmada, Azerbaycan'da notasyon sistemine bağlı olan ilk halk çalgı aletleri orkestrasının oluşumu, tarihi gelişimi ve günümüzdeki durumu ortaya koyularak, orkestrada yer alan Azerbaycan halk çalgılarının teknik özelliklerinin incelenmesi amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: *Azerbaycan, halk çalgıları, orkestra, notasyon.*

THE FIRST NOTATION FOLK INSTRUMENTS ORCHESTRA IN AZERBAIJAN

Abstract

Azerbaijani music culture, which is one of the branches of Turkish culture, has a unique and ancient history. In addition to the traditional types of Azerbaijani music such as mugham - maqam, ashiqs, folk music, religious music, there are also many stringed, wind and percussion instruments with high performance art and great technical possibilities.

Small ensembles of folk instruments, which included a group of 12 people, appeared at the "Orient Concerts" held in Shusha (Karabakh) in 1900, and in Baku in 1902 and 1903. After the revolution of 1917, the law on "Nationalization of Musical Instruments" came into force in Azerbaijan, and according to this law, all the instruments available on the country's land were declared as state property. The creation of a folk instrument orchestra also became possible during this period. In 1920, the first Folk Instrument Orchestra, which was affiliated to the Azerbaijan State Philharmonic, was formed in this way. This orchestra had a repertoire of Azerbaijani folk songs performed based on musical memory, without notes (pieces). In January 1932, the first orchestra of the Azeri Folk Instruments was created with the efforts of the famous Azerbaijani composer, writer and musicologist Uzeyir Hajibeyov along with another famous composer Muslim Magomayev by adapting the note system to the instruments.

In this study, it is aimed to examine the technical features of the Azerbaijani folk instruments in the orchestra by revealing the formation, historical development and current situation of the first folk instrument orchestra connected to the notation system in Azerbaijan.

Keywords: *Azerbaijan, folk instruments, orchestra, notation*

1 Öğr. Gör. Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı. Türk Sanat Müziği Bölümü Email: hamitsultanov_94@hotmail.com

2 Prof. Dr. AKÉF Güzel Sanatlar/Müzik Eğitimi ABD, Necmettin Erbakan Üniversitesi. Email: aynur4272@hotmail.com

Giriş

Ortak Türk kültüründen gelen Azerbaycan müzik kültürü, kendine özgün ve kadim tarihe sahiptir. Azerbaycan müziğinin muğam – makam, âşık musikisi, halk müziği, dini musiki gibi geleneksel türlerinin yanında yüksek icracılık sanatı ve büyük teknik imkânlarla sahip olan enstrümantal müziği ve buna bağlı olan geleneksel yaylı, üflemeli, vurmali çalgıları da mevcuttur.

Müzik kültüründe çalgı anlayışı iki türe ayrılmaktadır: halk müziği çalgıları ve profesyonel çalgılar. Bunlardan ilki halk tarafından hazırlanıp bayramlarda, düğün ve derneklerde, çeşitli halk etkinliklerinde kullanılmaktadır. Bu tür çalgılar, ortak kültürel mirasa sahip halkların ortak tarihine de yansıtılarak ortaya çıkmıştır. Örneğin bandura çalgısı sadece Ukrayna'da, panduri ve conguri ise Gürcülerde de mevcut olan çalgılardandır. Öte yandan Batı Slavlar – Ruslar, Ukraynalılar, Beloruslar gusli, sopel, jaleyka, volinka gibi çalgıları yıllarca ortak kullanmışlardır. Saz, tar, kamaça, zurna, tütek gibi Azerbaycan çalgıları Özbekistan ve Tacikistan gibi ülkelerin de ortak çalgılarından.

Profesyonel müzik çalgılarına ise senfonik, popüler müzik orkestrasına dâhil olan çalgılar ait olmaktadır. Bu çalgılar halk müziğinde değişime ve gelişime uğramış çalgıların sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Örneğin uzak geçmişte sadece halk çalgısı olan keman ve flüt zaman geçtikçe gelişerek profesyonel müzik aletlerine çevrilmiştir (Rehmetov E. 1980).

Asırlarca gelenek haline dönüşen, usta çırak ilişkisine dayanan meşk sistemiyle yapılan icracılık sanatının notasyon sistemiyle tanışması her ülkede farklı tarihlerde ortaya çıkmıştır. Azerbaycan müziğinin günümüzde kullanılan notasyon sistemi 1816- 1818 yıllarına denk gelmektedir (Abbasova E. Gasimov K. - 1970). Bu tarihten önce ise birçok ülkelerde olduğu gibi Azerbaycan'da da günümüz notasyon sisteminden farklı olan notasyon sembolleri kullanılmaktaydı.

Ortaçağda mevcut notasyon işaretleri dairevi şekilde çizilmiş değişik figürlerin tablosundan oluşmaktaydı. 1216 yılında Azerbaycan'ın Urmiye (Urûmiye, bugün İran'ın Rızâiye) şehrinde doğan Safiyyüddin el – Urmevi kendi döneminde Doğuda mevcut olan notasyon sistemini daha da geliştirerek harflerden oluşan notasyon sistemini ortaya koymuştur. Daha sonra XV.yy İslam dünyasının müzik alanında en büyük isimlerinden olan Abdülkadir Meragi kendinden önceki notasyon sistemlerini eleştirerek yeni bir notasyon sistemini önerebilmiştir. Meragi "Müzik aletleri ve onların türleri" isimli eserinde Azerbaycan'da mevcut olan müzik çalgılarını 3 türe ayırmaktadır:

1. Simli (telli veya yaylı) Çalgılar:

Çetar, çoğar, tambur, cenk, santur, kopuz, ozan, saz, kanun, setar, ut, kamaça, dürat, mizhar vs.

2. Nefesli (Üflemeli) Çalgılar:

Balaman (balaman), bulban, zurna, düdük, zembr, nefir, sümsü, tütek, tulum, şeypur, sur vs.



Şekil 1. (Abdullayeva S. - 2002)

3. Zerbli (Vurmali) Çalgılar:

Nağara (nakkara), Goşa nağara (çift nakkara), daire, gaval, tef, dumbul, kuus, tebil, kase, kudüm vs. (Merağayi E. - 1977).

Azerbaycan çalgılarının eski zamanlardan beri toplu halde çalındığı bir takım araştırmalar sonucunda ortaya çıkmıştır. "Kitabı Dede Korkut" destanında kopuzla yanı sıra çalınan zurna ve nağaranın (vurmali çalgı) seslenmesiyle ilgili bilgiler bulunmaktadır (Rehmetov E. 1980).

Aynı zamanda ortaçağda Tebriz Minyatür ekolünün temsilcilerinden olan Sultan Muhammedin Düet (ikili) – ut ve arp, Trio (üçlü) – Kemeçe, ney ve tef, Kuartet (dörtlü) – ut, arp, tef ve ney vb. gibi minyatürleri buna örnek olmaktadır.

Mir Seyit Ali'nin "Sarayda gece hayatı" isimli minyatüründe (1540) ortaçağda var olan trio müzik gruplarına örnek olmaktadır. Resmin alt sol köşesinde yer alan ut, kemeçe ve tef ortada dans eden rakkasa eşlik etmektedir (örnek için Şekil 1'e bakınız).

Azerbaycan müzik kültürü tarihinin sonraki aşamalarında halk çalgılarının homojen birleşiminin ve içeriğinin de değiştirilerek geliştiğini görmekteyiz. Ortaçağda mevcut olan çalgılarla – ut, kanun, cenk, musikar, ney ve tefle yanı sıra topluluklara birçok başka çalgılar da ilave edilerek geliştirilmiş, kendi dönemini yaşadıkdan sonra ise bu aletler kendiliğinden önemini kaybederek topluluğu terk etmiştir (Rehmetov E. 1980).

XIX. y.y.'dan itibaren Azerbaycan'da halk çalgı topluluklarının içerisinde tar, kemençe, saz, balaban (bazı kaynaklarda balaman) zurna, tef, nağara, koşa (çift) nağara gibi çalgılar oluşmaya başlamıştır. Bu dönemden itibaren iki tür halk çalgı aletleri ansamblları ortaya çıkar: Âşık destesi (topluluğu) ve Sazende destesi. Âşık destelerinin içerisinde saz, balaban, tef, koşa nağara, Sazende destelerinde ise tar, kamança ve hanende (vokal icra) dâhil olmaktadır. Bu üçlüde hanende aynı zamanda vurmali çalgı ile kendine eşlik de etmekteydi.

1900 yılında Şuşa'da (Karabağ), 1902 ve 1903 yıllarında ise Bakü'de yapılan “Şark konserleri”nde 12 kişilik topluluktan oluşan küçük halk çalgıları ansamblları ortaya çıkar.

1917 yılı devriminden sonra Azerbaycan'da “Müzik aletlerinin millileştirilmesi” kanunu yürürlüğe girer, bu kanuna göre ülke arazisinde mevcut olan tüm çalgılar devlet mülkiyeti olarak ilan edilir. Halk çalgı aletleri orkestrası da bu dönemde oluşur. 1920 yılında Azerbaycan Devlet Filarmonisine bağlı olan ilk Halk Çalgıları Orkestrası bu şekilde meydana çıkar. Bu orkestra Azerbaycan halk türküleri, tesnif, reng ve oyun havalarından oluşan repertuvara sahip olup, müzikal hafızaya dayalı, notasız (partitürsüz) icra yapmaktaydı. Orkestrada tar, kamança, balaban, tef, nağara vb gibi müzik aletleri yer almaktaydı. 1924 yılında, Bakü'de kızlardan oluşan bir halk çalgı aletleri orkestrası daha oluşuyor.

1932 yılın Ocak ayında ünlü Azerbaycan bestecisi, yazarı ve müzikoloğu Üzeyir Hacıbeyli'nin³ ve diğer ünlü besteci Müslüm Magomayev'in çabalarıyla ilk “Notalı Halk Çalgı Aletleri Orkestrası” oluşturuluyor. Radyo Komitesi nezdinde açılan bu orkestranın sanat yönetmeni ve şefi Ü.Hacıbeyli, piyano konsertmaisteri ise o dönemin ünlü bestecilerinden Seid Rüstemov olur.

Bu çalışmada, Azerbaycan'da notasyon sistemine bağlı olan ilk halk çalgı aletleri orkestrasının oluşumu, tarihi gelişimi ve günümüzdeki durumu incelenmiştir.

Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış, doküman analizi, yazılı belgelerin içeriği titizlikle ve sistematik olarak analiz edilerek incelenmiştir.

Bulgular ve Yorum

Tampere Edilmiş Sistemde Notalı Halk Çalgıları Orkestrası

Halk çalgılarının notayla çalınması meselesini Ü. Hacıbeyli uzun yıllar öncesinden tasarlamaktaydı. O, tarda, kamançada ve balamanda notayla çalmayı tecrübe etmiş ve bu sistemi dönemin ilk müzik okulunun programına dâhil etmiştir. İlk aşamada bu tür çalışma ve dersleri müzik okulunda kendisi yürütmüştür. Ü. Hacıbeyli'nin önderliğinde çalışmalarını devam ettiren bu müzik okulu daha sonra, yani 1921 yılında Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'na çevrilerek profesyonel icracılar yetiştirmeye başlamıştır.

1931 yılında Ü. Hacıbeyli kendi öğrencilerden oluşan ilk notalı halk çalgıları orkestrasını kurar. Fakat müzisyen sayılarının yetersizliği (13-14 kişi) orkestra formatına uymaz. Aynı zamanda icra için repertuvar da yoktu. Bu nedenle orkestra 1932 yılın Ocak ayında, 22 kişiyle faaliyete başlar (Guliyev O. – 1980).

Orkestranın içeriğine önce tar, kemanca, balaman, tef, nağara ve batı enstrümanlarından piyano alınır. Aynı yılın Nisan ayında orkestranın ilk konseri Ü. Hacıbeyli'nin bestelediği “Birinci Fantezi” eseriyle açılış yapıyor. Eserin şefliğine besteci kendisi üstlenir.

3 Üzeyir Hacıbeyli (Hacıbeyov - 1885 – 1948). Bestekârlık ve nazariyatçılığının yanı sıra meşhur bir yazar, teşkilâtçı, edip, pedagog ve siyasetçi kişiliğiyle deha sahibi bir ilim ve sanat adamı olarak kabul edilen Hacıbeyli, bu özellikleriyle Azerbaycan müzik ve kültür hayatına silinmez izler bırakmış, birçok konuda önderlik etmiştir.

1935 yılında notalı orkestra geliştirilerek, elemanlarının sayısını 38 e yükseltiyor. Bu yıllarda orkestrada çalan halk çalgıları için sadece notalar değil, aynı zamanda çeşitli metotlar da ortaya koyuluyor. S. Rüstemov'un "Tar mektebi" (1935, Bakü), C. Hesanova'nın "Kamança mektebi" (1940, Bakü), S. Abduselimova'nın "Balaman mektebi" derslik kitapları buna örnek olmaktadır.

Tabii ki, bu yıllarda halk çalgılarının tampere edilmiş notayla çalınması fikrine karşı çıkanlar, transpozisyonlu çalgıların halk müziğindeki yerinin notasyona uygun olmadığını savunanlar oldu. Fakat Ü. Hacıbeyli, S. Rüstemov, G. Salahov, M. Magomayev gibi besteciler bu karşıt fikirleri yazdıkları ve besteledikleri eserlerle çürütediler. Onlar Azerbaycan halk mahnı (türkü) ve oyun havalarını halk çalgıları orkestrası için düzenlediler ve halk müziğinin tampere edilmiş sistemle çalınabileceğini kanıtlayabildiler. Bunu yaparken de halk çalgılarının yapısal özelliklerini bozmadılar. Ü. Hacıbeyli "Azerbaycan musiqi hayatına bir nezer" isimli makalesinde şöyle yazmaktadır:

"...Avrupa müziğinin tar ve kemança ile çalınmasını tabii ki, yanlış bulmuyoruz. Fakat bayatı – şiraz, şüşter, muhalif ve şuru karıştırıp, hepsine minör olarak bakmak yanlıştır. Avrupalıların majör ve minör sisteminden bıkararak, farklı tonal arayışlarına yöneldiği bir zamanda bizimkilerin (Azerbaycan müzik camiası kastedilmektedir) majör ve minöre heves etmesi mektepsizlikten (bilgisizlik) ireli gelmektedir"(Hacıbeyli Ü. - 2005).

İlk yıllarda orkestranın partitür şeması: 1) birinci ve İkinci tarlar, 2) birinci ve ikinci kamançalar, 3) birinci ve ikinci balamanlar, 4) tef ve nağara olarak belirlenmişti.

Sonraki yıllarda orkestraya saz, tütek, zurna, koşa (çift) nağara, bas balaman, kanun ve klarnet de dâhil olmuştu.

Sonuç

Bu orkestranın oluşumu Azerbaycan milli müziğinin uluslararası platformda tanınması açısından önemliydi. Azerbaycan bestecilerinin eserleri M. Magomayev'in "Radyo marşı", S. Rüstemov'un "Bayatı Kürd", A. Spendiyarov'un "Gaytarma", "Hicaz" vb. gibi eserleri orkestra repertuarını zenginleştirmekteydi. Eski Sovyetler ülkelerinin çeşitli yerlerinde turneler yapan Azerbaycan halk çalgıları orkestrası hem milli müziğin tanıtımı hem de repertuar zenginliği ile dikkat çekmekteydi.

Günümüzde bu orkestranın iki türü mevcut olmaktadır: 1. Geniş içeriği olan – 50 kişi ve üzeri olan, 2. Küçük içerikli 18 – 20 kişilik.

Temeli dahi besteci Ü. Hacıbeyli tarafından koyulmuş bu orkestra için Azerbaycan bestecilerinin sayısız eserleri mevcuttur. M. Magomayev'in "Radyo marşı", S. Rüstemov'un "Bayatı Kürd" fantezisi, A. Geray'ın "Cengi", S. Rüstemov'un "Tar ve Halk Çalgıları Orkestrası için Konçerto"sü, S. Aleskerov'un "Tar ve Halk Çalgıları Orkestrası için Konçerto"sü, "Sözsüz Mahnı"sı, F. Amirov'un ve A. Babayev'in "Piyano ve Halk Çalgıları Orkestrası için Konçerto", H. Hanmemmedov'un "Bayram süiti", S. Hacıbeyov'un "Bulgar süiti", Ü. Hacıbeyli'nin "Fantezisi" (1. ve 2.) vb. gibi halk çalgıları orkestrası için yazılmış yüzlerce repertuar eserlerdendir.

Azerbaycan halk çalgıları orkestrasının başarılı bir şekilde nota sistemine geçirilmesi ve ilerlemesi, halk çalgıların Batı müziği çalgılarıyla anlaşabilmesi ve daha sonra da senfonik orkestralarda yer almasına yol açmıştır. Bu açıdan baktığımızda halk çalgıları notalı orkestrası Azerbaycan müziğinin tebliği bakımından önemli adım olup, halk müziğini uluslararası platforma çıkarabilmiştir.

Kaynakça

Abbasova E., Gasimov K., (1970) Очерки музыкального искусства Советского Азербайджана 1920—1956, Баку.

Abdullazade E.A. (1996) Gedim ve Orta Esrlerin musigi medeniyyeti: tarihi – felsefi tehlili. Bakı, Гартал.

Abdullayeva S. (2002) Azerbaycan halk çalgı aletleri. Bakı, Адилолу.

Bunядov T. (1993) Asırlardan Asırlara Sesler. Bakı, Аз.Дювлят няшриаты.

Guliyev O. (1980), Azərbaycan halk çalgı aletleri orkestri. Bakı, «Ишыг»

Hacıbəyli Ü. Eserləri. (1965), Bakı, АЕА-нын няшриййаты, 411 с.

Hacıbəyli Ü., (1926) Bakı, “Maarif ve medeniyyət” dergisi, Sayı 7. Say. 30

Hacıbəyli Ü. (2005) Eserlər – II. Cilt. Bakı, “Şerq - Qerb”.

Hornbostel E. M. von, Sachs S. Systematik der Musik instrumete // Zeitschrift für Ethnologie 1914. (1987) - Bb. 46 H.4-5. - S. 553-590 (İ.Z.Alenderin tərcüməsi) – Вах: Хорнбостель Эрих М. фон, Закс К. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – Ч.1. – М.: Сов. комп., s. 229-261.

İmamverdiye İ. (2019) Azərbaycan'da tarın gelişimi, Ankara, Türk Musikisi Atlası. Yeni Türkiye Stratejik Araştırmalar Merkezi, 2. Cilt.

Kerimov M. (2003) Azərbaycan Musiqi Aletleri, Bakı, Yeni Nesil.

Merağayı Ebdülgadir (1977) Musiqi aletleri ve onların növləri, Bakı, Gobustan Dergisi, No 1, s.74.

Turunc S. (2014), Tar eğitiminde anahtar seçimi üzerine bir inceleme. Müzik Eğitimi, Bahar 2014/Sayı 9.

Rehmetov Evez, (1980), Azərbaycan xalq çalgı aletleri ve onların orkestrdeki yeri, Bakı, İşıq.

Seyidova Y. (2009), Каманчанын Азərbayайған Мусиги Мядяниййятинин Инкишафында Ролу, Bakı, Kültür Evreni, Всемирная Культуры, Sayı 2.

Şenel S. (1996), TDV İslâm Ansiklopedisi 14. cild, 500-502 s.

PANDEMİ SÜRECİNDE YÜKSEKÖĞRETİMDEKİ TİYATRO EĞİTİMİNE DAİR SORULAR/ÖNERİLER: TÜRKİYE ÖRNEĞİ¹

Duygu Çelik²

Özet

Bu çalışmanın konusu; pandemi süreciyle dijitalleşen Türkiye yükseköğretimdeki tiyatro eğitimidir. Değişen dünya tiyatro disiplinini doğrudan etkilemektedir ve eğitim sorunları global, ulusal ve bölgesel ölçekte olmak üzere her geçen gün akademik alanı değişime zorlamaktadır. Çalışma kapsamında; dijitalleşmenin tiyatro eğitiminde tarih/teori/eleştiri, oyunculuk, dramatik yazarlık ve tasarım alanlarında yansımalarına dair sorular sorulması, Türkiye yükseköğretimi odaklı öneriler sunulması amaçlanmaktadır. Çalışmada; ‘sezgisel sorgulama’ ile pandemiye ilişkin yaşanan tecrübenin akademik alandaki etkisinin anlamı ve önemi üzerine düşünülmektedir. Nitel araştırmanın doküman analizi yöntemiyle veriler toplanarak ‘kişisel bağ ve deneyim’ stratejisi ile öneriler sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Tiyatro, Yükseköğretim, Pandemi, Dijitalleşme, Covid-19.*

QUESTIONS/ SUGGESTIONS ABOUT THEATER IN HIGHER EDUCATION IN THE PANDEMIC: THE CASE OF TURKEY

Abstract

The subject of this paper is theater education in higher education in Turkey which digitized during the pandemic. The changing circumstance around the world is also affecting the discipline of theatre and academia is forced to find global, national, and regional solutions to these new problems about theatre education. In the scope of this study, it is intended to ask questions about the reflection of digitalization in theater education after the pandemic in the fields of history/theory/criticism, acting, playwriting, and stage design and to serve suggestions that focus on Turkey’s higher education. In the study it is contemplated on the meaning and importance of pandemic that affected the academic field by ‘heuristic inquiry’. Data is collected through the document analysis method of qualitative research and suggestions are presented with the strategy of ‘personal bond and experience’.

Keywords: *Theater, Higher Education, Pandemic, Digitization, Covid-19.*

Giriş

Dünya Sağlık Örgütü (DSÖ), ilk defa 31 Aralık 2019’da Çin’in Wuhan kentinde görülen Covid-19 virüsünün yol açtığı salgını 11 Mart 2020 tarihinde bir pandemi olarak nitelendirmiştir. O zamana kadar 114 ülkede 118.000’den fazla vaka rapor edilmiş ve 4291 ölüm kaydedilmiştir. (WHO/Europe) Türkiye ise yaklaşan salgınla ilgili çalışmalarına henüz ülkede vaka tespit edilmeden 10 Ocak’ta başlamış ve T.C. Sağlık Bakanlığı Bilimsel Danışma Kurulu 22 Ocak’ta ilk toplantısını gerçekleştirmiştir. İlk vaka 11 Mart 2020 tarihinde görülmüştür. (T.C Sağlık Bakanlığı, 7 Aralık 2020) DSÖ Avrupa Bölge Direktörü Dr. Hans Henri P. Kluge tarafından yapılan basın açıklamasında 25 Şubat 2021 tarihi itibarıyla; Avrupa Bölgesinde yaklaşık 38 milyon Covid-19 vakası ve 850.000 ölüm bildirilmiştir (Kluge, 2021). Aynı tarihe kadar Türkiye’de 2.674.766 vaka ve toplam 28.358 ölüm kaydedilmiştir (T.C. Sağlık Bakanlığı, 25 Şubat 2021).

¹ Bu çalışma, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nin 15-16 Nisan 2021 tarihlerinde çevrimiçi gerçekleştirdiği ‘AART Uluslararası Anadolu Sanat Sempozyumu’nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

² Dr.Öğrt. Üyesi. Munzur Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü email:duygucelik@munzur.edu.tr

Pandemi ve Yükseköğretimde Dijitalleşme

'Yeni normal' olarak adlandırılan yaşadığımız dönemde salgının seyrine göre her alanda güncellenen kararların, 'yeni normal'in 'yeni'sini sürekli eskittiği/güncellediği görülmektedir. Yükseköğretim de kendi 'yeni' yüzünü krizin tam da içindeyken aldığı kararlarla şekillendirmeye devam etmektedir. Yükseköğretim Kurulu (YÖK) Başkanı Prof. Dr. Yekta Saraç 20 Nisan 2020 tarihli açıklamasında, ilk vakanın görüldüğü tarihte, öğrenci sayısı (özellikle yabancı uyruklu) yüksek üniversitelerin rektörlerinin (aralarında Corona virüs Bilim Kurulu'nun bazı üyelerinin de yer aldığı) enfeksiyon alanında uzman akademisyenlerin ve YÖK Yürütme Kurulu üyelerinin katılımıyla YÖK'te bir toplantı gerçekleştirildiğini belirtmektedir. Toplantıda üniversitelerde 'Koronavirüs Komisyonu' kurulması, süreci yürütecek bir rektör yardımcısının belirlenmesi kararlaştırılmıştır (Saraç, 20 Nisan 2020). Cumhurbaşkanı başkanlığında yapılan 12 Mart 2020 tarihli toplantıda alınan kararla yükseköğretim kurumlarında 16 Mart tarihinden itibaren üç hafta eğitime ara verilmiştir. (T.C. Sağlık Bakanlığı, 13 Mart 2020) 18 Mart 2020 tarihli basın açıklamasıyla, YÖK'ün uzaktan öğretim faaliyetleri için mevzuat, altyapı, insan kaynakları, içerik, uygulama temel alanlarındaki çalışmaları ilan edilmiştir. Uygulamalı dersler için alınan karar, teorik kısımlarının uzaktan öğretimle yürütülmesi, uygulama çalışmalarının ise 'doğru zamanda sıkıştırılmış takvim programı' ile planlanması olmuştur (Saraç, 18 Mart 2020). 26 Mart 2020 tarihinde bahar döneminde yüzyüze eğitim yapılamayacağı açıklanmış, uzaktan eğitim; açıköğretim ve dijital öğretim ile yürütülecek programların ve uygulamalı derslerin yaz aylarında tamamlanacağı belirtilmiştir (Saraç, 26 Mart 2020). 11 Mayıs 2020 tarihli Yükseköğretim Yürütme Kurulu toplantısında da 'dönem sonu sınavları ile bu eğitim ve öğretim yılına ait diğer sınavların yüz yüze gerçekleştirilmemesine, bu sınavların üniversite yetkili kurullarınca tercih edilecek 'dijital imkânlar' veya 'ödev, proje gibi alternatif yöntemlerin uygulanarak' yapılmasına karar verilmiştir' (YÖK Basın ve Halkla İlişkiler Müşavirliği, 11 Mayıs 2020). YÖK, uzaktan eğitimle ilgili 207 üniversiteden 1 milyon 255 bin öğrenci ile 27 bin 820 öğretim elemanının katıldığı bir anket düzenlemiş; 18 Şubat 2021 tarihinde açıklanan sonuçlara göre, öğretim elemanlarından sadece %4'ünün güzel sanatlar alanından görüş bildirdiği belirtilmiştir (Yükseköğretim Kurumu, 18 Şubat 2021a). Pandemi sonrasındaki (uygulama dersleri hariç) eğitim süreci ile ilgili ise; 'öğretim elemanlarının %44'ü tamamen sınıf içinde yüz yüze eğitim olmalı cevabını vermişken; %56'sı derslerin online veya online destekli (karma) olmasını tercih etmiştir' (Yükseköğretim Kurumu, 18 Şubat 2021a). Güzel Sanatlar alanından katılan öğrencilerin ise; yüzde 43,5'i eğitim sürecinin tamamen sınıf içinde yüz yüze olmasını isterken, yüzde 29,4'ü tamamen online olmasını, yüzde 27,2'si ise pandemi sonrasındaki eğitimin karma olmasını istemektedir (Yükseköğretim Kurumu, 2021b).

Türkiye'de pandemi sürecinde sahne sanatları ya da özelden tiyatro eğitimi odaklı ulusal ölçekli bir çalışma henüz yapılmadığı için alanın etkilendiği noktaları tespit etmek güçtür. Belirtmek gerekir ki; tiyatro akademisi pandemiye kadar olan sorunlarını kısa süre önce gerçekleştirilen akademik toplantılarda tartışmaya açmıştır. Türkiye'de yükseköğretimde tiyatro eğitimi odaklı son akademik toplantı, Maltepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü tarafından 17-18 Ocak 2020 tarihlerinde düzenlenen tiyatro eğitimi veren bölümlerin akreditasyon sorunları ve çözümlerinin tartışıldığı çalıştaydır. Çalıştaya, tiyatro alanında aktif eğitim veren ya da eğitim kadrosunu kuran ama henüz öğrenci almayan 35 üniversitenin 30'undan toplam 72 öğretim elemanı katılmıştır. Türkiye'de tiyatro temel alanında eğitim veren bölümlerin akreditasyon koşullarını ana sanat dalları bağlamında ilk kez tartışmaya açtığı bu çalıştayda çok önemli bir adım atılmış; 'fiziki mekan, akademik ve teknik personel, müfredat' başlıkları için alanın uzmanları (Oyunculuk, Sahne Tasarımı, Dramatik Yazarlık ve Teori) tarafından daha sonra geliştirilmek üzere standartlar belirlenmiştir. Yakın geçmişte tiyatro eğitime dair belirlenmiş ulusal ölçekteki sorunlardan bazıları; yüksek lisans ve doktora programlarının ve programlardan mezun olanların sayısının azalması, eğitimci istihdamının yetersiz olması, fiziki altyapıların asgari koşulları sağlayamaması, müfredatların güncellenmesi, tiyatro bölümlerinin önce üniversitelerde sonra YÖK nezdinde temsiliyet bulamaması, program adlarında bir ortaklık yakalanamaması olarak sıralanabilir. Bunun yanı sıra herhangi bir planlama yapılmadan açılan yeni tiyatro bölümlerinin de yeni kamburlar yarattığını söylemek yanlış olmayacaktır. Mevcut sorunlarla girilen pandemi sürecinin yeni sorular/sorunlarla ve sunduğu dijitalleşme imkanlarıyla Türkiye tiyatro akademisini değişime zorladığı aşikardır. Sorunun geleneksel tiyatro eğitiminin sadece online olarak yapılması olmadığı görülmektedir. Zira 'Yeni' tiyatro, 'bu tiyatro değildir' itirazlarının içinde varlığını sürdürme motivasyonu ile henüz deneyseldir: zoom tiyatroları, whatsapp tiyatroları, radyo/kulak tiyatroları, sahneden canlı yayınlar, vb. Kabul etmek gerekir ki; bu deneysel çalışmalar pandemi sürecinin içinde refleksif ve belki de geçici bir yaratımın ötesine geçememe potansiyelini taşıırken diğer yandan yeni bir tiyatro anlayışının öncü adımları olarak da görülebilir. Dolayısıyla; tiyatronun mekanını bundan sonra dijital mecra olarak mutlak kodlamak doğru olmayacaktır;

fakat bu deneysel çalışmaların tiyatro eğitiminin nasıl olması gerektiğine dair soruları da beraberinde getirdiği gerçeğini kabul etmek gerekir. Başka bir ifadeyle; tiyatronun pandemi dönemindeki varlık krizi akademiye şekillendirmeye muktedirdir. 'Bu tiyatro değildir' itirazları yakın geleceğin önemli tartışmasıyla bizi baş başa bırakmaktadır: Öyleyse tiyatro nedir/ne değildir? Bu sorunun post-pandemi sürecinde tiyatro akademisinin yeniden yapılanmasında kilit bir rol taşıyacağı aşikardır. Bu ve benzeri soruların tartışılacağı ulusal ölçekli eğitimci ve öğrenci paylaşım ağları kurulmasının hem sürece dair nicel veriler toplanması noktasında hem de tiyatro eğitiminin gereklerini belirleme ve ortak havuzlardan gerekleri karşılama noktasında önemli bir adım olacağını söylemek mümkündür. Bu çalışma kapsamında genel ve ana sanat dalları bazında sorduğum(uz) sorularla³ online tiyatro eğitimine geçerken düşünmemiz gerekenler noktasında öncelikli olarak düşünülmesi gereken konular aşağıda sorular kapsamında sunulmuştur:

Genel Sorular

1. Bölümlere giriş şartları (yetenek sınavı, taban puanlar vb.) güncellenmeli midir?
2. Bölümlerdeki maksimum öğrenci kontenjanı ne olmalıdır?
3. Yeni ölçme ve değerlendirme yöntemleri neler olmalıdır?
4. Yeni öğrenme kazanımları neler olmalıdır?
5. Eğitimcilerin mesleki yeterlilikleri nasıl değerlendirilmelidir? İstihdam sorunu nasıl çözülmelidir?
6. 'Yeni Müfredat'ta zorunlu, ön koşullu dersler neler olmalıdır? Eğitimcinin haftalık ders yükü (senkron, asenkron, hibrit) toplam kaç saat olmalıdır?
7. Eğitimci ve öğrenci için bilgi teknolojisi güvenliği ve mahremiyet nasıl sağlanmalıdır?

'Yeni' Tiyatro Tarihi/Teorisi/Eleştirisini

1. Geleneksel Tiyatro Tarihi/Teorisi/Eleştirisini eğitimi online nasıl verilmelidir?
2. 'Yeni eleştirmen' kimdir?
3. Online gösterimler için yapılan 'Yeni Eleştiri'nin 'Sinema Eleştirisini'nden farkı nedir? (Alperen Kartal)
4. Whatsapp, popcast, clubhouse, zoom gibi platform tiyatrolarının dramaturji çalışmaları nasıl yapılmalıdır? (Deniz Başar)
5. Dijitalleşme odaklı Pandemik ve Post-Pandemik bir tiyatro teorisinden bahsetmek mümkün müdür?

'Yeni' dramatik yazarlık

1. 'Yeni Yazar' kimdir?
2. Geleneksel dramatik yazarlık eğitimi online nasıl verilmelidir?
3. 'Yeni Tiyatro'nun yeni dramatik yazarlık temrinleri nasıl olmalıdır?
4. Platform tiyatro yazarlığının dramatik yazarlık mesleki yeterliliğinden farkı var mıdır? Varsa nedir/ne olmalıdır?

³ Başlıklar, 2020 yılında Eylem Ejder ve Handan Salta ortaklığıyla kurulan 'Kritik Kolektif' adlı bağımsız eleştiri inisiyatifinin 'Beraber' kolektifinin katılımcıları ile google döküman olarak paylaşmıştır. Soru sahipleri parantez içlerinde belirtilmiştir.

‘Yeni’ Oyunculuk

1. ‘Yeni oyuncu’ kimdir?
2. Geleneksel oyunculuk eğitimi online nasıl verilmelidir?
3. ‘Yeni oyuncu’ nun öğrenme kazanımlarında yeni temel beceriler ve bilgiler ne olmalıdır?
4. Dijital alanda eğitimcinin ve oyuncu adayının mahremiyet alanı nasıl tanımlanmalıdır?

Yeni’ Sahne Tasarımı

1. ‘Yeni sahne tasarımcısı’ kimdir?
2. Geleneksel sahne tasarımı eğitimi online nasıl verilmelidir?
3. ‘Yeni sahne tasarımcısı’ nın öğrenme kazanımlarında yeni temel beceriler ve bilgiler ne olmalıdır?

Bu taslak soruların disiplinin uzmanları tarafından ana sanat dallarının özgün niteliklerine göre güncellenerek tartışmaya açılmasıyla parçadan bütüne doğru giden (ana sanat dalı-bölüm-Türkiye’deki bölümler...) bir kriz yönetiminin yapılması mümkün gözükmemektedir. Ayrıca bu soruların Türkiye’ye özgü olmadığı da yurtdışında yapılan çalışmalara bakıldığında takip edilebilmektedir. Örneğin; The Drama Review Dergisi 2020 Sonbahar sayısında ‘Covid-19’ dan sonra, Ne?’ başlıklı bir foruma yer vermiştir. Editör Richard Schechner, derginin editörlerine üç tane soru (1. Performans Sanatı, tiyatro, dans ve müzik nasıl değişecek/farklı olacaktır? 2. Öğretim ve Öğrenim nasıl değişecek/farklı olacaktır? 3. Bu değişiklikler sizi ve çevrenizdeki sanatçıları, akademisyenleri, öğrencileri nasıl etkileyecektir?) göndermiş ve cevapları yayınlamıştır (2020, s. 191-224). ArtsPraxis Dergisi de New York Üniversitesi’nden Jonathan P. Jones’un editörlüğünde sadece üniversitelerde değil; K12 kurumlarındaki tiyatro eğitimi üzerine özel bir sayı yayınlamıştır. (2020) Northwestern Üniversitesi’nden Prof. Tracy C. Davis de 23 Mart 2020 tarihli ‘Pandemi Sürecinde Performans Sanatları Eğitimi’ (2020) başlıklı yazısında aynı üniversitede sahne sanatları alanında çalışan akademisyenlerin online eğitim konusundaki görüşlerine yer vermiştir. Müzikal Tiyatro alanında çalışan Roger Ellis, ‘performans nedir?’, ‘öğretmek nedir?’, ‘öğrenmek nedir?’ sorularının merkezinde bir eğitimci olarak şu ana kadar yapılanları yeniden kavramsallaştırmak için mevcut krizi fırsata çevirmekten söz etmektedir. Ellis’in sözünü ettiği temel sorgulamanın tiyatro eğitiminin yeniden yapılanmasında önemli bir işlevi yerine getireceğini düşünüyorum; çünkü ‘yeni normal’, ‘yeni oyuncu’ nun; ‘yeni tiyatro yazarı’ nın; ‘yeni eleştirmen’ in; ‘yeni tasarımcı’ nın eğitiminin nasıl olması gerektiğini ‘ertelemeyen’ düşünmeyi zorunlu kılmaktadır. Elbette bugünden ‘yeni oyuncu kimdir?’ sorusuna cevap vermek mümkün gözükmemektedir. Hatta ilk sorulması gereken soru ‘yeni’ oyuncu/tasarımcı/yazar/eleştirmen denilen bir ‘yeni’ nin olup olmadığıdır. Global ölçekli bu zorunlu değişimi ilginç kılan, alanın kendi krizinden kaynaklı olmamasıdır ve çözüm acildir. Kaliforniya Davis Üniversitesi Tiyatro ve Dans Programında ‘temel oyunculuk’ dersi veren Michele Aprina Leavy, (2020) sürecin henüz başında sosyal medya platformlarında sanat eğitimcileri gruplarının arttığını; bu platformlarda web adresleri, alıştırma, pedagojik bilgilerin paylaşıldığını anlatırken o dönem için ‘vahşi Batı gibiydi!’ benzetmesini yapmaktadır.⁴ Eğitimcilerin sorunlarını ve önerilerini paylaştığı önemli bir ağ, Loyola Marymounth Üniversitesi Performans Pedagojisi Programında (performance pedagogy) çalışan Daphnie Sicre’in yaptığı çağrıyla kurulmuştur. Sicre, ‘online tiyatro öğretimi: Koronavirüs Salgını Ortasında Pedagojide Bir Değişim’ (2020) başlığıyla herkesin erişimine açık bir google döküman sayfası paylaşmış; eklemelere açık -şu ana kadar- 55 sayfalık bir rehber hazırlamıştır. Rehber’in içindeki bazı başlıklar şöyle sıralanabilir: Öğrenciler ve Erişilebilirlik, Öğretim Pedagojileri, Teknoloji/Platformlar, Online Eğitimle İlgili Kaynaklar, Online Tiyatro Eğitime Geçerken Düşünmemiz Gerekenler, Online Oyunculuk Sınıfı (online acting class) nedir? Online Tiyatro Öğretimi Makaleleri, Kaynakları, Online Prodüksiyonlar/Festivaller, Web seminerleri, Oyunculuk tekniği dersleri, Oyunculuk/Dans-Hareket/ Ses/ Doğaçlama/ Müzikal tiyatro/ Hikaye anlatıcılığı/ Yönetmenlik/ Shakespeare/ Kukla/ Commedia dell’Arte/ Tiyatro tarihi/ Dramatik yazarlık/ Dramaturji/ Eğitimde tiyatro/ Ötekilerin tiyatrosu/ Hip hop tiyatrosu/ Sahne Tasarımı/ Ses tasarımı ve Tiyatro işletmeciliği üzerine Ödevler, Çalışmalar, Popcastler ve Online Hakemli Dergiler... Pandeminin başlangıç noktasını belirlediği yolda benzer sorunlarla mücadele ederek ilerlemeye çalışan akademisyenler için tiyatro eğitime dair kurulan bu ve benzeri paylaşım ağlarının

⁴ Örnek paylaşım platformları için bkz. HASTAC ([http-1](http://1)) ve ATHE ([http-2](http://2))

geniş kapsamlı bir erişilebilirlik potansiyeli taşıdığı açıktır. Buna rağmen pandeminin Türkiye'deki tiyatro eğitimindeki etkilerinin global ölçekli tartışmalarda yer almadığı görülmektedir. Tiyatro akademisinin yurtdışı ile iş birlikleri kurması ve önce ulusal ölçekli ardından global ölçekli eğitim tartışmalarında yer alması/görünür olması önemlidir. Ancak o zaman disipline özgü sorunlar netleşebilecek ve ortak çözüm arayışlarına gidilebilecektir. Münferit çalışmalardan biri olan '5G:XR from Brighton and Istanbul' adlı projeyi burada ayrıcalıklı bir noktada anmak gerekir. '5G ve XR teknolojilerinin sahne sanatları ve oyun sektörü üzerindeki etkilerini ve potansiyelini İngiltere ve Türkiye özelinde' (Tiyatro Dergisi, 2021) tartışmayı amaçlayan Tiyatro Kooperatifi'nin de dahil olduğu proje, İngiltere'den Brighton Üniversitesi ile Brunel Üniversitesi ve İstanbul'dan Bahçeşehir Üniversitesi ile Bilgi Üniversitesi iş birliğiyle yürütülmektedir.

İlk bakışta pandemiyle beraber gelen kaçınılmaz dijitalleşmenin eğitim alanındaki şartları eşitlediğini ve mekandan, zamandan muaf imkanlar sunduğunu düşünmek mümkündür. Buna örnek olarak; online eğitim platformları verilebilmektedir. Türkiye menşeli Udey, Bilgeş, İstanbul İşletme Enstitüsü, ÜniversitePlus, Akademi Duru gibi online eğitim platformlarında birçok alanda eğitim alınabilmektedir; fakat tiyatro sanatına dair eğitimlerin az örnek ve tiyatro akademisi dışından eğitimcilerin verdiği derslerle sınırlı kaldığı görülmektedir. Online bir tiyatro eğitimi platformu kurulmasıyla tiyatronun özellikle teorik alanına dair çalışmaların geleceğe taşınması mümkün olabilecektir. Ayrıca akademiye çalışmayan tiyatro doktorları için de bu platformun bir istihdam sahası olarak değerlendirilmesi mümkündür. Diğer yandan; farklı ekollerin buluşmasıyla merkezi tiyatro eğitimi yapılanmasının diğer üniversitelere desteği de bu yolla iletilebilecektir. Birçok yerde altyapı hazırlığı yapılmadan açılan tiyatro bölümlerinde istihdam edilen tiyatro doktorları da bu platformlarda, hatta iş yükü sebebiyle zorluklar yaşayan merkez üniversitelerde ders verebilecektir. Ayrıca dijitalleşmenin getirdiği mekan muafiyeti ile çok kültürlü bir tiyatro eğitimi imkanının oluşturulabileceği de mümkündür. Çok kültürlülüğü gözetken müfredatların oluşturulmasına bir engel teşkil eden dersleri verecek eğitimci istihdamı da, dijital alanın mekan muafiyetinden yararlanarak farklı üniversitelerden sağlanabilecektir.

Dijitalleşmenin sağladığı bir olanakla Türkiye dışında da bu platformlardan tiyatro eğitimlerine katılmak mümkün olmaktadır. Örneğin; Coursera adlı platformda Prof. Dr. Christopher Balme'nin 'Tiyatro ve Globalizasyon' (Balme, t.y.) ya da Prof. Dr. Richard Schechner'in 'Performans Çalışmalarına Giriş' (Schechner, t.y.) derslerini online olarak alma şansı bulunmaktadır. Benzer şekilde edX adlı platform üzerinden Harvard Üniversitesi'nden online Shakespeare derslerini ya da Cambridge Üniversitesi'nden 'dramatik yazarlık' derslerini alma fırsatı herkese sunulmaktadır. Eğer İran, Küba ya da Kırım'dan değilseniz. ABD Yabancı Varlıklar Kontrol Ofisi (OFAC) yaptırım uyguladığı ülkelerde yaşayan öğrencilerin bu dersleri almasına izin vermemektedir. (Docherty, t.y.) Bu durum online eğitim platformlarının eğitimde fırsat eşitliğini temel alan misyonlarıyla çelişmektedir. Playbill Dergisi için Logan Culwell-Block'un pandemi sürecinde Amerika'daki on üniversitede tiyatro eğitimi ile ilgili yaptığı araştırma da (2020) bağlamı bu olmasa da eğitimde fırsat eşitliğine dair bir sorgulamayı görünür kılmaktadır. Örneğin; Carnegie-Mellon Üniversitesi, tiyatro öğrencilerine kamera, halka ışık, mikrofon, müzik sehpası, tripod gibi araçların olduğu bir teknoloji kiti sağlamıştır. Howard Üniversitesi Müzikal Tiyatro Bölümü de öğrencilere yönelik bir anket düzenleyerek, öğrencilerin dizüstü bilgisayar gibi ders için gerekli araçlara erişimi noktasında destek sağlamıştır. North Carolina Üniversitesi Sanat Okulu da yüz yüze eğitim için öğretim üyelerine ve vokalistlere yüz siperliklerinin yanı sıra KN95 maskeleri dağıtmış, Tiyatro Okulu'ndaki her sınıfa pleksi-glas bölücüler kurulmuştur. New York Üniversitesi Tisch Sanat Okulu da 2020 Bahar döneminde uzaktan eğitime uygun düzenlenmiş 10 stüdyosunda üretilen 60'tan fazla projeyi dijital platformlarda sunmayı planlamaktadır. Cincinnati Üniversitesi ise; online, hibrit, yüz yüze eğitim modellerinin yanında HyFlex⁵ modelini de öğrencisine sunmaktadır. DePaul Üniversitesi, çevrimiçi derslere uygun olacak bir müfredat değişikliğine gittiklerini belirterek, zoom oyunları, sanal oyun yazarlığı festivalleri gibi prodüksiyon planlamalarını duyurmaktadır. Bu olanakların eğitimciye/öğrenciye sunulmasından daha önemli olan şey; verilen vaatlerin, sunulan imkanların eğitimciye/öğrenciye ulaşması olduğu, erişilebilirlik olduğu unutulmamalıdır. Sadece bir yönüyle barındırdığı çelişkiyi açıklamaya çalıştığımız erişilebilirliği ile 'olumlanan' dijitalleşmenin, bir tercih değil zorunluluk olarak eğitime genel etkilerinin bu çalışmanın kapsamını aştığını not düşerek, Türkiye'de öncelikli olarak pandemi ve dijitalleşme odaklı oluşan dezavantajlı tiyatro öğrencisi/eğitimcisi gruplarının tespit edilmesi ve yapılacak bölgesel ve ulusal ölçekli risk yönetiminin önemi oldukça yüksektir. Ayrıca eğitimde dijitalleşmeyle beraber özellikle uygulamalı dersler özelinde eğitimde özel alan kavramının tartışılması önemlidir. Siber güvenlik ya da dijital okuryazarlık gibi derslerin tiyatro eğitimi odaklı düzenlenmiş içerikleriyle müfredatlarda yer

5 HyFlex, hibrit (hybrid) ve esnek (flexible) kelimelerinin birleşmesinden oluşmuştur. Hybrid modelde senkronize ve asenkronize yürütülen derslere öğrencilerin erişimi ortaktır. Oysaki; HyFlex yönteminde öğrenciye derse katılma konusunda farklı seçenekler sunulabilmektedir. Örneğin; öğrencinin yüz yüze yapılacak dersi yüz yüze, video konferans aracılığıyla ya da asenkronize bir şekilde dinleyebilmesi.

almasının da eğitimde erişilebilirlik ve özel alan gibi sorunlara çözüm olacağı muhtemeldir.

Sonuç Yerine

Dünyada ve Türkiye’de tiyatro akademisi, hem geleneksel eğitim programlarını online platformlara uyarlama kriziyle baş başadır hem de tiyatronun kendine dair tüm unsurlarıyla (yazar, eleştirmen, oyuncu, tasarımcı, seyirci) dönüşüm içinde olmasını görmezden gelemeyecek dinamik bir sürecin içindedir. Önerilerin mevcut krize dair bireysel bir düşünme/deneyimleme sürecinin sonucunda yazıldığını belirterek akademiye, tiyatro öğrencilerine açık online bir platformda eğitim krizinin tartışmaya açılmasının ve bir rehber kitapçık oluşturulmasının ilk olarak önerilmektedir. Diğer önerilere gelince:

1. Türkiye dışındaki tiyatro akademisinin yaptığı çalışmalar takip edilmeli, platformlarda Türkiye akademisi de yer almalıdır.
2. Yurtdışı ve yurtiçi iş birlikleriyle ulusal ve bölgesel ölçekli iş paketleri belirlenmeli ve risk yönetimi yapılmalıdır.
3. Ulusal ölçekli bir tiyatro akademisi paylaşım ağının oluşturulması sağlanmalı; online ortak ders havuzları oluşturulmalı, dijital kütüphaneler kurulmalıdır.
4. Geleneksel eğitim formlarını korumak ve geleceğe taşımak adına akademiye yer almayan tiyatro doktorlarının da dahil olduğu online kurs platformları kurulmalıdır.
5. Dijitalleşmeyi kabul eden ders müfredatları oluşturulmalıdır. Mesleki zorunlu dersler dışında siber güvenlik, dijital okuryazarlık gibi yeni dersler programlara eklenmelidir.
6. Tiyatro eğitiminde dezavantajlı gruplar tanımlanmalı ve bu grupların derslere erişilebilirliğinin sağlanması için risk yönetimi yapılmalıdır.
7. Merkezi bir tiyatro eğitimi yapılanmasından uzak durulmalı; kültürel çoğulculuğu, disiplinler arasılığını odağına alan özgün eğitim modelleri üzerine düşünülmelidir.
8. Hem istihdam yetersizliği hem de dağınıklığı sebebiyle aktif öğretime geçemeyen bölümlerde çalışan akademisyenler merkez üniversitelerdeki online eğitime dahil edilmelidir.

Mevcut eğitim krizine dair bir adım atmak amacıyla sorduğumuz sorular ve önerilerden mesafe alarak sonuç sözlerimize referans olarak Giorgio Agamben (2020) ‘evde kal!’ cümlesini en çok duyduğumuz zamanlarda ‘Ev alev alev yanarken’ başlıklı yazısındaki şu bölümde, pandeminin evlerimizi de birer yangın yerine çevirirken hakikati kimin dile getireceğini şöyle anlatır:

“Yanmakta olan evde daha önce ne yapıyorsanız onu yapmaya devam edersiniz, ama alevlerin size apaçık gösterdiği şeyi de görmeden edemezsiniz. Bir şeyler değişmiştir – yaptığınız şeyde değil, onu açığa vurma biçiminizde. Yanan evde yazılan şiir daha haklı ve hakikidir çünkü onu kimse duymayacaktır, çünkü alevlerden kaçabileceğinin hiçbir güvencesi yoktur. Ancak bir ihtimal bir okuyucu bulsa bile, o da o umarsız, anlaşılmasız, boşuk gürültüden kendisine seslenen şeyden kaçamayacaktır.”

Hakikati ancak duyulma ihtimali olmayanlar; alevlerin durmaksızın yuttuğu evin içinden konuşanlar dile getirebilir.”

Yükseköğretimin ‘zorunlu’ dijitalleşmesinin tiyatro eğitimine etkilerini bugünden konuşma zemininin kaygan olduğu aşıkardır; çünkü devam eden süreçte alınan (refleksif) kararların devamlılık arz edip etmeyeceği belli değildir. Bu çalışma, mutlak çözüm arayışından uzakta sürecin tam da içinden konuşmanın tekinsizliğini taşımaktadır. Ayrıca bu çalışma, soruların ana sanat dallarının özgün nitelikleri düşünülerek alanın uzmanları tarafından güncellenmesi, çözümlerin ulusal ve global ölçekli tartışılması noktasında geleceğe atılmış bir adım olarak kabul görmeyi dilemektedir. Sonuç

olarak; bu çalışma, daha haklı ve daha hakiki adımlar atmak için yangını kabul ederek, alevlerin durmaksızın yuttuğu evlerimizden, işyerlerimizden öğrencisiyle, akademisyeni ile hep beraber konuşmaya çalışmanın önemini hatırlatma niyetindedir.

Kaynakça

Agamben, G. (2020, 4 Kasım). Ev Alev Alev Yanarken (Çev: Ali Artun), eskop.<https://www.e-skop.com/skop-bulten/ev-alev-alev-yanarken/5924>. (Erişim tarihi: 2021, 3 Mart)

Balme, C. (t.y.). Theatre and Globalization. Coursera, <https://www.coursera.org/learn/global-theatre>. (Erişim tarihi: 2021, 5 Mart)

WHO/Europe. Coronavirus disease (COVID-19) pandemic. <https://www.euro.who.int/en/health-topics/health-emergencies/coronavirus-covid-19/novel-coronavirus-2019-ncov>. (Erişim tarihi: 2021, 1 Mart)

Culwell-Block, L. (2020, 31 Ağustos). How Top University Theatre Programs are Handling the Current Health Crisis. Playbill, <http://www.playbill.com/article/how-top-university-theatre-programs-are-handling-the-current-health-crisis>. (Erişim tarihi: 2021, 4 Mart)

Davis, T. C. (2020, 23 Mart). Teaching Performing Arts During the Pandemic, HowlRound Theatre Commons. <https://howlround.com/teaching-performing-arts-during-pandemic>. (Erişim tarihi: 2021, 4 Mart)

Docherty, A. (t.y.). Who can take this course?. edX. <https://www.edx.org/course/writing-successfully-for-the-stage?index=product&queryID=914b37509f284ea1036c8d2a9e78beb9&position=18>. (Erişim tarihi: 2021, 10 Mart)

http-1:HASTAC.<https://www.hastac.org/blogs/brinker-ferguson/2020/03/10/online-resources-teaching-context-covid-19>. (Erişim tarihi: 2021, 4 Mart)

http-2: ATHE. https://www.athe.org/page/resources_teaching_online. (Erişim tarihi: 2021, 4 Mart)

Jones, J. (2020). Educational Theatre in the Time of COVID-19. (Vol. 7). ArtsPraxis. New York Üniversitesi. <https://sites.google.com/nyu.edu/artspraxis/2020/volume-7-issue-2a>. (Erişim tarihi: 2021, 12 Mart)

Kluge, H. H. P. (2021, 25 Şubat). Statement – Update on COVID-19: WHO/Europe calls for action on post-COVID conditions/’long COVID’. WHO/Europe. <https://www.euro.who.int/en/mediacentre/sections/statements/2021/statement-update-on-covid-19-whoeurope-calls-for-action-on-post-covid-conditionslong-covid>. (Erişim tarihi: 2021, 1 Mart)

Leavy, M. A. (2020, 27 Nisan). Teaching Acting in the Time of COVID-19: Where is Everybody?, UC Davis Blog. <https://www.ucdavis.edu/arts/blog/teaching-acting-time-covid/>. (Erişim tarihi: 2021, 4 Mart)

Saraç, Y. (2020, 18 Mart). Basın Toplantısı. YÖK Covid-19 Bilgilendirme/Alınan Kararlar. <https://covid19.yok.gov.tr/Documents/alinan-kararlar/03-uzaktan-egitime-iliskin-alinan-karar.pdf>. (Erişim tarihi: 2021, 1 Mart)

Saraç, Y. (2020, 26 Mart). Uzaktan Eğitim ve YKS Ertelemesine İlişkin. YÖK Covid-19 Bilgilendirme/Alınan Kararlar. <https://covid19.yok.gov.tr/Documents/alinan-kararlar/04-uzaktan-egitim-ve-yks-ertelenmesine-iliskin.pdf>. (Erişim tarihi: 2021, 1 Mart)

Saraç, Y. (2020, 20 Nisan). Pandemi Günlerinde Türk Yükseköğretimi. YÖK/Covid-19 Bilgilendirme. <https://covid19.yok.gov.tr/Sayfalar/HaberDuyuru/pandemi-gunlerinde-turkyuksekogretimi.aspx>. (Erişim tarihi 2021, 1 Mart)

Schechner,R.(t.y.).Introduction to Performance Studies. Coursera,<https://www.coursera.org/learn/richard-schechners-introduction-to-performance-studies>. (Erişim tarihi 2021, 10 Mart)

Schechner, R. Forum: After Covid-19, What?. (2020). The Drama Review, 64(3). MIT Press Journals, <https://>

doi.org/10.1162/dram_e_00960. (Erişim tarihi: 2021, 12 Mart)

Sicre, D. (2020, 11 Mart). Teaching Theatre Online: A Shift in Pedagogy Amidst Coronavirus Outbreak. Google Documents, https://docs.google.com/document/d/1ikeJ_frOOEUa50CLAdz86hq5CxQwBQ2T4hbSI2nYdM/edit. (Erişim tarihi: 2021, 5 Mart)

T.C. Sağlık Bakanlığı. (2020, 13 Mart). Cumhurbaşkanlığı Külliyesi'nde Koronavirüs Zirvesi Düzenlendi. T.C. Sağlık Bakanlığı/Haberler. <https://www.saglik.gov.tr/TR,64414/cumhurbaskanligi-kulliyesinde-koronavirus-zirvesi-duzenlendi.html>. (Erişim tarihi: 2021, 11 Mart)

T.C Sağlık Bakanlığı. (2020, 7 Aralık). Covid-19 (SARS-CoV-2 Enfeksiyonu) Genel Bilgiler, Epidemiyoloji ve Tanı. T.C. Sağlık Bakanlığı Covid-19 Bilgilendirme Sayfası. <https://covid19.saglik.gov.tr/Eklenti/39551/0/covid19rehberigenelbilgilerapidemiyolojivetanipdf.pdf>. (Erişim tarihi: 2021, 11 Mart)

T.C. Sağlık Bakanlığı. (2021, 25 Şubat). Genel Koronavirüs Tablosu. T.C. Sağlık Bakanlığı Covid-19 Bilgilendirme Sayfası. <https://covid19.saglik.gov.tr/TR-66935/genel-koronavirus-tablosu.html>. (Erişim tarihi: 2021, 1 Mart)

Tiyatro Dergisi. (2020, 2 Kasım). Tiyatro Kooperatifi '5G:XR Brighton & İstanbul' Projesinde!. <https://tiyatrodergisi.com.tr/tiyatro-kooperatifi-5gxr-brighton-istanbul-projesinde/>. (Erişim Tarihi: 2021, 27 Mart)

YÖK Basın ve Halkla İlişkiler Müşavirliği. (11 Mayıs 2020). Üniversitelerdeki Sınavlara İlişkin Karar. YÖK Covid-19 Bilgilendirme/Alınan Kararlar. [https://covid19.yok.gov.tr/Documents/alınan-kararlar/19-universitelerdeki-sinavlara-iliskin-karar.pdf](https://covid19.yok.gov.tr/Documents/alinan-kararlar/19-universitelerdeki-sinavlara-iliskin-karar.pdf). (Erişim tarihi: 2021, 1 Mart)

Yükseköğretim Kurumu. (2021a, 18 Şubat). Pandemi Sürecinde Online Eğitimin Verimliliğine İlişkin Öğretim Elemanı Anket Raporu. YÖK/Haber Belgeleri. <https://www.yok.gov.tr/HaberBelgeleri/Haber%20%c4%b0%-c3%a7erisindeki%20Belgeler/Dosyalar/2021/ogretim-eleman-anket-sonuclari.pdf>. (Erişim tarihi: 2021, 3 Mart)

Yükseköğretim Kurumu. (2021b, 18 Şubat). Pandemi Sürecinde Online Eğitimin Verimliliğine İlişkin Öğrenci Anket Raporu. YÖK/ Haber Belgeleri. <https://www.yok.gov.tr/HaberBelgeleri/Haber%20%c4%b0%-c3%a7erisindeki%20Belgeler/Dosyalar/2021/ogrenci-anket-sonuclari.pdf>. (Erişim tarihi: 2021, 3 Mart)

GYÖRGY LİGETİ’NİN SOLO VİYOLONSEL SONATININ TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Derya Kırış Sabzehzar¹

Özet

Bu çalışmada, 20. yüzyılın önemli bestecilerinden György Ligeti’nin solo viyolonsel için yazmış olduğu sonatının teknik açıdan incelemesi yapılmıştır. Eserin özellikle ikinci bölümü çalgıda teknik anlamda iyi bir beceri gerektirdiğinden, viyolonsel repertuarı için oldukça önemlidir.

Ligeti ve müziğine değinildikten sonra solo sonatın bestelenişi, eserin müzikal incelemesi ve eseri yorumlama ile ilgili teknik konular ele alınmıştır. Besteci halk unsurlarını andıran modal yapılar kullandığı bu eserinde, geleneksel formu modern bir anlayışla yeniden şekillendirmiştir. Bu doğrultuda eserin inceleme kısmında sadece teknik değil müzikal öğeler de ele alınmıştır.

Çalışma bestecinin ele alınan eseri ile sınırlandırılmış olup, literatür tarama ve ilgili eser üzerinden veriler toplanarak hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *György Ligeti, Viyolonsel, Sonat, Teknik İnceleme.*

TECHNICAL ANALYSIS OF GYORGY LIGETI’S SOLO CELLO SONATA

Abstract

In this study, a technical analysis of György Ligeti’s sonata for solo cello, one of the influential composers of the 20th century, is made. The second part of the piece is significant for the cello repertoire, as it requires excellent technical skill in the instrument.

After mentioning Ligeti and his music, the composition of the solo sonata, the musical analysis of the piece and the technical issues related to the interpretation of the piece are discussed. In this work in which the composer used modal structures like folk elements, he restructured the traditional form with a modern understanding. In this direction, not only technical but also musical elements are discussed in the analysis part of the study.

The study is limited to this particular sonata of the composer and prepared by collecting data from literature review and related studies.

Keywords: *György Ligeti, Violoncello, Sonata, Technical Analysis.*

Giriş

Ligeti’nin yaşamış olduğu 20. yüzyıl, müzikte modernizm çağı olarak bilinir ve bu yüzyıl müziği “yeni müzik” olarak da tanımlanmaktadır (Say, 1997: 468). 20. yüzyıl müziğinin içerisinde savaşlar, ülkelerin politik ve siyasi tutumları da vardır. Taruskin, sanat tarihi ile dünya tarihi arasında temel bir ayrımın olduğunu öne süren romantik bir bakış açısını, 20. yüzyıl müziğini detaylı bir şekilde anlattığı müzik tarihi kitabında reddetmektedir (Taruskin, 2005: 2). 20. yüzyılın savaşlarla, ekonomik krizlerle, zorunlu göçlerle veya bulunduğu yerde asimile edilmelerle süren toplumsal yaşantısı bu dönemin müziğine de yansımıştır. Elbette teknolojinin yenilikleri de...

¹ Arş. Gör. Dr. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, kiracderya@gmail.com

Çöloğlu'na göre “ Müzikte modernizm, batı müziğinde tonal sistemin oluşmasıyla başlayan ve üç yüzyıla yakın süreyle egemen olan bir dilin, neredeyse tüm öğelerinin en temelden değişmesine neden olan bir yenilenme hamlesi olarak açıklanabilir” (2005: 5). 20. yüzyıl müziğini bir stilin içerisine yerleştirmek imkansızdır. Pek çok stili ve yeniliği barındırır. Besteciler akımlar ve yeni eğilimlerin pek çok yönünden faydalanmışlardır. Ayrıca üslup çoğulculuğu (Stilpluralizm) denilen yaklaşım ile aynı yapıt içerisinde farklı eğilimlerin dilini de kullanmışlardır. Yine de Say'a göre ilk yarısında Ekspresyonizm (Anlatımcılık), Neo Klasisizm (Yeni Klasikçilik), halk müziğinin sanat müziğine yansması örnekleri, Futurizm (Gelecekçilik); 1950 sonrasında ise modal, elektronik, Aleotorik (Rastlantısal), Geç-Dizisel, Post-Modern müzik gibi adlar taşıyan akımların olduğunu bilmek önemlidir (1997: 468-471). Bu da 20. yüzyılın müzik dilini oldukça zenginleştirmiş, müzik sanatının hem yorumcu hem de bestecilerinin müzik üretimine yeni ufuklar açmıştır.

Bu kapsamda Ligeti de hayatının farklı dönemlerinde 20. yüzyıl akımlarına kayıtsız kalmadan müziğinde geleceğin de izlerini taşıyan deneysel ve pek çok stili içerisinde barındıran modernist bir tutum sergilemiştir.

Nitel olan bu çalışmada literatür araştırması ve veri toplama yöntemi olarak yazılı dokümanların incelemesi (Yıldırım ve Şimşek, 2021:38, 189) yöntemi kullanılmıştır. Doküman incelemesi yöntemini belgesel tarama olarak ele alan Karasar (2020:230), “her araştırmada literatür taraması adı altında yapılan işlemin bir belgesel tarama olduğu düşünülürse bunun yaygın olarak kullanılan bir veri toplama tekniği olduğu kolayca anlaşılacaktır” demiştir. Bu çalışmada konu kapsamında kitaplar, makaleler, tezler ve açık erişimli web tabanlıları taranmıştır.

Ayrıca bu çalışma Ligeti'nin solo viyolonsel için sonatı ile sınırlandırılmış olup bestecinin başka eserleri ele alınmamıştır. Eserle ilgili herhangi bir Türkçe akademik çalışmaya rastlanmamıştır. Bu sebeple bu çalışmanın eseri çalışacak/seslendirecek çellistler için faydalı olacağı düşünülmektedir.

1. Ligeti ve Müziği

György Sándor Ligeti 28 Mayıs 1923'te Yahudi bir ailenin çocuğu olarak o zamanlar Romanya'nın Transilvanya bölgesinde küçük bir kasaba olan Dicsöszentmárton'da (bugünkü adıyla Tırnaveni) dünyaya gelmiştir (Aktüze, 2007: 1228., Steinitz, 2003: 4).

Ligeti küçük yaşlarından beri fen bilimleri üzerine kariyer yapmak istemiştir. 1941 yılında fizik ve matematik sınavlarını başarıyla geçmesine rağmen okula kabul edilmemiştir. Çünkü o zamanlar kısıtlamalar dolayısıyla okula sadece bir yahudi kabul edilmektedir. Seçilen yahudi Ligeti olmamıştır. Fakat 14 yaşında piyano dersleri almaya başladığından müziğe de bir ilgisi gelişmiş; o yıl şansını Kolozsvar Konservatuarı'nda denemiş ve okula kabul edilmiştir (Steinitz, 2003: 3-14).

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Macaristan'ın 1920'de Trianon Antlaşması ile Transilvanya'yı Romanya'ya devretmesi gerekmiş, bu nedenle Ligeti'nin çocukluk yeri Romanya tarafından yönetilmiştir ve Macar toplulukları o süreçte büyük ölçüde Romanya'dan ayrılmıştır. Küçük bir çocukken Ligeti'nin başka dillerin varlığından bile haberi yoktu, bu yüzden polisin yabancı bir dilde (Romence) bağırdığını duyunca şaşırırmaktadır. Yaklaşık kırk yıl sonra, yalnızca fonetik temelli anlamsız, histerik bir yapay dil kullanan iki mini operası “Aventures” ve “Nouvelles Aventures”, çocukluk yıllarından kalan bu deneyimine dayanmaktadır (Steinitz, 2003: 4).

1941 ve 1943 yılları arasında Ligeti, Ferenc Farkas ve Vektörü Vaszy ile çalışmıştır. Besteci olarak ilerlemek için piyanonun yanında aynı zamanda org ve çello çalışmıştır. İkinci Dünya Savaşı, Ligeti'nin yaşamında trajik olaylara neden olmuştur. Annesi hariç tüm ailesi Naziler tarafından öldürülmüş fakat bestecinin müzik yaşantısı bu acı olayların içerisinde yine de devam etmiştir. 1950'lerde Macar halk müziği ile ilgilenmiş, Béla Bartók ve Zoltán Kodály'nin yaklaşımlarını incelemiştir (Steinitz, 2003: 14-22).

“1960'larda resmi avangardın bir üyesi olmasına rağmen, Ligeti'nin besteleri geleneksel tekniklere ve türlere dayanmaktaydı. Rönesans kanonları ve Doğu Avrupa halk melodileri 19. yüzyılın sonlarında orkestrasyona gömülürken, Barok bir duyarlılık birçok solo eserini şekillendirmiştir” (Bauer, 2016: 2). Geçmişten izler Ligeti'nin müziğinde öyle ya da böyle vardır. Başka bestecilerden etkileşimlerini ise çekinmeden belirtmektedir. “1950'lerin sonundan 1970'lere

kadar Ligeti'nin tüm yapıtlarında Bartok'un ritmik ve armonik etkisi örtük bir şekilde bulunur. 1980 ve 1990'larda yazdıklarında ise bu etkileşim bilinçli ancak rafine bir biçimde ortaya çıkmaktadır" (Bauer, 2016: 2).

1989 yılında verdiği bir röportajında kendisi müziği ile ilgili şöyle demiştir:

Bütün ideolojilerden nefret ediyorum. Ben naif bir müzik yazmıyorum. Ama müziği duyulduğu gibi, çok somut bir şekilde hayal ediyorum. Onu iç kulağımla dinliyorum. Sonra belirli bir yapı için belirli bir sistem arıyorum... Kendimde bir "merkez dışı" ve bir "merkez içi" var. Aslında şimdi yaptığım şey ne "modern" ne de "postmodern" ama başka bir şey (Bauer, 2016: 15).

Ligeti'nin müzik dilinde bu modern ve postmodern yaklaşımı kabullenmeyip "üçüncü bir yola yaptığı göndermeler ile bu tür bir ikilemin ötesinde alternatif bir yol arama niyetini ima ederken, orta yol uzlaşmayı değil özgürlüğü ve deneyiciliği çağrıştırmaktadır" (Bauer ve Kerékfy, 2018: 149).

Ligeti'nin müziğini bir kalıbın içerisine sokmak çok da mümkün değildir. Batılı olmayan kültürlerin müziği üzerine yapılan araştırmalar Ligeti'nin tonalite ile ilgili algısını yeniden tanımlamasına olanak vermiştir. Bu sebeple geniş bir müzik paleti vardır. Kalıpların dışına çıktığı pek çok çarpıcı eserleri vardır fakat Viyola Sonatında (1991-1994) kullandığı mikrotonal sesler Ligeti'nin sıra dışı bir müzisyen olduğunu açıkça göstermektedir.

2. Ligeti'nin Solo Viyolonsel için Sonatı (1948-1953)

Ligeti ilk bölümü tek bir kısa parça olarak 1948'de bestelediğinde bu eseri gizlice aşık olduğu Annus Virányi adında bir çellist öğrenci için hediye olarak tasarlamıştır. Annus bu eserin hediye olarak manasını hiç anlamamış ve eseri hiç seslendirmemiştir. Beş yıl sonra Ligeti, kendisinden bir eser isteyen çellist Vera Denes ile tanışmıştır. Böylelikle ilk bölüme, çocukluğundan etkisinde kaldığı Paganini'nin keman kaprislerini ima eden bir Capriccio bölümü eklemiştir. Fakat bu eserin seslendirilmesi 1979'a kadar gerçekleşmemiştir. Çünkü o yıllarda Macaristan'da yönetim güçleri tarafından bestecilerin eserleri kontrol edilmektedir. Kapitalist ya da modernist eğilimler gösteren eserler reddedilmektedir (Steinitz, 2003: 51). Ligeti eserin seslendirilmesi ile ilgili anılarını şöyle ifade etmektedir:

Eserin icra edilebilmesi için veya bana küçük bir komisyon ödenebilmesi için bile sonatın Besteciler Birliği tarafından kabul edilmesi gerekiyordu, bu durumda Besteciler Birliğindeki adamın gizli polis üyesi olduğu ortaya çıktı. Paraya ihtiyacım vardı çünkü Müzik Akademisi'nde sadece küçük bir işim vardı ve besteci olarak serbest çalışıyordum. Sendikadan atılmış olsaydım, bir fabrikada çalışmaya gönderilir ve Akademiden atılırdım. Vera Denes sonatları öğrendi ve komite için çaldı. Çalışmayı yayınlamak veya halka açık bir şekilde sergilemek için izin verilmedi, ancak radyo yayını için kaydetmemize izin verdiler. Vera Macar Radyosu için mükemmel bir kayıt yaptı, ama asla yayınlanmadı (inanıyorum). Komite, ikinci bölüm nedeniyle sonatın çok 'modern' olduğuna karar verdi... (Steinitz, 2003: 52).

Eserin daha sonra 1979'un Mayıs ayında Londra'daki İngiliz Bach Festivali'nde Rohan De Saram tarafından halka açık ilk seslendirilişi gerçekleştirilmiştir (Steinitz, 2003: 52).

Ligeti'nin solo viyolonsel için sonatı iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm "Dialogo", ikinci bölüm "Capriccio"dur.

2.1. Dialogo Bölümünün Teknik İncelemesi

Dialogo bölümü sürekli etkileşim içinde olan iki temadan oluşur ve bölümün iki kısma ayrıldığı hem Adagio hem de Poco Piu Mosso'da bu temalar yer alır. Bu iki tema bir erkek ve bir kadın arasındaki diyalogu tasvir eder (Steinitz, 2003: 51). Bu tanıma göre erkek alt ses aralığında, kadın ise üst ses aralığında olan cümlelerle (phrases) betimlenmiştir. Fakat bu çalışmada oktav farklılıkları kalın ve ince ses aralığı olarak ifade edilmiştir.

Besteci bu bölümde düzenli bir ölçü biçimi kullanmamıştır. İlk temadaki bu cümleler birbiriyle ilişki halinde ve birbirini farklı ses aralıklarında taklit eder gibidir.



Şekil. 1

Gueorguiev'e göre Şekil 1'de ilk dizekte görülen cümle sol minör ikinci dizekteki re minördür. (Gueorguiev, 2009:14). Fakat bu cümleler geleneksel armoni anlayışıyla açıklanabilecek bir melodik ya da armonik minörün değiştiricilerini (arızalarını) içermez. İlk cümledeki sol minör, mi bemol ve fa naturel seslerini içerdiğinden dolayı sol doğal minördür (Yavuzoğlu, 2010: 13., Pellegrin, 2017: 117). Ancak cümlenin bitiş sesi re olduğundan, re frigen modu (Roy, t.y.:119., Nettles, 1987 :12) bu melodi ile birebir örtüşmektedir (Şekil. 2).

D Phrygian (Re Frigen)



Şekil. 2

Aynı şekilde ikinci cümle de re sesi ile başladığından (Şekil.1) re minör gibi düşünülse de başlangıç sesi tonik olarak ele alınacaksa re doğal minördür. Bitiş (kalış) sesi la olduğundan bu da yine la frigen modu ile birebir aynıdır (Şekil. 3).

A Phrygian (La Frigen)



Şekil. 3

Bu bölümün ikinci teması da bölüm boyunca gelişmekte; akorlarla iç içe geçen seslere bürünmektedir. Şekil. 4'te akorlar ile desteklenen melodiye sadece Adagio kısmından örnek verilmiştir.



Şekil. 4

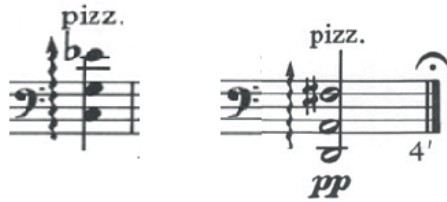
Bu bölümde iki tema ritmik olarak birbirine benzemektedir. Her ikisi de yatıştırıcı bir sakinlik hissini ve ince nitelikli bir halk üslubunu hazırlayıp aşamalı şekilde hareket eder. Liszt Akademisi'nde bir öğrenciyken Ligeti ağırlıklı olarak koro müziği yazmıştır, bu nedenle melodilerin vokal doğasının oldukça belirgin olması şaşırtıcı değildir. Her cümlenin ilk üç nota olan açılış motifi, karakterlerindeki farkı gösterir – ince ses aralığındaki melodi yukarı hareket eder, kalın ses aralığındaki melodi aşağı hareket eder – melodiler birbirinin tersidir (Gueorguiev, 2009:15).

Bu melodileri birbirine bağlayan, glissando ile ifade edilen pizzicato sesler de farklı yönde hareket eden cümleler gibi ters yöne hareket etmektedir (Şekil. 5). Bu pizzicato seslerin bağlı olan ikinci akora kadar sürdürülebilir bir tını ile erişebilmesi için teller üç ses aynı anda ve güçlü çekilmelidir. Bu akorları kırarak (kırık akorlar-broken chords, Aktüze, 2010: 82) seslendiren yorumcular da vardır, fakat genellikle aynı anda seslendirilir.



Şekil. 5

Şekil. 6'da görülen pizzicato akorların önünde bulunan ifade, akoru kırarak (aşağıdan yukarıya doğru sesleri ayırarak) seslendirilmesi gerektiğini belirtmektedir.



Şekil. 6

Poco piu mosso kısmına kadar bu bölüm, iki temanın farklı ses aralıklarında gelişim göstermesiyle devam eder. Burada teknik anlamda zorlayıcı yapılar görünmese de dikkat edilmesi gereken nokta yay bağlarıdır. Genelde motifleri bağlayan bir yay bağı tekniği kullanılmışsa da cümleler daha uzun düşünülebilir. Diğer bir deyişle cümle ifadeleri bu yay kesintilerinden dolayı bozulmamalıdır.

Adagio kısmında ayrı ayrı gerçekleşen diyalogun Poco piu mosso'da birleştiği görülmektedir. Viyolonseldeki çift sesler bu kısımda aynı iki temayı iki viyolonsel seslendiriyor gibi hissettirir. Baştan beri var olan iki tema bu kısımda, çift sesler ve ifadeyi daha da güçlendirmek için akorlar ile desteklenmiştir (Şekil. 7).



Şekil. 7

Burada (Şekil. 7) cümle sonları ile cümle başlarındaki pozisyon geçişini doğru bir entonasyon ile seslendirilebilir için sol elde bu aralıkların çalışılması gerekmektedir. Örneğin Şekil. 7'de de görüleceği gibi ikinci dizeğin sonundaki la-fa diyez-re akoru ile üçüncü dizeğin başındaki sol ses aralığı sol eli geçişe hazırlayarak çalışılmalıdır. Yine dördüncü dizeğin sonundaki do-do oktav sesi ile beşinci dizeğin başındaki si bemol aralığı entonasyon açısından çalışılması gereken yerlerdir.

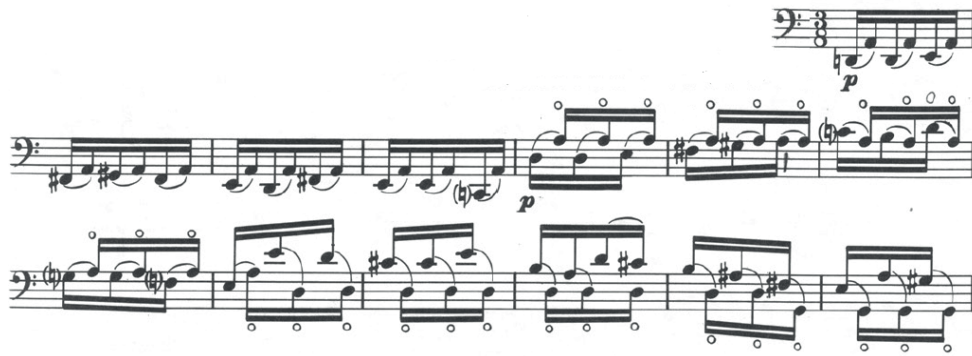
Bu bölümün sonat biçimini destekleyen en önemli ve en güçlü unsuru armonik dilidir. Açıkça belirlenmiş bir tonik olmamasına rağmen, armonik hareket sonat formunun özelliklerine uyan bir ton alanına sahiptir. Genel olarak tonik ve beşinci derece (sol minör ve re majör) ilişkisi bu armonik hareket boyunca güçlü bir şekilde duyulur. Poco piu mosso kısmında görülen modülasyonlar ve sonucunda ortaya çıkan armonik kararsızlık, genellikle geleneksel bir sonat formu hareketinde bulunan işleyişi anımsatmaktadır (Gueorguiev, 2009: 20).

2.2. Capriccio Bölümünün Teknik İncelemesi

Bu bölümde de ilk bölümdeki gibi belirgin olan iki tema vardır. 1.- 40. ölçüler arası ilk tema (ilk 11 ölçü Şekil. 8) ve bariolage ile başlayan kısım (41.-57. ölçüler arası) ikinci temadır (ilk 13 ölçü Şekil. 9). Bu iki tema halk müziğini andıran karşıt dans ritimleri içermektedir (Gueorguiev, 2009: 22).



Şekil. 8



Şekil. 9

96. ölçüde yeni tematik materyal başlayana kadarki köprü kısmında, 82.-95. ölçüler arasında bariolage figürlerin aralarında görülen tümü bağlı yay olan ölçüler özellikle tel geçişleri arasında ritmik problem yaşanmaması açısından çalışılması gereken teknik bir kısımdır. Burada önemli olan değişen iki bağlı notalardan sonra tümü bağlı olan yay figürüne hemen adapte olabilmektir. Sağ el bu hareketi kavrayana kadar özellikle tümü bağlı olan yay figürleri tekrar edilerek çalışılmalıdır (Şekil. 10).

Şekil. 10

96. ölçüde başlayan yeni tematik materyal ikinci temanın bariolage figürünün gelişmesiyle ilerler. “Bu yeni tematik materyal bir ostinato kalıbında ikinci tema ile ilintilidir” (Gueorguiev, 2009:23).

116. ölçüde bu ostinato kalıbından çıkan yapının 120. ölçüden itibaren ince ses aralığına tırmanışı görülmektedir. 120. ölçüde başlayan bu tırmanışta (Şekil. 11) entonasyona çok dikkat edilmelidir. Çünkü 131. ölçüde iki oktav aşağı sestem duyurulan do boş telde aynı motif yine tekrar etmektedir. Bu figür sadece entonasyon için sekizlik yerine dördüklük seslendirilerek çalışılabilir. Ayrıca sekvensler ikişerli gruplandırıldığında varılacak mi bemol notasına daha kontrollü ulaşılabilir (Şekil. 12).

Şekil. 11

Şekil. 12

126. ölçüde zirveye ulaşan bu tırmanış, 133. ve 135. ölçülerde görülen kararsız kalıplardan sonra 138. ölçüde birinci bölümün ilk temasını duyurur. Fakat tema burada do frigen modunda karşımıza çıkmaktadır ve bu mod, tonik sese bir türlü çözülmez. 144. ölçüde (Presto) ilk tema tekrar gelir ve modun ikinci dereceki kalışı çözülür.

İlkinden farklı olarak bu Presto kısımda cümlelerin geliştirildiği ve soru cevap şeklinde oktav farklılıkları ile tekrar edildiği görülür. Özellikle bu temadaki figürleri (ilk geldiğinde de) hızlandırmak için motifleri bölerek çalışmak önemli olacaktır. Örneğin Şekil. 13'te 1. ve 2. ile ifade edilen motifleri teker teker çalışıp hızlandırmak ve sonrasında birleştirmek pasajların daha kolay hızlanmasına yardımcı olacaktır.



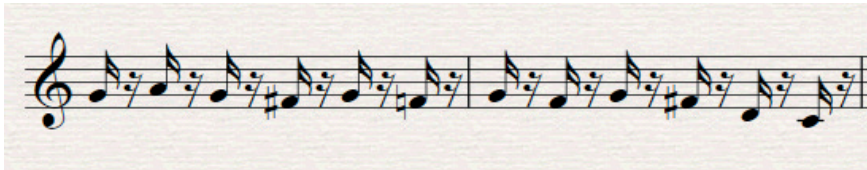
Şekil. 13

Pasajdaki notaları noktalı ritimli (dotted rhythm) ve tam tersi noktalı ritimli çalışarak da hızlandırabilmek mümkündür (Şekil. 14).



Şekil. 14

Ayrıca bu pasajda sağ ve sol el koordinasyonu için sesler arasında durup, sol eli hazırlayıp sonra sağ eli seslendirecek şekilde bir çalışma yapmak da faydalı olacaktır. Şekil. 15'te görüleceği gibi, onaltılık es olan yerlerde sol el hazırlığı yapıp, sonra sağ el seslendirilecek şekilde tüm pasajın bu yöntemle de çalışılması önerilmektedir.



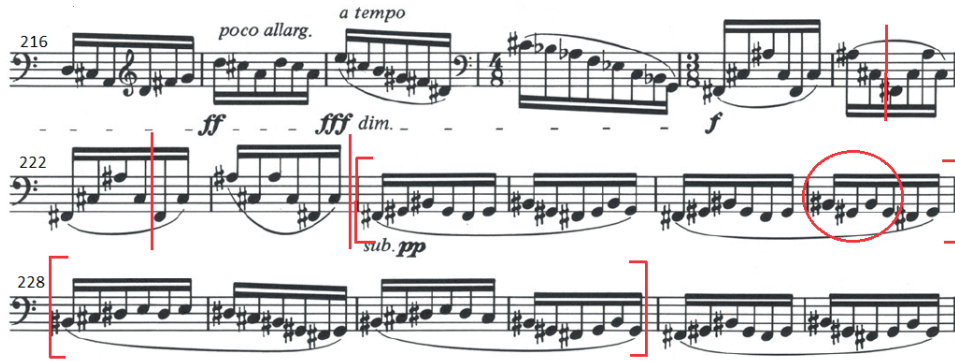
Şekil. 15

İkinci tema bu Presto kısımda bir önceki gelişinden farklı olarak bir kere görülür ve paralel beşli sesler de eklenmiştir (Şekil. 16).



Şekil. 16

220. ölçüde görülen ritmik yapı (Şekil. 17) yay bağlarının yazılmış olduğu gibi değildir. Ritmik yapı dört sekizlik gibi hissedilir fakat bu kısım üç sekizlik ölçü biriminde yazılmıştır. Burada önemli olan müzikal ifadenin 221. ve 222. ölçülerde görülen çizgilerde değiştiğini fark etmek ama üzerinde yazan bağı uygulamaya çalışmaktır. Bunun için bu kısmın hem tel geçişlerini sağ ele öğretmek hem de müzikal ifadeyi anlamak için bağısız çalışılması önerilir.



Şekil. 17

Belirli bir sekvens içerisinde hareket etmeyen, gruplanamayan ses değişimleri 245. ölçüye kadar devam etmektedir. Üçlü aralık yavaş yavaş kapanırken (daire içerisinde alınmış notalar) burada parmak numarası tercihe göre tek bir telde seslendirilecek şekilde de olabilir; pus (thumb, başparmak) parmak kullanılarak sol ve do tellerinde de devam edebilir. Nasıl tercih edilirse edilsin önemli olan 241. ölçünün son iki onaltılığı ile başlayıp 245. ölçünün sonuna kadar devam eden uzun yay bağını (Şekil. 18) kolaylıkla yapmak önemlidir. Sol eldeki hareket sağ elin yapması gerekene engel olmamalıdır.



Şekil. 18

250. ölçüde başlayan koda (Şekil. 19), bu bölümün ilk temasını yeniden hatırlatmaktadır. Burada düzensiz şekilde gelen aksanlı notalara dikkat edilmelidir. Entonasyon için ise birbirine en yakın pozisyonda olacak şekilde bir parmak numarası sistemi tercih etmenin, hızlı olan bu pasajı seslendirebilmekte önemli bir ipucu olduğu düşünülmektedir (Şekil. 19).

Şekil. 19

İki bölümden de edinilecek bulgular doğrultusunda söylenebilir ki bu eserinde Ligeti, geleneksel bir sonat formuna kısmen uymaktadır. Eser anlaşılması güç bir forma sahip değildir. Fakat Ligeti -belki de postmodern bir yaklaşıma uyan anlayışla- formu yeniden yapılandırmıştır.

Ligeti, bu eserde biçimsel yapıyı başarılı bir şekilde değiştirerek yeni unsurlar ve ritmik halk unsurlarını modern atmosferle bezemiştir. Ligeti'nin formu cesurca yeniden yapılandırışı, bölümlerin içerisindeki kendine özgü kısımlar arasında temadan temaya geçişlerde bulunur. Mantıksal harmonik bağlantılar kurmak yerine, kısaca, neredeyse doğaçlama yaklaşımlardan ve ani, dramatik kesintilerden bir sürpriz unsuru ortaya çıkarır (Gueorguiev, 2009: 27).

Ligeti'nin müziğini 20. yüzyıl akımlarından bir kalıp içine koymak zordur. Her eserinde aynı tutumu sergilemesi de söz konusu değildir, çünkü müziği de kendisi gibi özgürdür (Chevassus'tan çeviren Usmanbaş, 2011: 80). Fakat bu eserde viyolonsel tınısını modernizm ile birleştirip modal etkilerle (Gueorguiev'in yorumuyla halk müziğine benzeşim gösteren melodiler) sentezlemeye çalıştığı açıktır.

Sonuç

Ligeti'nin yaşadığı dönem dünya tarihinin zorlu süreçlerinden biridir. Savaşlar ve ideolojiler ülkeleri, ülkelerin düşünürlerini ve sanatçıları derinden etkilemiş ve eserlerine yön vermiştir. Sanat bazen yasaklara maruz kalmış ve yeni ifade biçimleriyle varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Ligeti bu ideolojik baskılara maruz kalmış bir sanat ortamında kendi üslubunu yaratmış bir bestecidir. Naif bir müzik yazmadığını ifade ederken aslında o günün şartlarına gerçekçi (realist) bir tutum benimsediğini görebilmekteyiz.

Her eserinde farklı bir üslup arayışında olması, kendi müzik dilini geliştirmesine olanak tanımıştır. Pek çok müzik stiline etkilenip bunu kendi imgeleminde kurgulamıştır. Tam anlamıyla bir 20. yüzyıl bestecisidir ve müziğe yaklaşımı yenilikçidir.

Viyolonsel Sonatı ise hem teknik hem de müzikal ifade için yorumcuları zorlayan bir eserdir. Fakat bu zor ve teknik beceri gerektiren kısımlar yorumcu yormak adına değildir. Bir mantık çerçevesinde ilerler. Çalışmada da bahsedildiği gibi Ligeti bir süre viyolonsel öğrenmiştir. Bu eserde viyolonsel tanıdığı açıktır. Viyolonsel olanaklarını sadece ustalık gerektiren pasajlar yazmak ile sınırlandırmamıştır. Çalgının tınısal özelliklerini de ortaya koymuştur. Eser doğaçlama gibi bir atmosferdedir. Özellikle ilk bölümde serbest ölçü çizgisi ile bu etki hissedilir. Tonal anlayış geleneksel armoniden farklıdır. Modal yapılar vardır. Teknik ve müzikal ifadeler alışlagelmişin dışındadır.

Eserle ilgili sınırlı sayıda akademik çalışma olduğu ve Türkçe akademik çalışma olmadığı tespit edilmiştir. Bu çalışmanın eseri seslendirecek olan çellistler için bir kılavuz olması umulmaktadır. Ayrıca Ligeti ve Viyolonsel Sonatı ile ilgili akademik çalışma yapmak isteyenler için de referans bir kaynak olacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Aktüze, İ. (2007). Müziği Okumak. Cilt no.3, (2. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aktüze, İ. (2010). Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü. (3. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bauer, A. (2016). Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute. London and New York: Routledge.
- Bauer, A., Kerékfy, M. (2018). György Ligeti's Cultural Identities. London and New York: Routledge.
- Chevassus, B., R. (2011). Müzikte Postmodernlik. (Çev. İ. Usmanbaş). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Çöloğlu, E. (2005). Çağdaş Türk Bestcilerinin 20. Yy. Müziğinin Modernist Anlayışlarıyla Etkileşimi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gueorguiev, M. (2009). Traditional Formal Structures and 20th Century Sonorities: A Successful Pairing in the Solo Cello Sonatas of Ligeti, Crumb, and Stevens. Doctor of Musical Art thesis. Amerika: University of Georgia.
- Karasar, N. (2020). Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler. (36. Basım). Ankara: Nobel Akademi.
- Nettles, B. (1987). Harmony 1. Berklee College of Music.
- Pellegrin, H. G. (2017). Classic Guitar Method. New York: PAB Entertainment Group.
- Roy, R., L. (tarih yok). Scales & Arpeggios for Cello. Rehearsal Edition.
- Say, A. (1997). Müzik Tarihi. (3. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Steinitz, R. (2003). György Ligeti: Music of the Imaginations. Boston: Northeastern University Press.
- Yavuzoğlu, N. (2010). Caz Müziğinde Akor Dizileri. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2021). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. (12. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

KONSERVATUVARLARDA SOLFEJ VE DİKTE DERSLERİ İÇİN ÖRNEK BİR UYGULAMA ÖNERİSİ

Hakan Kalkan¹

Özet

İyi bir müzisyen olmanın şartları iyi duyan bir kulak, gördüğünü hemen algılayan bir göz, hassas bir tempo algısı ve keskin bir ritim duygusuna sahip olmaktır. Ancak öğrencilerin bahsedilen şartları yerine getirmesi için müziksel işitme, okuma ve yazma derslerini alması, çalgı dersleri kadar önem teşkil eder.

Yapılan bu çalışma ile müziksel okuma ve yazma derslerinin verimliliğini artırmaya yönelik örnek öğretim ve uygulama yöntemleri anlatılmıştır. Ayrıca doğru bir süreçle hayata geçirilmesi konusunda farkındalık yaratmak amaçlanmıştır. Bu farkındalıkla sanatta üst seviyelere ulaşılması, duyuşu ve okuyuşu refleks haline getirerek, müziği anlamak için sürat kazanılması hedeflenmektedir. Bu çalışmada konservatuvar öğrencileri için başlangıç sınıfları ele alınarak uygulanacak metotlar, süreçler tartışılmış ve kitap önerilerinde bulunulmuştur. Uygulama yöntemlerinin doğru bir şekilde hayata geçirilmesi ile öğrencilerin, müzik sanatı yanında kendini bilme, kendine güvenme, farkındalık, odaklanma, sabır, süreklilik, dikkat gibi konularda gelişeceklerine ve bilinç kazanacaklarına inanılmaktadır.

Sonuç olarak, müziksel okuma ve yazma derslerinin, profesyonel müzik eğitimi alan öğrencilerin sanat yaşamlarına katkısı göz önünde bulundurularak uygulamaların belli bir disiplin ve süreklilik çerçevesinde yapılması gerekliliği ortaya konmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Solfej, Dikte, Ritim, Anahtar, Entonasyon.

A SAMPLE APPLICATION PROPOSAL FOR SOLFEGE AND DICTATION LESSONS IN CONSERVATORIES

Abstract

The essentials of being a good musician are to have a good hearing ear, an eye that immediately perceives what it sees, a sensitive perception of tempo and a sharp sense of rhythm. However, in order for the students to fulfill the mentioned conditions, taking musical hearing, reading and writing lessons is as important as instrument lessons.

In this study, teaching and application methods are explained in order to increase the efficiency of musical reading and writing lessons. In addition, it is aimed to raise awareness about the implementation of the right process. As a result of this awareness, it is aimed to reach higher levels in art, to make hearing and reading reflexes and to gain speed in order to understand music.

In this study, the methods and processes to be applied for conservatory students were discussed, and book recommendations were made. It is believed that with the correct implementation of the application methods, students will develop and gain consciousness in subjects such as self-knowledge, self-confidence, awareness, focus, patience, continuity, attention, as well as the art of music.

As a result, it is revealed that musical reading and writing lessons should be carried out within the framework of a certain discipline and continuity, taking into account the contribution of students with professional musical education to their artistic lives.

Keywords: Music, Solfege, Dictation, Rhythm, Key, Intonation.

¹ Dr. Orkestra Şefi, Antalya Devlet Opera ve Balesi. E-mail: hkalkandr@gmail.com

Giriş

Tüm yaş grupları için iyi bir müziksel okuma ve yazma, temelinde iyi bir teori (Müzik kuramı) eğitimi olmasına dayanmaktadır. Müziksel bilgiler, en yalın haliyle, eksiksiz ve kalıcı bir şekilde öğretilmelidir. Öğrenilen bilgiler öğrencide refleks haline gelmeli, sorulduğunda çabucak doğru cevabı verilmelidir. Bu, öğrenciye müzisyenlik hayatında zaman kazandıracak, ilerlemesini sağlayacaktır (Fenmen, 1997).

Ülkemiz konservatuvarlarında müziksel işitme okuma ve yazma derslerinin, yeterli sayıda ders saatinde verildiği bilinmektedir. Bunun yanında sınıftaki öğrenci sayısı ve dersin o günü içeriği bakımından zaman sorunları yaşandığı, öğretmenler tarafından dile getirilmektedir. Çeşitli konservatuvarlardan solfej öğretmenleri ile yapılan görüşmelerde öğrencilerin müziksel işitme, okuma ve yazma derslerinde farklı süreçler yaşadıkları, bunun yanında öğrencilerin dersin önemi ile ilgili yeteri kadar bilinçli olmadıkları konusunda fikir ayrılığı gözlemlenmiştir. Eğitimciler göre öğrenciler çoğunlukla her solfej parçasını hemen okumak, çalınan her dikteyi hatasız yapmak isteyip, eğitim süreci yaşamadan, yeterince çalışmadan en kısa zamanda her konuda iyi olmanın yolunu aramaktadır. Bu arayış hiçbir amaca ya da gelişime hizmet etmemektedir.

Müziksel işitme eğitiminin içerisinde yer alan solfej (okuma) ve dikte (yazma) çalışmalarında öğrenciler duyma ve algılama sorunları yaşayabilmektedir. Ayrıca başarısızlık durumunda da isteksizlik, tükenmişlik, eğitimde aksama, zaman kaybı, mutsuzluk vb. durumlar olabilmektedir, (Karkın ve Baş, 2016).

Müzik eğitiminde öğretmen usta, öğrenci ise çıraktır. Öğrenciler çıraklık döneminin ilk gününden itibaren ustanın söylediklerini çok iyi dinlemeli ve yaptıklarını gözlemlemeli ve uygulamaya geçirmelidir. Bu durumda öğretmenin öğrencilerini öncelikle samimiyet ve şefkatle himayesine alması çok önemlidir. Öğretmenlerin öğrencilerinin farklı taraflarını keşfetmesi, onları cesaretlendirmesi ve onlara önderlik etmesi gerekmektedir. Öğrenci çıraklık dönemlerinde çok hata yapsa da bu, öğrenme sürecinin bir parçasıdır ve her hata ondan ders çıkararak kendini geliştirmenin ilk adımı olmaktadır. Bu sebeple eğitimcilerin çözüm odaklı bir eğitim sürecini tercih etmeleri daha iyi sonuç verecektir. Ancak bu sayede gelişim sağlanabilmektedir. Diğer taraftan yardıma ya da ezbere dayalı, sınav odaklı çalışmalar ne yazık ki büyük vakit kaybıdır ve gelişimi engellediği görülmektedir.

Amaç

Bu çalışmada, konservatuvarlarda verilmekte olan başlangıç müziksel okuma-yazma derslerinin verimliliğini artırma amacına yönelik öğretim ve uygulama örnekleri ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu amaçla, müziksel okuma ve yazma derslerinin bir parçası olarak kabul edilen bölümlerde öneri olarak sunulan örnek uygulamalar ayrı ayrı ele alınmıştır.

Müziksel Okuma

İyi bir müziksel okumaya sahip olmak, gerçek anlamda müzisyen olmanın ilk şartıdır. Ele alınan bir notayı müziksel olarak algılayabilmek için, o notanın ritmik, melodik ve armonik yapısını kısa zamanda çözümlenmek gerekmektedir. Müziksel algı, beyne ulaşmış müziksel duyuları yorumlama, anlamlı duruma getirme sürecidir (Uçan, 1996). Bu da ancak hızlı bir okuma ile mümkün olacaktır. Hızlı ve doğru bir okumaya sahip olmak için ritim, anahtar, aralık ve entonasyon çalışmaları ayrı ayrı yapılırken solfej parçaları ise bu çalışmalara paralel devam etmelidir.

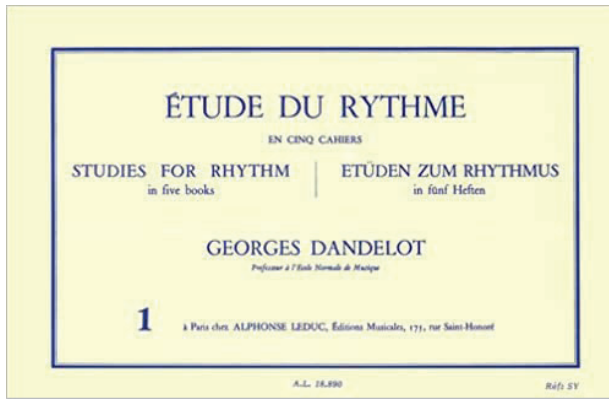
Amaç, tüm anahtarlarda nota yüksekliklerini, aralıkları, ritmik yapıları hızlıca ve şaşmaz bir şekilde okumak, öğrencinin refleks haline getirmek olmalıdır. Bir öğrenci ancak düzenli ve daha da önemlisi sürekli çalışma ile bu refleks edinebilecektir. Bu noktada solfej, onun müzikal hayatının bir parçası olmalıdır.

Öğretmenlerin izlemesi gereken yol, öğrencilerin problem yaşamamasına yönelik olmalıdır. Ders esnasında ya da eve çalışma verilirken müziksel okumanın bir ödevine bağlı olmaması, gündelik hayatın bir parçası olması gerekliliği ve kaliteli bir müziksel okumaya sahip olma süreci öğrenciye en baştan anlatılmalıdır. Müziksel okumanın refleks haline gelmesi 2 ya da 3 yıl sürebilmektedir. Bu sürenin çok iyi değerlendirilmesi, okuduğunu anlayabilmesi, hızlı müziksel deşifreler yapabilmesi iyi bir müzisyen olması yönünde büyük önem taşımaktadır.

Müziksel okumanın hızlı ve sağlıklı bir şekilde öğretilmesi için kitaplardaki alıştırmaların seri ve akıcı bir yöntem ile okunması önemlidir. Kitapların işe yaraması bu sayede ortaya çıkmaktadır. Aşağıda ritim, anahtar, aralık ve entonasyon çalışmaları ile ilgili kitap ve örnek uygulama yöntemlerinden bahsedilmektedir. Önerilen kitaplar, doğru uygulama ile solfej ve dikte konusunda kazanımları kanıtlanmış kitaplardır ve yıllardır birçok solfej öğretmeni tarafından tercih edilmektedir. Kitaplarda uygulanan yöntemler ve uygulamanın sürekliliği büyük önem taşımaktadır.

Ritim Okuma

Ritim okuma çalışmalarına başlamak için önerilen kitap 5 seri ile G. Dandelot'nun "Étude de Rythme" kitaplarıdır. Birinci kitap tüm nota değerlerinde, önce 2/4, 3/4, 4/4 sonrasında 2/2, 3/2 ve 4/2 lik ölçülerde alıştırmalara sahiptir. Ritim okuma öncesinde ölçü sayıları ve nota değerleri sağlıklı bir biçimde öğretilmelidir. Entonasyon ve solfej parçalarını okumadan önce, mutlak surette ritim okuma çalışmaları ayrıca yapılmalıdır (Dandelot, 1935).



Şekil 1: "Étude du rythme" kitabı (Georges Dandelot, 1935)

G. Dandelot "Étude de Rythme" kitabı ritim okumaya başlamak için oldukça ideal bir kitaptır. Her alıştırma bir satır olduğu için öğrencilere çok cazip gelmektedir. Kitap olabildiğince deşifre okunarak ilerlenmelidir. Sınıfta öğrencilere tek tek okutulmalı, bir öğrenci sesli okurken diğer öğrencilerin takip etmesi istenmelidir. Okuma yapılırken nota isimleri sakince, bir seferde, mp – mf dinamikte, siyah ve çengel notalar kısa, beyaz notalar uzun ve ifadeli söylenmelidir.

Bu noktada uygulanan ve çok iyi sonuç veren yöntem 'üç hak kuralı ya da oyunu'dur. Öğrencilere verilecek ev çalışmalarını bir kerede hatasız okumaya çalışmaları ve hatasız okuduklarında diğer alıştırmaya geçebilecekleri baştan açıklanmalıdır. Hata yaptıklarında durmamaları, eğer dururlarsa mutlak surette hata yaptıkları notadan başlayarak sona kadar okumaları ve tek seferde hatasız bir okuma yapmak için tekrar en baştan almaları söylenmelidir. Üçüncü seferde de hatalı okuma yaptıkları taktirde tekrar başa dönmeden, bir sonraki alıştırmaya devam etmeleri gerektiği vurgulanmalıdır. Üç seferde okuyamadığı alıştırmayı ertesi gün yine aynı yöntemle okumaya çalışmalıdır. Bu sayede öğrenci tek seferde doğru okumaya odaklanacak ve bir süre sonra alıştırmaları hatasız okumaya başlayacaktır.

Öğrencilere verilecek ev çalışmalarında izlenebilecek çeşitli yöntemler, öğrencilerde şartlanmayı ve rutini ortadan kaldırmakta ve iyi bir bilinç ve farkındalık yaratmaktadır.

Örnek uygulama; Dandelot ritim kitabı 1. seviye 15 – 20 arası numaralar sınıfta okunmalı ve 21 – 26 numaralar arası ev çalışması olarak verilmelidir. Bir sonraki derste öğrenciden verilen ödevin haricinde yakın bir numarayı (örn. 27 numara) okuması istenmesi, öğrencinin ödev haricinde de alıştırmalara göz atması gerektiği izlenimi yaratmaktadır. O andan itibaren öğrenciler verilen ev çalışmaları haricinde de takip eden numaralara göz atacak ve bu bilinçle kendilerini, verilen ev çalışmaları ile sınırlamayacaklardır.

Sonraki yıllarda F. Fontaine, "Ritim Ölçümünün Pratik Öğeleri" adlı kitabı aynı yöntemle uygulandığında öğrencilerde tereddüt olmadan, şaşmayan bir ritim okuma yetisi oluşacaktır. Ayrıca bu kitapta anahtar olmadığından iste-

nen anahtar başa yazılarak ya da yazılmadan okunabilmektedir.

Anahtar okuma

Bu bölümde öğrenciler notaların yüksekliklerini öğrenmektedir. Anahtar okuma alıştırmalarını en çabuk ve sağlıklı şekilde öğrenmek ve öğretmek için kullanılacak kitap G. Dandelot'nun "Manuel Pratique" kitabıdır. Uygulanacak yöntem yine aynıdır. En fazla üç seferde doğru okumak için çalışılmalı, kitapta mutlaka adım adım ilerlenmelidir.

Okumaya başlamadan önce üç konuda öğrenci bilgilendirilmelidir.

1. Sol anahtarı 2. çizgiye sol adımı vermektedir. (Bu açıklama diğer anahtarlar için de yapılmalıdır.)
2. Notalar çıkıcı olarak; do, re, mi, fa, sol, la, si, do, re, mi, fa, ...
3. İnci olarak da; do, si, la, sol, fa, mi, re, do, si, la,.. şeklinde sıralanmaktadır.
4. Notalar porte üzerine sıra ile bir çizgi bir boşluk şeklinde yazılmaktadır (Dandelot, 1928).

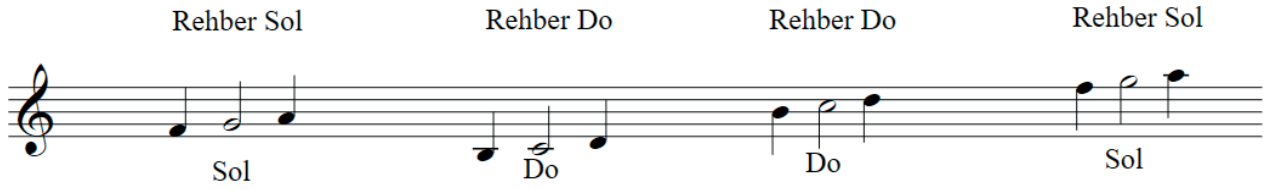


Şekil 2: "Manuel pratique" anahtar okuma kitabı (Georges Dandelot,1928)



Şekil 3: Notaların porte üzerine ardışık sıralanışı

Bu bilgiler verildikten sonra hangi anahtar çalışılacaksa 1. ve 2. alıştırmada öğretilen rehber notalar üzerinde durulmalıdır. Sol anahtarı öğretiliyor ise sol anahtarının olduğu portede sol ve do notalarının olduğu alıştırmaya okunmalıdır. Bu alıştırmalarda öğrenciler rehber notaları refleks şeklinde öğrenmeli ve bu notaları gördüklerinde hata yapmamalıdır. Sonraki alıştırmalarda rehber notaların bir altı ya da bir üstündeki ve iki altı ya da iki üstündeki notalar öğretilmekte ve bu sayede tüm notalar hızlı ve hatasız bir şekilde okunur hale gelmektedir (Yavuzoğlu, 2017).



Şekil 4: Sol anahtarı rehber notalar

Başlangıçta rehber notalar hemen tanınması için beyaz ya da ikilik notayla yazılmasına rağmen 1 vuruşluk okunmalıdır. Bu alıştırmalar ritim alıştırmaları gibi bona okunmalıdır. Notalar okunurken yine mp – mf dinamiklerinde ve staccato şekilde okunmalıdır. Akıcılığı sağlamak için belirli yerlerde nefes alınmalıdır.

Alıştırmalar 80 – 100 arası bir tempoda okunmalıdır. Kitapta istenen tempo 100 metronomdur ama öğrencilerin durumuna göre esneklik sağlanabilir. Kitap, aynı tempoda sırası ile dördlük, sekizlik, sekizlik üçleme, onaltılık ve onaltılık altılama ile anahtar okumaya hız kazandıran bir sistemde yazılmıştır. Tüm alıştırmalar mutlak surette okunmalıdır.



Şekil 5: G. Dandelot (1928), “Manuel Pratique” ritimsel ilerleme

Kitap yedi anahtarı da öğretmekte ve bununla birlikte öğrenilen anahtarlarda hızlı okuma yetisi kazandırmaktadır.

Entonasyon çalışmaları

Entonasyon; solfej okurken seslerin doğru verilmesi ve bunun bir alışkanlık haline gelmesi durumudur. Hassas bir kulak ve iyi bir kendini kontrol gerektirir. İlk çalışmalardan itibaren öğrencinin kendini iyi dinlemesi ve entonasyonunu kontrol etmesi büyük önem taşır.

Teori derslerinde aralıkların çok iyi bir şekilde öğrenilmesi, aralıkları duyma ve söyleme alıştırmalarının her ders yapılması gerekmektedir. Çünkü entonasyon okumaların temeli aralıkların doğru bir şekilde duyulması ve söylenmesi ile mümkün olacaktır. Kullanılacak kitapların aralıkları sıra ile benimsetmesi önemlidir. Bu noktada Fransız besteci ve kuramcı Jacques Casterede, “Les Intervalles” Volume 1 kitabı önerilmektedir. Kitap, aralıkların sıra ile önce ikili aralıklar, sonrasında üçlü, dördü, beşli vb. aralıklar şeklinde ilerleyen alıştırmalar içermektedir.

Entonasyon alıştırmaları odaklanarak, kendini dinleyerek ve her gün okunmalıdır. Bir müzisyenin hayatı boyunca iyi bir tona ve temiz seslere sahip ifadelili bir icracı olması buna bağlıdır. Alıştırmalar okunurken kendini dinlemek, gerektiğinde piyanodan ses alıp kontrol sağlamak çok önemlidir.



Şekil 6: Les intervalles, aralık ve entonasyon çalışma kitabı, Jacques Casterede

Solfej Çalışmaları

Anahtar, ritim, aralık ve entonasyon çalışmalarının bir arada yer aldığı, müziğin ve ifadenin ön plana çıktığı solfej parçaları, ilk alıştırmadan itibaren son derece müziksel bir kaliteye bağlı kalınarak okunmalıdır. Hedef her zaman iyi ve kaliteli müzik yapmak olmalıdır.

Solfej parçaları çalışma yöntemleri yukarıda bahsedilen anahtar ve ritim okuma yöntemleri ile benzerlik göstermektedir. Solfej parçaları ezgisel bir yapıda olduğundan, okumadan önce parça üzerinde yapısal bir analiz büyük fayda sağlayacaktır. Bu kısa analizde parçanın temposu, ritmik yapısı, anahtarları, müziksel cümleleri ve dinamikleri bilinçli bir şekilde algılanmalıdır. Bahsi geçen analiz solfej parçasının doğru ve ifadelili bir şekilde deşifre edilmesi için çok önem taşır. Bu sayede öğrenci iyi bir odaklanma ile parçadaki birçok müziksel öğeyi eş zamanlı çözümlmeyi öğrenecektir.



Şekil 7: Başlangıç seviye solfej kitaplarında örnekler

Solfej çalışmaları ile ilgili sayısız kitap bulunmaktadır. Parçaların daha kısa, yalın ve kolay çözümlenebilir olması bakımından Andre Wagnheim “Solfège Elementaire (2013)”, Henri Classens, “Le Solfège de Debutants (1962)” ve Muammer Sun, “Solfej (1991)” kitapları başlangıç için önerilmektedir. Fa anahtarının da öğrenilmesiyle, yine Wagnheim, “10 Etudes de Solfège” ve Pozzoli “Cours Complete de Solfej (2005)” kitabı önerilmektedir. Kitaplar, üç ana konuyu da fevkalade ele alan çok faydalı metotlardır. Üç kitaptan oluşan A. Danhausser, “Solfeges des Solfeges (1981)” kitabı da müziksel ifade anlamında oldukça fayda sağlamaktadır. Müziksel okumanın ilerlemesi ile ele geçebilecek her nota, müziksel okumanın gelişmesi için kullanılabilir. İleri seviyelerde Adnan Saygun “Töresel Musiki (1967)” kitabı, ezgi, ritim ve Türk müzik kültürü bakımından önerilmektedir.

Başlangıçta solfej okuma çalışmalarının piyano eşlikli yapılması, müziksel kalite, ifade, entonasyon ve armonik bakımından öğrenciye büyük fayda sağlayacaktır. Piyano eşliği olmayan parçalarda öğretmen tarafından uygun ve yalın bir eşlik çalınması önem taşır.

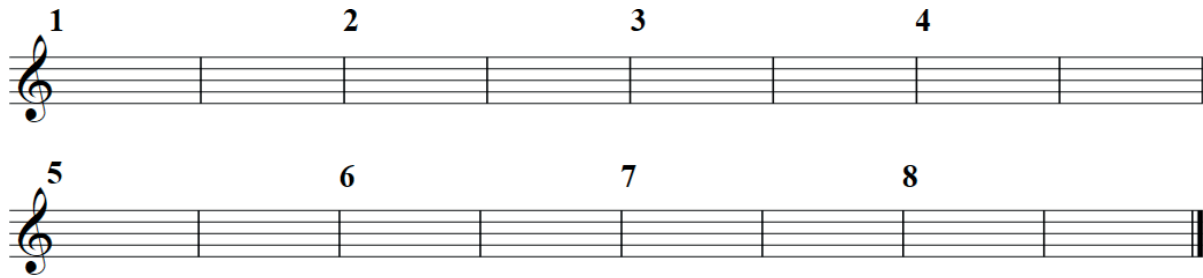
Solfej eğitiminin bir diğer gereği de öğrenciye çoksesliliğin öğretilmesidir. Bu sebeple öğretmenler ilk zamanlardan başlayarak iki sesli parçaları öğrencilere okutmalıdır (Sun, 1991). Müziksel okumanın ilerlediği sınıf ya da gruplarda, özellikle Sol, Fa, 3. çizgi Do ve 4. çizgi Do anahtarlarının da iyice öğrenilmesi ile çok sesli koro parçaları çalıştırılmalıdır. Özellikle J. S. Bach "371 Choral" farklı anahtarlarda yazılmış olan kitabı, bu konuda büyük önem taşımaktadır.

Dikte; Müziksel Yazma

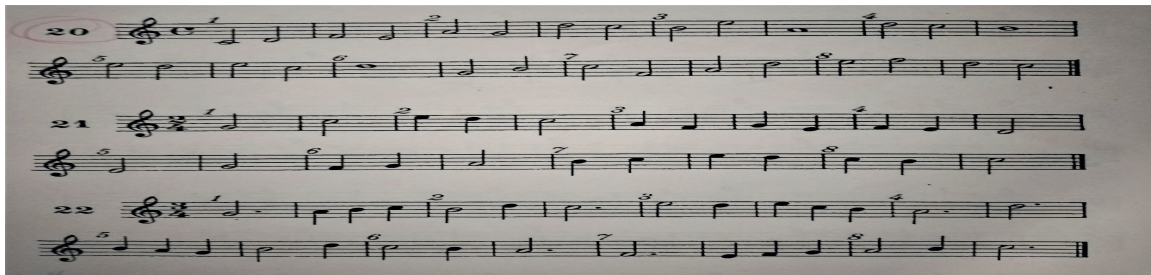
Dikte çalışmaları müziksel duyumun gelişmesini sağlamak için dikkatli ve prensipli bir uygulama ile yapılmalıdır. Öncelikle süreç öğrenciye doğru bir biçimde anlatılmalı ve uygulanmalıdır.

Öğretmen öğrencilere dikte yapmakta ustalaşmanın zaman alacağını, bu ustalığa ulaşmanın aşamalarını ve dikte çalışmalarının işleyişi konularında öğrenciyi bilinçlendirmelidir. İlk zamanlar dikte yazamayabilecekleri veya çok hata yapabilecekleri ama bu durumun onların gelişiminin bir parçası olduğu ve zaman içinde hataların azalacağı öğrencilere anlatılmalıdır. Öğrencileri ön yargılarından arındırmak ve onları cesaretlendirmek büyük önem taşımaktadır. Müziğe yeteneği olan her insan iyi bir duyuya sahiptir. Sadece bu konuda iyice bilinçlendirilmeli ve farkındalık yaratılmalıdır. Öğretmen ne tür diktelerin, ne şekilde yazılması gerektiği konusunda öğrenciyi aydınlatmalı ve seçenekler sunmalıdır. Öğrencilerin zaman içinde kendilerini tanıyarak, kendilerine özgü yöntemler üretebileceği düşünülmeli ve bu doğrultuda motive edilmelidir. Dikte çalışmalarına geçmeden önce aralık çalışmaları ve küçük ezgi tekrarları öğrencileri müziksel yazmaya hazırlaması bakımından büyük önem taşımaktadır.

Dikte çalışmaları yapmak için J. Rueff, N. Gallon ve S. Petit dikte kitap setleri önerilmektedir. Kitaplar çok kolay seviyeden çok zor seviyeye sıralanmış, çoğunlukla 16 ölçüde parçalardan oluşmaktadır. Ders esnasında işleyişin sağlıklı yürütülmesi ve zaman kazanılması için öğretmenler tarafından önceden hazırlanmış boş dikte şablonu öğrencilere dağıtılmalıdır.



Şekil 8: İki ölçüden oluşan bölümlerin numaralandırıldığı boş dikte şablonu



Şekil 9: İki ölçülü bölümleri numaralandırılmış dikte

Dikte çalışması temelde üç aşamadan oluşur.

İlk aşamada diyapazon La verilmeli ve dikte baştan sona çalınmalı, bitiminde tekrar La notası verilmelidir. Öğrenciler bu noktada diktenin tonunu belirleyerek en başa yazmalıdır. Ton belirlerken diktenin minör veya majör duyumda olduğu, başlangıç ve bitiş sesi dikkate alınmalıdır. İlerleyen çalışmalarda öğrenciler, diktenin ilk çalınışında parçanın tonunun yanı sıra ölçü sayısını da tespit eder hale gelebilmektedirler.

İkinci aşamada en başta bir kez La diyapazon ardından, ilk iki ölçü yani 1 numara, tempo verilerek çalınmalıdır. Öğrenciler bu defa ölçü sayısını belirleyerek donanıma yazmalıdır. Kısa bir süre (iki ölçüyü seri bir şekilde yazma süresi) beklendikten sonra aynı numara tekrar çalınmalıdır. Üçüncü çalışta 1 numara çalınarak 2 numaraya bağlanmalıdır. Bütün dikte sona kadar bu şekilde çalınır. Her iki ölçü ya da her bir numara 3 kez çalınmış olacaktır.

Üçüncü aşamada ise la sesi verilerek son kez daha baştan sona çalınmalıdır. Bu aşama kontrol aşamasıdır. Öğrenciler yazdıkları diktenin kontrolünü ve gerektiğinde düzeltme yapmalıdır.

Bu üç aşamanın seri bir şekilde uygulanması çok önemlidir. Öğretmenlerin hiçbir surette öğrencilere yardım etmemeleri, hemen diğer dikteye geçerek zamanı verimli kullanmaları büyük önem taşımaktadır. Derste yapılan diktelerin kontrolü vakit alacağından, öğretmen tarafından ders bitimi toplanan kağıtlar boş bir zamanda kontrol edilip bir sonraki derste öğrencilere dağıtılmalıdır. Diğer taraftan öğretmenler dikte çalışması esnasında hata yapmamalıdır. Bu durum öğrencilerin dikkatini dağıtmakta ve işleyişi bozabilmektedir. Çalınacak dikteler önceden belirlenmeli ve çalışılmalıdır.

Dikteler müziksel bir kalite içinde, cümlelerin belirtildiği ifadeli (espressivo) bir şekilde çalınmalıdır. Hatta dinamikler (p, mf, f, ff vb.), diğer çalma teknikleri (legato, staccato, vurgu gibi) ve tempo değişiklikleri (rallentando, ritardando gibi) de eklenerek çalışma daha da keyifli hale getirecektir. Bu tip detaylı çalışmalar öğrencinin müziksel duyusunu ve hissedişini çok olumlu yönde etkilemekte, müziksel okumanın da katkısıyla çalgısına yansımaktadır. Bu sayede öğrenci önüne gelen deşifre parçalarını, küçük bir ön çalışma yaparak, daha ilk andan itibaren ifadeli bir çalışma deşifre edebilecektir.

İki, üç ve dört sesli dikteler, sırası geldiğinde yine aynı yöntemle yapılmalıdır. Tek sesli diktelerde sürecin önemli bir kısmını tamamlamış olan öğrenciler, sırası ile iki, üç ve dört sesli dikteleri çok zorluk çekmeden yapabileceklerdir. Bu noktada iki, üç ve dört sesli diktelerin, tek sesli diktelere göre daha belirgin bir armonik yapıya sahip olduğu, öğrenciye anlatılmalıdır.

Tek ve çok sesli diktelerin zaman zaman derse davet edilecek üst sınıf öğrenciler tarafından kendi çalgıları ile seslendirilmesi, dikte yapan öğrenciler için çok geliştirici ve heyecan verici olacaktır. Sadece tahta nefesli, bakır nefesli ya da yaylı çalgılar gruplarının oluşturduğu ikili üçlü ya da dörtlülerin yanında, tüm gruplardan birer ya da ikişer çalgının olduğu gruplar da oluşturulabilmektedir.

Örnek verecek olursak:

İki sesli dikteler için, keman- viyolonsel, klarnet- fagot, trompet- trombon ya da flüt- viyolonsel, keman – fagot; üç sesli diktelerde keman- viyola- viyolonsel, obua- klarnet- fagot ya da flüt- korno- viyolonsel, keman- klarnet- trombon gibi birliktelikler oluşturulabilir. Hatta bir vurma sazın da eklenmesi dikteyi daha da faydalı hale getirecektir.

Öğrencilerin bu dikteleri piyano portesine yazmaları yeterlidir. Lakin teori kompozisyon bölümü öğrencilerinin bu tip dikteleri, her enstrümanın kendi anahtarında olduğu küçük bir partitür düzeneğinde yazmaları daha yararlı olacaktır. Bu aynı zamanda partitür okumanın da yolunu açmaktadır. Bu dikteler yine iyi bir müziksel ifade ile çalınmalı ve hata yapılmamalıdır.

Öğretmenlerin öğrencilere dikteyi sevdirmesi ve onları motive etmesine çok yardımcı olacak bir diğer dikte türü de boşluk doldurma dikteleridir. Bu dikteler, tek ya da çok sesli olabilmektedir. Müzik cümlelerindeki boş kısımların doldurulması şeklinde yapılmalıdır. Bu dikte için, Fransız piyanist besteci ve öğretmen Odette Gartenlaub'un "Dictées a Partie Manquantes" kitapları önerilmektedir. Dikteler, enstrüman sayısına göre örnek olarak üç çalgı var ise,

bir fazla kez yani dört kez baştan sona çalınmalı, bu sayede öğrenci kontrol etmek için imkân bulabilecektir. Diktelerin kompakt disk ya da hafıza kartından çalınırken duyum kalitesini yüksek tutmak için iyi bir müzik sistemi ile çalınması gerekmektedir.

Öğrencilerin zihinlerindeki tüm şartlanma, beklenti ve ön yargıları kaldıracak, tam bir dikkat ve odaklanma çalışması olarak yapılan serbest dikte çalışmaları ise belli bir seviyeden sonra yapılabilecek çok faydalı bir çalışmadır. Bu diktelerin özelliği, biraz daha özgür bir cümle yapısına ve farklı çok sesliliklere aynı anda sahip olmasıdır. Dikte tek ses ya da iki ses başlayabilir ve ilerleyen ölçülerde çok seslilik 4'e kadar çıkabilir, tek sese düşebilir ya da 5 sesli bir akor ile bitebilmektedir. Seviyeye göre ikişer ya da dörder ölçüden oluşmuş gruplar halinde çalınmakta, dikteler tek portede sol anahtarına yazılmaktadır.



Şekil 9: Serbest dikte örneği

Öğretmenler ellerindeki dikte kitaplarından seçtikleri dikteler üzerinde çok seslilik çalışması yaparak bu dikteleri hazırlayabilirler.

Bir diğer duyuş çalışması da hata bulma çalışmalarıdır. Bu çalışmalar parçanın hatalı yazılmış notası üzerindeki hatalı ritim ya da notaların işaretlenmesi ile yapılmaktadır. Bu çalışma için O. Gartenlaub "Depistage de Fautes" kitabı önerilmektedir. Kitapta iki grup nota bulunmaktadır. Biri öğretmenin piyanoda çalacağı hatasız nota, diğeri de öğrenciye kopyalarının dağıtılacağı hatalı notadır. Öğretmen müziği baştan sona üç kez çalacak ve öğrenciler hatalı notaları tespit etmeye çalışacaktır. Ayrıca öğretmenler de seçecekleri müzikler ile kendi kitaplarını zamanla oluşturabilirler. Bu çalışmalar öğrencilerin odaklanma yetilerini geliştirmekte olduğundan önerilmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Müzik eğitimi alan her öğrenci belli bir duyuşa ve yeteneğe sahiptir. Önemli olan çok yetenekli olmak ya da çok iyi bir duyuşa sahip olmaktan öte, çalışarak bu yeteneği ve duyuşu doğru şekilde kullanabilmektir. Müziksel duyuşun geliştirilebileceği unutulmamalıdır. Diğer taraftan yeteneğin tek başına bir anlam ifade etmediği göz ardı edilmemelidir. Bu noktada çok yetenekli olduğunu düşünen kişi, yeteneğine güvenerek çalışmadan yapabildiğini düşünmekte, fakat bir müddet sonra bunun yeterli olmadığı gerçeği ile karşı karşıya kalacaktır. Bunun önüne geçmek büyük önem taşımakta ve bu görev öğretmenlere düşmektedir.

Bu çalışmada önemi vurgulanmış çalışma yöntemlerinin, öğrencilere, yetkin bir müzisyen olmaları konusunda büyük fayda sağlayacağı sonucuna ulaşılmıştır. Bu sayede müziksel okuma ve yazma tamamen içselleştirilmiş ve refleks haline getirilmiş olacaktır. Sadece profesyonel değil, iyi müzisyen olmak isteyen her yaşta her birey, iyi bir rehber eşliğinde bu ve benzeri yöntemleri uygulayarak kendisini geliştirmesi mümkün olacaktır. Önemli olan, bilinen doğru yöntemi her gün uygulamak, müzik yaşantısının bir parçası haline getirmektir.

Öneriler

Bu çalışmanın sonucunda öneriler, aşağıda sıralanmıştır.

1. "Suyun taşı aşındırması gücünden değil sürekliliğindedir" sözü bir müzisyenin yaşamını en doğru şekilde ifade etmektedir. Yaşamın içindeki o küçük anlar, gelişim ve formda kalmak için büyük önem taşımaktadır. Bu sebeple zamanı boşa harcamadan, onu en doğru şekilde kullanmayı öğrenmek ve öğretmek gerekmektedir.

2. Ne okunduğu değil nasıl okunduğu önemlidir. Bu sebeple seçilecek kaynaktan çok o kaynağın uygulama metotları üzerinde durulması gerekmektedir.

3. Çalışmaların hız kazanabilmesi için dikte çalışmalarında öğrenciye yardımdan kaçınılmalı, bir ders süresince olabildiğince çok dikte yapılmalıdır.

4. Ritim, anahtar, entonasyon ve solfej çalışmaları ayrı ayrı çalışılmalı ve her seferinde deşifre okunmalıdır. Deşifre, herhangi bir parçayı çabucak çözümlmek açısından büyük önem teşkil etmektedir.

4. Öğrencilerin müziksel işitme okuma ve yazma derslerine sınav odaklı değil, gelişim odaklı yaklaşımları sağlanmalı ve bu yönde çalışılmalıdır.

6. Her müzik öğrencisinin doğru nefes almayı öğrenmesi, meditasyon, yapabiliyor ise yoga yapması, kişisel farkındalığı ve bilincin yanında, odaklanmayı ve konsantrasyonu da güçlendireceği için önerilmektedir.

Kaynakça

- Bach, J. S. (1871), 371 Vierstimmige Chorale, Leipzig: Breitkopf und Hartel
- Casterede, J. (1985), Les Intervalles, Paris: Edition Salabert
- Classen, H. (1962), Le Solfege des Debutants, Paris: Edition Combre
- Dandelot, G. (1935), Etude de Rhythme, Paris: Alphonse Leduc
- Dandelot, G. (1928), Manuel Pratique, Paris: Max Eschig
- Dannhauser, A. (1981), Solfege des Solfege, USA: Hal Leonard
- Fenmen, M. (1997), Müzikçinin El Kitabı, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara.
- Fontaine, F. (1985), Ritim ve Zaman Duygusunun Temelleri, Paris: Henry Lemoine
- Gallon, N. (1949), Cours Complete Dictee Musicale, Paris: Editions J. Jobert
- Gartenlaub, O., Dictees a Parti Manquantes, Paris: Alphonse Leduc
- Gartenlaub, O., Depistage de Fautes, Paris: Edition Rideau Rouge
- Karkın, A. M. ve Baş, E. (2016), Başlangıç Solfej ve Dikte Öğretiminde Ezgi Kalıpları Modelinin Uygulanması Örneği, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Malatya.
- Petit, S. (1939), Dictees Musicales, Paris: Alphonse Leduc
- Pozzoli, E. (2005), Cours Complete de Solfege, Paris: Ricordi
- Rueff, J. (1968), 250 Dictees Musicales Progressives, Paris: Alphonse Leduc.
- Saygun, A. (1967). Töresel Musiki, Devlet Konservatuvarı Yayınları serisi, Devlet Kitapları Müdürlüğü, Ankara.
- Sun, M. (1991), Solfej, Ankara: Evrensel Müzik evi, Ankara.
- Uçan, A. (1996), İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Waignein, A. (2013) Solfege Elementaire, Paris: Schott
- Yavuzoğlu, N. (2017), Müzik Teorisi, İstanbul: İnkılap Kitabevi

ISPARTA TÜRKÜLERİNİN EZGİ, RİTİM ve ŞİİR YAPISI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

İbrahim Öz¹

Özet

Bu araştırmada TRT repertuarında bulunan 50 adet kırık hava türündeki Isparta türküsünün ezgi, ritim ve şiir yapısını analiz etmek ve yöre müziğinin karakteristik özelliklerini ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Çalışma kapsamında Isparta iline ait 50 türkünün, ezgi, ritim ve şiir yapıları nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması modeline göre ayrıntılı şekilde incelenmiştir. Çalışma sonunda elde edilen veriler doküman analizi yapılarak çözümlenmiştir. Yapılan incelemeler sonunda konu bakımından %76 oranında en yaygın aşk-sevda, hece ölçüsü olarak 7'li ve 11'li hece ölçüleri, nazım şekli olarak %68 oranında türkü türünün yaygın olduğu, türkülerin %54 oranında kavuştaklı olduğu ve %58 oranında nazım biriminin dörtlük olduğu görülmüştür. Isparta türkülerinde yoğun olarak %59 Hüseyini makam dizisi ve akraba makam dizileri (Gülizar ve Uşşak) görüldüğü, türkülerin en dar 6'lı ve en geniş 12'li ses aralığına sahip olduğuna ulaşılmıştır. Ölçü yapılarının ise %70 oranında yoğun olarak 9 zamanlı olduğu görülmüştür. İncelenen Isparta türkülerinin özellikle makam dizisi ve ritim yapısında Teke ve Zeybek müzik kültürünün etkili olduğuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Isparta, Türk Halk Müziği, Türkü, Ezgi, Makam, Ritim, Şiir*

EXAMINATION OF ISPARTA FOLK SONGS IN TERMS OF MELODY AND RHYTHM STRUCTURE

Abstract

In this research, it is aimed to analyze the melody, rhythm and poetry structure of 50 pieces of kırık hava type Isparta folk songs in the TRT repertoire and to reveal the characteristic features of the local music. Within the scope of the study, the melody, rhythm and poetry structures of 50 folk songs belonging to the province of Isparta were examined in detail according to the case study model, which is one of the qualitative research methods. The data obtained at the end of the study were analyzed by document analysis. At the end of the examinations, the most common love-love is 76% in terms of subject, 7 and 11 syllable measures as syllable measure, folk songs are common at the rate of 68% as verse form, folk songs are conjunct at 54% and it has been observed that 58% of the folk songs are verse units. It has been reached that 59% Hüseyini makam scales and relative makam scales (Gülizar and Uşşak) are seen intensely in Isparta folk songs, and the folk songs have the narrowest 6 and the widest 12 voice range. On the other hand, it was observed that the measurement structures were 9-stroke intensively at the rate of 70%. It has been found that Teke and Zeybek music cultures are effective especially in the maqam scale and rhythm structure of the examined Isparta folk songs.

Keywords: *Isparta, Turkish Folk Music, Folk Song, Melody, Makam, Rhythm, Poetry*

I. Giriş

Kültür; çeşitli parçalardan bütünü oluşturan, bütün içinde düzenli işlev gösteren, yapılandırılmış bir sistemdir. Gelenekler insanlık tarihi boyunca, nesilden nesle aktarılan kültürel değerlerin ve yaşam deneyimlerinin ürünleridir. Bütünü oluşturan ürünlerin her biri kendi içinde özellikleri ve sistem içindeki konumları ile ayrı birer birim olarak da kabul görmekle birlikte sınırları açıktır (Aman, 2012). Kültür kişilerin bireysel olarak yapılandırabilecekleri bir bütün değildir. Bir toplumun içinde ve o toplumun gelenekleri çerçevesinde oluşmaktadır (Gök Akyıldız, 2016).

¹ Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, Antalya. ibrahmoz07@hotmail.com

Bir toplumun en önemli kültür miraslarından birisi de halk müziğidir. İçinde bulunduğu toplumun nesiller boyunca aktararak gelen kültürünü, her türlü duygu, düşünce ve birçok nedenle halk tarafından benimsenmiş olup o toplumu bütün yönleriyle yansıtan, halka mâl olmuş sözlü veya sözsüz ezgilerdir. İçerisinde seveda, ayrılık, özlem gibi duyguları barındıran kahramanlık, yiğitlik gibi ulusal duyguları yansıtan millî kültür hazinesidir. Bu nedenle halk türkülerinde, yaşadığı yörenin kültürel öğelerini hissetmek mümkündür.

Türk halk müziği, halkın ortak duygularını en sade, düz, yalın ezgilerle anlatan ve nesilden nesle aktararak geçmişten günümüze kadar gelen, geleneksel ve köklü bir müzik türüdür. Türk halkı; acısını, hasretini, hüznü, mutluluğu ve içerisinde sakladığı diğer tüm duyguları türkülerin dili ile aktarmıştır. Türk halk müziği kalıba sokulmamış, nesilden nesle aktarılırken gelişmiş ve yenilenmiş toplumu yansıtan bir tür olmuştur. Genellikle telli, üflemleri ve yaylı çalgılarla icra edilen Türk Halk Müziği içerisinde çeşitli teknikleri barındırır ve icra edilirken farklı ve kendine has unsurları yansıtır (Yalman, 2020). Bu müzik Türk köylüsünün, büyük kasabaların, eski ve yerli halkının ve âşıkların müziğidir. Folklorik ve anonim bir karakter taşır. Yaratıcıları çoğunlukla belli değildir (Emnalar, 1998:27).

Türk halkının bütün yaşantısı, Türk halk müziğinde, özellikle de onun sözlü biçimi olan türkülerde görülmektedir. Evsen (2018) halk türkülerini, “ait oldukları yörelerin kültürel ve tarihsel geçmişlerini, gelenek ve göreneklerini, kişilerin günlük yaşamlarını ve hatta inançlarını yansıtan eserler” olarak tanımlamıştır. Tanımına bakıldığında “Türkü” kavramı, Türk Halk Müziği içinde Türk toplumuna bağlı olarak Türk’e ait, Türk’e özgü olarak tanımlanabilmektedir. Türk halkının duygularını, geleneklerini, yaşamlarını ve varlığını yansıtan sözlü eserlere, Türk Halk Müziği’nde “Türkü” denilmektedir. Bir başka tanıma göre; (Emnalar, 1998:243) “Türki” kelimesinden gelişen ve “Türk’e ait anlamına gelen bu kelime genelde bütün kırık havalar (ritimli ezgiler) için kullanılmaktadır”.

Türküler, ritimli veya serbest ritimli, sözlü ezgiler olup halk müziğinde kırık hava ve uzun hava olarak ikiye ayrılmıştır. Belli bir ölçü ve usulle icra edilen halk ezgilerine kırık hava denir. Türk halk müziğinin büyük bir bölümünü oluşturmaktadırlar (Yücel, 2011). Zeybek, horon, teke zortlatması, semah, halay, bar, karşılama çeşitleri bulunmaktadır. Kırık havalar aynı ezgi içinde farklı usuller barındırabilmektedir. Örneğin, 9/8’lik bir ezgiye sahip olan eser akışında 8/8, 7/8 gibi ölçü değişiklikleri bulundurabilir. Uzun havalar ise; serbest okuma tekniği ile icra edilen, düzenli ritim özelliği olmayan eserlerdir. Halk tarafından Bozlak, Hoyrat, Elezber, Barak ve Gurbet isimleri ile de anılan eserler genellikle toplumun sosyal olaylarını, hüznlerini, vatan hasreti veya kahramanlık gibi olayları konu almaktadırlar (Büyükyıldız, 2015).

Türküler, “insanoğlunun başına gelen olayları, bunun toplum içindeki iz ve akislerini, insanlığın ortak duygularını, millî karakterlerini, tarihi olayları konu alan bir kültür hazinesi olarak tanımlanır” (Özbek,1975:63). Her ne kadar insanların duygularını yansıtırsalar da kökleri bakımından mahalli ve millîdirler (Gökçe, 1982:13). Böylelikle her yörenin kültürel, tarihsel, coğrafi öğeleri bölgeden bölgeye farklılık gösterdiği gibi halk türkülerinde de ezgisel, ritimsel ve şiir yapısı bakımından o yöreye ait, ortak kültürün bir dili olmuştur.

1.2. Amaç

Bu araştırmanın amacı, TRT repertuarında bulunan, 50 Isparta türküsünün ezgi, ritim ve şiir yapısını analiz etmek, yöre müziğinin karakteristik özelliklerini ortaya çıkarmak ve yöre müziğinin genel karakterinin tespitine yönelik yapılacak çalışmalara katkı sağlamaktır.

İlgili literatür tarandığında Isparta türkülerine ait bir çalışmaya rastlanmamış olması sebebiyle bu çalışmadan elde edilen sonuçların literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.3. Isparta’nın Müzik Kültürü ve Yöre Müziğinin Karakteristik Yapısı

İnsanlar tarih boyunca yaşadıkları coğrafi bölgenin olumlu olumsuz bütün etkilerine uyum sağlamaya çalışmışlardır. Bölgeye uyum süreci, halkın kültürel yaşamını, çalışma koşullarını ve sosyal hayatlarını büyük ölçüde etkilemektedir. Bu ilerleyen süreç hayatın her aşamasına etki ettiği gibi toplumların müziklerinde, oyunlarında, kısaca sanatsal faaliyetlerinin hepsinde etkili olmuştur. Örneğin; ovalarda, düz arazilerde yaşamış topluluklar daha ağır hareket ederken dağlık arazilerin etkili olduğu yaylalarda yaşayan topluluklar daha hızlı hareket etmek zorunda kalmıştır. Isparta ili de bulunduğu coğrafi konum ile İç Anadolu, Akdeniz ve Ege bölgelerinin kesişim noktasında olmasıyla nedeniyle yörenin

düzlüklerinde Ege bölgesinin ağır zeybekler icra edilirken, Teke yöresine yakın dağlık ve engebeli bölgelerinde ise kırık havalar ve hafif zeybekler icra edilmektedir. Zeybek ve teke oyunları genelde 9 zamanlıdır. Isparta yöresinde ağır zeybek havaları genel olarak 9/2 – 9/4 ölçü yapılarından oluşmakta ve yöreye ait teke zortlatmaları da 9/8 – 9/16 ölçü yapılarında görülmektedir (Isparta Milli Eğitim Müdürlüğü, 1998:98).

Isparta, Akdeniz Bölgesi sınırları içerisinde, Ege ve İç Anadolu bölgeleri arasında, güneyinden Toros Dağları, kuzeyinden Acı Göl ve Burdur Gölü arasından geçen Söğüt ve Sultan Dağları ile çevrelenmiş, doğu sınırında Beyşehir Gölü ve Manavgat Çayı ortasına kadar olan sınırları ile önemli bir coğrafi konumdadır (Erdal, 2013:2). Isparta ilinin, Akdeniz, Ege ve İç Anadolu bölgelerinin kesişim noktasında olması; yörenin müzik yapısında zenginlik ve çeşitlilik oluşturmuştur. “Toroslar boyunca uzanan ve Isparta’nın bir bölümünü kapsayan, Antalya, Burdur illeri ile Muğla’nın doğusu, Denizli’nin güneydoğusu, Afyon’un güneyini içine alan bölgeye ‘Teke Bölgesi’ adı verilmektedir” (Dünden Bugüne Antalya, 2012:364).

Teke bölgesinin zeybek ve teke oyunlarının icrası 9 zamanlıdır. Teknik açıdan incelendiğinde, teke zortlatmaları, yörenin en karakteristik ezgilerinden biridir. Bu ezgilerde birim zaman 1/16’lık olup, birleşik usullerden 9/16’lık ölçü yapısının sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Teke zortlatması isminin yörede bulunan keçilerin erkeklerine verilen teke isminden ve tekelerin çiftleşme zamanlarındaki hareketlerine benzerlikten geldiği öngörülmektedir. Kıvrak zeybekler, teke zortlatmalarından daha ağır icra edilen ve 9/8 ölçü yapısına sahip olan ezgilerdir. Ağır zeybekler 9/2 – 9/4 ölçü yapılarından ve düz (kırık) havalar ise 2/4 – 4/4 ölçü yapılarından oluşmaktadır (Uludağ, 2009).

Isparta’nın ilçe ve köylerinde temel sazlar olarak üflemler, yaylı ve vurmali çalgıların kullanımı yaygındır. Erdal (2013:8)’a göre “özellikle kabak kemane yörenin kendine özgü en önemli yaylı çalgılarından birisi olup üflemler sazlarından bazıları sipsi, çifte ve en yaygın vurmali sazları da davul, def, bendir. Ayrıca tarihi süreç içerisinde, Türk müzik geleneğinin önemli bir sazı olan bağlamanın da Isparta müzik kültüründeki yeri küçümsenmeyecek derecededir”.

II. Yöntem

Bu bölümde araştırmanın modeli, verilerin toplanması ve analizinde kullanılan yöntem ve teknikler yer almaktadır.

2.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması modelinde çalışılmıştır. Durum çalışmasında bir olay, olgu veya konunun derinlemesine incelenmesi ve ayrıntılı olarak aktarılması amaçlanmaktadır (Merriam, 2018:40). Durum çalışması modeli ile desteklenen bu çalışmanın verileri, doküman analizi yapılarak çözümlenmiştir. Dokümanlar yapılan araştırmalarda elde edilen gözlem ve görüşme verilerini destekleyici unsurlar olmanın yanında kendileri de araştırmanın ana verileri olarak kullanılabilirler (Yıldırım ve Şimşek, 2018:197).

2.2. Verilerin Toplanması ve Analizi











Merriam’ın belirttiği gibi (2018:40) nitel durum çalışmasının en temel özelliği bir olay, olgu ya da konunun derinlemesine incelenmesi ve ayrıntılı olarak aktarılmasıdır. Bu bağlamda halihazırda geleneksel müziklerimize ait en fazla THM eseri barındıran veri tabanı olarak TRT Türk Halk Müziği repertuarından Isparta yöresine kayıtlı 50 adet sözlü Isparta türküsü tespit edilmiştir. Araştırma için literatür taraması yapılarak konuyla doğrudan ya da dolaylı, ilgili basılı ve dijital kaynaklar incelenmiştir.










Isparta türkülerinin müzikal analizi yapılırken ezgilerin makam özellikleri, ezgilerde kullanılan notaların ses aralığı ve ritim yapısı yönünden incelenmesinde kullanılan dörtlük, sekizlik ve onaltılık nota değerleri, düzum şekilleri öncelikte tabloda sonrasında da dağılım grafiğinde rakamsal ifadeler ile gösterilmiştir. Türkülerin sözleri incelenirken hece ölçüleri sayılmış, hangi hece ölçüsüne, nazım birimine, nazım şekline, kafiye şemasına uygun yazıldığı, konusu olan olaylar ve kavuşaklı/kavuşaksız olduğu tabloda verilmiş ve yine dağılım grafiğinde rakamsal ifadeler ile gösterilmiştir.



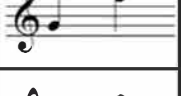








III. Bulgular





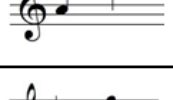


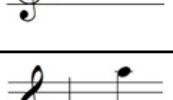



Bu bölümde araştırmaya ait bulgular ve bulgulara ilişkin yorumlar yer almaktadır. Araştırmada TRT THM repertuarında bulunan 50 adet sözlü Isparta türküsünün ezgi, ritim ve şiir yapısına ait tablo aşağıda sunulmuştur. Tabloda çözümlenen veriler daha sonra dağılım grafiklerin de rakamsal ifadeler ile gösterilmiştir.








3.1. Isparta Yöresi Türk Halk Müziği'nde Yer Alan Türkülerin Ezgi, Ritim ve Şiir Yapısının İncelenmesine Yönelik Tablo

Repertuar Numarası-Türkü Adı	Ezgi Yapısı		Ritim Yapısı		Şiir Yapısı					
	Ezginin Makam Dizisi	Ses Aralığı	Ölçü Yapısı	Düzüm Şekli	Konusu	Hece Ölçüsü	Nazım Birimi	Kafiye Şeması	Nazım Şekli	Kavuştak
No:5131 Açıldı mı Domatesin Çiçeği	Hüseyni		4/4	Aşk-Sevda	11'li Hece Ölçüsü	Beyit	a,a'b/b/c,c	Türkü	Kavuştaksız
No:2461 Alverin Dabancamı Doldurem	Gülizar		9/8	2+2+2+3	Yigitlik-Kahramanlık	11' Hece Ölçüsü	Beyit	a,a,a'/c,c,d	Türükü	Kavuştaksız
No:1974 Ali Gavak Kesiyor	Kürdi		4/4	Aşk-Sevda	7'li Hece Ölçüsü	Dörtlük	a,a,b,a'/c,c,d,c/e,e,f,e	Mani	Kavuştaksız
No:893 Ardıçtandır Guyuların Govası	Eviç		9/4	2+2+2+3	Aşk-Sevda	11'li Hece Ölçüsü	Beyit	a,a,a'b/b/c,c,c	Türkü	Kavuştaklı
No:3133 Ay Doğar Aşmak İster	Gülizar		9/4	2+2+2+3	Aşk-Sevda	7'li Hece Ölçüsü	Dörtlük	a,a,b,a'/c,c,d,c	Mani	Kavuştaksız
No:624 Ayletmen Gelini Yazık	Hicaz		3/4	Ayrılık	8'li Hece Ölçüsü	Beyit	a,a,a'/c,c,c/d,d,d	Türkü	Kavuştaksız
No:508 Ayva Dibi Serin Olur	Hicaz		9/8	2+2+2+3	Aşk-Sevda	11'li Hece Ölçüsü	Dörtlük	a,a,a,b/c,c,c,d	Türkü	Kavuştaksız
No:3197 Ayva Dibi Serin Ohur Yatmaya	Hüseyni		9/8	2+2+2+3	Aşk-Sevda	11'li Hece Ölçüsü	Beyit	a,a,a'b/b/c,c,c	Türkü	Kavuştaklı
No:947 Ayva Dibi Serin Ohur Yatmaya	Hicaz		9/8	2+2+2+3	Aşk-Sevda	11'li Hece Ölçüsü	Dörtlük	a,a,a,b/c,c,c,d	Türkü	Kavuştaksız
No:633 Badılcam Doğradım	Hicaz		4/4	Aşk-Sevda	7'li Hece Ölçüsü	Dörtlük	a,a,b,a'/c,c,c,c/d,d,e,c	Türkü	Kavuştaklı

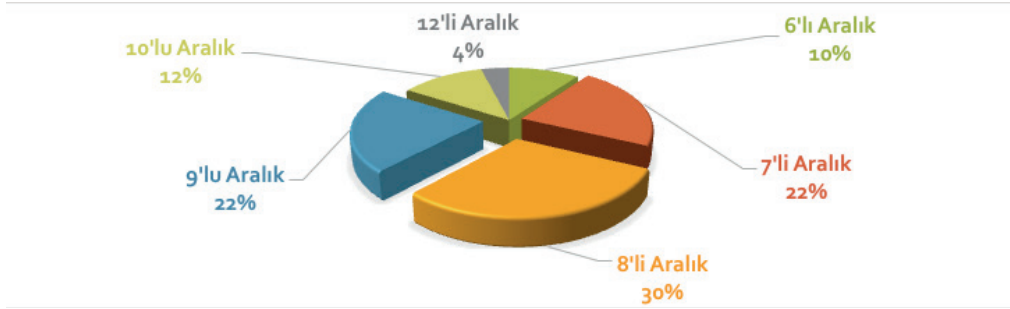
No:2794 Bahçalarda Üzerlik	Segâh		2/4	Aşk-Sevda	11'li Hece Ölçüsü	Beyit	a,a/b,b,b,c,c,d,d,d/e,e	Türkü	Kavuştaklı
No:206 Bak Şu Da Kaşın Karesine	Gülizar		9/8	2+2+3+2	Aşk-Sevda	8'li Hece Ölçüsü	Beyit	a,b/c,c,c,c,c/d,d	Türkü	Kavuştaklı
No:231 Ben Havada Uçardım	Gülizar		9/8	2+2+2+3	Aşk-Sevda	8'li Hece Ölçüsü	Dörtlük	a,b,a/b/c,d,e,d	Türkü	Kavuştaksız
No:2050 Birini Yavrum Birini	Gülizar		4/4	Aşk-Sevda	10'lu Hece Ölçüsü	Dörtlük	a,a,b,a/c,c,c,c/d,d,d ,d/e,e,e,e	Türkü	Kavuştaklı
No:4497 Bizim De Sokak Mavi De Yazma Bütünü	Hüseyni		2/4	Ayrılık	13'ü Hece Ölçüsü	Beyit	a,a,a/b,b/c,c,c	Türkü	Kavuştaklı
No:333 Çayır Çimen Geze Geze	Saba+Uşşak		9/8	2+2+2+3	Aşk-Sevda	7'li Hece Ölçüsü	Dörtlük	a,a,b,a/c,c,d,c	Mani	Kavuştaksız
No:545 Çayra Serdim Postu	Gülizar		9/8	2+2+2+3	Aşk-Sevda	7'li Hece Ölçüsü	Dörtlük	a,a,b,a/c,c,d/e,e,e,f	Mani	Kavuştaklı
No:2919 Daşa Vurdum Bir Depme	Eviç		9/8	2+3+2+2	Aşk-Sevda	7'li Hece Ölçüsü	Dörtlük	a,a,b,a/c,c,d/c/e,e,f,e	Mani	Kavuştaksız
No:1351 Daşlı Tarla Ayrıklı	Hüseyni		9/16	2+2+2+3	Aşk-Sevda	7'li Hece Ölçüsü	Dörtlük	a,a,b,a/c,c,d,c	Mani	Kavuştaksız
No:3298 Dersanenin Önünden Doğruca Geçtim	Hüseyni		9/8	2+2+2+3	Ayrılık	11'li Hece Ölçüsü	Beyit	a,a,b/c,c/d,d,d	Türkü	Kavuştaklı
No:2629 Durnamı Ne Diyardan Geldin Yalnız	Gülizar		9/8	2+3+2+2	Hasret	11'li Hece Ölçüsü	Dörtlük	a,b,a/b/c,c,cd	Türkü	Kavuştaksız

No:1486 Erik Dah Gevrek Ohr	Hicaz		2/4	Aşk-Sevda	8'li Hece Ölçüsü	Dörtük	a,b,a,b/c,c	Türkü	Kavuştakh
No:1937 Evlerine Vardım Ağşam	Uşşak		9/8	2+2+2+3	Ayrılık	8'li Hece Ölçüsü	Bevit	a,b,a/c,c/d,d,d'e,e	Türkü	Kavuştakh
No:2015 Evlerinin Önü Bulgur Dibeği	Hicaz		4/4	Aşk-Sevda	11'li Hece Ölçüsü	Bevit	a,a'b,b	Türkü	Kavuştakh
No:1024 Evlerinin Önü Mersin	Nihavend		9/4 7/4	2+2+2+3 2+2+3	Aşk-Sevda	8'li Hece Ölçüsü	Bevit	a,a,a/b,b	Türkü	Kavuştakh
No:1006 Evlerinin Önü Nane	Karçiğar		9/8	2+2+2+3	Aşk-Sevda	8'li Hece Ölçüsü	Bevit	a,a,a/b,b	Türkü	Kavuştaksız
No:1725 Garh Dağın Öte Yüzüne	Hüseyni		9/16	2+2+2+3	Aşk-Sevda	8'li Hece Ölçüsü	Dörtük	a,b,b,c/d,d,d,e	Türkü	Kavuştaksız
No:3966 Gatranlar Gatranlar	Hüseyni		9/16	2+2+2+3	Aşk-Sevda	8'li Hece Ölçüsü	Dörtük	a,a,b,a/c,c,c,d	Türkü	Kavuştaksız
No:627 Gıncr Gıncr Gelir Yarın Kağmsı	Zavil		4/4	Aşk-Sevda	11'li Hece Ölçüsü	Bevit	a,b/c,c,c,c/c/d,d	Türkü	Kavuştakh
No:2437 Güle Düşünm Güldüm	Hicaz		9/8	2+2+2+3	Aşk-Sevda	7'li Hece Ölçüsü	Dörtük	a,a,b,a/c,c,d,c	Mani	Kavuştaksız
No:2298 Harmana Kuyu Kazdım	Hüseyni		4/4	Aşk-Sevda	7'li Hece Ölçüsü	Dörtük	a,a,b,a/c,c,c	Mani	Kavuştakh
No:3561 İki Bülbül Konmuş Dağlar Başına	Çargâh		9/8	2+3+2+2	Gurbet	11'li Hece Ölçüsü	Dörtük	a,b,a,b/c,c,c,d	Türkü	Kavuştaksız

No:3360 İncecik Bulgur Musun	Hicaz+Kürdi		2/4	Aşk-Sevda	10'lu Hece Ölçüsü	Dörtlük	a,a,b,a/c,c,d,e	Türkü	Kavuştaklı
No:682 Kara Kaş Boyanır Mı	Hicaz		9/8	2+2+2+3	Aşk-Sevda	7'li Hece Ölçüsü	Dörtlük	a,a,b,a/c,c	Mani	Kavuştaklı
No:4493 Kışlanın Kavakları	Hüseyni		4/4	Aşk-Sevda	7'li Hece Ölçüsü	Dörtlük	a,a,b,a/c,c,c	Mani	Kavuştaklı
No:2167 Kiraz Dalda Dört Ohr	Hüseyni		9/8	2+3+2+2	Aşk-Sevda	7'li Hece Ölçüsü	Dörtlük	a,a,b,a/c,c,d,c	Mani	Kavuştaksız
No:3090 Koyun Sürdüm Yamaca	Hüseyni		10/8 11/8	2+3+2+3 3+3+3+2	Aşk-Sevda	7'li Hece Ölçüsü	Dörtlük	a,a,b,a/c,c,d,c	Mani	Kavuştaksız
No:230 Kuyunun Sereni	Hicaz		9/8	3+2+2+2	Aşk-Sevda	11'li Hece Ölçüsü	Beyit	a,a,a/b,c,d,c	Türkü	Kavuştaklı
No:3201 Leylek Gider Yuvasına	Hüseyni		9/16	2+2+2+3	Ayrılık	8'li Hece Ölçüsü	Beyit	a,a,a/b,b	Türkü	Kavuştaklı
No:3156 Merdivenin Altında Tavuk Gıdıklar	Hüseyni		9/8	2+2+2+3	Hasret	11'li Hece Ölçüsü	Beyit	a,a,a/b,b	Türkü	Kavuştaklı
No:3248 N'olmul Benim Ağam N' olmuş	Hüseyni		9/8	2+2+2+3	Ayrılık	8'li Hece Ölçüsü	Beyit	a,a,b/c,c	Türkü	Kavuştaklı
No:3157 Neşelidir Deli Gönlüm Neşeli	Nihavend		9/8	2+2+2+3	Aşk-Sevda	11'li Hece Ölçüsü	Beyit	a,a/b,c	Türkü	Kavuştaklı
No:4495 Sinanoğlu Galelerin Yıkılmış	Hüseyni		9/8	2+2+2+3	Yığıtlık-Kahramanlık	13'li Hece Ölçüsü	Beyit	a,a,a/b,b	Türkü	Kavuştaklı

No:2 Şu Aydın'ın Uşağı	Nikriz		9/4	2+2+2+3	Yigitlik-Kahramanlık	9'lı Hece Ölçüsü	Dörtük	a,a,b,a'/c,c,d,c	Türkü	Kavuştaksız
No:2829 Şu Dağlar Olmasaydı	Hüseyini		9/4	2+2+2+3	Aşk-Sevda	7'li Hece Ölçüsü	Dörtük	a,a,b,a'/c,c,d,c	Mani	Kavuştaksız
No:2024 Şu Derede Değirmen	Uşşak		9/16	3+2+2+2	Aşk-Sevda	7'li Hece Ölçüsü	Dörtük	a,a,b,c'/d,d,e,f	Türkü	Kavuştaklı
No:803 Şu Derenin Uzunlu	Hüseyini		9/8	2+2+2+3	Aşk-Sevda	7'li Hece Ölçüsü	Dörtük	a,a,b,a'/c,c,c,d	Mani	Kavuştaklı
No:681 Şu Gelen Atı Mıdır	Hüseyini		9/8	2+2+2+3	Aşk-Sevda	7'li Hece Ölçüsü	Dörtük	a,a,b,a'/c,c,d,c	Mani	Kavuştaksız
No:3164 Tabakam Tütüm Dolu	Hüseyini		9/8	2+2+2+3	Aşk-Sevda	7'li Hece Ölçüsü	Dörtük	a,a,b,a'/c,c,d,c	Mani	Kavuştaksız
No:3200 Yeni Cami Önünde Bir Uzun Selvi	Mahur		9/8	3+2+2+2	Aşk-Sevda	11'li Hece Ölçüsü	Beyit	a,a,a',b,b	Türkü	Kavuştaklı

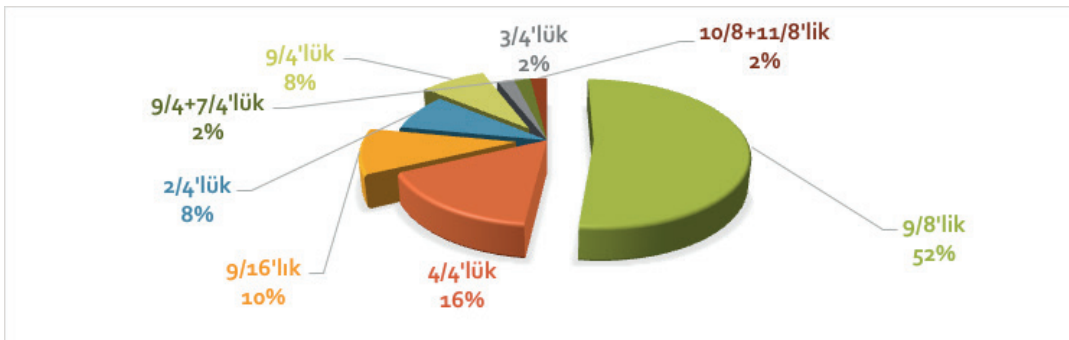
3.1.1. Isparta Yöresi Türkülerinin Ses Aralığına Göre Dağılımı



Grafik- 1. Isparta Yöresi Türkülerinin Ses Aralığı Dağılımı

Isparta yöresi türkülerinin ses aralığı dağılım grafiği incelendiğinde; türkülerin 6'lı ve 12'li ses aralıkları arasında değiştiği, en geniş ses aralığına sahip 2 adet Isparta türküsünün 12'li ses aralığına, en dar ses aralığına sahip 5 adet Isparta türküsünün 6'lı ses aralığına sahip olduğu bilgisine ulaşılmıştır. n=11 türkünün 7'li, n=15 türkünün 8'li, n=11 türkünün 9'lu ve n=6 türkünün 10'lu ses aralığında olup TRT repertuarında 11'li ses aralığına sahip Isparta türküsünün olmadığını tespit edilmiştir. Isparta türkülerinin 6'lı ve 7'li ses aralığında olan %32'lik bölümünün 1 oktavı (8 ses sınırını) aşmayarak THM'nin genel yapısına bağlı kaldığı, 8'li, 9'lu, 10'lu ve 12'li ses aralığında olan %68'inin ise THM yapısından farklı olarak 1 oktav ve üzeri genişlikte olduğu dikkat çekmektedir.

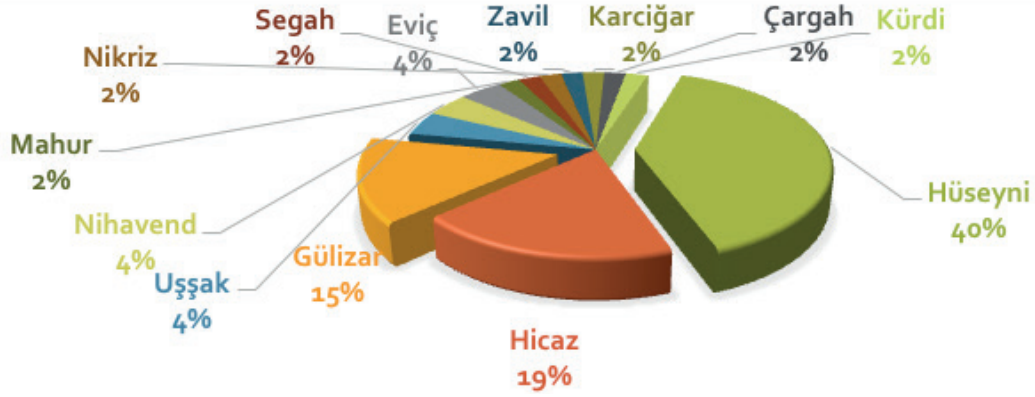
3.1.2. Isparta Yöresi Türkülerinde Kullanılan Ölçü Yapısı



Grafik- 2. Isparta Yöresi Türkülerinin Ölçü Yapısı Dağılımı

Isparta yöresi türkülerinin ölçü yapısı dağılım grafiği incelendiğinde; 9 farklı ölçü yapısı kullanıldığı görülmektedir. 50 adet sözlü türkünün %52'si 9/8'lik (n=26), %16'sı 4/4'lük (n=8), %10'u 9/16'lık (n=5), %8'i 2/4'lük (n=4), %8'i 9/4'lük (n=4), %2'si 3/4'lük (n=1) olup değişken ölçü yapısında olan türkülerin ise %2'sinin 9/4 + 7/4'lük (n=1), %2'sinin 10/8 + 11/8'lik (n=1) ölçü yapısında olduğu belirlenmiştir. Elde edilen verilere göre, türkülerin daha çok 9 zamanlı olduğu ortaya çıkmaktadır. 50 türkünden 35'i, %70'lik oranla daha çok 9 zamanlıdır. %16'lık oranla 8 adet olmak üzere 4 zamanlıların ikinci en çok, %8'lik oranla 4 adet olmak üzere 2 zamanlıların da üçüncü en çok kullanılan ölçü yapısı olduğu bilgisi elde edilmiştir. Isparta türkülerinin %26'lık (n=13) bölümünün basit usüle sahip türküler olduğu ve bu türkülerin gerisinde ka-lan %72'lik (n=36) büyük bir kısmının birleşik usül ve %2'lik (n=1) kısmının da karma usülden oluştuğu ulaşılan bir diğer bilgidir. Türkülerin düzum şekillerinden elde edilen verilere göre ise 9/8'lik ve 9/16'lık ölçüdeki türkülerin düzum yapısı 2+2+2+3, 2+3+2+2, 3+2+2+2, 2+2+3+2 şeklindedir. Bu yapılardan en yaygın (n=27) 2+2+2+3 şeklindedir. 3+2+2+2 yapısı (n=3), 2+3+2+2 yapısı (n=4) ve 2+2+3+2 yapısı ise (n=1) olarak yaygınlık göstermektedir. Bu verilere göre Isparta türkülerinin ritim yapısının Ege ve Batı Anadolu'da yaygın olarak bilinen ve tespit edilen ölçü anlayışına paralel bir içerik taşıdığı söylenebilir.

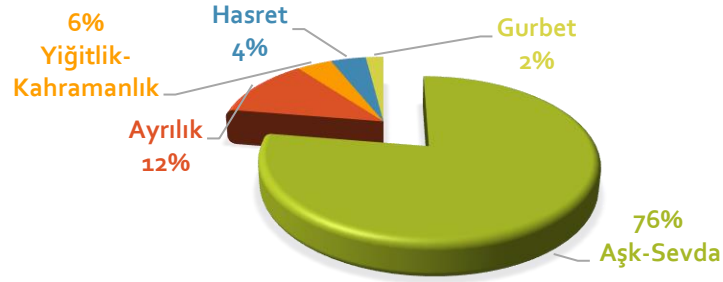
3.1.3. Isparta Yöresi Türkülerinde Karşılaşılan Makamlar Dizisi



Grafik-3. Isparta Yöresi Türkülerinde Karşılaşılan Makamlar Dizisi Dağılımı

Isparta yöresi türkülerinde karşılaşılan makam dizilerinin dağılım grafiği incelendiğinde; 14 farklı makam dizisinde karşımıza çıkmaktadır. Araştırmadan elde edilen verilere göre ağırlıklı olarak %59 (n=28) Hüseyini makamı dizisi ve akraba makam dizileri (Gülizar ve Uşşak) tespit edilmiştir. Bu da Türk halk müziğinde daha önce yapılan benzer çalışmalarla pa-ralellik göstermektedir. Hüseyini, Gülizar ve Uşşak makam dizilerinin Teke yöresinde yoğun olarak kullanıldığı bilinmekle beraber, Hicaz makamı dizisi de %18 (n=9) oranında yaygınlık göstermektedir. Nihavend, Eviç, Mahur, Segah, Nikriz, Zavil, Karçiğar, Saba + Uşşak, Hicaz + Çargah, Kürdi ve Çargah makamı dizileri ise %23 oranında daha az yaygınlık göstermektedir.

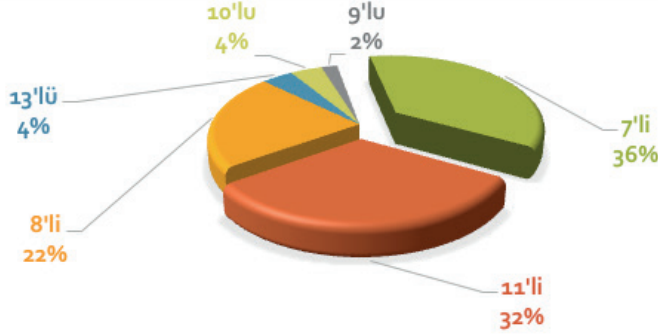
3.1.4. Türkülerin Konu Özelliklerine Göre Dağılımı



Grafik-4. Isparta Yöresi Türkülerinin Konu Özellikleri Dağılımı

Isparta yöresi türkülerinin konu özellikleri dağılım grafiği incelendiğinde; %76 (n=38) oranında en yaygın aşk-sevda konusunun işlendiği belirlenmiştir. %12 (n=6) oranında ayrılık konulu, %6 (n=3) oranında yiğitlik-kahramanlık konulu, %4 (n=2) oranında hasret konulu ve %2 (n=1) oranında gurbet konulu türküler rastlanmıştır.

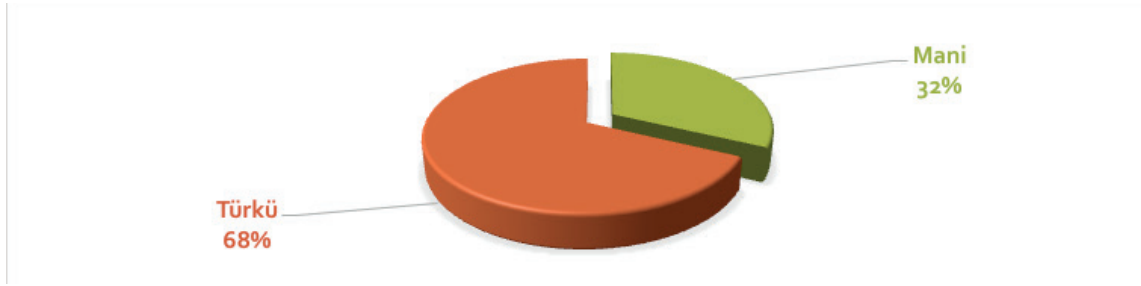
3.1.5. Ezgilerin Hece Ölçülerine Göre Dağılımı



Grafik-5. Isparta Yöresi Türkülerinin Hece Ölçülerinin Dağılımı

Isparta yöresi türkülerinin ezgilerinin hece ölçülerinin dağılım grafiği incelendiğinde; en yaygın %36'lık oranla 7'li hece ölçüsünün en çok kullanıldığı, % 32'lik oranla 11'li hece ölçüsü ve %22'lik oranla 8'li hece ölçüsünün de bu sırayı takip ettiği tespit edilmiştir.

3.1.6. Ezgilerin Nazım Şekillerine Göre Dağılımı



Grafik-6. Isparta Yöresi Türkülerinin Nazım Şekillerine Göre Dağılımı

Isparta yöresi türkülerinin nazım şekillerine göre dağılım grafiği incelendiğinde; anonim halk edebiyatı nazım şekline göre 50 adet sözlü Isparta türküsünün %68 (n=34)'lik oranla türkü, %32 (n=16)'lik oranla mâni nazım şeklinde olduğu tespit edilmiştir.

IV. Sonuç Ve Öneriler

Bu bölümde araştırmanın bulguları ve bunlardan elde edilen sonuçlar ve önerilere yer verilmiştir.

4.1. Sonuçlar

Isparta yöresi türkülerinin ezgi, ritim ve şiir yapısına yönelik bulgulardan aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

1. Türkülerin makam dizileri incelendiğinde %38 (n=19) oranla en fazla Hüseyni makamı dizisinin görüldüğü, Hicaz, Gülizar, Uşşak, Nihavent, Eviç, Mahur, Segâh, Nikriz, Zavil, Karciğar, Saba, Kürdi ve Çargâh dizilerinin daha az görüldüğü,
2. Türkülerin ses aralıkları incelendiğinde, 6'lı ve 12'li ses aralıkları arasında değiştiği ve en geniş ses aralığına sahip 2 adet Isparta türküsünün 12'li ses aralığına ve en dar ses aralığına sahip 5 adet Isparta türküsünün 6'lı ses aralığına sahip olduğu,

3. Türkülerin ölçü yapısı incelendiğinde %70 (n=35) oranında 9 zamanlı yapıların kullanıldığı,
4. Türkülerin düzümleri incelendiğinde 9 zamanlı 27 türkünün 2+2+2+3 şeklinde olduğu, Türküler konu bakımından incelendiğinde %76 (n=38) oranında en yaygın aşk- sevdâ konusunun işlendiği,
5. Türküler hece ölçüsü bakımından incelendiğinde en yaygın %36'lık oranla 7'li hece ölçüsünün en çok kullanıldığı, %32'lik oranla 11'li hece ölçüsü ve %22'lik oranla 8'li hece ölçüsünün de bu sırayı takip ettiği,,
6. Türküler nazım şekli bakımından incelendiğinde mâni ve türküden oluştuğu,
7. Isparta yöresi türkülerinin %54 (n=27) oranında kavuşaklı ve %46 (n=23) oranında kavuşaksız olduğu,
8. Türküler nazım birimi bakımından incelendiğinde %58 (n=29) oranının dörtlük ve %42 (n=21) oranının beyitten oluştuğu görülmüştür.

Sonuç olarak; 50 adet Isparta yöresi türk halk müziği ezgilerinin 14 adet makam dizisi ile örtüştüğü görülmektedir. Isparta türkülerinde yoğun olarak (%59) Hüseyini makam dizisi ve akraba makam dizileri (Gülizar ve Uşşak) görülmüştür. Türkülerin çoğunlukla 1-1,5 oktav ses aralığına sahip olduğu, 50 adet ezgiden 35 tanesinin 9/8, 9/16 ve 9/4 olmak üzere 9 zamanlı olduğu tespit edilmiştir. İncelenen türkülerde yoğun olarak kıvrak zeybek ve teke zortlatması yani 9/8'lik ve 9/16'lık ölçü yapıları ağırlık gösterirken 9/4'lük ağır zeybek havaları daha az görülmüştür. Teke ve Zeybek müzik kültüründe 9 zamanlı ölçü yapısının yöre türkülerinde kullanıldığı bilinmektedir. Isparta yöresi Türk halk müziği ezgilerinde 9 zamanlı ezgilerin %70'lik oranda olması, Isparta türkülerinde Teke ve Zeybek müzik kültürünün etkili olduğunu göstermektedir. Türk halk müziği ezgilerinin geneline bakıldığında türkülerde işlenen konular dilek- istek, aşk, doğa, ayrılık, hasret, ölüm, yiğitlik ve kader üzerinedir. Yapılan inceleme sonucu Isparta yöresi halk müziği ezgilerinin konularında da bu genel duruma uygun olarak %76 (n=38) oranında en fazla aşk-sevdâ ve bununla beraber ayrılık, yiğitlik-kahramanlık, hasret ve gurbet konularının işlendiği belirlenmiştir. Isparta türkülerinin şiir yapısının incelenirken “temel kaynak” olarak alınan Cem Dilçin'in (2013) “Örneklerle Türk Şiir Bilgisi” kitabında, Türk halk müziğindeki sözlü yapının genellikle 7'li ve 11'li yapıda olduğu ifade edilmektedir. Isparta türkülerinde de halk müziği genelindeki halk edebiyatının genel özelliklerini, %36 oranında 7'li ve %32 oranında 11'li hece ölçüsüyle sözlü ezgilerinde yansıttığı görülmüştür. Türkülerin nazım biriminin birbirine yakın oranlarla %58 dörtlük ve %42 beyit olduğu tespit edilerek yine yakın oranlarla %54 kavuşaklı ve %46 kavuşaksız olduğu görülmüştür. Isparta türkülerinin nazım şeklinin anonim halk edebiyatı nazım şekline göre %68 (n=34)'lik oranla türkü, %32 (n=16)'lik oranla mâni nazım şeklinde olduğuna ulaşılmıştır.

Alanyazın incelendiğinde ise birçok yöre eserinin müzikal analizinin yapıldığı araştırmalara rastlanmaktadır. Evsen (2018) Antalya türkülerini, Demir (1999) Denizli türkülerini, Karagenc (1999) Kütahya türkülerini, Şengül (2004) Erzurum türkülerini, Akyıldız (2016) Burdur türkülerini, Özer (2015) Samsun türkülerini, Şenel (2009) Nevşehir türkülerini ve Arslan (2016) Tokat türkülerini çözümlenerek müzikal analizini yapmışlardır. Yapılan bu analizler sonucunda, bu çalışmayla benzer şekilde incelenen türkülerin makam dizileri, ses aralıkları ve ölçü yapıları tespit edilmiştir.

Nota kullanımı ve derleme çalışmalarının geçmişi yurdumuzda yeterince eskiye dayanmamasından dolayı dilden dile aktarılan birçok türkü günümüze ulaşamamıştır. Bu durum Isparta yöresi için de geçerlidir. İlgili literatür tarandığında Isparta yöresi müzik kültürü ve türküler hakkında literatürde eksiklik olduğu göze çarpmıştır. Bu eksikliği telafi etme çabaların-dan biri olarak Türkiye'de THM alanından en ciddi arşivleme çalışması yapan T.R.T kurumunun, sanatçılar, akademisyenler ve türküler gönül vermiş türkü sevdalıları tarafından yöre kültürünün tanınmasına katkı sağlaması için Isparta yöresinde alan araştırması yaparak yöre müzik kültürünün genel karakterine ve literatüre katkı sağlayacağı önerilebilir.

Kaynakça

Gök Akyıldız, S. (2016). *Burdur yöresi Türk halk müziği ve özellikleri*. (Doktora Tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Aman, F. (2012). *Bronislaw Malinowski'nin kültür teorisi*. Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 21(1), 135-151.

Arslan, S. (2016). *Tokat yöresi halk ezgilerinin müzikal analizi*. (Yüksek Lisans Tezi), Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Büyükyıldız, H.Z. (2015). *Türk halk müziği: ulusal Türk müziği: kültür taşıyıcılığı, tarihi ve sınıflandırmaları*. Arı Sanat Yayınları.

Demir, Z. (1999). *TRT repertuarında Denizli türkülerinin makam- ayak, tür ve usul yönünden incelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Dilçin, Cem (2013) . *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Türk Dil Kurumu Yayınları:Ankara

Dünden Bugüne Antalya, (2012). Antalya: Antalya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları. Cilt-2, s. 370

Emnalar, A., (1998). *Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. Ege Üniversitesi Basımevi: İzmir.

Erdal, Y. K. (2013). *Isparta'daki müzik faaliyetleri ve Ispartalı müzisyenler*. (Cumhuriyet sonrası). (Yüksek Lisans Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Evsen, F. (2018). *Antalya yöresi Türk halk müziği ezgilerinin müzikal-edebi analizi ve müzik eğitiminde kullanılabilirliğinin incelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Gökçe, E. (1982), *Eğin Türküleri*. Yaba Yayınları: 6, Ankara

Isparta Milli Eğitim Müdürlüğü, (1998). *Isparta'nın Folklorik Yapısı*. Isparta: Altıntuğ Matbaası

Karagenç, M. (1999). *TRT repertuarında bulunan Kütahya türkülerinin makam-ayak, tür ve usul yönünden incelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Merriam, S. B. (2018:40). *Nitel araştırma: Desen ve uygulama için bir rehber*. Nobel Yayıncılık.

Özbek, M. (1975). *Folklor ve türkülerimiz*. Ötüken Neşriyat: İstanbul

Özer, L. (2015). *Samsun yöresi Türk halk müziği ezgilerinin müzikal ve edebi yönden incelenmesine yönelik bir çalışma*. (Yüksek Lisans Tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Şenel, Ü. (2009) *Nevşehir yöresi türkülerinin melodik yapı bakımından analizi*. (Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Şengül, M. (2004). *TRT repertuarında bulunan Erzurum türkülerinin makam-ayak, tür-biçim ve usul yönünden incelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uludağ, E. (2009). *Teke yöresi müzik kültüründe iki telli Kozağaç curası*. (Yüksek Lisans Tezi), Halic Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yalman, S. (2020). *Türk halk müziğinde dem sesi ve halk çalgılarında kullanımına yönelik görüşler*. (Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yıldırım, A.,& Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin

Yayıncılık. Yücel, H. (2011). *Türk halk müziği üzerine bir inceleme*. Akademik Bakış Dergisi, 26(1).