



EJ&MD

Eurasian Journal of Music and Dance

SAYI / ISSUE 19
ARALIK / DECEMBER
2021

ISSN: 2651-4818



EJ&MD

**Eurasian Journal of Music and
Dance**

Sayı/Issue: 19

Yıl/Year: 2021

Eurasian Journal of Music and Dance

Sayı/Issue: 19 – Aralık/December 2021

ISSN: 2651-4818- DOI: 10.31722/konservatuvardergisi

Eurasian Journal of Music and Dance, Ege Üniversitesi

Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nın ulusal ve hakemli dergisidir.

Yayımlanan makalelerin sorumluluğu yazarına/yazarlarına aittir.

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

Dergi Hakkında/About the Journal

Eski Adı/Former Name

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

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

ISSN: 2146-7765

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

Yeni Adı/New Name

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

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

ISSN: 2651-4818

İmtiyaz Sahibi/Owner

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER

Yayın Kurulu/Editorial Management

Prof. Dr. İlhan ERSOY (Editör / Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Dr. Öğr. Üyesi Sami Emrah GEREKTEN (Editör Yrd. / Vice Editor)

Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar

Arş. Gör. Dr. Hande DEVRİM KÜÇÜKEBE

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

Ege Üniversitesi, İzmir

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

Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın

Sekreteryä / Secretary

Osman ÇALIŞKAN

Editöryal Danışma Kurulu/Editorial Advisory Board

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

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

Prof. Berrak TARANÇ, Ege Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. Cenk GÜRAY, Hacettepe Üniversitesi, Ankara

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

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

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

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

Prof. Dr. Öcal ÖZBİLGİN, Ege Üniversitesi, İzmir

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

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

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

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

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

Dr. Catherine E. Foley, Limerick Üniversitesi, İrlanda

Tasarım ve Uygulama/Graphic Design
Osman ÇALIŞKAN

Baskı Öncesi Hazırlık/Prepress
E.Ü.Yayınevi

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

Yayın Dili/Language
Türkçe ve İngilizce /Turkish and English

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

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

TR DİZİN

SOBIAD (Sosyal Bilimler Araştırmaları Derneği)

SOBIAD

ASOS İndeks

ASOS
İndeks

Yayın Tarihi/Publication Date
Aralık 2021/December 2021



İletişim/Correspondence

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı

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

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

Elektronik posta: ejmdege@gmail.com

İÇİNDEKİLER/TABLE OF CONTENTS Yıl/Year: 2021 - Sayı/Issue: 19

ARAŞTIRMA MAKALELERİ/RESEARCH ARTICLES

Bağlama Eğitiminde Başlangıç Düzeyine Yönelik Bir Performans Değerlendirme Ölçeği Geliştirme <i>Cemal ÖZATA, Nesrin KALYONCU</i>	1- 25
Türk Müziği Usûl Gösterimi İçin Bir Öneri <i>Kaan BAŞTEPE, Songül KARAHASANOĞLU</i>	26-41
Fransız Müzikolog Louis Albert Bourgault-Ducoudray'e Göre Doğu Kromatiği ve Armonizesi <i>Gökhan YALÇIN</i>	42-57
Maurice Ravel'in Müzikal Yaratıcılığı ve Sol Majör Piyano Konçertosu'nun İncelenmesi <i>Hazal EVRUK</i>	58-75
Bestecilikte Fantazmagorya: Geleneksel Türk Müziğinde Besteciliğin Bazı Zihinsel ve Toplumsal Dinamikleri <i>Cem ÇIRAK</i>	76-105

DERLEME MAKALELER/REVIEW ARTICLES

Ortaçağ ve Rönesans Mitlerine Müzik Üzerinden Eleştirel Bir Bakış <i>Elif TEKİN GÜRGEN</i>	106-121
Sosyal Sermaye Kuramının Müzik Araştırmalarında Kullanılması: Kısa Bir Literatür Çalışması <i>Tuğba AYDIN ÖZTÜRK</i>	122-135

Editörden,

Merhaba Sevgili Okurlarımız,

Yılda iki kez yayınlanan dergimizin 19. (2021 Aralık) sayısı ile sizlerle buluşmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Bu sayımızda da yayın sürecini başarı ile tamamlayan kıymetli makaleler yer almaktadır. Dergimizi tercih ettikleri için tüm yazarlarımıza, yayın sürecinde göstermiş oldukları anlayış ve sabır için teşekkür ederiz.

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

Editor's Note,

Dear Readers,

We are happy to meet you with the 19th (December 2021) issue of our journal, which is published twice a year. In this issue, there are valuable articles that have successfully completed the publication process. We would like to thank all our authors for choosing our journal and also for their understanding and patience during the publication process.

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

BAĞLAMA EĞİTİMİNDE BAŞLANGIÇ DÜZEYİNE YÖNELİK BİR PERFORMANS DEĞERLENDİRME ÖLÇEĞİ GELİŞTİRME*

Development of a Performance Evaluation Scale for Beginner-Level Bağlama Training

Cemal ÖZATA**
Nesrin KALYONCU***

ÖZ

Geleneksel bağlamında sözlü kültür pratiklerine göre gerçekleşen bağlama öğretimi, formel eğitim bağlamında yazılı kültüre özgü uygulamalarla yürütülür. Okullardaki bağlama eğitiminde derslerin öğretim programlarında tanımlanan kazanım, içerik gibi unsurlara bağlı olması, içeriklerin sınıf düzeylerine göre dağılımının yapılması, derslerin belli süreler içinde gerçekleştirilmesi gibi kurumsal eğitime özgü gereklilikler; öğrenci çalma performansının da sistemli olarak ölçülmesini bir postulat olarak belirginleştirmektedir. Bu makalede, bağlama eğitiminin başlangıç düzeyinde çalma performansının değerlendirilmesine yönelik bir ölçeğin geliştirilmesi amaçlanmıştır. Ölçek geliştirme sürecinde öncelikle, başta halk eğitim merkezi olmak üzere farklı okulların bağlama öğretim programlarındaki kazanımlar irdelenmiş; başlangıç düzeyine dâhil edilebilecek kazanımlardan hareketle bir madde havuzu oluşturulmuştur. Aşamalı işlemlerden sonra, 21 maddelik bir taslak ölçek hazırlanmıştır. Taslak ölçeğin kapsam geçerliliği ve kullanılabilirliği için; ikisi bağlama eğitimi, birisi müzik eğitimi, ikisi de ölçme-değerlendirme alanlarından olmak üzere beş uzmanın görüşleri alınmıştır. Uzman dönütleri doğrultusunda taslak yeniden düzenlenmiş, iyileştirilmiş ve madde eklenmiştir. Etik kurul onayı ve araştırma izni alındıktan sonra, taslak ölçek altı ilin Halk Eğitim Merkezinde başlangıç düzeyinde bağlama eğitimi alan 95 kursiyere uygulanmıştır. Performanslar, iki alan uzmanı tarafından bağımsız olarak puanlanmıştır. Verilerin istatistiksel analizleri sonucunda; 23 maddelik, tek faktörlü ve Cronbach α güvenilirlik katsayısı 0,956 olan *Bozuk Düzeni Bağlama Eğitiminde Başlangıç Düzeyi Performans Ölçeği* elde edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Bağlama Eğitimi, Bağlama Eğitiminde Başlangıç Düzeyi, Bağlamada Bozuk Düzeni, Performans Değerlendirme Ölçeği, Teknik ve Müzikal Yeterlilikler

ABSTRACT

Bağlama (A stringed Turkish folk music instrument) education, which takes place in its traditional context according to oral culture practices, is carried out in the context of formal education according to practices adopted from written culture. Specific requirements of institutional education, such as the fact that *Bağlama* lessons in schools depend on the elements defined in the curriculum like learning objectives, learning content, learning contents' distribution according to grade levels, the lessons' taking place within a certain time arise the systematic measurement of the playing performance of students as a postulate. In this context, the aim of this study is to develop a scale for the evaluation of beginner-level *Bağlama* playing performance. In the scale development process, first of all, the learning objectives in the central *Bağlama* curricula of various schools, especially of the public education centers, were examined. An item pool was created based on the learning objectives that can be included in the beginner level. After the successive procedures, a 21-item draft scale was prepared. The opinions of five experts (two for *Bağlama* training, one for music pedagogy and two for measurement-evaluation in education) were asked for the content validity and efficiency of the scale. In accordance with expert feedbacks, the draft was revised, improved, and new items were added. After receiving the confirmation of the ethics committee and the research approval, the scale was applied to 95 trainees who are receiving *Bağlama* lessons in the Public Education Centres of six cities. Two experts for *Bağlama* education scored the performance of trainees independently. As a result of the statistical analysis of the data *The Bozuk-Tuning Bağlama Performance Evaluation Scale for Beginner Level* was obtained. The scale has 23 items and a single factor, and its Cronbach α reliability coefficient is 0.956.

Keywords: *Bağlama* Training, Beginner-Level *Bağlama* Training, *Bozuk*-Tuning on *Bağlama*, Performance Evaluation Scale, Technical and Musical Qualifications

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 07.12.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 22.12.2021

* Bu makale, birinci yazarın ikinci yazarın danışmanlığında tamamladığı “Başlangıç Düzeyi Bağlama Eğitiminde ‘Programlı Öğretim Modeli’nin Çalma Performansına Etkisi: Halk Eğitim Merkezi Örneği” (Özata, 2019) başlıklı doktora tezi sürecinde hazırlanıp kullanılan ölçekten hareketle geliştirilmiştir.

** Dr., Müzik Öğretmeni, Seben Halk Eğitim Merkezi, cemal.ozata@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5442-2442

*** **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Prof. Dr., Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, kly00nega@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2083-7487

Extended Abstract

Vocal and instrumental performance in music is a concept that encompasses ‘technical’, ‘musical’, and ‘artistic’ aspects. Performance, which manifests itself along with realising musical skills, has many dimensions. In music education, performance can also be used to define students’ skills and level of success in the music learning process. In general music education or in vocal and instrumental training, ‘what’ that performance will be and its ‘level’ is determined according to the learning outcomes/objectives in the related curriculum.

Evaluating music performance through several measurement tools does not only contribute to a more effective management of the teaching process but it is also useful in determining whether the aimed performance outcome has been achieved or whether the aims were defined realistically. ‘Bağlama’, a traditional Turkish folk music instrument taught in many educational institutions in Turkey, has so far been neglected in terms of valid and reliable performance assessment and evaluation tools. While Bağlama teaching is carried out according to a certain curriculum, the lack of systematic assessment and evaluation tools of what is actually learned from this education has persisted. Many teaching books/schools/methods for Bağlama have been published in Turkey since 1960, all of which have lacked systematic evaluation tools that measure performance at the end of learning process. In the curricula and study books of ‘Bağlama’ in state educational institutions such as Public Education Centres or Fine Arts High Schools, on the other hand, there are some guidelines and sample evaluation forms for performance evaluation.

The present article aims to introduce a Likert-type scale to evaluate beginner-level Bağlama performance that was developed and validated between the years 2017 and 2019. For this scale, firstly an acquisition pool consisting of a total of 86 items (40 cognitive behaviours and 46 psychomotor behaviours) was created based on a review of the relevant literature on the subject and on analyse of current curricula. The compilation of both cognitive and psychomotor skills provided a holistic view of the beginner-level. The scale being performance-oriented, the items were confined to psychomotor outcomes only. In the next step the items were ranked, ordered, and sub-behaviours/indicator skills that could serve as criteria for each of the learning outcomes were formulated by the researchers. The items were a priori categorised as ‘technical’ and ‘musical’, which were also broken down into sub-divisions, namely ‘positioning the Bağlama’, ‘pick strokes and finger positioning on the fretboard’, ‘mastery of the pick and fingering’ for the *technical dimension*, and ‘intonation’, ‘expressing sentences’, ‘tempo and nuance’, ‘coherence and dexterity’ for the *musical dimension*. Psychomotor outcomes were then refined and a total of 21 items were selected. The draft scale was submitted to experts (the two experts in Bağlama training, the one expert in music pedagogy and two experts in assessment and evaluation in education) for content validity and efficiency testing. Based on the feedbacks received, the scale was reformulated, and the draft scale was created with a total of 24 items.

Prior to the application of the draft scale, the required ethical approvals and permissions were received from the ‘Ethics Committee of Human Research in Social Sciences’ and from ‘The General Directorate of Lifelong Learning of the Ministry of Education’. After the willingness confirmation, a total of 95 Bağlama learners in *Bozuk* Tuning (one of the most commonly used types of tuning on Bağlama) at the beginner-level in six cities were selected for testing. As per the recommendations of the Bağlama teachers, the folk music piece “Ne Ağlarsın Benim Zülfü Siyahım (Why Do You Cry, My Black-Haired Beauty)” was selected for testing, which was taught by teachers to all of the learners. Video recordings of their performances were sent by teachers to the researchers

in full.

Two specialists for Bağlama training rated the performances of the learners according to the draft scale, and the data obtained was analysed on SPSS package software. Cohen's Kappa coefficient was used to measure inter-rater reliability, and was found to be ($\kappa=0,78$, $p<0,01$). To test the scale for construct validity, factor analysis was conducted. To determine how suited the data is for factor analysis, the Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) and Bartlett's Test for Sphericity were calculated. The KMO value was found to be 0,902, and the Bartlett's Test for Sphericity value was shown to be significant at the level of $p=0,01$ ($\chi^2(253) = 1895,433$; $p < 0,01$), which revealed that the data was suitable for factor analysis. According to the findings of the factor analysis, the scale was shown to be a one-factor scale, with one component contributing to the variance at a ratio of 52,3%. The Pearson Product-Moment Correlation coefficient (r) was found to vary between $r=,438$ (item 10) and $r=,892$ (item 13), which were significant at the level of $p=0,01$. This showed that the items in the scale are good at measuring the outcomes that the scale aims to measure. Independent sample t-test was used to analyse the distinctiveness of the items in the scale, with all t-values obtained from this analysis being significant at the level of $p=0,01$. The items in the scale were tested for reliability through Cronbach's α , giving the value of $r=0,956$ for the whole scale. This rate indicates a high level of reliability.

Following the analyses conducted, the final version of *The Bozuk-Tuning Bağlama Performance Evaluation Scale for Beginner Level* with 23 items was formed. The scale may be used on condition that the items are evaluated by experts of Bağlama education. This performance evaluation scale could serve as a beginning point for another scale for short-necked Bağlama, some of whose learning outcomes bear resemblance to long-necked Bağlama. In addition, it could serve as a model for measurement tools aiming to evaluate more advanced levels of Bağlama education, i.e., 'intermediate' and 'advanced' levels. Hence, this scale could be considered important in that it lays out the basic of performance evaluation in Bağlama education and serves as a scientific and coherent model for scale development for traditional instruments.

During the development of 'The Bozuk-Tuning Bağlama Performance Evaluation Scale for Beginner Level', attributes necessary for a performance scale such as inter-rater reliability, coherence, objectivity, validity, reliability, and efficiency were taken into consideration. The inter-rater reliability score is 'high', which may be due to the fact that the evaluation was made by experts in the field. Researchers aiming to use this scale in their studies are advised to consider several factors when choosing experts for evaluation of performances to prevent or limit the possibility that measurements may be biased due to the personal points of view of the experts. In addition, exact analysis of the items on the scale by the evaluating experts could also enable a more coherent assessment.

Müzikte Performans ve Ölçümü

Sanat, spor veya iş hayatında sıklıkla karşımıza çıkan ‘performans’, çeşitli içerik nüanslarına sahip olan bir kavramdır. Türkçe’ye “başarım” (TDK, 2021) olarak çevrilen performansın; “gerçekleştirme eylemi” (Uğurlu, 2001, s. 915), “herhangi bir başarı, elde edilen iyi sonuç” (Püsküllüoğlu, 2004, s. 371) veya “her türden organizasyon için bir rehber ve daha iyi olunabilmesi için kullanılan bir başarı ölçütü” (Balkan, 2019, s. 14) gibi tanımları bulunmaktadır. Performansın anlamı disipline, edime veya somut duruma göre farklılaşabilmekte; örneğin herhangi bir meslek dalında, çalışan bireylerin iş verimini işaret ederken, sporda bedensel aktivitedeki beceri/başarı düzeyini ifade edebilmektedir. Sanat dallarında bu kavram; becerinin gerçekleştirilmesi, sahnede yapılan icra/gösteri veya belli bir sanatsal temsil türü gibi içeriklere sahiptir. Sahne sanatlarında klasik gösteri biçimlerinden ayrılan özgün bir tür olarak ‘performans sanatı’ ise; 1970’li yıllardan sonra popüler hale gelmiş, tanımları yapılmış ve en marjinal örnekleri de ortaya konmuştur (Gürcan, 2015). Sanatın çeşitli dallarında performans; -ister sadece beceriyi, ister bir türü isterse de gösterimdeki orijinallik veya mükemmelliği ifade ediyor olsun- her durumda, sanatçının izleyicisine/dinleyicisine becerisini ispat etmesini içinde barındıran bir kavramdır.

Müzikte performans, vokal veya çalgısal icra esnasında ‘teknik’, ‘müzikal’ ve ‘artistik’ yönleri olan bir dizi beceride vücut bulur. Bunun yanında, performans farklı biçim ve boyutlara da sahip olan bir olgudur. Öncelikle vurgulamamız gereken, müziksel performansın icra şekli veya yöntemi açısından farklı tiplere ayrıldığıdır. McPherson (1995/1996) bunları beş ana kategoride sıralamaktadır: 1) Daha önce çalışılmamış ve duyulmamış bir eseri notasından anında deşifre ederek icra; 2) Notası çözümlenmiş bir eseri etüt, eşlikle çalma vb. ile destekleyerek provasını yaptıktan sonra icra; 3) Notası çözümlenmiş bir eseri aslına uygun olarak bellekten/ezberden icra; 4) Salt dinleyerek (kulaktan) öğrenilen bir eseri aynı veya farklı tonlarda aslına uygun icra; 5) Eseri yaratıcı bir kendiliğindenlik ve serbestlik içinde doğaçlama icra. McPherson’ın bu kategorilerinin, aynı zamanda bir eserin ilk çözümlenişinden esere hâkimiyet kazandıktan sonraki adımlara kadar uzanan, performansın ardışık işleyen belli başlı aşamalarını da temsil ettiği görülmektedir. Mahlert (2016) ise; müziksel performansın, herhangi bir kalite veya özel başarı ölçütü içermeyen basit bir icrada bile -müziyenliğin performansa dair genel taleplerinin yanında- doğası gereği pek çok boyutun iç içe olduğu karmaşık bir süreç olduğunu belirtir: “Müziği algılayıp kavramak, icra edilen müziğin tınlayışına/nasıl duyulacağına dair bir imgelem oluşturmak, dinlemeyi ve icrayı eşgüdümlü yürütmek, gerekli vücut kontrolünü ve esnekliği geliştirmek, zihinde imgelenen sese icra esnasında üretilen sesle geri bildirim vermek, her ikisini karşılaştırmak, bu karşılaştırma yoluyla iyileştirmeler yapmak” (Mahlert, 2016, s. 7); somut gözlemlenen performansın arka planında iç içe işleyen girift boyutlardan sadece bir kısmıdır.

Performans kavramı, müzik eğitiminde öğrencilerin müziksel öğrenme süreçlerindeki beceri ve başarı durumunu nitelemek için de kullanılır. Müzik eğitiminin çeşitli tür ve düzeylerinde öğretmen, öğrenci, profesyonel veya amatör müzisyen, veli vb. kişiler; bir müzik öğrenimine başlayabilmek, öğrenimin belli aşamalarına geçebilmek veya öğrenimi bitirebilmek için sahip olunması gereken performans derecesi ya da belli performans normlarına göre işleyen müzik yarışmaları gibi farklı nedenlerle performans olgusu ile yüzleşmektedirler (Mahlert, 2016). Müzik eğitimi süreçlerinde performansın ‘ne’ olacağı ve ‘düzeyi’, öğretimde temel alınan hedeflere/kazanımlara bağlı olarak belirlenmektedir. Bireyin gerçekleştireceği performans ise, -karmaşık ruhsal, duygusal veya bilişsel boyutlarını göz ardı etmeksizin- en genel anlamda ‘bilişsel’ ve ‘motor’ boyutlara sahiptir; yani, neyin yapılacağını bilmek ‘bilişsel’, bunu etkili yapabilmek ise ‘motor’ boyutları oluşturur (Dick, 2017; Schmidt ve Wrisberg, 2012).

Çalgı ve ses eğitimindeki performans; çalışma süresi, bu sürenin nitelikleri ve bazı diğer belirleyici faktörlere bağlı olarak kişiden kişiye değişebilmektedir. Bireyin fiziksel yapısı, cinsiyeti, algılama düzeyi, doğuştan getirilen yetenekleri, olgunlaşma seviyesi, geçmiş ve mevcut sosyo-kültürel çevresi, motivasyonu, duygusal yapısı, herhangi bir engele sahip olma durumu vb., kişinin performanstaki yetkinlik düzeyini etkileyen başlıca faktörlerdendir (Hasselhorn ve Lehmann, 2015; Schmidt ve Wrisberg, 2012). Konuya çalgı eğitimi özelinde değinildiğinde; çalma performansı, öncelikle psiko-motor gelişim düzeyi, öğrenme ve bireysel özellikler tarafından desteklenebilir veya sınırlanabilir. Başka bir deyişle; performans farklarının ortaya çıkmasında, bireysel farklılıklara paralel olarak bireysel yeterlilikler oldukça belirleyicidir. Bilgin'e (2014) göre; eşgüdüm, güç, tepki, hız, dikkat, denge ve esneklik bu yeterlilikler arasında yer alır. Çalma performansını doğrudan etkileyen böylesine yeterlilikler, bireyin sadece fiziksel yapısının gelişip olgunlaşmasına değil, öğrenmelerine de bağlıdır. Yine okul türü veya okul dışında ek bir eğitim alma gibi etkenler de performans farklarının nedenleri arasındadır (Hasselhorn ve Lehmann, 2015). Müzik eğitimindeki başarımların seviyeleri ve heterojenliği, yukarıda sözü edilen faktörlerin biri veya birkaçının yaptığı karmaşık etkilerden kaynaklanır.

Müzik eğitimi süreçlerinde performansın geliştirilmesi ve yüksek düzeylere çıkarılması için büyük çaba sarf edilir. Bu husus mesleki müzik eğitiminde, özellikle de icra sanatçılarının yetiştirilmesinde daha da önem kazanır. Çünkü genel müzik eğitimcileri, müzikologlar veya çalgı yapımcıları gibi icrayı daha çok araçsal olarak kullanan müzik meslekleriyle kıyaslandığında, mesleğin sürdürülmesi tamamıyla performanstaki yetkinliğe bağlıdır. Thompson, Dalla Bella ve Keller'e (2006) göre; yüksek müziksel performans, ileri düzeyde motor beceri ve geniş çaplı müziksel yapı bilgisi gerektirmektedir. Uzun yıllar düzenli çalışmak ve bu süreçte beceriyi bilgi birikimi ile desteklemek, nitelikli bir performans düzeyine ulaşmanın en temel şartlarından biridir. Yüksek, doğru ve tutarlı performans düzeyine ulaşan bireyler; düzenli bir çalışma dönemini verimli geçirmiş ve otomatikleşen performanslarına paralel olarak bireysel hatalarını belirleyerek bunları düzeltebilme seviyesine ulaşmış kişilerdir (Schmidt ve Wrisberg, 2012).

Bireyin müziksel performansının geliştirilmesi kadar değerlendirilmesi de öğrenme-öğretme süreçlerinin verimli yürütülmesi açısından önemlidir. Ölçme ve değerlendirme, formel eğitimin her branşında olduğu gibi müziğe ilişkin öğretim süreçlerinde de temel aşamalardan birisidir. Derslerde sadece davranışa değer biçmede veya başarı tayininde değil iyileştirme, planlama, araştırma-geliştirme gibi hususlarda verilecek kararlarda da etkili olabilen *ölçme*; öz olarak "gözlenen niteliklerin (değişkenlerin) gözlem sonuçlarının sayı veya sembollerle belirtilmesi" (Küçükahmet, 1999, s. 168) işlemidir. Eşitlik, genellik ve kullanılabilirlik gibi birim özelliklerine sahip olması gereken ölçmenin; doğrudan, dolaylı ve türetilmiş ölçme olmak üzere üç ana türü bulunmaktadır: Somut olarak görülebilen bir özelliğin (uzunluk gibi) ölçülmesi 'doğrudan'; ölçülen özelliğin ölçme aracıyla benzer olmadığı durumların (akademik başarı veya kişilik gibi) ölçülmesi 'dolaylı'; farklı değişkenler arasındaki ilişkilerin (cismin yoğunluğu için kütle ve hacminin ölçülmesi ve işleme alınması gibi) ölçülmesi de 'türetilmiş' ölçmenin konusunu oluşturur (Kan, 2016). Dolaylı ölçmeye dâhil olan müziksel performansın ölçülmesi, "bireyin müziksel performans kapsamına giren davranışlara sahip olup olmadığını, sahipse sahip oluş derecesini gözleyip gözlem sonuçlarını sembollerle belirtme işlemi" (Uçan, 1997, s. 96) olarak tanımlanmıştır. Müzik eğitiminde çalma veya söyleme performansı düzeyinin çeşitli ölçme araçlarıyla belirlenmesi, bir yandan öğrenme sürecinin verimli ilerleyebilmesine katkı sağlarken diğer yandan da ölçme sonuçlarından alınan geri bildirimlerle performans hedefleri ile sonuçlarının uyumu veya hedeflerin gerçekleştirilebilir nitelikte olup olmadığı irdelenebilir. Yapılan

değerlendirmeler, tespit edilen eksikliklerin ek çalışmalarla desteklenmesine ve gerekli önlemlerin alınmasına yol gösterir; böylece müziksel öğrenme-öğretme sürecinin tutarlı ilerlemesine katkı sağlanabilir.

Müzik eğitiminde performans ölçmeye hizmet eden araçların özellikleri, kullanım amaçlarına göre farklılaşmaktadır. Uçan'a (1997) göre; kullanılan ölçekler, ölçülen müziksel performansa ait en yalın bilgilerin elde edildiği 'çeteleme ölçekli araçlar', müziksel performansa ait kapsamlı bilgilerin elde edildiği 'dereceleme ölçekli araçlar' ve ikisini birlikte kapsayan 'hem çeteleme hem dereceleme ölçekli araçlar' olmak üzere üç türdedir. Söz konusu araçların kullanımına yönelik tercihler ölçeği uygulayan kişinin/öğretmenin amaç ve yöntemine göre değişebilir. Yapılan bir araştırmada; müziksel performansın ölçümünde, kullanılabilirlik ve öğrencilerin eksikliklerini görebilme gibi sebeplerle dereceli ölçme araçlarının daha çok tercih edildiği saptanmıştır (Kaynak, 2011).

Farklı ülkelerde geçmişte ve günümüzde kullanımı kabul görmüş çeşitli müziksel performans ölçekleri bulunmaktadır. Solo çalgı performansı ölçümünde ilk sistematik çalışmalardan birisi Watkins'in 1942 yılında kornet/trompet için geliştirdiği araç olup; bu ölçek sonraki yıllarda Farnum tarafından diğer bando çalgılarını kapsayacak şekilde 'Watkins-Farnum Performance Scale' (1954) adıyla uyarlanmıştır ve güvenilirlik katsayısı oldukça yüksektir (Zdzinski, 1991; Zdzinski ve Barnes, 2002). Abeles (1973) tarafından klarinet performansını değerlendirme amacıyla geliştirilen 'Clarinet Performance Rating Scale (CPRS)' isimli ölçek, beşli Likert tipindedir. Ölçeğin geliştirilme sürecinde *a priori* ton, entonasyon, yorumlama, teknik, ritim, tempo ve genel etki olarak yedi alt boyut belirlenmiş; *a posteriori* ise yorumlama, ton, ritim/süreklilik, entonasyon, tempo ve artikülasyon olmak üzere altı faktörlü ölçek elde edilmiştir. Bunlardan başka, vokal müzikte deşifre performansını bir dizi kriter (ses yüksekliği ve zamana dair beceriler, nota atlama veya tekrarlama, tereddüt vb.) üzerinden ölçen 'Hillbrand Sight-Singing Test'; yaylı çalgı performansı için 'Farnum String Scale'; şarkı söyleme başarı testi olan 'The Belwin-Mills Singing Achievement Test'; Rutkowski'nin şarkı söyleme performansı gelişimini dokuz aşamaya ayırdığı 'Singing Voice Development Measure'; gitar performansı için 'The Guitar Songleading Performance Scale (GSPS)' (Atak Yayla, 2004; Colwell, 2019; Henry, 2001; Jensen, 2016; Silverman, 2011); müziksel performans ölçüp değerlendirmek için yurt dışında geliştirilmiş araçlara örnek verilebilir.

Türkiye'de müziksel performans ölçümüne yönelik araçların geliştirilmesi yurt dışına kıyasla daha geç bir dönemde başlamıştır. Bilimsel anlamda ilk girişimler Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Şubesi'nde 1970'li yıllarda başlamış; bölümün yetenek, ara ve dönem sonu sınavlarında uygulanmak üzere bilimsel nitelikli performans testleri geliştirilmiş; Edip Günay'ın yaylı çalgı, Ali Uçan'ın ise keman öğrenme-öğretme süreçlerine odaklanan ve öğretim programı ile eşgüdümlü olan ölçme aracı geliştirme çalışmaları, bu konudaki somut ve öncü örnekleri oluşturmuştur (Uçan, 1997). 1970'li yıllardan bu yana, müziksel öğrenme süreçlerine veya profesyonel icracılara yönelik ölçme-değerlendirme aracı geliştirme çalışmaları ses ve farklı çalgılar için adım adım çeşitlenerek artmış olup; bugün kullanıma sunulmuş pek çok performans ölçeği mevcuttur. Söz konusu ölçme araçlarına, -içerik değerlendirilmesi yapılmaksızın- 'Yaylı Çalgılar İçin Performans Değerlendirme Ölçeği' (Çiftçi ve Kurtuldu, 2010); 'Müzikal Doğaçlama Performans Değerlendirme Ölçeği' (Çelikoğlu ve Lehimler, 2019); 'Keman Dersi Performans Ölçme Aracı' (Dalkıran, 2008); piyano başlangıç dersleri için 'Performans Testi' (Kalyoncu, 1996), 'Piyano Rubriği' (Kaynak, 2011) veya 'Piyano Performansı Değerlendirme Ölçeği' (Okay, 2010); gitar eğitimine yönelik 'Gitar Performans Dereceleme Ölçeği' (Akçay, 2011) veya 'Performans Dereceleme Ölçeği Öntest-Sontest Formu' (Akçay, 2015) vb. örnek olarak gösterilebilir. Dereceleme yaklaşımı bu araçlarda da sıklıkla tercih edilmiştir.

Problemin Serimi

Türkiye’de 1970’li yıllardan bu yana, farklı çalgılar için öğrenme-öğretme süreçlerine veya profesyonel icraya yönelik geliştirilen performans ölçekleri mevcut iken; bu durum her çalgı için aynı çeşitlilikte temsil edilmemektedir. Günümüzde pek çok formel eğitim kurumu yanı sıra non-formel eğitim kurumlarında da öğretimi yapılan ‘Bağlama’, ölçme-değerlendirme araçları bakımından ihmal edilmiş olan geleneksel çalgılarımızdan birisidir.

Bağlama, bugün sadece Türkiye’de değil, Türkiye çevresindeki ülkelerde ve Türk diasporasında da sıklıkla icra edilmekte olup; -örneğin Almanya ve Hollanda gibi- Türklerin yaşadığı ülkelerdeki bazı örgün eğitim kurumlarına da girmiş bulunmaktadır. Bağlama, geleneksel ortamında daha çok sözlü kültür pratiklerine göre öğretilmekte ise de günümüzde okullarda ve okul dışındaki diğer müzik eğitimi kurumlarındaki/kuruluşlarındaki öğretimi yazılı kültür pratiklerine göre şekillenmektedir. Bağlamanın gelenek bağlamındaki öğretimi ve performansının değerlendirilmesi kendine özgü dinamik ve yöntemlerle gerçekleşirken; formel ve non-formel eğitim ortamlarında öğretime dair işlemler, öğretim programlarına dayalı olan diğer çalgılarla benzerlikler içerir. Güzel sanatlar liselerindeki, üniversitelerin müzik bölümlerindeki veya konservatuvarlardaki, yine halk eğitim merkezlerindeki vb. bağlama dersleri bunun için geliştirilen öğretim programlarına dayalı olarak verilmekte; böylece, öğretime ilişkin tüm edim, işlem ve süreçler sözlü kültür pratiklerinden farklılaşmaktadır. Formel eğitim ortamlarının sözlü kültür atmosferinde sahip olunan zamansal ve mekânsal esnekliklere sahip olmaması, becerinin oluşması için gereken deneyim süresinin, biçiminin ve sıklığının kültürel ortamın doğasına veya öğrenenin tercih ve ihtiyaçlarına göre değil de öğretim programının ve ilgili kurumun çizdiği çerçevelere göre belirlenmesi vb. etkenler; okullardaki bağlama eğitimini de her açıdan yapılandırmayı beraberinde getirmektedir. Böylece, derslerin öğretim programlarında yer alan amaç/kazanım, içerik gibi unsurlar etrafında şekillendirilmesi, içeriklerin sınıf düzeylerine göre dağılımının yapılması, derslerin belli süreler içinde gerçekleştirilmesi gibi kurumsal eğitim sürecine ait çeşitli zorunluluklar göz önünde tutulduğunda; öğrencinin bağlama çalma performansının da geçerlilik ve güvenilirliğe sahip ölçekler aracılığı ile sistemli bir biçimde ölçülmesi, bir postulat olarak belirginleşmektedir. Zira öğretim programlarına dayanan formel bağlama eğitiminin tüm unsurları planlı ve sistematik düzenlemelerle yürütülürken, ölçme-değerlendirme işlemleri bunun dışında tutulamayacaktır. Ancak, bağlama ülkemizin genel eğitim ve müzik eğitimi kurumlarına uzun süre önce giriş bulmasına karşın; öğrenme-öğretme süreçlerinde çalma performansını ölçmeye yönelik bilimsel ve sistematik çalışmalar ancak son yıllarda görünür olmaya başlamıştır.

Türkiye’de bilimsel çalışma bağlamında geliştirilen az sayıdaki bağlama çalma performansı ölçme araçlarını genel çizgileriyle mercek altına aldığımızda, bunları aşağıdaki iki ana gruba ayırmamız mümkündür:

- 1) Aşama/düzye ve beceri ayrımı yapılmaksızın performansı genel bir yaklaşımla ele alanlar,
- 2) Bağlamada spesifik bir beceriye yönelik olanlar.

Herhangi bir aşamaya ve özel beceri veya beceri dizisine vurgu yapılmaksızın performansın temel göstergelerine göre genel bir yaklaşımla yapılandırılan birinci gruptaki araçlara, Sözen’in (2012) *Bağlama Performansı Değerlendirme Formu* örnek verilebilir. Bu ölçme aracı, çalgı eğitimi alanındaki mevcut bazı testler incelendikten sonra alt boyutlarının ortak olduğu düşünüldüğünden ‘Piyano Dersi Sınav Performansı Değerlendirme Formu’nun (Bilen, 2007) bağlama performansına uyarlanmasıyla elde edilmiştir. Formda ‘teknik

yeterlilik’, ‘süreklilik’ ‘doğruluk’ ve ‘müzikalite’ olmak üzere dört boyuta ve her bir boyutun tanımlayıcı alt boyutlarına yer verilmiştir. Formun uyarlanması uzman görüşleri temel alınmış, ayrıca bir deneme uygulaması ve güvenilirlik analizinin gerekli olmadığı ifade edilmiştir. Diğer bir ölçek ise, Börekci ve Dalkıran (2020) tarafından geliştirilen *Bağlama Performansı Ölçme Aracı*¹. Bu araçta, bağlama performansına dair bazı temel bileşenler ile öğrenme süreci boyunca performansı destekleyecek bazı çevreyici davranışlar, ayrıştırılmaksızın ‘ölçüt beceriler’ altında iç içe verilmiştir. Ölçek için toplanan veriler istatistik işlemlerine tabi tutularak geçerlilik ve güvenilirlik çalışması yapılmıştır. Burada anılan her iki ölçekte de performans genel olarak ele alınmış; ‘başlangıç’, ‘orta’ veya ‘ileri’ gibi herhangi bir aşama/düzyer ayrımı yapılmamıştır.

İkinci gruptaki ölçekler ise, bağlamada belli bir yeterlilik, beceri veya stilin merkezi konumda olduğu performansın ölçülmesine hitap eden daha spesifik içerikli araçlardır. İnanıcı (2017) tarafından geliştirilen *Silifke Tavrını Seslendirmeye Yönelik Performans Derecelendirme Formu* ve *Silifke Türkülerini Seslendirmeye Yönelik Performans Derecelendirme Formu* bunlara örnek teşkil etmektedir. Formlar, Silifke tavrının ve türkülerinin öğretiminde kullanılmak üzere hazırlanmış alıştırımların performans etkilerini belirlemek amacıyla hazırlanmıştır. Derecelendirme yoluyla puanlanan formların birincisinde 17, ikincisinde ise 5 davranışa yer verilmiştir. Bu araçların geçerli ve uygulanabilir olup olmadığı uzman görüşü alınarak belirlenmiştir. Açar (2019) da bağlama öğretiminde kullanılan notasyonların deşifre başarısına etkisini araştırdığı doktora tezi için *Performans Değerlendirme Formu* geliştirmiştir. Bu form da uzman görüşü alınarak geliştirilmiştir ve ‘ezgiyi doğru seslendirme’, ‘ritmik yapıyı doğru seslendirme’, ‘doğru parmak numarası’, ‘doğru tezene yönü’, ‘doğru tempo’ olmak üzere beş boyuttan oluşmaktadır. Form, gözlemlenen deşifre başarısına dair maddelerin ‘doğru’ ve ‘yanlış’ seçenekleri ile işaretlenmesi yoluyla kullanılmaktadır. Diğer bir örnek ise, Gerekten’in (2020b) ‘misket düzeni’nde egzersiz ve etütlere dayalı bir öğretim modeli tasarısı sunduğu ve modelin öğrenci başarısına etkisini araştırdığı doktora tezinde kullanılan *Performans Değerlendirme Ölçeği*’dir. Kapsam geçerliliği uzman görüşleriyle belirlenen ölçek; ‘ilgili düzyerde perde hâkimiyeti’, ‘orta ve üst tellerde farklı pozisyonlarda parmak kullanımı’, ‘pozisyonlara hâkimiyet’, ‘orta ve üst tellerde dem’, ‘düz ve ters mızrap’, ‘senkronizasyon’, ‘ilgili pozisyonda ve pozisyonlar arası geçişte ajilite’, ‘deşifre yorumlama’ olmak üzere sekiz beceriye odaklanılan bir araçtır. Puanlama ise, 100 puanın beşe bölündüğü dereceler yoluyla yapılmaktadır. İkinci grup için örnek olarak verilen bu ölçeklerde de herhangi bir aşama/düzyer ayrımı yapılmamıştır. Bununla birlikte, kapsadıkları beceriler nedeniyle başlangıç düzyerinden sonraki aşamalara tekabül ettiklerini söylemek mümkündür.

Bilimsel çalışmalar dışında, bağlama öğretimi için geliştirilen didaktik materyallerdeki durumun saptanması da önem arz eder. Bu bağlamda; ‘çalgı okulu/metodu’, ‘öğretim programı’ ve ‘ders kitabı’ olmak üzere üç tip ana materyal *performans ölçme aracı barındırıp barındırmadıklarını* saptamak üzere incelenmiştir. Tespit edilen durum aşağıda özetlenmektedir:

¹ Bu makalede açıklandığı üzere, literatürde bağlama çalma performansını ölçme araçlarının geliştirilmesine yönelik sınırlı sayıda da olsa bazı bilimsel ve didaktik çalışmalar mevcuttur. Bununla birlikte; Börekci ve Dalkıran tarafından 2020 yılında yayımlanan makalede, “Yapılan analizler ve uzman görüşleri doğrultusunda, günümüzde müzik eğitimi alanında, ölçme araçlarının geliştirilmesi ile ilgili çeşitli çalışmalar yapılmasına rağmen, halk çalgıları ve milli kültürümüzün en önemli simgesi olan Bağlamanın ölçme boyutuna ilişkin geçerli ve güvenilir bir ölçme aracının geliştirilmediği saptanmıştır.” (2020, s. 1729) ifadesi yer almıştır. Anılan makalede, yazarların kendilerinden önce yapılan hiçbir ölçek çalışmasına ve girişimlere yer vermeyişlerini açıklığa kavuşturan gerekçelendirilmiş bir bilimsel kritik bulunmadığı halde; mevcut öncü çalışmaların ismen dahi anılmaksızın yok sayılması, bilimsel açıdan tartışmalı bir durumu doğurmaktadır.

- Ülkemizde 1960'lı yıllardan bu yana sayıları gittikçe artan bir biçimde, öğretime hizmet eden pek çok *bağlama okulu/metodu* yayımlanmıştır (Gereken, 2020a). Alanda çok tanınan yaklaşık 30 bağlama okulunun/metodunun incelenmesi; bu kitaplarda genel eğilim olarak çalgıdaki becerilerin öğretime odaklanıldığını, öğretim süreci sonunda performansın ölçülüp-değerlendirilmesine hizmet edecek sistemli ölçme araçlarına yer verilmediğini göstermiştir.
- Güzel sanatlar liseleri (MEB, 2016a), halk eğitim merkezleri (MEB, 2016b ve 2017), ortaokullar ve imam hatip ortaokullarının (MEB, 2018) *bağlama öğretim programlarındaki* genel yaklaşım, ölçme-değerlendirmeye dair ilkesel açıklamaların yapılması ve performans ölçeği dışında bazı örnek araçların sunulması şeklindedir. Güzel sanatlar lisesi programında ise, performansın ölçümü için dereceli puanlama anahtarı/derecelendirme ölçeği kullanılması da önerilmektedir (MEB, 2016a).
- 'Ders kitabı', okullardaki eğitimde kullanılan ana öğretim materyalidir. Bağlama öğretim programları incelenen okullar içerisinde, programa paralel olarak ders kitabı da bulunan güzel sanatlar lisesidir. Bu okulun *bağlama ders kitapları* 2019 yılında güncellenmiş ve her sınıf düzeyi için (9-12) Millî Eğitim Bakanlığı tarafından yeni kitaplar yayımlanmış olup; kitapların içerisinde, bağlama çalma performansını ölçmeye yönelik bazı araçlar bulunmaktadır (Avcı, Yılmaz, Çiçekçioğlu ve Özcanlı, 2019a, 2019b, 2019c, 2019d). 2008 yılında yayımlanan 9. sınıf bağlama ders kitabında (Akdağ ve Tuncer, 2008) sınırlı bir içerikle *Akran Değerlendirme Formu* biçiminde yer alan birkaç maddelik ölçme araçları; yeni ders kitaplarında tüm sınıf düzeyleri için daha geniş bir içerikle hazırlanan, belirlenmiş davranışların her üniteden sonra öğretmen tarafından değerlendirilmesine olanak tanıyan dereceleme ölçeklerine yerini bırakmıştır. *Dereceli Puanlama Anahtarı* adı ile tasarlanmış olan bu araçlar; teknik ve müzikal becerileri içeren psiko-motor davranışların yanında, bazı bilişsel davranışların da değerlendirilebileceği beş dereceli ölçeklerdir. 9. sınıf ders kitabındaki ölçek sayısı diğer sınıflara kıyasla oldukça yüksektir. Bunun başlıca sebebinin; bu sınıfın bağlamaya başlangıç seviyesini oluşturması ve bu nedenle de teknik becerilerin ders konuları içerisinde geniş bir alanı kapsamaması olduğu düşünülmektedir. Ders kitaplarında, 11. sınıftan itibaren öğrencinin kendi kendini değerlendirebileceği *Öz Değerlendirme Formu*'na da yer verilmiştir.

Bağlama çalma performansını ölçmede son yıllarda böylesine adımlar atılmış olsa da; bağlama eğitimi süreçlerinde performansın ayrıntılı ve sistemli değerlendirilmesine yönelik araçların geliştirilmesi ihtiyacının belirginleşmemesi, ayrıca bu hususta görüş birliğine dayanan ve oryantasyon sağlanabilecek bir zeminin oluşmaması, uzun yıllardan beri var olan bir durumdur. Bağlama eğitiminde ölçme-değerlendirme süreci öğretimin farklı değişkenlerine bağlıdır ve öncelikle de dersin amaç/kazanım ve içeriklerinden bağımsız yürütülemez. Ancak, bağlama dersi içeriklerinin geniş çevrelerce kabul görmüş bir biçimde aşamalandırılmaması, halen varlığını korumakta olan bir sorunsaldır. Örneğin, alan yazın incelendiğinde piyano performansı için tanımlanmış basamaklar mevcut iken (Pamir, ty; Varró, 1929; VdM, 1990); bağlama eğitimi okullarının/metotlarının büyük çoğunluğunda, bağlama çalma performans düzeylerinde/basamaklarında bir konsensüse dayanan 'başlangıç'- 'orta'-'ileri' gibi çok belirgin aşamaların olmadığı görülmektedir. Bağlama dersi veren öğretim elemanlarının katıldığı bir araştırmada da buna vurgu yapılmış, bağlama öğretim okullarının/metotlarının 'başlangıç', 'orta', 'ileri' gibi aşamalandırılması gerektiği katılımcıların %97,05'i tarafından ifade edilmiştir (Akçalı, 2012). Buna bağlı olarak, düzey ayrımı ölçme aracı çalışmalarında da önemli bir sorundur ve henüz çok az sayıdaki bağlama performansı ölçeğinde düzey ayrımı mevcuttur. Örneğin Kınık (2010) tarafından yapılan çalışmada açık olarak

düzy tanımlı yapılmış olup; başlangıç düzyeyine odaklanılan araştırmada, öğrencilerin uygulama öncesi ve sonrası beceri durumlarının nitel olarak betimlendiği ve gelişim durumunun beş nitelemeden birisi seçilerek belirtildiği bir *Gözlemci Değerlendirme Formu* kullanılmıştır. Form; uzman gözlemciler tarafından belirlenen ‘duruş, oturuş’, ‘tutuş’, ‘sağ el ve tezene tutuş pozisyonu’, ‘sol el ve parmak pozisyonu’, ‘eseri seslendirmedeki müziksel durum’ olmak üzere beş boyutu kapsamıştır. Düzyey odaklı ölçekler henüz yok denecek kadar az olduğundan, aşama eğilimlerini tam olarak saptamaya yardımcı olacak veriler sağlanamamaktadır.

Bağlama çalma performansı hususunda düzyeyler/aşamalar yanında başka değerkenler de belirleyicidir ve bunların başında yöresel çalım farkları gelmektedir. Yöresel tavırların öğretimine, zamanlama olarak hangi performans düzyeyinde başlanması gerektiği konusunda da bir görüş ve uygulama birliğine rastlanmamaktadır. Bağlamada çeşitli yöresel tavırlar (örneğin Zeybek, Konya, Yozgat, Teke, Silifke vd.), yüksek düzyeyli bir çalma performansı gerektirmektedir. Bunun yanında, ‘özel ve özgün’ bir çalım gerektiren ve kaynak kişinin çalma tekniğine bağlı bazı karakteristik özellikler içeren ezgilerin de varlığı, yine bunların bir kısmının bu hususta donanım sahibi icracılarla icra stilleri özümşenerek çalışılma gerektirmesi (Öztürk, 2016)²; performansın aşamalandırılmasında dikkate alınması gereken hususlardandır. Bağlamada performansın sözlü kültürün/geleneğin doğasından kaynaklanan icra pratikleri, diğer müzik türleri, halk müziğinin kırsal ve kentsel tarzları, performansın arka planındaki değer ve normlara sızan ideolojik anlayışlar veya sosyo-politik dayatmalar vb. (Markoff, 1986) yanı sıra genel olarak performanstan ayrı düşünülemeyecek duygu boyutu, kaygı, motivasyon, yaratıcılık vb. değerkenlerden de etkilenmesi; bağlama öğretiminde performans konusunu daha da karmaşık hale getirmektedir. Buna ek olarak, bağlama çalgısının yapısal olarak da farklı tiplerinin ve farklı akort biçimlerinin/düzenlerinin olması, ortak beceri göstergeleri yanında anılan farklardan kaynaklanan diğer tipik becerileri de gözetmeyi gerektirmektedir. Tüm bu etkenler, formel eğitim süreçlerinde bağlama derslerinin planlamadan değerlendirmeye uzanan tüm evrelerinde, performansa dair ayrıştırılmış rafine bir bakış açısını zorunlu kılmaktadır.

Araştırmamız dâhilinde incelenen bilimsel yayınlarda mevcut olan az sayıdaki ölçeklerin, henüz bağlama performansının çeşitli düzyeylerini/aşamalarını kapsayacak çeşitlilikte olmaması; bizi bu çalışma için motive eden başlıca etkidir. Çalgı eğitiminin tüm süreci göz önünde bulundurulduğunda; her düzyeyde/aşamada farklı performans niteliklerinin olduğu, buna paralel olarak da gözlemlenmesi gereken farklı davranış çıktılarının meydana geleceği kendiliğinden anlaşılacaktır. Bu temel sayıldı; ‘başlangıç’, ‘orta’, ‘ileri’ gibi -veya içeriğine göre daha başka şekilde de isimlendirilebilecek- farklı performans düzyeyleri/aşamaları için ayrı ölçme araçlarının geliştirilmesi ihtiyacını da beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda; bu makalede *bozuk düzeni bağlama eğitiminin başlangıç düzyeyinde çalma performansının ölçülmesine* hizmet etmek üzere 2017-2019 yılları arasında geliştirilmiş olan bir ölçme aracının tanıtılması amaçlanmıştır. Ölçeğin geliştirilme süreci, makalemizde Grotjahn (2000) ile Öztürk ve Kalyoncu’nun (2020) ölçek geliştirme aşamaları baz alınarak sunulmaktadır.

Bağlama Performansı Değerlendirme Ölçeğinin Geliştirilme Süreci

Bu bölümde, *Bozuk Düzeni Bağlama Eğitiminde Başlangıç Düzyeyi Performans Ölçeği*’nin geliştirilme süreci ana aşamalarıyla ele alınmış ve bu aşamalarda yerine getirilmiş olan işlemler açıklanmıştır.

² Öztürk (2016), üsluplarındaki orijinalliklerden dolayı örneğin Muharrem Ertaş, Çekiç Ali (Ali Ersan), Hacı Taşan gibi geleneksel sanatçılara ait eserlerin, kaynak kişilerinden dinlenerek çalışılması gerektiğine vurgu yapmaktadır.

Taslak Ölçeğin Hazırlanması

Ölçeğin geliştirilme sürecinde öncelikle konu ile ilgili alan yazın taraması yapılmış, ölçek hazırlamada dikkat edilmesi gereken hususlar incelenmiştir. Bağlama öğretme-öğrenme sürecindeki düzeylerin/aşamaların literatürde konsensüse dayalı olarak kesin bir biçimde belirlenmiş olmadığını giriş kısmında vurgulamıştık. Bu durum, çalışmanın zorlayıcı hususlarından birisini teşkil etmiştir. Yapılan okumaların bağlama eğitimi ile sınırlı tutulmaması ve alan yazında mevcut olan, diğer çalgılar için geliştirilen başlangıç düzeyi ölçeklerinin de incelenmesi, sorunsal aşmada yardımcı olmuştur. İrdelemeler, başlangıç seviyesinde öğrenciye kazandırılması beklenen davranışların pek çok çalgıda ortak noktaları kapsadığını göstermiştir: Bedensel kuruluş (oturuş, duruş, tutuş, el, kol/ön kol, parmak gibi üyelerin çalgı üzerinde konumlandırılması vb.), her iki el ve katılımcı diğer organların eşgüdümünün sağlanması, sağ ve sol elde ses elde etmek için gereken temel tekniklerin kazanılması, çalgıya temel düzeyde hâkimiyet; başlangıç aşamasındaki öncelikli amaçlardır. Bağlama eğitimi ile ilgili bazı çalışmalarda da başlangıç düzeyi için benzer noktalara vurgu yapılmakta; genellikle oturuş, duruş, tutuş, sağ elde tezene vuruşları, sol elde pozisyon ve parmak basış vb. temel konular öne çıkarılmaktadır (Alan, 2012; Ekici, 2016; Kınık, 2010).

Çalma performansı, -tüm çalgılar için- en genel anlamda ‘teknik’ ve ‘müzikal’ olarak iki ana boyuta ayrılmakta (Dick, 2017); teknik boyuta giren konuların temel müzikal becerilerle iç içe öğretilmesi beklenmektedir. Performansın ‘artistik’ boyutu ise, çalgıyı tanıma ve temel hâkimiyet kazanılması gereken başlangıç seviyesinde henüz belirgin olarak öne çıkmamaktadır. Hazırlanan ölçeğe temel oluşturacak teknik ve müzikal nitelikteki başlangıç düzeyi kazanımlarını belirleyebilmek için, öncelikle ölçek uygulamasının gerçekleştirileceği halk eğitim merkezinin bağlama öğretim programları (MEB, 2016b ve 2017) detaylı incelenmiş; ardından güzel sanatlar liseleri (MEB, 2016a) ile mesleki ve teknik eğitim liseleri (MEB, 2013) için geliştirilmiş bağlama dersi öğretim programları da çözümlenmiştir. Programlardaki kazanımlardan yola çıkarak ve programlarda yer verilmeyen ancak başlangıç düzeyinde olması beklenen diğer davranışlar da araştırmacılar tarafından eklenerek; öncelikle başlangıç düzeyine hitap edebilecek 86 maddelik bir kazanım havuzu oluşturulmuştur. Bunlardan 40 tanesi bilişsel, 46 tanesi de psiko-motor alanla ilgili kazanımlardır. Bilişsel ve psiko-motor kazanımların bir araya getirilmesi, başlangıç düzeyine dair bütüncül bir bakış kazanılmasına yardımcı olmuştur.

Ölçek geliştirmede *performansa* odaklanıldığından, yani *gerçekleşecek beceriler* merkeze alındığından; bir sonraki adımda sadece psiko-motor kazanımlar işleme alınmış ve bunlar aşamalandırılarak kendi içinde sıralanmıştır. Ardından, her bir kazanım için ölçüt olabilecek alt davranışlar/gösterge beceriler de araştırmacılar tarafından formüle edilmiştir. Daha sonra bu kazanımlar ‘teknik’ ve ‘müzikal’ ana boyutları altında sınıflanmış; 25 madde teknik, 21 madde ise müzikal boyuta dâhil edilmiştir. Bundan sonraki adımda, kazanımların içerikleri dikkate alınarak teknik ve müzikal boyutlar da kendi içinde ayrıştırılmış; *teknik boyut* için ‘bağlamayı konumlandırma’, ‘tezene vuruş ve parmak basış’, ‘tuşeye ve tezeneye hâkimiyet’, *müzikal boyut* için ise ‘entonasyon’, ‘cümleme’, ‘tempo ve nüans’, ‘bütünlük ve akıcılık’ alt boyutlarına karar verilmiştir. Ardından, kazanım maddeleri ait oldukları alt boyutlara göre gruplandırılmıştır. Son adımda ise; listedeki 46 madde ‘temel becerileri temsil etme’, ‘tekrarlanma’, ‘genel veya detay olma’, ‘sınıflandığı alt boyutu temsil etme’ gibi başlıca kriterlerle tekrar rafine bir elemeye tabi tutulmuş, maddeler formüle edilmiş ve sayıları da 21’e indirilmiştir.

Ayrıca, maddelerin dilsel ifadesinde de ‘tek anlamlılık’ ve ‘stil birliği’ sağlanmasına önem verilmiştir. Böylece ölçek için, öğrencilerin çalma performansının göstergesi olabilecek taslak maddeler hazırlanmıştır.

Çalışmada, veri toplamaya uygun olacağı düşünüldüğünden Likert tipi bir ölçek geliştirilmesi kararlaştırılmış; ölçeğe, beklenen davranış ve becerilerin gerçekleşme düzeyini saptamaya hizmet edecek şekilde 1’den 5’e kadar dereceli puanlama imkânı veren puan sütunları eklenmiştir. Ölçekteki puanlar; 1=Hiç, 2=Biraz, 3=Kısmen, 4=Büyük Ölçüde ve 5=Tamamen biçiminde dereceli olarak belirlenmiştir. Ayrıca; ölçeğin ön kısmına, ölçeği uygulayacak olan alan uzmanı ve/veya bağlama eğitimcileri için gerekli bilgilendirme ve açıklamalar da eklenmiştir.

Hazırlanan 21 maddelik ilk taslak, *kapsam geçerliliği* için görüş almak üzere ikisi bağlama eğitimi (mesleki deneyimleri 25 ve 35 yıl), birisi de müzik eğitimi (mesleki deneyimi 43 yıl) alanından olmak üzere farklı üniversitelerde görev yapan üç alan uzmanına gönderilmiştir. Ayrıca, ölçeğin *biçim ve görünüş açısından uygunluğu ve kullanılabilirliği* hususlarında da mesleki deneyimleri 27 ve 6 yıl olan iki ölçme-değerlendirme alan uzmanının görüşlerine başvurulmuştur. Uzmanlardan, değerlendirme sonuçlarını yazılı olarak bildirdikleri formlar aracılığı ile görüş alınmıştır. Gelen görüşler irdelenmiş; bazı kavramlara, becerilerin ifadesine, boyut-madde-seçenek uyumuna, ölçeğin görünüşüne dair dönüt ve öneriler doğrultusunda ölçek üzerinde gerekli düzeltme, iyileştirme ve eklemeler yapılarak, deneme uygulamasında kullanılacak olan 24 maddelik taslak ölçek elde edilmiştir.

Taslak Ölçeğin Uygulanması

Deneme taslağının uygulanmasından önce; tüm işlemleri yerine getirilerek sırasıyla *Sosyal Bilimlerde İnsan Araştırmaları Etik Kurulu*’ndan ve *Milli Eğitim Bakanlığı Hayat Boyu Öğrenme Genel Müdürlüğü*’nden³ araştırma için gereken onay ve izinler alınmıştır. Uygulama için Ağrı, Ankara, Ardahan, Çankırı, Eskişehir ve Kırıkkale illerinde Halk Eğitim Merkezi bünyesinde beş-altı ay önce ‘bozuk düzeni’nde bağlama eğitimi almaya başlamış olan kursiyerlere ulaşılmıştır. Etik kurula sunulan ‘Gönüllü Bilgilendirme Formu’ ve ‘Katılımcı Onam Formu’ aracılığı ile öğretmen ve kursiyerlerin gönüllülük onayları alındıktan sonra, bu illerden 95 kursiyer çalışmaya dâhil edilmiştir. Dersleri yürüten bağlama öğretmenleriyle kursiyerlerin öğrenme içerikleri hakkında görüşülmüş; akabinde, başlangıç düzeyine dair becerilerin gözlemlenebileceği baraj eser olarak ‘Ne Ağlarsın Benim Zülfü Siyahım’ türküsü seçilmiş ve öğretmenler eseri tüm öğrencilere öğretmişlerdir. Türkünün çalışılmasından sonra, her bir öğrencinin türküyeye ait performansı öğretmenleri tarafından kayıt altına alınarak videoları araştırmacılara gönderilmiştir. Öğretmenler, gerekli hassasiyeti göstererek öğrencilerin performansına dair davranışlarının tam ve net olarak görülebildiği kayıtlar hazırlamışlar ve tüm videoları eksiksiz ve hasarsız olarak araştırmacılara ulaştırmışlardır.

Öğrencilerin performansları iki bağlama eğitimcisi tarafından taslak ölçek kullanılarak değerlendirilmiştir. İkinci değerlendiricinin yazarlardan farklı bir isim olmasına önem verilmiş; ölçme işlemine geçmeden önce, kendisine gerekli bilgilendirme ve açıklamalar yapılmıştır. Değerlendiriciler, birbirlerinden bağımsız olarak her

³ Milli Eğitim Bakanlığı *Hayat Boyu Öğrenme Genel Müdürlüğü*’nün 31.01.2018 tarihli ve 26879895 605.01 E.2165683 sayılı izin yazısı.

bir öğrencinin performansını izlemiş ve taslak ölçeği kullanarak her bir beceri maddesini gerçekleştirme düzeyine göre puanlamışlardır.

Deneme Uygulamasından Elde Edilen Verilerin Analizi

Deneme uygulamasından elde edilen veriler SPSS (Statistical Package for the Social Sciences) paket programı kullanılarak analize tabi tutulmuştur ve analiz sonuçları aşağıda sunulmaktadır.

Değerlendiriciler arası uyum

Veri analizinde, iki bağımsız değerlendirici tarafından puanlama yapıldığı ve ortalamalar kullanılacağı için, *değerlendiriciler arası uyumun* hesaplanması öncelenmiştir. Hesaplama için Cohen'in Kappa katsayısı kullanılmış ve sonuç $\kappa=0,78$, $p<0,01$ olarak bulunmuştur. Kappa değeri referans aralıklarına göre; bu sonuç, iki değerlendiricinin puanları arasında yüksek düzeyde uyum olduğunu göstermektedir.

Yapı geçerliliği

Ölçeğin *yapı geçerliliği* faktör analizi yoluyla test edilmiştir. 'Müziksel ifade' ile ilgili 24. maddenin değerlendiriciler tarafından 95 katılımcının neredeyse tamamında '1' ile puanlanması sebebiyle, ilk etapta 24 maddeden oluşan taslak ölçeğin hesaplamaları yapılamamıştır. Bu durumda, madde çıkarma kuralının uygulanıp uygulanamayacağı tartışılmıştır. Anılan 24. maddenin "Ezginin konu içeriğine uygun bir müziksel ifade gerçekleştirebiliyor." şeklinde formüle edilmiş olması sebebiyle, biraz daha müzikal birikim gerektiren bu becerinin başlangıç düzeyinde aranmamasına karar verilmiştir.

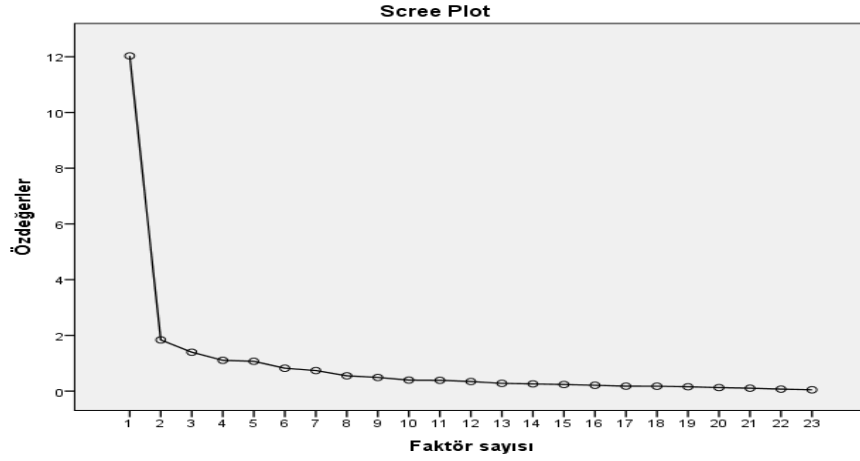
Bir sonraki adımda, verilerin faktör analizine uygunluğunu test etmek amacıyla Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) istatistiği ve Bartlett Küresellik Testi uygulanmıştır. Tablo 1'de, KMO uyum ölçüsü ve Bartlett Küresellik Testi sonuçları verilmiştir. Elde edilen KMO uyum ölçüsü değeri 0,902 olup; bu sonuç, eşik değer 0,60'ın çok üzerindedir ve mükemmel düzeyde uygunluk olduğunu göstermektedir. Bartlett Küresellik Testi de 0,01 önem düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı bulunmuştur ($\chi^2_{(253)} = 1895,433; p < 0,01$). Elde edilen sonuç bir yandan verilerin faktör analizine uygunluğunu, diğer yandan da puanların normalliğini göstermektedir.

Tablo 1. KMO İstatistiği ve Bartlett Küresellik Testi Sonuçları

KMO Örneklem Uyum Ölçüsü		0,902
Bartlett Küresellik Testi	χ^2	1895,433
	Sd	253
	p	0,000

Yapılan faktör analizinde, öz değeri 1'in üzerinde olan beş bileşen olduğu tespit edilmiştir. Ancak bu beş bileşen, açıklanan toplam varyansa yaptıkları katkının önemi çerçevesinde değerlendirildiğinde; tek bileşenin varyansa daha önemli katkı yaptığı görülmüştür. Söz konusu faktörün tek başına varyans açıklama oranı

%52,3'tür. Bundan dolayı, analizin tek faktör için tekrarlanmasına karar verilmiştir. Aynı şekilde, aşağıda verilen Grafik 1'e bakıldığında, birinci noktadan ikinci noktaya keskin bir düşüş olduğu, ikinci noktadan itibaren yatay bir seyir başladığı da görülmektedir. Burada, ikinci noktanın üzerinde kalan nokta sayısı faktör sayısını göstermektedir ve buna göre de önemli faktör sayısı birdir.



Grafik 1. Performans Değerlendirme Ölçeğine Ait 'Scree Plot' Grafiği

Ölçekteki maddelerin faktör yük değerleri tek bir faktör altında Tablo 2'de verilmiştir. 21 maddenin yük değeri 0,45'in oldukça üzerindedir ve bu bulgu, maddelerin seçim için uygun olduklarını gösterir. Tabloya bakıldığında 22. maddenin faktör yükünün 0,253; 10. maddenin ise 0,438 olarak bulunduğu görülecektir. Çalışmanın amacına göre, faktör yükü 0,1'in veya 0,3'ün altında kalan maddeler ölçekten çıkarılmaktadır. Bu çalışmada 0,1'in üstünde faktör yüküne sahip tüm maddelerin ölçekte kalması kuralı uygulanmış ve bu iki madde de ölçtükleri becerilerin önemi nedeniyle atılmamıştır. Böylece, analize tabi tutulan 23 maddenin tümü ölçekte yer almıştır.

Güvenilirlik

Korelasyon tekniği ile *madde seçiminde*, denemelik ölçekte bulunan her bir madde ile bu madde dışında kalan diğer maddelerin toplamından oluşan bütün arasındaki ilişkiyi saptamak için Pearson Momentler Çarpımı Korelasyon Katsayısı (r) hesaplanmış ve sonuçlar Tablo 2'de verilmiştir. Bulunan korelasyon değerleri $r=,438$ (m10) ile $r=,892$ (m13) arasında değişmekte olup, 0,01 düzeyinde anlamlıdır. Buna dayanarak; ölçekte yer alan tüm maddelerin, ölçeğin bütünü ile ölçülmek istenen özellikleri iyi ölçen maddeler oldukları söylenebilir.

Ölçek maddelerinin *ayırt ediciliğini* hesaplamak amacıyla; sıralamanın üst %27 (n=26) ve alt %27'lik (n=26) diliminde yer alan katılımcıların ölçeğin her bir maddesinden aldıkları puan ortalamaları, 'bağımsız örneklem t testi' ile karşılaştırılmıştır. Analiz sonucunda elde edilen ve Tablo 2'de verilen 't' değerlerinin tamamı, $p=0,01$ önem düzeyinde anlamlıdır. Bu sonuç; tüm maddelerin, o madde ile ölçülmek istenen özelliğe sahip olanlarla olmayanları ayırt edici nitelikte olduğunu göstermektedir.

Tablo 2. Ölçekte Yer Alan Maddelerin Faktör Yük, r ve t Değerleri

Madde No	Faktör Yükleri	r	t
m1	,645	,627	5,171
m2	,717	,713	7,108
m3	,699	,686	6,226
m4	,650	,626	5,036
m5	,689	,656	6,679
m6	,736	,703	6,545
m7	,814	,771	7,298
m8	,574	,549	7,706
m9	,714	,697	6,788
m10	,438	,408	4,707
m11	,793	,767	7,904
m12	,514	,475	4,502
m13	,892	,873	13,472
m14	,872	,849	12,34
m15	,596	,567	6,29
m16	,800	,766	9,412
m17	,814	,775	9,641
m18	,820	,778	10,33
m19	,852	,810	11,491
m20	,743	,689	9,583
m21	,780	,729	8,83
m22	,253	,328	3,852
m23	,865	,821	11,351

Performans ölçeğinin *güvenilirliği* için, maddelerin Cronbach α güvenilirlik katsayılarına bakılmış ve ölçeğin geneline ilişkin sonuç Tablo 3'de verilmiştir. Ölçek için bulunan Cronbach α güvenilirlik katsayısı $r=0,956$ 'dır. Bu sonuç, yeterli kabul edilen 0,70 değerinin üzerindedir ve buradan hareketle, ölçeğin yüksek düzeyde güvenilirliğe sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Tablo 3. *Performans Değerlendirme Ölçeğine Ait Güvenilirlik Katsayısı*

Kesit	Madde sayısı	Cronbach α
Ölçeğin bütünü	23	0,956

Ölçeğe Son Halinin Verilmesi

Taslak ölçeğin uygulanmasıyla sağlanan verilerin analizi sonucunda; 23 maddelik, Cronbach α güvenilirlik katsayısı $r=0,956$ olan ölçek elde edilmiş ve bu araca *Bozuk Düzeni Bağlama Eğitiminde Başlangıç Düzeyi Performans Ölçeği* (bk. Ek-1) adı verilmiştir. Ölçek, deneme öncesinde (*a priori*) kuramsal olarak iki ana boyuta ve alt boyutlara (bk. Ek-2) ayrılmış olmakla birlikte; *a posteriori* tek faktörlü yapı göstermiştir ve tek faktörün varyansı açıklama gücü yüksektir. Ölçme aracı, ‘teknik’ ve ‘müzikal’ yeterlilikleri içeren maddelerden oluşmaktadır. Ölçekten en az 23, en fazla 115 puan alınabilir.

Etik Hususlar

Bu çalışma için, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi *Sosyal Bilimlerde İnsan Araştırmaları Etik Kurulu*’ndan (Kurulun 03.12.2017 tarihli ve 2017/10 sayılı toplantısında alınan karar; Protokol No: 2017/273) onay ve izin alınmıştır. Ölçek geliştirme sürecinde de biçimsel olarak onay ile yetinilmeyerek; katılımcıların hakları, gönüllülük, katılımcıların ve kişisel bilgilerinin gizliliği, mevcut literatürün gözetilmesi, kaynaklardaki bilgilerin kullanımı ve aktarımı, verilerin toplanması, analizi ve işlenmesi, araştırma sürecinde görev alan uzmanların seçimi, araştırmaya çeşitli aşamalarda katkısı olan kişilerin görünürlüğü vd. bağlamında ulusal ve uluslararası etik kodlar ile çelişen bir ihlal yapılmamıştır.

Sonuç ve Öneriler

Bu ölçek geliştirme çalışması sonucunda, 23 maddelik *Bozuk Düzeni Bağlama Eğitiminde Başlangıç Düzeyi Performans Ölçeği* elde edilmiştir. Süreçte yapılan işlemlerden ve istatistiki analizlerin sonuçlarından hareketle, ölçeğin kapsam ve yapı geçerliliğine sahip, yüksek düzeyde güvenilir bir araç olduğunu söylemek mümkündür. Bir öğrencinin ölçekten alacağı toplam puanın üst puana yakınlığı performans başarısının yüksek, alt puana yakınlığı da düşük olduğunu gösterir.

Ölçekte yer alan maddeler, ‘bozuk düzeni’nde verilen bağlama eğitiminin başlangıç düzeyinde bulunan bireylerin temel çalma becerilerini kapsamaktadır. Deneme uygulamasından önce taslak ölçekte bulunan ve ‘ezginin/türkünün konusuna göre tematik müziksel ifadeye’ odaklanması sebebiyle biraz daha ileri seviyeye ait olabilecek olan 24. maddenin, aldığı istatistiki değerler sonucunda ölçekten çıkarılması da; diğer maddelerin tutarlı olarak başlangıç düzeyine odaklandığının göstergelerinden birisidir. Bu sebeple; geliştirilen ölçme aracı, alan uzmanının değerlendirme yapması şartıyla ‘bozuk düzeni’nde bağlama eğitimi verilen formel ve non-formel eğitim kurumlarında başlangıç düzeyinde kullanılmaya uygundur. Ölçek yayınlarında örnek maddelerin sunulması bir gereklilik olarak ifade edilir (Güngör, 2016). Örnek madde yerine, ölçeğin tümü makalemizin ekinde sunulmaktadır. İlgililer, ölçek kullanımındaki bilimsel ve etik kurallara (kullanım izini, ölçekte ifade veya madde

değiştirmemek vb.) bağlı kalmak kaydıyla, ölçeği başlangıç düzeyi bağlama eğitiminde ve araştırmalarında kullanabilirler. Ölçek geliştirme sürecinde, çeşitli eğitim kurumlarının (halk eğitim merkezi, güzel sanatlar lisesi, mesleki ve teknik eğitim liseleri) bağlama öğretim programlarında başlangıç düzeyini temsil edebilecek kazanımlar taranarak, ilk adımda oluşturulan madde havuzuna alınmıştır. Bununla birlikte, ölçeğin her eğitim kurumunun, özellikle de icracı yetiştiren programların başlangıç düzeyindeki tüm performans göstergelerini içermeme ihtimali de bulunabilir. Ayrıca, çağımızın öğretim programlarının sürekli revizyon gerektiren ‘açık program’ niteliğine sahip olması, kazanımların da sürekli yenilenme potansiyeline işaret eder. Bu sebeplerle, ölçek uygulanmadan önce ilgili öğretim programının kazanımlarını temsil edip etmediğinin gözden geçirilmesi; genelleme hususundaki olası yanlılgı ve hataları önleyecektir.

Geliştirilen bu ölçme aracının, birçok çalma davranışının ortak olduğu bir diğer tel düzeni olan ‘bağlama düzeni’ eğitiminin başlangıç düzeyinde kullanılabilir bir ölçeğin geliştirilmesine de ışık tutabileceği düşünülmektedir. Ölçekte bulunan maddelerin çok büyük çoğunluğu başlangıç düzeyi ‘bağlama düzeni’ performansını da ölçebilecek nitelikte olmasına karşın, çalma tekniği ile ilgili farklılıklardan dolayı bir kısım maddeler de uygun değildir. ‘Bağlama düzeni’nde verilen eğitimde özellikle tel geçişlerinin yoğun olması, ana farklardan birisidir. Bu bağlamda; ölçeğin, böylesine temel hususlar gözetilmeksizin ‘bağlama düzeni’ için kullanılmasının ihtiyacı karşılamayacağı ve ölçmede hatalı sonuca götüreceği de burada vurgulanması gereken önemli bir husustur.

Geçerlilik ve güvenilirlik çalışmaları sonucunda yapılandırılan bu ölçek, bağlama eğitiminin sonraki düzeyleri için geliştirilecek ölçme araçları için de kılavuz işlevi görebilir. Hem temel hem de öncül olan ‘başlangıç’ düzeyine odaklanan ve titizlikle aşamalı işlemlerden geçirilmiş madde içeriğine sahip olan ölçeğin; örneğin ‘orta’ ve ‘ileri’ gibi farklı düzeyler ile birlikte ‘spesifik becerilerin’ ölçülmesi için geliştirilecek diğer ölçme araçları için de çıkış noktası oluşturabileceği düşünülmektedir. Bu kapsamda, bu çalışma hem bağlama eğitimi alanına temel kazanımlar sağlaması hem de geleneksel çalgılar için performans ölçeği geliştirme çalışmalarında bilimsel yönteme dayanan örneklerin sergilenmesi açısından önem arz etmektedir.

Performans ölçme, bünyesinde çeşitli zorlukları da barındıran bir süreçtir. Müziksel performans ölçeklerinin değerlendiriciler tarafından doğru kullanılması ve puanlanması bu zorluklardandır. Bazı müziksel performans değerlendirmelerinde görüş birliği, uyum ve tutarlılık yüksek olurken (Yağışan ve Özmenteş, 2016); bazılarında ölçme sonuçlarında istatistiksel açıdan anlamlı farklar ortaya çıkabilmektedir. Uçan’a (1997) göre, puanlamalarda değerlendiriciler arası görüş ayrılıklarının ortaya çıkmasında; ölçeklerin nesnellik, geçerlilik, güvenilirlik ve kullanılabilirlik gibi niteliklerinde eksikliklerin olması rol oynamaktadır. ‘Bozuk Düzeni Bağlama Eğitiminde Başlangıç Düzeyi Performans Ölçeği’ nin geliştirilmesinde söz konusu kriterlere dikkat edilmiş, ayrıca maddelerin açık ve anlaşılır olmasına, diğer bir ifadeyle ‘tek anlam’ içermesine de büyük önem verilmiştir. Böylece, değerlendiriciler arasında oluşabilecek hata oranlarının en aza indirilmesi hedeflenmiştir. Cohen’in Kappa değeri referans aralıklarına (Arslan Mancar, 2019) göre, geliştirilen bu ölçeğin değerlendiriciler arası uyum katsayısı yüksektir ve puanlamanın alan uzmanları tarafından yapılmasının bu hususta belirleyici bir etken olduğu değerlendirilmektedir. Puanlamalarda alan uzmanlarının görev almasının, ölçekteki bağlama eğitimine ilişkin kavram ve becerilerin doğru anlaşılıp isabetli değerlendirme yapılabilmesi için bir gereklilik olduğu düşünülmektedir. Bununla beraber, ölçeği çalışmalarında kullanmayı düşünen araştırmacıların değerlendirmeyi yapacak alan uzmanlarını belirlerken, ölçmenin değerlendiricilerin kişisel bakış açıları ya da yaklaşımlarından

etkilenmemesi veya en az düzeyde etkilenmesi için birçok faktörü göz önüne almaları da fayda sağlayacaktır. McPherson ve Thompson'un (1998) da vurguladığı gibi; araştırmacılar, görev alacak değerlendiricilerin karar verme süreçlerini doğrudan etkileyen sosyal, kültürel, kişisel ve mesleki özelliklerini de yakından tanımalıdır.

Teşekkür

Ölçek geliştirme sürecinde uzman görüşü aldığımız Prof. Dr. Ali UÇAN, Prof. Erdal TUĞCULAR, Prof. Dr. Zekeriya NARTGÜN, Prof. Dr. Attila ÖZDEK ve Öğr. Gör. Ceren MUTLUER'e; yine görüşleriyle katkı sağlayan Dr. Öğr. Üye. İsmail SÖZEN'e; ölçeğin puanlanmasında ikinci değerlendirici olarak görev alan Dr. Öğr. Üye. Alper BÖREKÇİ'ye; veri analizindeki katkısı için Doç. Dr. Gökhan ÖZTÜRK'e; süreçte birlikte çalıştığımız tüm Bağlama öğretmenlerine ve öğrencilerine değerli katkıları için çok teşekkür ederiz.

Kaynakça/References

- Abeles, H. F. (1973). Development and validation of a clarinet performance adjudication scale. *Journal of Research in Music Education*, 21(3), 246-255. <https://journals.sagepub.com/doi/10.2307/3345094> adresinden 03.02.2021 tarihinde erişilmiştir.
- Açar, Y. (2019). *Bağlama eğitiminde kullanılan notasyonların öğrencilerin deşifre başarısına etkisi* (Yayımlanmamış doktora tezi). İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Akçalı, C. (2012). *Bağlama metotlarının çeşitli değişkenler açısından incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale.
- Akçay, Ş. Ö. (2011). *Gitar eğitiminde performans ölçeği geliştirme çalışması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Akçay, Ş. Ö. (2015). *Gitar eğitiminde yazarak çalışma yönteminin teknik becerileri kazanmaya etkisi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Akdağ, A. K. ve Tuncer, Ç. (2008). *Anadolu güzel sanatlar liseleri bağlama ders kitabı. 9. sınıf*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Alan, M. (2012). *Bozuk düzeni bağlama öğretiminde başlangıç düzeyine yönelik bir model önerisi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Arslan Mancar, S. (2019). *Performansa dayalı durum belirlemede puanlayıcılar arası güvenilirlik tekniklerinin karşılaştırılması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Atak Yayla, A. (2004). Müziksel performansın ölçümü. *1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildiri Kitabı* (Cilt: II; s. 464-491) içinde. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Avcı, E., Yılmaz, G., Çiçekçioğlu, Ş. ve Özcanlı, Y. (2019a, b, c, d). *Çalgı eğitimi. Bağlama 9-10-11-12*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

- Balkan, D. (2019). *Performans ölçüm sistemleri*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Bilen, O. O. (2007). *Öz-düzenleyerek piyano çalışmanın sınav performansına etkisi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.
- Bilgin, M. (2014). Bedensel ve devinsel gelişim. B. Yeşilyaprak (Ed.), *Eğitim Psikolojisi* (s. 57-81) içinde. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Börekci, A. ve Dalkıran, E. (2020). Bağlama performansı ölçme aracı'nın (BPÖA) geliştirilmesi: Geçerlik ve güvenilirlik çalışması. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(3), 1726-1758. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kefad/issue/59386/854002> adresinden 10.01.2021 tarihinde erişilmiştir.
- Colwell, R. (2019). An overview of music tests and their uses. T. S. Brophy (Ed.), *The Oxford Handbook of Assessment Policy and Practice in Music Education* (s. 537-574) içinde. New York: Oxford University Press.
- Çelikoğlu, F. ve Lehimler, E. (2019). Müzikal doğaçlama performans değerlendirme ölçeği: Geçerlik ve güvenilirlik çalışması. *Sanat Dergisi*, 34, 203-211. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/49533/622627> adresinden 25.01.2021 tarihinde erişilmiştir.
- Çiftçi, E. ve Kurtuldu, M. K. (2010). Yaylı çalgılar performans değerlendirme ölçeği geçerlik ve güvenilirlik analizi. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 12(2), 177-190. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erziefd/issue/6000/80012> adresinden 03.01.2021 tarihinde erişilmiştir.
- Dalkıran, E. (2008). Keman eğitiminde performansın ölçülmesi. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5(2), 116-136. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/146336> adresinden 07.01.2021 tarihinde erişilmiştir.
- Dick, S. (2017). *Musikalische aktivitaet und produktivitaet im dritten lebensalter*. Münster: LIT Verlag.
- Ekici, Ş. (2016). Bağlama eğitiminde kullanılan teknikler ve notasyon. A. Koç (Ed.), *1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu Kitabı* (s. 167-176) içinde. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Gereken, S. E. (2020a). Bağlama/saz çalgısı ile ilgili yapılan çalışmalar üzerine bir bibliyografya denemesi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 17, 391-411. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1461503> adresinden 19.08.2021 tarihinde erişilmiştir.
- Gereken, S. E. (2020b). *Bağlamada/sazda misket düzeni için egzersiz ve etütlere dayalı öğretim modeli önerisi ve öğrenci başarısına etkisi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- Grotjahn, R. (2000). Sprachlehrforschung. M. Byram (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Language Teaching and Learning* (s. 569-572) içinde. London: Routledge.
- Güngör, D. (2016). Psikolojide ölçme araçlarının geliştirilmesi ve uyarlanması kılavuzu. *Türk Psikoloji Yazıları*, 19(38), 104-112.

- Gürcan, A. G. (2015). *Performans sanatı*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Hasselhorn, J. ve Lehmann, A. C. (2015). Leistungsheterogenitaet im musikunterricht: Eine empirische untersuchung zu leistungsunterschieden im bereich der musikpraxis in jahrgangsstufe 9. A. Niessen ve J. Knigge (Ed.), *Theoretische Rahmung und Theoriebildung in der musikpädagogischen Forschung* (s. 163-176) içinde. Münster, New York: Waxmann.
- Henry, M. (2001). The development of a vocal sight-reading inventory. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 150, 21-35. <https://www.jstor.org/stable/40319097> adresinden 25.08.2021 tarihinde erişilmiştir.
- İnanıcı, M. K. (2017). *Bağlama eğitiminde yöresel tavırların öğretime yönelik bir model önerisi* (Yayımlanmamış doktora tezi). İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Jensen, M. C. (2016). *Measuring music reading: A guide to assessment methods* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). University of Ottawa, Ottawa.
- Kalyoncu, N. (1996). *Anadolu güzel sanatlar liseleri müzik bölümlerinde piyano öğretim programlarının hedeflerine ulaşma durumu* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.
- Kan, A. (2016). Ölçmenin temel kavramları. H. Atılgan (Ed.), *Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme* (9. Baskı; s. 1-22) içinde. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Kaynak, T. (2011). *Piyano eğitimi yarıyıl sonu sınavlarında öğrenci performansının rubrik ile ölçülmesi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Kımkı, M. (2010). *Güzel sanatlar fakülteleri müzik bölümlerinde bağlama dersi başlangıç düzeyine yönelik öğretim programı önerisi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Küçükahmet, L. (1999). *Öğretimde planlama ve değerlendirme* (10. Baskı). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Mahlert, U. (2016). Was ist leistung? Zehn überlegungen zum musizierunterricht. *Üben & Musizieren*, 33, 7-11.
- Markoff, I. J. (1986). *Musical theory, performance and the contemporary Bağlama specialist in Turkey* (Yayımlanmamış doktora tezi). University of Washington, Washington.
- McPherson, G. E. (1995/1996). Five aspects of performance and their correlates. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 127, 115-121. <https://www.jstor.org/stable/pdf/40318774> adresinden 05.02.2021 tarihinde erişilmiştir.
- McPherson, G. E. ve Thompson, W. F. (1998). Assessing music performance: Issues and influences. *Research Studies in Music Education*, 10(1), 12-24. <https://doi.org/10.1177/1321103X9801000102> adresinden 24.01.2021 tarihinde erişilmiştir.

- MEB [Milli Eğitim Bakanlığı]. (2013). *Tutuş ve bozuk düzen*. http://www.megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Tutu%C5%9F%20Ve%20Bozuk%20D%C3%BCzen.pdf adresinden 26.11.2017 tarihinde erişilmiştir.
- MEB. (2016a). *Güzel sanatlar lisesi çalgı eğitimi. Bağlama dersi öğretim programı 9, 10, 11 ve 12. sınıflar*. <http://mufredat.meb.gov.tr/ProgramDetay.aspx?PID=706> adresinden 22.11.2017 tarihinde erişilmiştir.
- MEB. (2016b). *Müzik ve gösteri sanatları alanı bağlama eğitimi (bağlama düzeni) kurs programı*. <https://e-yaygin.meb.gov.tr/download.ashx?fileID=3627> adresinden 22.11.2017 tarihinde erişilmiştir.
- MEB. (2017). *Müzik ve gösteri sanatları alanı bağlama eğitimi (bozuk düzen) kurs programı*. <https://e-yaygin.meb.gov.tr/download.ashx?fileID=3628> adresinden 05.12.2017 tarihinde erişilmiştir.
- MEB. (2018). *Seçmeli müzik dersi öğretim programı bağlama (saz) modülü*. <https://mufredat.meb.gov.tr/Dosyalar/201881317365843-10.1-%20C3%96P%202018-100%20Ba%C4%9Flama%20-saz%20mod%C3%BCI%C3%BC.pdf> adresinden 03.07.2021 tarihinde erişilmiştir.
- Okay, N. G. (2010). *Piyano performansının değerlendirmesi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Özata, C. (2019). *Başlangıç düzeyi bağlama eğitiminde 'programlı öğretim modeli'nin çalma performansına etkisi: Halk eğitim merkezi örneği* (Yayımlanmamış doktora tezi). Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.
- Öztürk, O. M. (2016). Geleneksel bağlama icrasının gelişiminde üstadlık kültürünün rolü ve belirleyiciliği. A. Koç (Ed.), *1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu Kitabı* (s. 125-142) içinde. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Öztürk, Ö. & Kalyoncu, N. (2020). Development of a 'musical knowledge test' for the sixth grade music lesson of Turkish primary education. *Journal of Theoretical Educational Science*, 13(3), 609-629. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akukeg/issue/54987/601156> adresinden 19.09.2021 tarihinde erişilmiştir.
- Pamir, L. (ty [Yayımlanma tarihi yoktur]). *Çağdaş piyano eğitimi*. İstanbul: Beyaz Köşk Yayınları.
- Püsküllüoğlu, A. (2004). Mad. Performans. *Türkçedeki Yabancı Sözcükler Sözlüğü* (5. Baskı; s. 371) içinde. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Schmidt, R. A. ve Wrisberg, C. A. (2012). *Motor öğrenme ve performans* (Çev. Z. Koruç). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Silverman, M. J. (2011). Developing and testing the guitar songleading performance scale (GSPS). *International Journal of Music Education*, 29(3), 283-294. <https://doi.org/10.1177/0255761411409123> adresinden 08.02.2021 tarihinde erişilmiştir.

- Sözen, İ. (2012). *İşbirlikli öğrenme yaklaşımı ile yapılan toplu bağlama öğretiminin performans ve tutuma etkisi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.
- TDK [Türk Dil Kurumu]. (2021). Mad. Performans. *Güncel Türkçe Sözlük* içinde. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden 25.05.2021 tarihinde erişilmiştir.
- Thompson, W. F., Dalla Bella, S. ve Keller P. E. (2006). Music performance. *Advances in Cognitive Psychology*, 2(2-3), 99-102. <https://doi.org/10.2478/v10053-008-0048-6> adresinden 10.08.2019 tarihinde erişilmiştir.
- Uçan, A. (1997). *Müzik eğitimi: Temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar* (2. Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uğurlu, İ. (2001). Mad. Performans. *Türkçe-İngilizce Ansiklopedik Sözlük* (s. 915) içinde. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Varró, M. (1929). *Der lebendige klavierunterricht: Seine methodik und psychologie*. Hamburg, London: Simrock.
- VdM [Verband deutscher Musikschulen]. (1990). *Lehrplan klavier*. Kassel: Gustav Bosse Verlag.
- Yağışan, N. ve Özmenteş, G. (2016). Çalgı öğretmenlerinin performans değerlendirme ölçütleri. G. Göğüş ve E. Varlı (Ed.), *Uluslararası Müzik Sempozyumu, Müzikte Performans* (s. 198-210) içinde. Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- Zdzinski, S. F. (1991). Measurement of solo instrumental music performance: A review of literature. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 109, 47-58. <https://www.jstor.org/stable/40318448> adresinden 03.02.2021 tarihinde erişilmiştir.
- Zdzinski, S. F., Barnes, G. V. (2002). Development and validation of a string performance rating scale. *Journal of Research in Music Education*, 50(3), 245-255. <https://doi.org/10.2307/3345801> adresinden 19.08.2021 tarihinde erişilmiştir.

Ek-1. Ölçek**BOZUK DÜZENİ BAĞLAMA EĞİTİMİNDE
BAŞLANGIÇ DÜZEYİ PERFORMANS ÖLÇEĞİ**

Değerli alan uzmanı/bağlama eğitimcisi,

Bu ölçek; ‘bozuk düzeni’nde verilen bağlama eğitiminin başlangıç düzeyinde, öğrencilerden beklenen becerilerin gerçekleşme derecesinin tespit edilmesi amacıyla geliştirilmiştir. Ölçekte toplam 23 madde bulunmaktadır. Ölçeğin “Beklenen Davranış ve Beceriler” kısmında sıralanan bu maddeler, başlangıç aşamasına ait teknik ve müzikal nitelikteki yeterlilikleri içermektedir. Ölçeğin ‘Gerçekleşme Derecesi’ bölümünde ise, maddelerde yer alan yeterliliklere verilecek puanlar için sütunlar yer almaktadır. Bu sütunlarda “Hiç, Biraz, Kısmen, Büyük Ölçüde ve Tamamen” seçenekleri bulunmakta olup, bunların hangi durumlarda işaretleneceği aşağıda açıklanmıştır. Puanlama yaparken, öğrenci performansını dikkatlice izleyerek, öğrencinin sergilediği davranışa uygun seçeneği ‘X’ ile işaretleyiniz. Değerlendirme yaparken ölçek içerisinde geçen ‘Sağ el, Sol el ve Sağ bacak’ vb. ifadeler, solak olan öğrenciler için ‘Sol el, Sağ el ve Sol bacak’ vb. şeklinde kabul edilecektir.

Derece	Puan	Yeterlilik
Hiç	1	Öğrenci, ilgili maddede belirtilen davranışları hiç göstermiyor veya yok denecek kadar az gösteriyor.
Biraz	2	Öğrenci ilgili maddede belirtilen davranışları az da olsa yapıyor.
Kısmen	3	Öğrenci ilgili maddede belirtilen davranışların bir kısmını (yarısını) yapıyor.
Büyük Ölçüde	4	Öğrenci ilgili maddede belirtilen davranışların tamamına yakını (büyük bir kısmını) yapıyor.
Tamamen	5	Öğrenci ilgili maddede belirtilen davranışların tamamını yapıyor.

Madde No	Beklenen Davranış ve Beceriler	Gerçekleşme Derecesi				
		Hiç (1)	Biraz (2)	Kısmen (3)	Büyük Ölçüde(4)	Tamamen (5)
1.	Dik oturarak ve sağ ayak ile uygun yüksekliği sağlayarak (öğrenci bunun için sehpa veya ayaklık da tercih edebilir); bağlamayı, sağ bacak üzerinde karın boşluğuna dayalı ve sap kısmı hafif yukarı bakacak şekilde konumlandırabiliyor.					
2.	Sol eli bağlama tuşesi üzerine, dirsek açısını ve bilek tutuş biçimini ayarlayarak konumlandırabiliyor.					
3.	Sağ kolu bağlama teknesi üzerine yerleştirerek, bileği hafif içe bükerek konumlandırabiliyor.					
4.	Tezeneyi, sağ el başparmağı ve işaret parmağını çaprazlayarak uç kısımlarının arasına yerleştirebiliyor.					
5.	Sol el 1., 2., 3. ve 4. parmak uçlarını bağlama tuşesi üzerine dik bir biçimde baskı yapacak şekilde kullanabiliyor.					
6.	Sol el parmaklarıyla; perde bağı üzerine basmadan, perdenin bağlama gövdesi yönündeki dip kısmına basış yapabiliyor.					
7.	Sol el parmaklarıyla sesin bozulmasına sebep olmayacak biçimde kuvvetli baskı yaparak ses üretebiliyor.					
8.	Üst teli sol el başparmağının birinci boğumuyla, boşluk kalmayacak biçimde kavrayabiliyor.					
9.	Sağ el tezene vuruşunu, bileği hafif içe bükerek kıvrak hareketlerle yapabiliyor.					
10.	Ezgideki üst ve alt tezene vuruşlarını, yönlerine uygun biçimde yapabiliyor.					
11.	Sağ el tezene vuruş kuvvetini kontrollü olarak ayarlayabiliyor.					
12.	Sağ el tezene vuruşunu, diğer tellere vurmadan yapabiliyor.					
13.	Sol el ile bağlama tuşesi üzerinde kayma, adımlama ve atlama hareketlerini doğru ve kontrollü olarak yapabiliyor.					
14.	Sağ el – sol el eşgüdümünü sağlayabiliyor.					
15.	Ezgideki notaları, parmak numaralarına uygun biçimde çalabiliyor.					
16.	Ezgideki seslerin, süre ve yüksekliklerini doğru çalabiliyor.					
17.	Tezene vuruşu ve sol el parmak baskılarını uygun biçimde yaparak, kaliteli bir ses tınısı elde edebiliyor.					
18.	Ezgiyi koparmadan çalabiliyor.					
19.	Ezgiyi ritmik ve melodik yapısına uygun çalabiliyor.					
20.	Ezgiyi hızına uygun çalabiliyor.					
21.	Ezgiyi hızından sapmadan çalabiliyor.					
22.	Ezgiye uygun nüans yapabiliyor.					
23.	Ezgiyi bir bütünlük içerisinde; aksatmadan, akıcı bir biçimde çalabiliyor.					

Ek-2. Taslak Ölçeğin Deney Öncesinde (A Priori) Kuramsal Olarak Boyutlandırılması

Ana Boyutlar	Alt Boyutlar	Madde Numaraları
Teknik	Bağlamayı Konumlandırma (Oturuş, Duruş ve Tutuş)	1, 2, 3, 4
	Tezene Vuruş ve Parmak Basış	5, 6, 7, 8, 9, 10
	Tuşeye ve Tezeneye Hâkimiyet	11, 12, 13, 14, 15
Müzikal	Entonasyon	16, 17
	Cümleme	18, 19
	Tempo ve Nüans	20, 21, 22
	Bütünlük ve Akıcılık	23, 24

TÜRK MÜZİĞİ USÛL GÖSTERİMİ İÇİN BİR ÖNERİ***A Suggestion for the Usûl Notation in Turkish Music****Kaan BAŞTEPE******Songül KARAHASANOĞLU*******ÖZ**

Bu çalışmada, Türk müziği usûl kuramında farklı yaklaşımlarla günümüze kadar gelen usûllerin gösterimi üzerinde durulmuş ve mevcut yaklaşımlardan yola çıkarak yeni ve özgün bir öneri sunulmuştur. Makam ve usûllerin daire içerisindeki anlatımlarının daha sonraları Avrupa nota yaklaşımına göre dönüştürülmesi hem şekilsel hem de ifade biçimi açısından en bariz iki örnek olarak karşımızda durmaktadır. Özellikle Avrupa nota yaklaşımının yaygınlığı ve bu yaygınlığın bir getirisi olarak bazı karmaşalar gözlemlenmiş ve çözüme yönelik bazı öneriler sunulmuştur. Daire ile yapılan usûl gösterimini ‘döngüsel’, Avrupa nota yaklaşımına göre yapılan gösterimi ‘yatay’ ve geleneksel usûl öğretiminde kullanılan el ile öğretim şeklinden esinlenerek tasarladığımız ve ‘dikey’ olarak adlandırdığımız üç farklı ama birbiri ile ilişkili usûl gösterim şekilleri ortaya koyduk. Ritmik vurguları; ‘çok kuvvetli’, ‘kuvvetli’, ‘orta’, ‘zayıf’, ‘çok zayıf’ olarak beş farklı şiddet ve ‘düm/pes’, ‘tek/tiz’ olarak iki farklı tınıya göre sınıflandırdık. Çalışma kapsamında, ‘usûl anahtarı’ adını verdiğimiz yeni bir anahtar tasarladık ve iki dizekli yaygın usûl gösterimi yerine üç dizekli bir gösterimi tercih ettik. Bu çalışmanın Türk müziği kuramına, usûl ile ilgili çalışmalara ve usûl öğretimine katkılar sağlayacağını düşünüyoruz.

Anahtar Kelimeler: Usûl, Ritim, Ritmik Vurgu, Türk Müziği, Avrupa Nota Yazısı

ABSTRACT

In this study, the notation of the usûl that has come up to date with different approaches in Turkish music usûl theory is emphasized and a new and original suggestion is put forward based on the existing approaches. The transformation of the notations of maqams and usûl in circles according to the European notation approach, stands before us as the two most obvious examples in terms of both form and expression. In particular, the prevalence of the European notation approach and as a result of this prevalence, some confusions were observed and some suggestions for the solution were presented. We put forward three different but interrelated usûl notations, which we named as ‘cyclical’ for the circular notation, ‘horizontal’ for the European notation, and ‘vertical’, which is designed by ourselves inspiring from the hand teaching method used in traditional usûl teaching. We classified rhythmic accents according to five different loudness levels as ‘very strong’, ‘strong’, ‘medium’, ‘weak’, ‘very weak’ and two different tones as ‘düm/low pitch’ and ‘tek/high pitch’. Within the scope of the study, we designed a new clef, which we called the ‘usûl clef’, and we preferred a three-line staff instead of the common two-line staff. We think that this study will benefit to Turkish music theory, studies related to the usûl and usûl education.

Keywords: Usûl, Rhythm, Rhythmic Accent, Turkish Music, European Notation

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 29.09.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 19.12.2021

* Bu makale İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programında yürütülen yayımlanmamış doktora tezinden üretilmiştir.

** **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, kaan_bastepe@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-5621-4695

*** Prof., İstanbul Teknik Üniversitesi, songul.kh@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-3861-1088

Extended Abstract

One of the most important components of music is undoubtedly rhythm. We think it would not be wrong to say that this term, which is related to time, is in the first place in terms of its effect on the production and power of music. The rhythm, which contains various elements such as beat, meter, tempo and syncopation, comes to life in different forms in different geographies of the world. The term “usûl” as a special name in Turkish music, which has a very rich treasure in terms of rhythmic diversity, draws attention. This term, which has its origin in Arabic and is the plural of the words “basic” and “main”, represents the rhythmic accents in Turkish music. The usûl, which can be defined as the combination of strong and weak beats in a certain pattern and in a measure, has been used for centuries and has survived until today.

It is an important issue how the usûl should be shown to understand, teach and perform rhythmic accents. During the period until the 15th century, we see that a circular expression found a common usage area and the usûl were shown in circles. In this period, in which syllables such as “ten” and “tenen”, which are indicative of rhythmic accents, were used, the usûl were shown with circle shapes in which the movement was from right to left and various length and shortness situations. This form of representation is not only a thing of the past but also remains up to date as a method that exists today.

In the following centuries, the interaction with Europe was also reflected in Turkish music, and the usûls began to be shown according to the European notation. The pioneer of this practice was Ali Ufkî Bey/Albertus Bobovius, who lived in the 17th century. Ufkî, who showed the usûl on a single line staff, used the syllables “düm” and “tek” to indicate "low" and "high" timbre. No longer the circle has started to be replaced by the horizontal line, and the syllables such as "ten" and “tenen” have started to be replaced by “düm” and “tek” syllables. From this time forth this new understanding has continued to increase and develop. Especially from the 20th century the usûl notation made with a single line staff brought with it two or even the notation with three lines staff in the following years.

We have determined that there are various understanding differences in the usûl notation based on the European notation which is widely used today. We can talk about a confusion about which line the low pitch and high pitch should take place on, especially in the notation with two lines staff. According to one understanding, “düm”, that is, the low pitch, is on the upper line, while according to another understanding, it is on the bottom line. The same is true for the “tek”, that is, high pitch. To solve this situation, we designed a new clef, which we call the 'usûl clef', and made it understandable which shows line “low”, and which shows line “high” sounds. Thus, we have eliminated a situation that we encountered in different studies, and which may be misleading at first glance.

Another important issue in usûl notation is the situation of rhythmic accents. According to the generally accepted understanding, the strong beat is represented by the syllable “düm”, while the weak beat is represented by the syllable “tek”. This practice goes up to three in some studies and up to four in others. It is worth mentioning a remarkable situation here. According to the generally accepted understanding, “düm” and “tek” syllables include both loudness and timbre, but we think that these two components should be shown separately. Because, just as a low pitch timbre may not always be strong loudness, a high pitch timbre may not always be of weak loudness. For this reason, we first divided the sound loudness into five types as ‘very strong’, ‘strong’, ‘medium’, ‘weak’ and ‘very weak’. And then, we divided the timbre of sound into two as low and high. We placed the rhythmic accents on the staff by means of the ‘usûl clef’ that we had designed before. We followed this path, thinking that it would be more beneficial to use a three-lined staff by going beyond the general understanding. The upper line shows low

pitch, the lower line shows high pitch, while the middle line is a common field where low and high pitches are used. We indicated the low and high pitches area in the middle line with the aspect of note stem, thus showing the low pitch for the upward note stem and the high pitch for the downward note stem. We separated five different sound loudness according to the lines and sizes of the notes.

As we could not ignore the expression made using a circle in the past we also prepared a circular usûl notation according to the sound loudness and timbre. We have found it appropriate to use the term 'cyclical' for this notation. We named the notation that we prepared according to the European notation, 'horizontal'. In addition to these two notations, a third notation was designed. We designed this notation, which we call 'vertical', getting our inspiration from traditional usûl education, which is performed by hitting the knees with the hands. Thus, we have put forward three different but interrelated usûl notations for Turkish music usûl notation.

Bir müzik kavramı olarak da kullanılan usûl, dilimizde çeşitli anlamları ifade eden bir sözcük olarak karşımıza çıkmaktadır. Arapça; kök, temel, esas, kaide gibi anlamlara gelen “asl” sözcüğünün çoğul hali olan usûl kavramının kökler ve asıllar olan birincil anlamının yanı sıra diğer bazı anlamları; bir kişinin anne ve babasından başlayarak kan bağı olan üst soy büyükleri, bir işte tutulan yol, yöntem, yavaş, ağır, bir yasama veya idare işlemi için uyulması gereken hükümler ve izlenen yollar, şeklinde belirtilmektedir (Boynukalın, 2012, s. 198; Eyuboğlu, 1991, s. 690; Parlatur, Gözaydın ve Zülfikar, 1998, s. 2287).

Müzik açısından kavrama baktığımızda çeşitli tanımlamaların yapıldığını görmekteyiz. Türk müziğinde usûl denildiği zaman ne anlaşıldığını görebilmek için bu tanımlamalardan bazılarını herhangi bir yorum yapmadan şu şekilde sıralayabiliriz:

“Sınırlandırılmış düzümlerden yapılp, kalıp halinde tes[p]it edilmiş ölçüdür” (Sıdal, 1985, s. 8).

“...belirli bir zaman içinde, kuvvetli ve zayıf vuruşların yan yana gelişiyile oluşan kalıba, usul denilir” (Akdoğu, 1987, s. 12).

“Belli düzümlerden yapılarak kalıp hâlinde saptanmış ölçülere usûl denilir” (Çelikkol, 1991a, s. 86).

“...müziğin yürüyüş şeklini belirleyen biçimlendirilmiş ölçüdür...belli sürede saptanan belli vuruş kalıplarının tekrarı ile gerçekleşir” (Çakar, 1996, s. 16).

“...belirli düzümlerden yapılan, kalıp hâlinde tes[p]it edilmiş ölçü..., belirli zamanlar ve belirli darplar ihtivâ eden, düzüm’ün hususî ve kalıp hâline getirilmiş şeklindedir” (Öztuna, 2000, s. 106-107).

“...mûsikînin terâzisi ve endâzesi (tartısı ve ölçüsü)dür. Öyle ki, usûl gücü ile nağmenin keyiflenişinin gerekenden fazla ya da eksik olmaması sağlanmalıdır” (Tura, 2001, s. 158)

“Zaman kümesi vuruş kümeleri ile sınırlanırsa usûl olur...aynı vuruş kümeleri ile müzik eserinin içinde sonuna kadar hükmünü icra eder” (Sayan, 2003, s. 172).

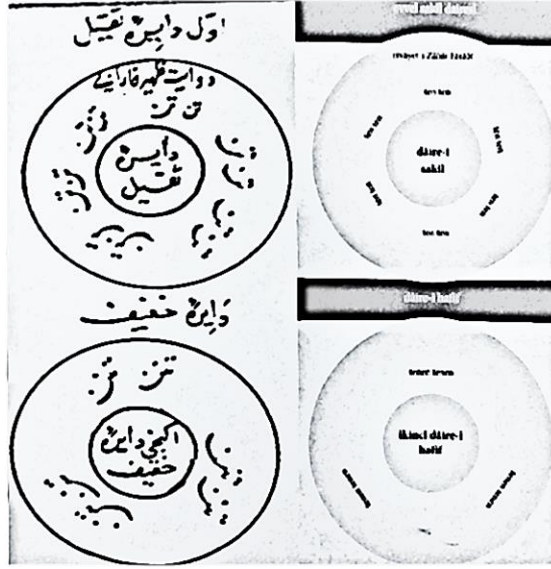
“Vuruşların kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar hâlindeki sayı veya vuruş guruplarına usûl denir” (Özkan, 2011, s. 606).

“Süreleri birbirine eşit olan veya olmayan, kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanlardan oluşan kalıplaşmış darplara usûl denir” (Salgar, 2012, s. 146).

Yapılan tanımlamaları incelediğimizde ritmik vurguların “kuvvetli” ve “zayıf” olarak belirtildiğini, belirli bir kalıp halinde sıralanan vuruşların olduğunu, nota değerlerinin eşit olabileceği gibi eşit olmama durumunun da olasılık dahilinde olduğunu görmekteyiz. Çalışmamızda ilk olarak, belirli bir kalıpta kuvvetli ve zayıf ritmik vurguların yazılı kaynaklarda nasıl gösterildiğine bakacağız ve kaynaklar arasındaki anlayış farklılıklarını tartışacağız. Kaynaklarda yer alan kuvvetli ve zayıf ifadeleri ritmik vurguda şiddeti mi -vuruş/darb- yoksa tınıyı mı -pes ve tiz- ifade etmektedir sorularını ayrı bir başlıkta ele alacağız. Daha sonra ise, usûlün ana unsurları olan ritmik vurguların gösteriminde ne gibi eklemeler ve/veya çıkarmalar yapabileceğimizi tartışacağız. Mevcut usûl gösterimi anlayışlarını da dikkate alarak ortak bir noktada buluşturacak çözüm önerilerinin neler olabileceğini ortaya koymaya çalışacağız.

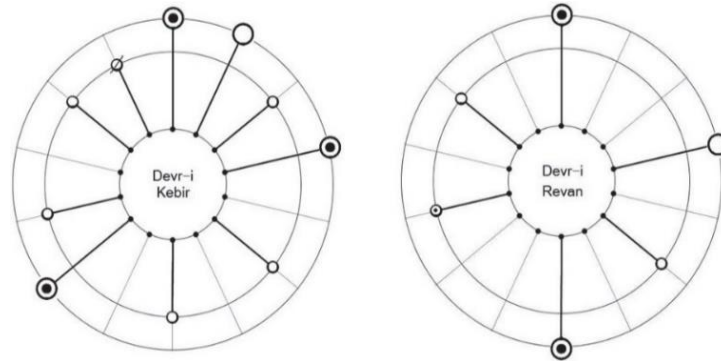
Usûl Gösteriminde Çeşitli Yaklaşımlar

Günümüzde, Türk müziği usûl kuramında Avrupa nota yazı şekli daha yaygın kullanılıyor olsa da geçmişte usûllerin farklı gösterim şekli vardı. Bir daire içerisinde ifade edilen bu yaklaşım, o yüzyıllarda sadece usûl için değil makam anlatımları için de kullanılmaktaydı. Usûl açısından bu yaklaşıma baktığımızda, ritmik vurguların “ten”, “tenen”, “tenenen” gibi hecelerle ifade edildiğini ve dairesel bir gösterim ile usûllerin sınıflandırılmış olduğunu görmekteyiz. Bu yaklaşıma örnek olarak 1411 yılında kaleme alınmış Kırşehirî Edvarı’ndan bir örneği şu şekilde gösterebiliriz.



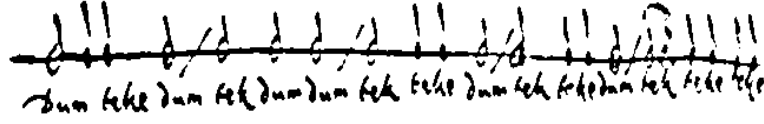
Şekil 1. Dairesel Usûl Gösterimi (Doğrusöz, 2012, s. 209-252).

Daha sonraki yüzyıllarda dairesel yaklaşım yerine farklı usûl gösterimi tercih edilmeye başlanacak olmasına rağmen günümüzde bu şekilde dairesel gösterimin tercih edildiği çalışmalar mevcuttur. Özellikle Ozan Baysal’ın (2011) doktora tezinde “döngüsel” anlayışla beste-i kadimleri incelemesi ve sonrasında tezinden yola çıkarak Şefika Şehvar Beşiroğlu ile ortaya koydukları çözümleme modeli (2013), eser çözümlemelerinde olduğu kadar usûllerin gösterimi açısından da dikkat çekicidir.



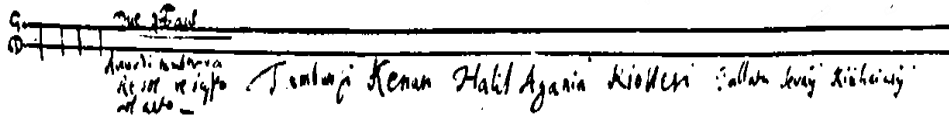
Şekil 2. “Döngüsel” Usûl Gösterimi (Baysal ve Beşiroğlu 2013, s. 164).

Dairesel/döngüsel usûl gösterimin yanı sıra yatay ve Avrupa nota anlayışı ile yapılan gösterim de Türk müziği usûl kuramında önemli bir yere sahiptir. İlk örneklerini Ali Ufkî’ye ait Turc 292 adı verilen yazmada görmekteyiz.

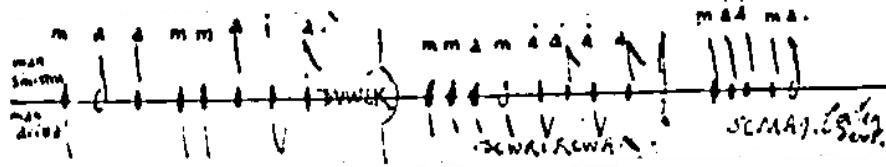


Şekil 3. Avrupa Nota Anlayışına Göre Usûl Gösterimi-1 (Ufkî, t.y., s. 134a).

Ali Ufkî hem Avrupa nota anlayışı ile usûl gösterimi yaparken hem de “düm” ve “tek” gibi ritmik vurguları ifade eden heceleri eklemiştir. Dairesel/döngüsel usûl gösteriminin sadece şekilsel olarak değil ritmik vurguların ifade edilme biçimlerinin de değişime uğradığını bu hecelere baktığımızda görmekteyiz. Tek çizgi üzerinde ve nota değerlerinin kuyrukları yukarıda olacak şekilde yapılan usûl gösterimin yanı sıra kuyrukların aşağı ve yukarı yönde olduğu ve iki çizgili bir dizeğin -her ne kadar boş bırakılmış olsa da- kullanıldığı örneklerle de yine bu yazmada rastlamak mümkündür. Cem Behar (2016, s. 88-91), bu tarz bir gösterimin ilk defa Turc 292 yazmasında görüldüğünü vurgulamaktadır.

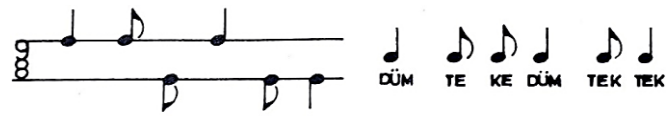


Şekil 4. Avrupa Nota Anlayışına Göre Usûl Gösterimi-2 (Ufkî, t.y., s. 46b).



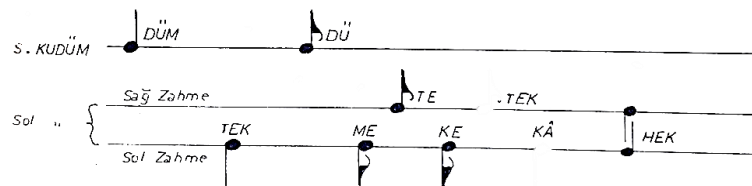
Şekil 5. Avrupa Nota Anlayışına Göre Usûl Gösterimi-3 (Ufkî, t.y., s. 51b).

Türk müziği usûl kuramını ele alan günümüzdeki çalışmalara baktığımızda, iki çizgili bir dizeğin kullanıldığını ve çoğunlukla üst çizgiye kuvvetli zamanı ifade eden “düm” vurgusu yazılırken alt çizgiye ise zayıf zamanı ifade eden “tek” vurgusunun yazıldığı bir anlayışın genel kabul gördüğünü söyleyebiliriz (Arel, 1949a, 1949b, 1949c, 1949d, 1949e, 1949f; Çakar, 1996; Çelikkol, 1988a, 1988b, 1991a, 1991b; Özkan, 2011; Sayan, 2003; Sidal, 1985; Ungay, 1981).



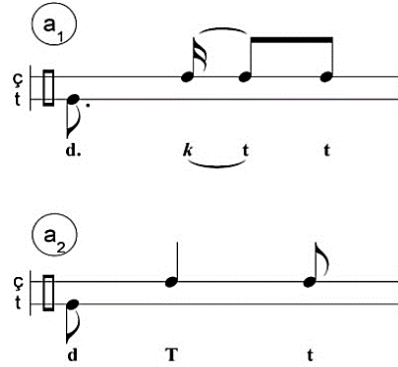
Şekil 6. “Düm” Üst Çizgi “Tek” Alt Çizgide Usûl Gösterimi (Sidal, 1985, s. 19).

Şekil 6’da da görüldüğü üzere, “te” vurgusunun üst çizgiye yazıldığı durumlar karşımıza çıkıyor olsa da genel anlayış üst çizgide düm, alt çizgide tek şeklindedir. Bu şekildeki ayırımın kudüm çalgısının dayanak noktası olarak kabul edilmesi ile alakalı olduğunu söyleyebiliriz. Sağ kudüm düm/dü vb. hecelerle ifade edilirken sol kudüm tek/te/me/kâ vb. hecelerle ifade edilmektedir. Hatta kudüm icrasına göre üç çizgide ritmik vurguların gösterildiğini de kaynaklarda görmekteyiz.



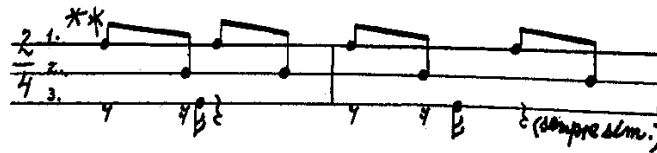
Şekil 7. Kudüm Merkezli Usûl Gösterimi (Ungay, 1981, s. 9).

İki çizgide ritmik vurguların gösterildiği bir diğer anlayışta ise kuvvetli vurgu alt çizgide gösterilirken zayıf vurgu üst çizgide gösterilmektedir (Erdoğan, 2019; Oldaç, 2000; Öztürk, 2014). Öztürk'ün (2014) çalışmasında hem düm ve tek heceleri “d”, “t” gibi harflerle nota değerlerinin altında belirtilmiş hem de “tek” vurgusunu ifade eden davul çubuğu “ç”, “düm” vurgusunu ifade eden davul tokmağı “t” harfi ile gösterilmiştir.



Şekil 8. “Düm” Alt Çizgi “Tek” Üst Çizgide Usül Gösterimi (Öztürk, 2014, s. 15).

Bu uygulamanın benzerini Picken'in (1975, s. 86) çalışmasında görmek mümkündür. Picken, davul tokmağı ve çubuğunun hangi çizgide olduğunu açık bir şekilde belirtilmiş ve üst çizgide tek, alt çizgide düm vurgularını kullanmıştır. Diğer bir örnekte ise Bartok (2014, s. 104) ritmik vurgunun hangi çalgıdan alındığını belirtmiş olmasına rağmen tokmak ve çubuk gibi ifadelerle yer vermemiş, çoğunlukla çift çizgi kullanmıştır. Ayrıca farklı bir uygulama olarak bir örnekte üç çizgi kullanarak ritmik vurgu gösterimi de yapmıştır (Bartok, 2014, s. 132). Bartok'un nota örneklerini incelediğimizde düm vurgusunun üst çizgi, tek vurgusunun ise alt çizgide belirtildiğini söyleyebiliriz.



Şekil 9. Üç Çizgili Usül Gösterimi (Bartok, 2014, s. 132).

Günümüzde yaygın kullanım alanı bulan çift çizgili ritmik vurgu gösterimindeki bu ayrışmanın giderilerek ortak noktada buluşturulması Türk müziği açısından bizce önemli görünmektedir. Ritmik vurguların gösterim farklılığı elbette bu örneklerle sınırlı değildir. Tıpkı Ali Ufkî'nin uygulaması gibi tek çizgi üzerinden usül gösterimini Onur Akdoğu'da da görmekteyiz (Akdoğu, 1987, s. 17). Donanımda sol anahtarının olduğu ve beş çizgili dizeğin kullanıldığı, ritmik vurguların sol anahtarına göre dizek içerisindeki do bölgesinde tek yön olarak yazıldığı bir diğer örnek ise Suphi Ezgi'nin çalışmasında karşımıza çıkmaktadır (Ezgi, 1935, s. 121).

Türkiye'de yapılan çalışmaların dışında usül gösterimi yapılan örneklere baktığımızda ise tek çizgili bir gösterimin tercih edildiğini görmekteyiz (Davis ve Plenckers, 2001; Kordmafi, 2018). Şekil 10'daki örnekte tek çizgide gösterilen ritmik vurgulardan kuvvetli olanı “düm” vurgusunun nota sapı aşağı doğru bakarken zayıf vurgu olan “tak” vurgusunun nota sapı yukarıya baktığını ve donanım olarak nitelendirebileceğimiz bölgede bu iki sözcüğe yer verildiğini görmekteyiz.



Şekil 10. Tek Çizgili Usûl Gösterimi (Davis ve Plenckers, 2001, s. 11).

Literatüre bakıldığında birbirinden farklı usûl gösterimlerinin olduğunu hatta birbirinin zıddı olan ve karmaşaya sebep olacağını düşündüğümüz örneklerden bazılarını göstermeye çalıştık. Usûl gösteriminin çizgi ile mi yoksa döngüsel mi, düm vurgusunun alt çizgide mi yoksa üst çizgide mi olacağı sorularının yanında önemli bir konu da ritmik vurguların şiddeti ve pes-tiz tınısının gösterilmesidir. Günümüz usûl anlayışında her ne kadar “dü, te, me, kâ” gibi çeşitli heceler de kullanılıyor olsa da düm ve tek heceleri ritmik vurgu ayrımında en önemli iki figür olarak yerini almıştır. Bu iki hece ritmik açıdan neyi temsil etmektedir? Vurguların şiddeti ile ilişkili olduğunu, yaygın söylenişle de ifade etmek gerekirse “kuvvetli ve zayıf” vuruşları temsil ettiği görüşü çoğunluktadır (Akdoğan, 1987, s. 12; Baysal ve Beşiroğlu 2013, s. 164; Çakar, 1996, s. 19; Çelikkol, 1991a, s. 87; Oldaç, 2000, s. 21; Özkan, 2011, s. 608; Sıdal, 1985, s. 12). Hurşit Ungay (1981, s. 8) ise bu genel kabul görmüş durumun aksine “pes (kalın) ses verene düm, tiz (ince) ses verene tek adı verilir” ifadelerini kullanarak düm ve tek hecelerinin pes ve tiz tınıları temsil ettiğini belirtmiştir. Ungay gibi Erdoğan (2019, s. 32) da çalışmasında pes ve tiz temsiliyetinden bahsetmiştir. Ungay, usûl vurgularını kudüm merkezli bir anlayışla anlattığı için çalgıdan çıkan sesin tınısı ile düm ve tek hecelerinin birbiriyle olan bağına vurgu yapmıştır.

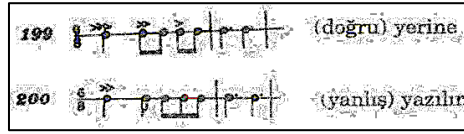
Tıpkı usûl gösteriminde olduğu gibi düm ve tek hecelerini nasıl anlamamız gerektiği konusunda da bir ayrışmadan söz edebiliriz. Eğer düm ve tek, sesin şiddeti ile ilişkili ise tını nasıl gösterilmelidir? Düm ve tek hem sesin şiddetini hem de tınısını temsil ediyor kabulü ile yola çıkacak olursak, pes ama düşük şiddetteki bir vuruş ile tiz ama yüksek şiddetteki bir vuruş farkını nasıl ortaya koyacağız? Özkan (2011, s. 613), her ne kadar düm ve tek hecelerinin sesin şiddeti ile ilişkili olduğunu belirtse dahi usûlleri örneklendirmeye başladığı bölümde ses şiddetini “kuvvetli”, “yarı kuvvetli” ve “zayıf” olarak üç gruba ayırmış ve kuvvetli vuruş için “+”, yarı kuvvetli vuruş için “/” işaretlerini tercih etmiş, zayıf vuruş için herhangi bir işaret kullanmamıştır. Wright ve arkadaşlarının (2001) Arap müziği ile ilgili yaptıkları tarihsel çalışmada verdikleri ritmik döngü örneklerinde “O, o, ., x” şeklinde dört farklı vuruş özelliğinden bahsetmektedirler. Çalışmalarında, “O” sürekli duyulan başlangıç zamanı, “o” seçeneğe bağlı olarak duyulan orta zamanı, “.” duyulmayan bitiş zamanı, “x” ise duyulan bitiş zamanı temsil ettiğini belirtmişlerdir. Wright ve arkadaşlarının bu çalışmasını doğrudan ritmik vurguların şiddeti ile ilişkili görmesek de başlangıç ve bitiş arasındaki farkı göstermesi sebebiyle dolaylı yoldan bağ kurulabilir.

thaqil awwal	Oo.Oo.Ooo.O.Ooo.	(3+3+4+2+4)
thaqil thānī	Oo.Oo.O.Oo.Oo.O.	(3+3+2+3+3+2)
khafif al		
thaqil	O.OxO.OxO.OxO.Ox	(2+2+2+2+2+2+2)
thaqil		
al-ramal	Ooo.Ooo.O.O.O.O.O.Ooo.	(4+4+2+2+2+2+2+2+4)
ramal	O.O.O.O.O.O.	(2+2+2+2+2+2)
khafif		
al-ramal	O.Oo.O.Oo.	(2+3+2+3)
hazaj	Ooo.Oo.Oo.O.	(4+3+3+2)
fakhitī	O...O.O...O...O.O...	(4+2+4+4+2+4)

Şekil 11. Arab Müziği 13. Yüzyıl Usûl Örneği (Wright, Poché ve Shiloah, 2001, s. 25).

Ritmik Vurgularda Şiddet ve Tını

Usûl gösterimi ile ilgili çeşitli yaklaşımları ele alarak yaptığımız genel değerlendirmeden sonra ritmik vurguların şiddeti ve tınısını gösterebilecek bir yaklaşımla ritmik vurgu gösterimi yapmanın önemli olacağı kanaatine vardık. Ses tınısının pes ve tiz olarak iki ayrılmasının Türk müziğinde iki önemli vurmalı çalgı olan kudüm ve davul dikkate alındığında yerinde olacağını düşünmekteyiz. Elbette vurmalı çalgıların çeşidi, icra şekli ve özellikleri düşünüldüğünde ses tınısının ikiden fazla ayrıma tabi tutulması mümkündür. Ancak, özellikle bu çalışmada vurmalı çalgıların icrası ve nota aktarımı gibi bir amaç güdülmeyeceği için olabildiğince ortak noktanın yakalanabileceği bir yaklaşıma odaklandık. Hem kudüm icrasındaki zahme kullanımı hem de davul icrasındaki tokmak ve çubuk kullanımı ve bu çalgılardan üretilen seslerin tınısı itibarıyla pes-tiz anlayışının şu an için yeterli olacağını söyleyebiliriz. Diğer konu ise sesin şiddeti ile alakalı durumdur. Yaptığımız literatür değerlendirmesinde de görüldüğü üzere ses şiddeti “kuvvetli-zayıf” olarak ikiye ayrılmış durumda ancak bazı çalışmalarda “orta/yarı kuvvet” de eklenerek üç farklı ses şiddetinden bahsedilmiştir (Çakar, 1996, s. 18; Çelikkol 1991a, s. 87; Özkan, 2011, s. 613). Varol (1994, s. 157) ise, “kuvvetli, yarı kuvveti, zayıf, daha zayıf” ifadeleriyle ses şiddetini dört farklı sınıfta belirtmiştir. Yine ses şiddetini dört farklı şekilde sınıflandıran Sayan (2003, s. 164), bu şiddet farklılıklarını; “vurgulu-PAT”, “vurgusuz-pat”, “orta vurgulu-pAt” ve “orta vurgusuz-PaT” şeklinde ifade etmiştir. Ritmik vurgu açısından ses şiddeti farkının önemini eleştirel bir dille ifade eden Azerbaycan müziğinin önemli ismi Üzeyir Hacıbekov/Hacıbeyli (1998), şu şekilde bir örnek vermiştir:



Şekil 12. Hacıbekov'un Ritmik Vurgu Karşılaştırması (Hacıbekov, 1998, s. 121).

Ses şiddetinin net bir şekilde ortaya konulmadığında ortaya çıkan icra farklılıklarının neler olabileceğinin güzel bir örneğini Hacıbekov'un çalışmasında görmüş olduk. Sadece düm ve tek heceleri ile ifade edilen bir anlayışın ses şiddetini açıklamada yetersiz kalacağı aşikârdır. Çünkü kuvvetli vurgunun sadece düm ile ilişkili olmadığı bazen tek vurgusunun düm vurgusuna göre daha şiddetli olabileceği örnekler vardır. Hatta bu ses şiddeti farkını kuvvetli-zayıf olarak iki şekilde ayırmak da yetersiz kalabilir. Bu sebeple, ritmik icra çeşitliliğine baktığımızda, ses şiddeti ayrımını yaygın olarak tercih edilen kuvvetli ve zayıf kavramlarını da kullanarak; “çok kuvvetli, kuvvetli, orta, zayıf, çok zayıf” olarak beş şekilde göstermenin daha açıklayıcı olacağını düşünmekteyiz.

Ritmik vurguların beş farklı şiddette gösterilmesini desibel değerleriyle düzenleyebiliriz. Desibel, seslerin görece yüksekliğini ölçmek için kullanılan bir birimdir ve “dB” harfleri ile sembolize edilmektedir (Encyclopaedia Britannica, 2020; Önen, 2007, s. 35). İnsanın bir sesi duyma eşiği 0 desibel ile ifade edilirken ağrı eşiği frekansa bağlı olarak 140 desibel olarak kabul edilmektedir (Önen, 2007, s. 37). Birbirinden farklı ses şiddetlerinin desibel cinsinden değerleri şu şekildedir:

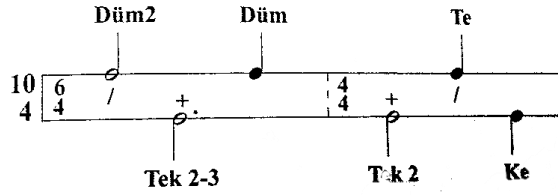
Tablo 1. Farklı Ses Şiddetlerinin Decibel Cinsinden Değerleri (Önen, 2007, s. 38).

	dB SPL (Desibel; Sound Pressure Level)
Duyma eşiği	0
Yaprak hışırtısı	20
Oda, gece	40
Konuşma	60
Gürültülü bir sokak	80
Gürültülü bir fabrika	100
Rock müzik prova stüdyosu	120
Ağrı eşiği	140

Tablo 1’de görülen ses şiddet seviyelerini dikkate aldığımızda, belirlediğimiz 5 farklı ses şiddetini 0-19 dB arası çok zayıf, 20-34 dB arası zayıf, 35-49 dB arası orta, 50-64 dB arası kuvvetli ve 65-80 dB arasını çok kuvvetli ritmik vurgu aralıkları olarak sınıflandırabiliriz. Her ne kadar 140 dB ağrı eşiği olarak belirtilmiş olsa da sürekli maruz kalınan 85 dB oranındaki sesin insan sağlığı açısından sakıncalarının olma ihtimali sebebiyle (Crain, 2015; Güner, 2000) ses şiddeti seviyesini 0-80 dB arasında göre düzenledik.

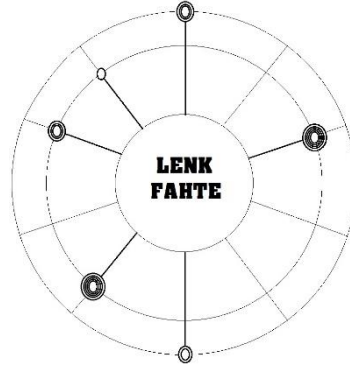
Usûl Gösteriminde Yeni Yaklaşım

Literatürü değerlendirdiğimizde tek bir usûl gösterimi yapmak yerine üç farklı şekilde usûl gösterimi yapmanın daha yararlı olacağı kanaatine ulaştık. Öncelikle halihazırda bulunan usûl örneklerinden birini seçerek bu yeni yaklaşımı şekillendirmeye başlayacağız. Daha önceden de değindiğimiz üzere, Özkan (2011) tarafından üç farklı şiddette ritmik vurgudan bahsedildiği için onun çalışmasından bir usûl örneği alarak bu çalışmada önereceğimiz yeni usûl gösterimi yaklaşımının nasıl gösterileceğini bu örnek üzerinden anlatacağız.



Şekil 13. Lenk Fahte Usûlü

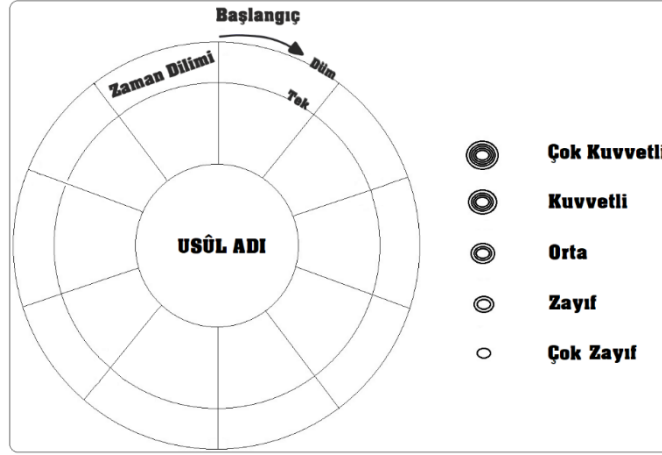
Özkan’a göre Şekil 13’teki lenk fahte usûlünün; ilk vurgusu “yarı kuvvetli”, ikinci vurgusu “kuvvetli”, üçüncü vurgusu “zayıf”, dördüncü vurgusu “kuvvetli”, beşinci vurgusu “yarı kuvvetli” ve son vurgusu “zayıf” olarak belirtilmiştir (2011, s. 669). Bu örneği beş farklı ses şiddetine göre varsayım olarak; ilk vurgusu ‘orta’, ikinci vurgusu ‘çok kuvvetli’, üçüncü vurgusu ‘zayıf’, dördüncü vurgusu ‘çok kuvvetli’, beşinci vurgusu ‘orta’ ve son vurgusu ‘çok zayıf’ olacak şekilde yeniden düzenledik. İlk olarak, usûl gösteriminin tarihsel açıdan ilk örneği olarak niteleyebileceğimiz dairesel ya da Baysal ve Beşiroğlu’nun (2013) tabiriyle “döngüsel” anlayışa göre yeniden düzenlediğimiz lenk fahte usûlü şu şekilde görünmektedir:



Şekil 14. Lenk Fahte Usûlünün Döngüsel Gösterimi

Baysal ve Beşiroğlu’nun çalışmasındaki görsele benzer şekilde düzenlediğimiz bu gösterimde yeni olarak, farklı şiddetteki ritmik vurguların nasıl gösterilebileceğini örneklemeye çalıştık. “Seyir yapılarının döngüsel zamandaki yerleşimleri, farklı devirler arasındaki benzerlikleri, cümle ve usul ilişkileri...gözlemlenebilecek, ...analizciyi...çizgisel yazım ve ölçü çizgisinin ima edebileceği baskılardan kurtaracaktır” ifadeleri ile “döngüsel” gösterimin sağlayacağı faydalara değinen Baysal ve Beşiroğlu (2013, s. 164), Avrupa nota yazımına göre yapılan usûl gösterimine farklı bir seçenek sunmuştur. Bu gösterimi göz ardı etmek yerine usûl gösteriminde çeşitli

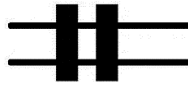
seçeneklerin olduğu ve farklı bakış açılarına kapı açacak çeşitli yaklaşımları aynı temelde buluşturabilmenin hem Türk müziği kuramı açısından hem de diğer çalışmalara katkı sağlaması açısından önemli olacağı görüşünü benimsedik. Döngüsel usûl gösteriminde ortaya çıkan şeklin açıklamasını şu şekilde ifade edebiliriz:



Şekil 15. Lenk Fahte Usûlünün Döngüsel Gösterim Açıklaması

Döngüsel usûl gösteriminden sonra ikinci olarak, yaygın şekilde günümüzde kullanılan Avrupa nota yazım anlayışına göre yapılan usûl gösterim şeklinin tarafımızca yapılan eklemeler ve değişiklikler sonrasında ortaya çıkan yeni usûl gösterimini sunacağız. Bu gösterim öncesinde vurgulamak istediğimiz bir noktadan bahsetmek gerekmektedir. Usûl gösterim anlayışı ile ilgili farklılıklara daha önce değinmiştik ve bir ortak noktanın bulunmasının Türk müziği açısından önemini dile getirmiştik. Özellikle iki çizgili dizek üzerinden yapılan usûl gösteriminde düm ve tek vurgularının farklı şekilde belirtiliyor olmasının oluşturduğu karmaşanın giderilmesi için bir çözüm önerisi geliştirmeye çalıştık.

Bilindiği üzere Avrupa nota anlayışında dizek çizgilerini anlamlı hale getiren işaret “key signature” olarak ifade edilir ve Türkçe’de “anahtar” kavramı ile karşılanmıştır. “Sol”, “fa”, “do” adları ile anılan ve dizeğin çeşitli çizgilerinde yer alan anahtarlar kullanılmaktadır. Ritmik nota aktarımı için ise bu anahtarların dışında iki çizgili dizeği dikey olarak kesen iki çizgini olduğu farklı bir anahtar daha vardır.



Şekil 16. Avrupa Nota Anlayışında Ritim Anahtarı

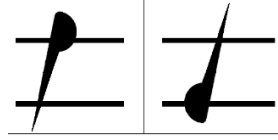
Bu anahtarın Türk müziği çalışmalarında da kullanıldığını görmekteyiz. Düm ve tek vurgularının hangi çizgide olduğunu açıklamada yetersiz kaldığını düşündüğümüz bu anahtar işareti yerine yeni bir anahtar üretmenin daha faydalı olacağını ve bizce, yaşanan bu karmaşanın bu sayede giderilebileceğini düşündük. Çünkü, yaptığımız literatür taraması sırasında karşılaştığımız farklı uygulamaların -bazı çalışmalarda düm üst çizgide gösterilirken bazı çalışmalarda alt çizgide gösterilmiştir- ritmik vurguları anlamada kafa karışıklığı oluşturabileceği kanaatine ulaştık. Şu şekilde bir örnek vermek gerekirse, beş çizgili dizeğin ilk çizgisi sol anahtarına göre mi sesini gösterirken fa anahtarına göre sol sesini göstermektedir. Tıpkı bu durumda olduğu gibi ritmik vurgularda pes ve tiz seslerin hangi çizgide olduğunu gösterecek bir anahtar, bizce gereklidir. Tasarlamamız gereken anahtarın, tını olarak pes sesi temsil eden düm ile tiz sesi temsil eden tek vurgularının hangi çizgide olduğunu görsel olarak net bir şekilde anımsatacak yapıda olması gerektiğinin farkındaydık. Bazı vurmali çalgılarda kullanılan ve “tokmak”, “zahme”, “bağet” gibi çeşitli adlarla anılan bu yardımcı aracın simgesel olarak aradığımız görsel ihtiyacı

karşılayabileceğini düşündük. Bu düşünceden hareketle, Türk müziği tarihinde bilinen en eski vurmali sazlardan ve bilinirliği yüksek olan davul sazının icrasında kullanılan ve tokmak adı verilen araçtan esinlenerek yeni anahtarın simgesini geliştirdik. Neden kudüm değil de davul neden zahme değil de tokmak tercih edildi sorusuna peşinen: Türk müziğini tüm unsurlarıyla bir bütün olarak görmekte ve her türlü suni ayrıma karşı olduğumuzu belirtmek isteriz. Bu tercihi yapmamızda; davulun eski ve yaygın bir vurmali saz oluşu, tokmağın düm vurgusunu icra etmesi, tokmak görselinin pes ve tizliği belirgin halde gösteriyor olması önemli etkenlerdi. Bu sebeplerden dolayı bir ucu pes sesi anımsatacak kalınlıkta diğer ucu tiz sesi anımsatacak incelikte bir anahtar görselini şu şekilde tasarladık:



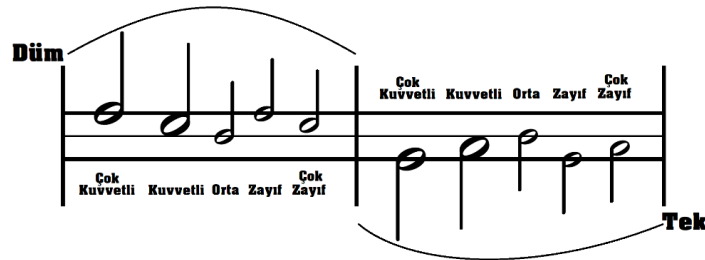
Şekil 17. 'Usûl Anahtarı'

Bu yeni anahtar için kapsayıcı bir ad olacağını düşünerek 'usûl anahtarı' adını vermeyi uygun gördük. Bu anahtarın kullanılmasıyla birlikte, düm vurgusu üst çizgide mi yoksa alt çizgide mi olmalı tartışmasına hiç girilmeyecek, ritmik vurguları notaya aktaranlar düm vurguları üst çizgide yazmak isterse anahtarın kalın tarafı üst çizgide, alt çizgide yazmak isterse kalın taraf alt çizgide olacak şekilde düzenleme imkanına sahip olacaklardır.



Şekil 18. Üst Çizgi ve Alt Çizgide 'Usûl Anahtarı' Uygulaması

Yeni bir anahtar kullanımı ile düm ve tek karmaşasının çözümünden sonra çözülmesi gereken bir diğer konu ise ses şiddetinin nasıl gösterilmesi gerektiğidir. Beş farklı şiddete göre ritmik vurguların gösterilmesi gerekliliğini öne sürdüğümüz için mevcut usûl gösterimlerine ek bazı düzenlemeler yapma zaruryeti doğmuştur. Bu seferki tasarım çalışmamıza, nota değerlerini gösteren işaretlerin dışına çıkmadan ve herhangi bir ek işaret koymadan bu durumu nasıl çözebiliriz sorusunu sorarak başladık. Ve nihayetinde şu şekilde bir gösterimin uygun olacağı sonucuna vardık:



Şekil 19. Avrupa Nota Anlayışına Göre Ritmik Vurguların Yeni Gösterimi

Yaygın kullanılan çift çizgili dizeğin aksine ortadaki çizgi diğerlerinden biraz daha ince olan üç çizgili bir dizek kullanarak ses şiddeti farklılığını daha açık bir şekilde görselleştirme imkanına ulaştık. Ayrıca, nota değerlerini gösteren işaretlerin boyutları da hangi vuruşun ne kadar kuvvetli ya da zayıf olacağını bizlere gösterecektir. Üst çizgiye yazılan nota değerlerinin saplarını yukarı, alt çizgiye yazılanları ise aşağı bakacak şekilde konumlandırdık. Orta çizgideki nota değeri eğer düm ise sap yukarı, tek ise aşağı bakacak şekilde

düzenledik. Sonuç olarak; düm vurgusunun çok kuvvetli hali üst çizgide ve büyük, kuvvetli hali üst çizgi ile orta çizgi arasında ve büyük, orta hali orta çizgide ve küçük, zayıf hali üst çizgide ve küçük, çok zayıf hali üst çizgi ile orta çizgi arasında ve küçük olacak şekilde düzenledik ve aynı uygulamayı tek vurgusu için de yaptık. Yaptığımız yeni uygulamalar sonucunda lenk fahte usûlünün gösterimi şu şekilde ortaya çıkmıştır:

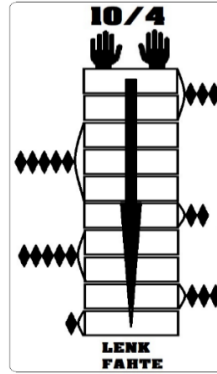


Şekil 20. Lenk Fahte Usûlünün Üç Çizgili Dizekteki Yeni Görünümü -Düm Üst Çizgide-



Şekil 21. Lenk Fahte Usûlünün Üç Çizgili Dizekteki Yeni Görünümü -Düm Alt Çizgide-

Baysal ve Beşiroğlu'nun (2013) kullandığı “döngüsel” kavramını biz de kullanmayı, çift çizgili usûl gösterimini ise ‘yatay’ olarak adlandırmayı uygun gördük. Döngüsel ve yatay usûl gösterimi için çeşitli eklemeler, yenilikler katarak usûl gösterimini nasıl yapacağımızı örneklendirmiş olduk. Bu iki uygulamaya ek olarak bir üçüncü usûl gösteriminin de yapılabileceğinden hareketle ‘dikey’ olarak adlandırdığımız yeni bir gösterim şeklini de sunmak isteriz. Bilindiği üzere, usûl öğretiminde el ile dizlere vurarak yapılan geleneksel bir öğretim şekli vardır. Bu anlayıştan esinlenerek, usûl öğretimine katkı sağlayacağını düşünerek tasarladığımız ve dikey görsele sahip yeni gösterim şekli şu şekildedir:



Şekil 22. Dikey Usûl Gösterimi

Bu aşamada şunu vurgulamak isteriz, bu çalışma dikey usûl gösterimi ile usûllerin nasıl icra edileceğini öğretmekten ziyade, sadece ritmik vurguların birbirinden nasıl ayrıştığını var olan uygulamalara ek yeni bir görsel veri sunma amacı taşımaktadır. Şekil 22’de görülen dikey usûl gösteriminde kullandığımız şekillerin ne anlama geldiği ile ilgili bilgileri ise şu şekilde gösterebiliriz:



Şekil 23. Dikey Usûl Gösterimindeki Şekillerin Anlamları

Araştırmacılara ve eğitimcilere farklı seçenekler sunabilmek için üç farklı fakat birbiriyle aynı ritmik vurguları ifade eden usûl gösterimlerini örneklendirmiş olduk. Usûl icra ve/veya öğretimi için hangi gösterimin kullanılması gerektiğini tercihe bırakıyor, bu konuda bir öncelik sunmaktan kaçınıyoruz ki çalışmamızın amacı daha çok ritmik vurguların şiddeti ve tınısını görselleştirebilmeyi öncelemektedir.

Bilinen, alışılan, yaygınlaşmış usûl yazımına yeni bir şeyler ekleme çabamız elbette eleştiriye açık bir konu olacaktır. Bu çalışma kapsamı dışında incelediğimiz Türk müziği eserlerinde gördük ki, yapılan icralardaki ritmik vurgular hali hazırda kullanılan usûl gösterimlerinden çok daha fazlasını içermektedir. Literatürün ekseriyeti şiddet konusunda sadece kuvvetli ve zayıf vuruşları göstermektedir. Halbuki, vurmali sazların icralarını incelediğimizde ritmik vurgulardaki şiddet çeşidinin ikiden bariz bir şekilde fazla olduğu ve bu durumun nota aktarımında göz ardı edildiğini söyleyebiliriz. Özellikle zayıf vuruş olarak nitelendirilen tek vurgusunun -aynı zamanda tını olarak tizliği ifade eden- bazı eserlerde şiddet olarak düm vurgusundan fazla olduğunu gözlemledik ve bu durumu mevcut usûl gösterimleri ile ifade edebilmek mümkün değildi. Mevcut uygulamaları da göz önünde bulundurarak çıtayı biraz daha yükseltmek ve Türk müziği ritmik vurgularının notaya aktarımını daha ayrıntılı bir şekilde yapabilecek yeni bir usûl gösteriminin önemli olacağını düşünmekteyiz.

Sonuç

Bu çalışmada, geçmişten günümüze farklı yaklaşımlarla ele alınan çeşitli usûl gösterimlerini değerlendirdik ve bu yaklaşım farklılıklarının meydana getirdiği karmaşayı tartıştık. Geçmişten gelen bilgileri, uygulamaları tamamen göz ardı ederek yeni bir yaklaşım oluşturmak yerine mevcut bilgileri kullanarak, çeşitli eklemeler ve çıkarmalar yaparak yeni bir usûl gösterim yaklaşımını ortaya koyduk. Usûl gösterimlerini döngüsel, yatay ve dikey olarak üç farklı kavramla sınıflandırdık. Bu farklılıklar sadece gösterim açısından şekilsel bir farklılığı işaret etmekte olup bu üç gösterim şeklinin herhangi bir usûlün ifade edilmesi açısından birbiriyle tamamen uyumlu olduğunu ve bu amaçla tasarladığımızı vurgulamak isteriz. Daha önce de belirttiğimiz üzere, eser çözümlemeleri ve usûl öğretimi gibi çeşitli alanlarda araştırmacılara, öğretmenlere ve öğrencilere farklı seçenekler sunan bu yaklaşımın ister döngüsel ister yatay istenilirse de bu gösterim şekillerinin tamamı kullanılarak çalışmalar yapılabilir. Yine bu çalışma kapsamında önerdiğimiz usûl anahtarı ile yatay usûl gösterimindeki karmaşanın önüne geçilecek bir adım olduğunu söyleyebiliriz ve ayrıca sadece Türk müziği değil genel olarak müzik alanında kullanılabilir yeni bir kavram ve yeni bir şeklin kazandırılmış olmasının da önemli olduğunu düşünmekteyiz. Günümüzde bilgisayar yazılımlarının yaygın kullanımı ve nota aktarımlarında da bu tür yazılımlardan faydalandığımızı düşündüğümüzde, özellikle yatay usûl gösteriminin daha kolay yapılabilmesi için bu çalışmada önerdiğimiz şekilleri içerisinde barındıracak nota yazılımlarının varlığının faydalı olacağı kanaatindeyiz. Ritmik çözümlemelerin yapılacağı ve usûlle ilişkilendirilecek yeni çalışmalarda özellikle ritmik şiddet ve tını farklılıklarının ayrıntılı olarak gösterilmesi iyi olacaktır. Her ne kadar bu makale kapsamında beş farklı şiddet ve iki farklı tını üzerinden bu çalışmayı yapmış olsak da usûl gösteriminin gelişime açık bir alan olduğunu ve sonraki çalışmalarda daha da geliştirileceğini ümit ediyoruz.

Kaynakça/References

- Akdoğu, O. (1987). *Türk Müziği: Makamlar Usuller Türler*, İzmir: Reform Matbaası.
- Arel, H. S. (1949a). Türk musikisi nazariyatı dersleri. *Musiki Mecmuası*, 13, 25-26.
- Arel, H. S. (1949b). Türk musikisi nazariyatı dersleri. *Musiki Mecmuası*, 14, 25-26.
- Arel, H. S. (1949c). Türk musikisi nazariyatı dersleri. *Musiki Mecmuası*, 15, 23-26.
- Arel, H. S. (1949d). Türk musikisi nazariyatı dersleri. *Musiki Mecmuası*, 16, 23-26.
- Arel, H. S. (1949e). Türk musikisi nazariyatı dersleri. *Musiki Mecmuası*, 17, 22-26.
- Arel, H. S. (1949f). Türk musikisi nazariyatı dersleri. *Musiki Mecmuası*, 18, 14.
- Bartok, B. (2014). *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi* (B. Aksoy, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Baysal, O. (2011). *Phrase Rhythm and Time in Beste-i Kadims a Cyclical Approach*. (Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Baysal, O., Beşiroğlu, Ş. Ş. (2013). Uzatma teorilerinin makam musikisine uygulanabilirliği; döngüsel bir analiz modeli. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 8, 155-168.
- Behar, C. (2016). *Saklı Mecmua: Ali Ufki'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Boynukalın, M. (2012). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (Cilt 42). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Crain, M. (2015). *Are you damaging your hearing without realising it?*. Erişim adresi <https://www.bbc.com/future/article/20150619-are-you-damaging-your-hearing-without-realising-it>
- Çakar, Ş. (1996). *Türk Musikisinde Usûl*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Çelikkol, E. (1988a). *Türk Mûsikîsi Bölümü 3. Sınıf*, Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Belediye Konservatuarı Yayınları.
- Çelikkol, E. (1988b). *Türk Mûsikîsi Bölümü 4. Sınıf*, Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Belediye Konservatuarı Yayınları.
- Çelikkol, E. (1991a). *Türk Mûsikîsi Bölümü 1. Sınıf*, Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Belediye Konservatuarı Yayınları.
- Çelikkol, E. (1991b). *Türk Mûsikîsi Bölümü 2. Sınıf*, Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Belediye Konservatuarı Yayınları.
- Davis, R., Plenckers, L. J. (2001). Tunisia Republic of: Al-Jumhûriyya al-Tûniyya. *Oxford Music Online*. Erişim adresi <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45998>
- Doğrusöz, N. (2012). *Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Yazısı*, Kırşehir: Kırşehir Valiliği Yayınları.
- Encyclopaedia Britannica. (2020). Decibel. Erişim adresi <https://www.britannica.com/science/decibel>

- Erdoğan, Y. (2019). *Türk halk müziği ritmik yapılarının bendir ile icrasında dizüstü çalım tekniği*. (Yüksek Lisans tezi). Haliç Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Eyuboğlu, İ. Z. (1991). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Ezgi, S. (1935). *Nazarî Amelî Türk Musikisi*, Cilt II, İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Yayınları.
- Güner, Ç. (2000). Gürültünün sağlık üzerine etkileri. *Sürekli Tıp Eğitimi Dergisi*. Erişim adresi <https://www.ttb.org.tr/STED/sted0700/5.html>
- Hacıbekov, Ü. (1998). *Azeri Müziği: Üzeyir Hacıbekov* (T. Tanyel, Çev.) İstanbul: Avesta Yayınları.
- Kordmafi, S. (2018). Reviving the mukhammas and thaqil collaborative composition on long metric cycles across the iranian-tajik divide, *The World of Music*, 7 (1/2), 179-202.
- Oldaç, B. (2000). *Geleneksel türk müziğinde varolan usullere göre asma davul çalım metodu*. (Yüksek Lisans tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Önen, U. (2007). *Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri*, İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2011). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri: Kudüm Velveleleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara: Atatürk Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Öztürk, O. M. (2014). Ağır zeybeklerin ritmik özelliklerinin geleneksel usûl teorisi bağlamında incelenmesi. *Müzik-Bilim Dergisi*, 5 (Güz), 11-26.
- Parlatır, İ., Gözaydın, N. ve Zülfikar, H. (1998). *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*, (Cilt 2). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.
- Picken, L. (1975). *Folk Musical Instruments of Turkey*, London: Oxford University Press, New York Toronto.
- Salgar, M. F. (2012). *Türk Müziğinde Makamlar Usûller ve Seyir Örnekleri*, İstanbul: Bakırköy Müzik Konservatuvarı Vakfı.
- Sayan, E. (2003). *Müziğimize Dair: Görüşler Analizler Öneriler*, Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş. Yayınları.
- Sıdal, F. (1985). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları, TRT Basılı Yayınlar Müdürlüğü Yayınları.
- Tura, Y. (2001). *Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala vechi'l-Hurufat: Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ufkî, A. (t.y.). Turc 292, *Bibliothèque Nationale de France*, Manuscrits Orientaux.
- Ungay, M. H. (1981). *Türk Mûsikîsinde Usûller ve Kudüm*, İstanbul.
- Varol, N. (1994). *Türk Müziği Nazariyat Usûl Solfej Metodları*, İstanbul: Türk Müzik Vakfı Yayınları.
- Wright, O., Poché, C., Shiloah, A. (2001). Arab Music, *Oxford Music Online*. Erişim adresi <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01139>

FRANSIZ MÜZİKOLOG LOUIS ALBERT BOURGAULT-DUCOUDRAY'E GÖRE DOĞU KROMATİĞİ VE ARMONİZESİ

Eastern Chromaticism and Harmonization according to French Musicologist Louis Albert Bourgaault-Ducoudray

Gökhan YALÇIN*

ÖZ

Paris Konservatuvarı'nda musiki tarihi öğretmeni olan Müzikolog Louis Albert Bourgaault-Ducoudray (1840-1910) 1875 tarihinde araştırma yapmak üzere Fransa hükümeti tarafından görevlendirilmiş ve görev süresince İstanbul, İzmir ve Atina gibi şehirlerde musiki üzerine araştırmalarda bulunmuştur. Yaptığı araştırmalardan elde ettiği bilgi ve derlemeleri "Trente Melodies Populaires de Grece et D'orient/Yunanistan ve Doğudan 30 Popüler Melodi" başlığı adı altında 1877 yılında Paris'te yayınlamıştır. Çalışmada ilk olarak mezkûr kitabın incelemesi yapılmıştır. Yapılan incelemeye göre; Bourgaault-Ducoudray'ın halk ezgilerinin dizilerini Antik Yunan modlarından hareketle dörtlü ve beşliler ile açıklamaya çalıştığı ve derlediği eserleri de çok seslendirdiği görülmüştür. İki bölümden oluşan kitabın birinci bölümünde Bourgaault-Ducoudray, öncelikli olarak Antik Yunan modlarını ele almış, Doğu kromatığı ve hibrit adını verdiği diziler ile ilişkilerini açıklamıştır. Kitabının ikinci bölümünde ise eserlerin büyük çoğunluğunun İzmir'den (Smyrne) derlendiği anlaşılan otuz adet piyano eşlikli şan eserinin notalarına yer vermiştir. Bourgaault-Ducoudray kitabının ikinci bölümünde Atina, Megara, İstanbul ve İzmir'de bulunduğu süre içerisinde derlediği otuz halk ezgisini şan ve piyano için çok seslendirdiği görülmüştür. Bu çalışmanın amacı da Bourgaault-Ducoudray'ın mezkûr eserinde yer verilen Doğu kromatığını ve Doğu kromatığında bestelenmiş eserlerin çok seslendirilmesinde kullanılan akorları incelemek olarak belirlenmiştir. Çalışmada mezkûr kitabın incelenmesi aşamasında nitel araştırma tekniklerinden içerik analiz yöntemi kullanılmıştır. Makam ve kullanılan armoninin tespiti için literatür taraması yapılmış; makamlar Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine, akorlar üçlü ve dörtlü armoni sistemine göre incelenmiştir. Elde edilen veriler nota dizileri ve resimler halinde sunulmuş yorumlanmıştır. Çalışma sonucunda, Doğu kromatığı tanımına uyan beş eser olduğu, dört (4) eserin hicaz makamı, bir (1) eserin ise nikriz makamı dizisi ile benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Piyano ve şan için çok seslendirilmiş eserlerin armonik analizinde ise üçlü ve yer yer dörtlü armoni sistemine uyan akorlar kullanıldığı fakat sistemli bir armonize kullanılmadığı görülmüştür.

Anahtar kelimeler: Louis Albert Bourgaault-Ducoudray, Trente Melodies Populaires de Grece et D'orient, Doğu kromatığı, armoni, Antik Yunan modları

ABSTRACT

Musicologist Louis Albert Bourgaault-Ducoudray (1840-1910), a music history teacher at the Paris Conservatory, was commissioned by the French government to do research in 1875, and during his tenure he conducted research on music in cities such as Istanbul, Izmir and Athens. He published the information and compilations he obtained from his research under the title "Trente Melodies Populaires de Grece et D'orient / 30 Popular Melodies from Greece and the Orient" in Paris in 1877. In this article, firstly the aforementioned book is examined. According to this examination, it is seen that Bourgaault-Ducoudray explained the scales of folk songs with tetrachords and pentachords, based on the Ancient Greek modes, and also did the polyphony of the works he compiled. In the first part of the book, which consists of two parts, Bourgaault-Ducoudray primarily dealt with the Ancient Greek modes and explained their relations with the Eastern Chromaticism and hybrid scales. In the second part of his book, he included the notes of thirty piano-accompanied vocal works, most of which are understood to have been compiled from Izmir (Smyrne). In the second part of Bourgaault-Ducoudray's book, it is seen that he did the polyphony of thirty folk songs for vocal and piano that he compiled during his time in Athens, Megara, İstanbul and İzmir. The aim of this study is to examine the Eastern chromatic of Bourgaault-Ducoudray's work and the chords used in the polyphony of the works composed in the Eastern chromatic. In the study, content analysis method, is one of the qualitative research techniques, was used during the examination of the aforementioned book. A literature review was conducted to determine the makam and the harmony used; the makams were analyzed according to the Arel-Ezgi-Uzdilek system, and the chords were analyzed according to the tonal harmony and fourth based harmony systems. The data obtained were interpreted by presenting them as note scales and pictures. As a result of the study, it has been determined that there are five works that fit the definition of Eastern chromatic, four (4) works are similar to the hicaz makam and one (1) piece is similar to the nikriz makam scale. In the harmonic analysis of polyphonic works for the piano and vocal, it has been observed that chords that fit the triplet and sometimes the tonal harmony and fourth based harmony systems are used, but they are not used in a systematic harmony.

Keywords: Louis Albert Bourgaault-Ducoudray, Trente Melodies Populaires de Grece et D'orient, Eastern Chromaticism, harmony, Ancient Greek modes

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 19.08.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 03.12.2021

* Doç. Dr., Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi, gyalcin@harran.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2604-9745

Extended Abstract

French composer and musicologist Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (2 February 1840 - 4 July 1910) studied at the Paris Conservatory and was a student of the composer Ambroise Thomas. At the age of 18 he wrote his first opera, *L'Atelier de Prague*, and in 1862 he won the Prix de Rome for his work "Cantata Louise de Mézières". Louis-Albert Bourgault-Ducoudray traveled to the countries of the Orient to conduct scientific research on Oriental music by the French government in 1875 and even came to Istanbul to conduct research for a long time. He published his research results as a book and even presented his research as a conference in Paris on September 7, 1878. In the same year, he was appointed as a professor of music history at the Paris Conservatory. Although Bourgault-Ducoudray wrote operas, orchestral works, and chamber music, his reputation as a composer and arranger was achieved with his work *Trente Mélodies de Grèce et d'Orient* (30 Popular Melodies from Greece and the Orient). He also wrote "Trente Mélodies Populaires de Basse Bretagne (1885; Thirty Popular Melodies from Lower Brittany) and "Quatorze Mélodies Celtiques (1909; Fourteen Celtic Melodies)", which takes a new approach to folk music in France using original modal scales.

Bourgault-Ducoudray dedicated his book to Emile Burnouf, who was the director of the French School in Athens between 1867-1875. It is seen that Bourgault-Ducoudray also did polyphony of a lot of melodies that he had compiled during his time in Athens, Megara, Istanbul and Izmir. In the introduction part of the book, Bourgault-Ducoudray primarily gave information about Ancient Greek modes and Eastern chromatic scales. The titles of a total of thirty works that he did polyphony of a lot of are Smyrne (Izmir-22 works), Athens (8 works), and it is understood that the majority of the works were compiled from Izmir. These works are vocal works with piano accompaniment and according to Rauf Yekta Bey, the works are generally in the *uşşak*, *hüseyini* and *hicaz* maqams.

According to Bourgault-Ducoudray, the scale called Eastern Chromatic (*Chromatique Oriental*) consists of successive chromatic tetrachords and a tone (*ton complémentaire*) that completes these tetrachords. It consists of two similar tetrachords separated by a complementary tone below each. As such they form an octave. Looking at the intervals of all these octaves, it will be seen that they are similar to each other. According to Bourgault-Ducoudray, the tetrachords (complementary tone associated with it) should be at the top, and the pentachord in each octave of Eastern Chromatic. This definition is equivalent to saying that every Eastern chromatic scale begins with the dominant sound. If we compare the Eastern chromatic scale with the European minor scale, it is seen that the two tetrachords are in perfect harmony with each other. But they are separated from each other by the order in which the tetrachord and the pentachord follow each other. Eastern chromatic, tetrachord at the base of the octave, begins with the dominant. The minor scale, which is a fifth below of the octave, begins with the tonic. The eastern chromatic composition is perfectly regular. The scale *la*, *b flat*, *do sharp*, *re-mi*, *fa*, *sol sharp*, *la* consists of two similar tetrachords, separated by a complementary tone (In contrast, the minor scale consists of two different tetrachords united in the same octave). "*la*", "*b flat*", "*do sharp*", "*re*", which are tetrachords from above, is a chromatic tetrachord; from below "*mi*", "*fa*", "*sol*", "*la*" is the diatonic tetrachord of the first type. If we give the minor scale an upper pentachords similar to the lower tetrachord, we get the *hipodorian* scale. According to Bourgault-Ducoudray, it is nothing but the Eastern chromatic scale based on the pentachord tonic placed in the lower part of the octave, and works with this scale are rarely seen in the East. It was seen that musicologist Louis Albert Bourgault-Ducoudray, who was a music history teacher at the Paris Conservatory, published a work in Paris in

1877 under the title "Trente Melodies Populaires de Grece et D'orient/30 Popular Melodies from Greece and the Orient" consisted of two parts. In the first part of the book, it was seen that he analyzed the scales of the works he compiled in the regions he studied and compared the scales he determined with the assumption that they were related to the Ancient Greek modes, and with the help of this method, he explained especially the oriental music scales to the interested parties. He explained the relations of the Ancient Greek mods to the Ottoman/Turkish musical scales such as hicaz, hüseyini and uşşak scales, especially with the scales he called "Eastern chromatic" and "hybrid". The naming of the eastern chromatic scale with a different name despite the similarities with the hicaz and the hybrid scale with the nikriz maqams is a remarkable finding. In the second part of his book, he included the notes of thirty piano-accompanied vocal works, most of which are understood to have been compiled from Izmir (Smyrne). As it can be understood, the polyphonic works are the melodies of the folk songs compiled. It has been determined that there are five works that fit the definition of Eastern Chromatics among the aforementioned arrangements.

It was determined that four (4) works, which were stated to be Eastern chromatic by Bourgault-Ducoudray are similar to the hicaz scale and one (1) work is similar to the nikriz maqam scale. In the harmonic analysis of polyphonic works for piano and vocal, although it is seen that chords that fit the tonal harmony and fourth based harmony systems are used, it can be easily said that a systematic harmonization is not used.

Osmanlı/Türk musikisi tarihinin çeşitli zaman dilimlerinde, belirli amaçlarla Anadolu'ya özellikle de İstanbul'a gelen, Türk musiki üzerine araştırmalar yapan gezginler, elçiler, rahipler, dragoman ve diplomatlar görülür. Osmanlı/Türk musikisini inceleyen, araştıran ve bu kadar ile yetinmeyen bazı araştırmacılar da (Büyükelçi Charles Ferriol (1652-1722), Rahip Toderini (1728-1799), Charles Fonton (1726?-?) gibi) yaptıkları araştırmaları yayınlamış ve yayınları Türk musikisi tarihinin önemli bir referans kaynakları olmuştur. Bu eserler incelendiğinde genellikle araştırmaların İstanbul'da yapıldığı, teorik bilgilerin genellikle Mevlevihanelere ait kütüphanelerinden ve Mevlevilerden alındığı söylenebilir. Aynı zamanda çok az sayıda araştırmacının da Osmanlı/Türk musikisini çok seslendirme düşüncesinde olduğu bilinmektedir. Osmanlı/Türk musikisi tarihinde İstanbul dışında özellikle araştırma merkezi olarak Ege Bölgesi'ni ve İzmir'i almış iki Fransız araştırmacı ile karşılaşılır: Dragoman Charles Fonton (1750 civarı) ve Müzikolog Louis Albert Bourgaault-Ducoudray (1840-1910). Özellikle Bourgaault-Ducoudray'ın İzmir ve civarında derlemeler yaptığı, tespit ettiği eserleri inceleyerek makamların dizileri konusunda dikkat çeken sonuçlara ulaştığı görülmüştür. Diğer araştırmacılardan ayrılan bir diğer yönü ise derlediği eserleri çok seslendirmiştir. Makamsal yapıdaki eserlerin çok seslendirilmesinde kullanılan yöntemin ne olduğu ise merak uyandırmaktadır. Bilindiği gibi köklü ve kadim bir geçmişi olmasına karşın Osmanlı/Türk musikisi ezgi ya da dizilerinin çok seslendirilmesi geç tarihlerde başlamıştır. Ayrıca Louis Albert Bourgaault-Ducoudray tüm çalışmalarını "Trente Melodies Populaires de Grece et D'orient/Yunanistan ve Doğudan 30 Popüler Melodi" başlığı adı altında 1877 yılında Paris'te yayınlamış ve on dokuzuncu yüzyıl musiki tarihine bir basılı kaynak kazandırmıştır.

Bourgaault-Ducoudray'ın mezkûr kitabından özellikle iki çalışmada bahsedildiği görülmüştür. İlki Rauf Yekta Bey'in *İkdam Gazetesi*'ndeki yazısıdır (Çergel, 2007, s. 141). Rauf Yekta Bey'in yazısı incelendiğinde mezkûr kitaptan haberdar olduğu ve 1878 yılında Paris'te bizzat, Bourgaault-Ducoudray'ın kendi sunumu ile çalışmasını ve çok seslendirmiş olduğu eserleri dinlediği anlaşılmaktadır. İkincisi ise Halil Bedi Yönetken'in *İlkokul Müzik Kılavuzu* adlı kitabıdır. Yönetken (1966, s. 29) çalışmasında Bourgaault-Ducoudray'ın geleneksel ezgilerin kilise tonlarıyla yorumlandığını belirtmektedir. Örnek olarak da Bourgaault-Ducoudray'ın kitabındaki çalışmaları göstermektedir:

"...bazı memleketlerde geleneksel ezgiler, halk ezgileri mod yönünden tahlil olurken bazen eski Yunan, bazen de kilise tonlarıyla yorumlanırlar. Georges Lambert (*Yunan Halk Müziği*), Bourgaault-Ducoudray (*Yunanistan ve Doğu'dan 30 Halk Ezgisi*) adlı eserlerinde ezgileri Yunan makamlarıyla tahlil etmişlerdir..." (Yönetken, 1966, s. 29).

Louis Albert Bourgaault-Ducoudray'ın 1877 yılında yayınlamış olduğu ve Osmanlı/Türk musikisi üzerine tespitlerini içeren "Trente Melodies Populaires de Grece et D'orient" adlı kitap üzerine detaylı bir araştırma yapılmadığı, Doğu Kromatiği konusunun ele alınmadığı görülmüştür. Bu çalışmanın amacı da Bourgaault-Ducoudray'ın mezkûr eserinde yer verilen Doğu kromatiğini ve Doğu kromatiğinde bestelenmiş eserlerin çok seslendirilmesinde kullanılan akorları incelemek olarak belirlenmiştir. Çalışmada mezkûr kitabın incelenmesi aşamasında nitel araştırma tekniklerinden içerik analiz yöntemi kullanılmıştır. Makam ve kullanılan armoninin tespiti için literatür taraması yapılmış; makamlar Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine, akorlar üçlü ve dörtlü armoni sistemine göre incelenmiştir. Elde edilen veriler nota dizileri ve resimler halinde sunularak yorumlanmıştır.

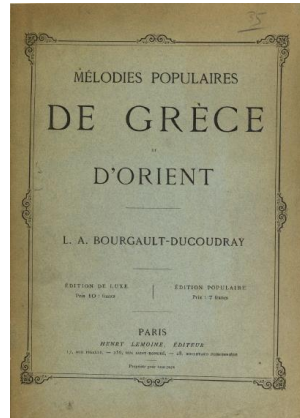
Louis Albert Bourgault-Ducoudray

Fransız besteci ve müzikolog Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (2 Şubat 1840 - 4 Temmuz 1910) Paris Konservatuvarı'nda okumuş ve besteci Ambroise Thomas'ın öğrencisi olmuştur. 18 yaşında ilk operası L'Atelier de Prague'ı yazmış, 1862'de "Cantata Louise de Mézières" adlı eseri için Prix de Rome ödülünü kazanmıştır (Gorlinsky, 2021: <https://www.britannica.com/biography/Louis-Bourgault-Ducoudray>).

Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, 1875 tarihinde Fransa hükümeti tarafından Doğu musiki hakkında bilimsel araştırma yapmak üzere Doğu memleketlerine seyahatte bulunmuş ve İstanbul'a dahi gelerek uzun bir süre araştırma yapmıştır. Araştırma sonuçlarını kitap olarak yayınlamış ve hatta 7 Eylül 1878 yılında araştırmalarını Paris'te konferans olarak da sunmuştur (Yekta, 1907, s. 4524). Aynı yıl Paris Konservatuvarı'nda musiki tarihi profesörü olarak atanmıştır.

Bourgault-Ducoudray operalar, orkestra eserleri ve oda müziği eserleri yazmasına karşın bir besteci ve aranjör olarak şöhreti, Trente Mélodies de Grèce et d'Orient (Yunanistan ve Doğudan 30 Popüler Melodi) adlı çalışması ile olmuştur. Ayrıca "Trente Mélodies Populaires de Basse Bretagne (1885; Aşağı Brittany'den Otuz Popüler Melodiler) ve orijinal modal ölçekleri kullanarak Fransa'daki halk müziğine yeni bir yaklaşım getiren "Quatorze Mélodies Celtiques (1909; On Dört Kelt Melodisi) adlı eserleri de vardır (Gorlinsky, 2021).

Trente Melodies Populaires de Grece et D'orient (Yunanistan ve Doğudan 30 Popüler Melodi) Adlı Kitabın İncelenmesi



Resim 1. *Trente Melodies Populaires de Grece et D'orient- Kapak (Ducoudray, 1876)*

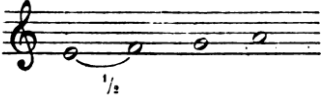
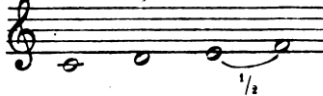

Bourgault-Ducoudray kitabını 1867-1875 yılları arasında Atina'da Fransız Okulu'nun yöneticiliğini yapan Emile Burnouf'a ithaf etmiştir (Ducoudray, 1877, s. 5). Bourgault-Ducoudray Atina, Megara, İstanbul ve İzmir'de bulunduğu süre içerisinde bir nevi derlediği ezgileri aynı zamanda çok seslendirdiği görülür. Kitabın giriş bölümünde Bourgault-Ducoudray öncelikli olarak Antik Yunan modları ve Doğu kromatik dizilerine dair bilgiler de vermiştir (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 20). Çok seslendirdiği toplam otuz eserin Smyrne (İzmir-22 eser), Atina (8 eser) başlıkları verilmiştir ki eserlerin büyük çoğunluğunun İzmir'den derlendiği anlaşılmaktadır. Bu eserler piyano eşlikli şan eserleridir ve Rauf Yekta Bey'e göre (1907, Aktaran Çergel, 2007, s. 145) eserlerin

makamları genellikle uşşak¹, hüseyini² ve hicaz³ makamlarındadır. Kitap iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde dizilerin açıklamasına yer verilmiştir. İkinci bölümde ise derlenen halk ezgilerinin notaları bulunmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde mezkûr kitabın sayfa düzenine ve bölüm sırasına göre incelenmesine yer verilmiştir.

Birinci Bölüm: Diziler


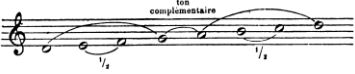

Diyatonik gamın oluşumu. Bourgaull-Ducoudray'in ele aldığı ilk konu "Diyatonik Gamın Oluşumu"dur. Diyatonik dizinin daha iyi anlaşılması için bir yarım ve iki tam aralıktan oluşan "dörtlü bileşim"lerin üç farklı pozisyonu ve özelliklerine dikkat çekilmiştir. Bu şekli ile hem modların hem de Doğu kromatiklerinin daha iyi anlatılacağı düşünülmüştür (Tablo 1)

Tablo 1. Üç Tür Dörtlü Bileşim (Bourgaull-Ducoudray, 1877, s. 11)

1. Yarım aralık başta	2. Yarım aralık sonda	3. Yarım aralık ortada
		

Diyatonik diziler Tablo 1'de verilen dörtlülerden oluşmaktadır. Kısaca bir diyatonik dizi iki tam dörtlülerden ve "ton tamamlayıcı"dan (ton complementaire) oluşmaktadır. Üç farklı pozisyonda bulunabilen dörtlü birleşimlerden de üç tür diyatonik dizi oluşturulmaktadır (Tablo 2).

Tablo 2. Üç Tür Diyatonik Dizi (Bourgaull-Ducoudray, 1877, s. 12)

Birinci tür dörtlü bileşim	Üçüncü tür dörtlü bileşim	İkinci tür dörtlü bileşim
		

Bourgaull-Ducoudray dörtlü bileşimlerden üç tür diyatonik dizi oluşturulması işlemine "oktav üretme" adı vermektedir. Üretilen oktavlar dörtlü başta ya da dörtlü sonda olarak bölümlenirse altı (6) çeşit özelliğe sahip diyatonik diziyi oluşturmaktadır. Dörtlüler ya da beşlilerin başta olması dominant ve tonik perdelerinin belirlenmesi için önemlidir. Bourgaull-Ducoudray'e göre "...oktavın başında dörtlü olan diziler dominant ile başlar ve oktavın başında beşli olan diziler tonik ile başlar." Elde edilen her dizinin dörtlüsü ve beşlisi yer değiştirilerek farklı dominant ve tonik kararlara sahip yeni diziler elde edilir. Bourgaull-Ducoudray elde edilen dizilerin ancak on iki olabileceğini belirtmektedir:

¹ Rauf Yekta Bey eski Yunan dizilerinden hypodorien dizisine, Osmanlı musikisinde uşşak makamı denildiğini belirtmektedir (Yekta, aktaran: Çergel, 2007, s. 145).

² Rauf Yekta Bey eski Yunan dizilerinden frigyen dizisine, Osmanlı musikisinde hüseyini makamı denildiğini belirtmektedir (Yekta, aktaran: Çergel, 2007, s. 145).

³ Bourgaull-Ducoudray hicaz makamı için kromatik oryantal ismini kullanmaktadır.

"...Sadece on iki olabilir çünkü sadece üç çeşit dörtlü vardır; üç üreten oktav ortaya çıkarılır ve bu üç oktavın her biri ile sadece dört dizi oluşturulabilir..." Aralıklar bileşimi veya oktavın kesilmesi ile birbirinden farklı olan bu on iki dizi, birçok mod oluşturur (Tablo 3).

Tablo 3. On İki Diyatonic Dizi Tablosu (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 16)

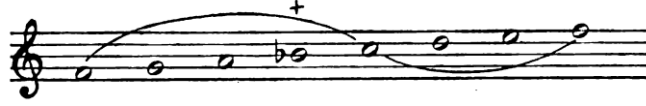
<p>Mode dorien (division arithmétique) (42)</p>	<p>Mode hypodorien</p>
<p>phrygien</p>	<p>hypophrygien</p>
<p>lydien</p>	<p>hypolydien</p>
<p>mizolydien</p>	<p>dorien (division harmonique)</p>
<p>locrien de Wetsphal</p>	<p>Division de l'octave de ré inusitée dans l'antiquité.</p>
<p>Division de l'octave de sol inusitée dans l'antiquité. (Gamme majeure renversée)</p>	<p>Division de l'octave d'ut inusitée dans l'antiquité. (Gamme majeure)</p>

Tablo 3'te diyatonic oktavın yedi derecesinden her birinin bir dizi için temel oluşturduğu görülmektedir. Tüm bu diziler (ikisi hariç) çift aritmetik ve harmonik bölünme ile tarif edilebilir⁴. Bourgault-Ducoudray'e göre "si" ile başlayan dizi (miksolidyen), sadece bir şekilde dörtlü ve beşli olarak bölünebilir, çünkü "si-fa" eşit bir beşli değildir; "fa" ile başlayan dizi (hipolidyen) sadece beşli ve dörtlü bölümlere ayrılabilir, çünkü "fa-si" aralığı tam dörtlü değildir. Bu diziler on iki dizi içinde istisnadır (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 16).

Kadim diyatonic diziler. Bourgault-Ducoudray "Kadim Diyatonic Diziler" başlığı altında, eski Yunan modlarının genel özelliklerini ele almaktadır. Bourgault-Ducoudray'e göre diziler bölümünde belirtilen on iki diyatonic moddan (Tablo 3) özellikle yedi tanesi antik çağda kullanılmıştır: Doryen, hipodoryen, frigen, hipofrigen, liden, hipolidyen ve miksolidyen (le dorien, l'hypodorien, le phrygien, l'hypophrygien, le lydian, l'hypolydien, le mixolydien) (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 17).

Lokrien dizisi ve ondan üretilmiş dizi (bkz Tablo 3) eski teorisyenler tarafından yasaklanmış, ortaçağın sonuna kadar kullanılmamıştır. Majör dizi ise kadim insanlar tarafından benimsenen oktavların bir parçası olmamıştır. Ancak, birleşmesi "değişmez" sistemi oluşturan iki "ayrık" ve "yanaşık" sistemin varlığı sayesinde, aynı melodide istedikleri kadar "si naturel" veya "si bemol" sesini duyabiliyorlardı. Bununla birlikte, eklem sistemini hipolidyen oktavda uygulayarak, yani "si bemol" sesini duyurarak, majör dizi elde edilmektedir (Nota 1).

⁴Bourgault-Ducoudray'e göre oktav dörtlü ve beşli olarak bölündüğünde, bu bölüme "aritmetik" denir; beşinci ve dördüncü bölümlere ayrıldığında, bu bölüme "harmonik" denir (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 16).



Nota 1. *Majör Dizi* (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 17)

Bourgault-Ducoudray'e göre lidyen dizisine "si bemol" sesini eklersek, Tablo 3'ün sol bölümün 6. dizisini veya çevrik majör dizisi (dominant ile başlayan) elde edilmiş olur (Nota 2).



Nota 2. *Çevrik Majör Dizi* (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 17)

Lidyen'i (si bemol olmadan) majör diziden ayıran en önemli özelliği: lidyen dördü ve beşli olarak (dominant ile başlayan), majör ise beşli ve dördü (tonik ile başlayan) olarak ayrılmıştır.

Plain-Chant modlar. Eskiçağda kullanılan diyatonik dizilerle karşılaştırılan "plain-chant modlar" zaman içerisinde sayı olarak on iki ila sekiz arasında azalmış, dört otantik ve dört plagal'e bölünmüştür. Otantik modlara ait diziler bir tonikten diğerine uzanan bir oktavdan oluşmaktadır. Bu diziler için kısaca "adları hipo- ile başlayan antik diziler"⁵ diyebiliriz.

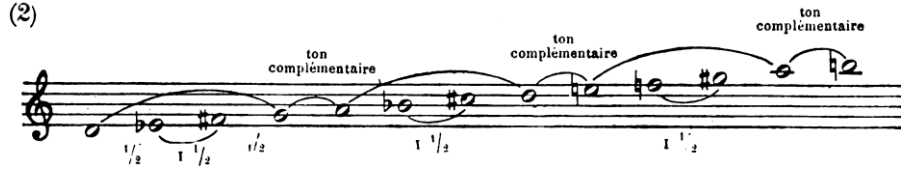
Bourgault-Ducoudray'e göre plagallere ait diziler iki dominant arasındadır. Onlar, adından önce "hipo-" gelmeyen kadim dizilere karşılık gelirler; ancak bitişleri farklıdır. Gerçekten de "plaint-chant"da her bir plagal mod otantik ile aynı bitişe sahiptir. Bunun sonucu olarak, plaint-chant'ın sekiz modu için sadece dört bitiş vardır, yani dört dizi vardır denilebilir (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 18):

Birinci (1.) mod "otantik"; ikinci (2.) mod "plagal", "si bemol" ile re toniği'ne dayanan diyatonik dizidir: alt beşli modele aktarılan hipodoryen diziden hiçbir şekilde farklı değildir. Üçüncü (3.) mod (otantik), dördüncü (4.) mod (plagal), temel olarak mi'ye sahip eski Doryen modudur. Beşinci (5.) mod (otantik), Altıncı (6.) mod (plagal), tonik "fa" ya dayanır: eski hipolidyendir. Bazen, bu iki modun melodilerinde "si naturel" ile karşılaşılabılır ki o zaman saf hipolidyen; bazen "si bemol" ile karşılaşırlar ki o zaman dördüncü dereceye ya da majör diziye sahip olan hipolidyen denilir. Yedinci (7.) mod (otantik) ve sekizinci (8.) moda (plagal) ait dördüncü dizi, temel sol'e dayanan eski hipofrigyendir (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 18).

Yunan dini musiki modları ile eski diyatonik modlarının karşılaştırılması. Bourgault-Ducoudray'e göre (1877, s. 19) Yunan dini müziğinde otantik modlar ve plagaller sadece kapsam olarak değil, bitiş olarak da farklılık göstermektedir. Bizans teorisi farklı ölçeklerde dört değil, yedi farklı bitiş tanıır. Çoğunu renklendiren üç dördü ve beş dördü ton aralığını göz ardı edersek ve onları saf diyatoniğe geri getirirsek, Bizans modlarında antik çağda kullanılan yedi diyatonik oktav ortaya çıkar. Bizans müziğinde, dizileri diyatonik türe ait olmayan iki mod daha vardır: ölçeği yarı kromatik türe ait olan mod ve ölçeği kromatik olan plagal mod. Bourgault-Ducoudray, sadece dini musikide değil aynı zamanda Türkiye'de popüler oryantal şarkılarda da sıklıkla bu modun kullanıldığını belirtmektedir (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 19).

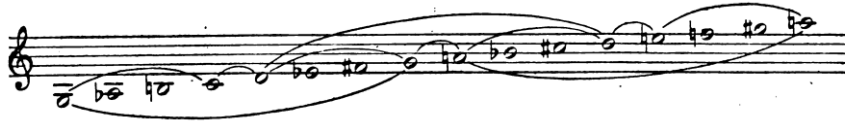
⁵ Adından önce hipo (Antik mod) eki olmayan ve eski bir mod olan 3. Gregoryen modu (otantik) hariç tutulmalıdır (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 18).

Doğu kromatiği. Bourgault-Ducoudray'e göre (1877, s. 20) Doğu Kromatiği (Chromatique Oriental) olarak adlandırılan dizi, ayrı ayrı birbirini izleyen kromatik dörtlülerden ve bu dörtlüleri tamamlayan birer tondan (ton complémentaire) oluşmaktadır (Nota 3).



Nota 3. Doğu Kromatik Dizisi (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 20)

Her dörtlünün altında tamamlayıcı bir ton ile ayrılan iki benzer dörtlüden oluşmaktadır. Bu şekli ile bir oktav oluştururlar. Tüm bu oktavların aralıklarına bakıldığında birbirine benzediği görülür (Nota 4).



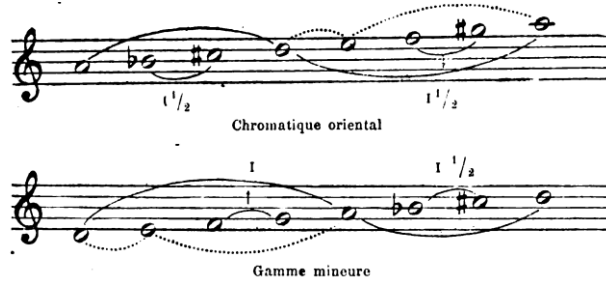
Nota 4. Doğu Kromatik Dizisi (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 20)

Bourgault-Ducoudray'e göre (1877, s. 20) Doğu Kromatiğinin her oktavında dörtlü alta ve beşli (dörtlü ile ilişkili tamamlayıcı ton) üstte olmalıdır. Bu tanım her Doğu kromatik dizisinin dominant sesi ile başladığını söylemekle eşdeğerdir (Nota 5).



Nota 5. Doğu Kromatik Dizisi (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 20)

Doğu kromatik dizisini Avrupa minör dizisi ile karşılaştırırsak, iki dörtlünün birbiriyle mükemmel uyumlu olduğu görülür. Fakat dörtlü ve beşlinin birbirini takip etme sırası ile birbirinden ayrılır (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 21):



Nota 6. Doğu Kromatik Dizisi ve Minör Dizisi (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 21)

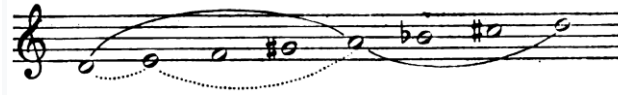
Bourgault-Ducoudray'e göre (1877, s. 16) oktavın tabanında dörtlü olan Doğu kromatiği dominant ile oktavın tabanında beşli olan minör dizi ise tonikle başlamaktadır. Doğu kromatik bileşimi mükemmel şekilde düzenlidir ki dizisi "la, si bemol, do diyez, re-mi, fa, sol diyez, la" tamamlayıcı bir tonla ayrılmış olarak, benzer iki dörtlüden oluşur (Aksine, minör dizi, birbirinden farklı iki dörtlünün aynı oktavında birleşmesinden meydana gelmiştir). Yukarıdan dörtlü olan "la, si bemol, do diyez, re" kromatik bir dörtlüdür; aşağıdan "mi, fa, sol, la" birinci türün

diyatonik dördlüsüdür. Minör diziyeye alt dördlüye benzer bir üst dördlü verirsek, hipodoryen dizisini elde ederiz (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 21):



Nota 7. Hipodoryen Dizisi (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 21)

Bourgault-Ducoudray'e göre üst dördlüye benzer bir alt dördlü verilirse aşağıda verilen dizi meydana gelir:



Nota 8. Doğu Kromatik Dizisi (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 21)

Bourgault-Ducoudray Nota 8'de görülen Doğu kromatik dizisinin, oktavin alt kısmına yerleştirilen beşli toniğe dayanan bir diziden başka bir şey olmadığını ve Doğu'da çok az da olsa bu diziyeye sahip eserler görüldüğünü belirtmektedir (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 21).

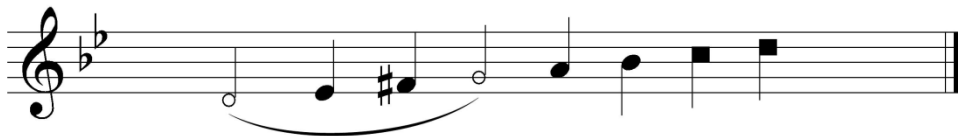
Hibrit diziler. Bourgault-Ducoudray'e göre Doğu melodilerinde farklı modlara veya türlere ait dördlülerin birlikteliğinden oluşan dizilerle inşa edilen eserlerle de sık sık karşılaşmaktadır. Bourgault-Ducoudray bu bileşimi "hibrit/melez dizi" olarak tanımlamaktadır. Bu melezlerin kulak için şok edici bir etkisi olmadığını, fakat tanımlanmalarının da bir o kadar zor olduğunu belirtmektedir (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 22).

İkinci Bölüm: Notalar

Yunanistan ve Doğudan 30 Popüler Melodi adlı kitabın ikinci bölümünde, piyano ve şan düzenlemelerine yer verilmiş 30 adet halk şarkısı bulunmaktadır. Seksen yedi (87) sayfadan oluşan bu geniş bölümde; eserlerin iki ayrı dilde yazılmış sözlerinin ve yer yer açıklamalarının yanı sıra, dizileri ve makamları hakkında da dipnotlar görülür. Çalışmanın bu bölümünde de mezkûr düzenlemeler içerisinde Doğu Kromatiği tanımına uyan eserlerin dizi ve akorlarının incelenmesine yer verilmiştir.

Doğu kromatiği tanımına uyan eserlerin incelenmesi

"Smyrne 1" adlı eserin incelenmesi. Bourgault-Ducoudray'in kitabına aldığı birinci eserin ilk ölçüleri Ek 1'de verilmiştir. Bourgault-Ducoudray'e göre bu eser kromatik oryantal dizisine bir örnektir (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 3). Donanımda iki bemol (si bemol ve mi bemol) ve eser içerisinde fa diyez görülen eserin dizisi aşağıda verilmiştir:



Nota 9. Smyrne 1 Dizisi ve Ses Aralığı

"Smyrne 8" adlı eserin incelenmesi. Sekiz numaralı eser "hibrit" diziyeye verilmiş örneklerden birisidir. Bourgault-Ducoudray'e göre eser majör ve Doğu kromatiğinden oluşmaktadır (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 25). Eserin dipnotunda verilen bilgiye göre "re" kararlı eserin dizisi alt bölgede dörtlü olarak Doğu kromatiği ve üst beşli ise sol perdesi üzerine sol majör dizisinin beş sesinden oluşmaktadır (Nota 13).



Nota 13. Hibrit Dizi

Eser incelendiğinde, eserin inisi yapıda olduğu ve sol perdesi üzerine beşli, re sesi üzerinde sekiz sestem oluşan yapıda olduğu görülmüştür. Eserin Osmanlı/Türk musikisi makamları düşünüldüğünde bir terkip özelliğine sahip olması Bourgault-Ducoudray'in "hibrit dizi" olarak tanımlamasının doğru bir tanımlama olduğunu düşündürmektedir. Fakat majör dizinin rast, doğu kromatiği dizisinin ise re kararlı hicaz hümayun dizisi olduğu anlaşılmaktadır (Nota 14). Makamların değişim gösterdiği ölçülerde usulde de değişim olması dikkat çekmektedir.



Nota 14. Smyrne 8'e diziler

Bourgault-Ducoudray tarafından dizi seslerinin armonizesinde kullanılan akorlar Nota 15'te verilmiştir.



Nota 15. Smyrne 8'de kullanılan akorlar

Nota 15'te majör dizi için sol majör tonik, subdominant ve dominant akorları net bir şekilde görülürken, Doğu kromatiği bölümünde ise ilk bölümden ayrı olarak dörtlüler ve beşlilerden oluşan akorlar tercih edilmiştir.

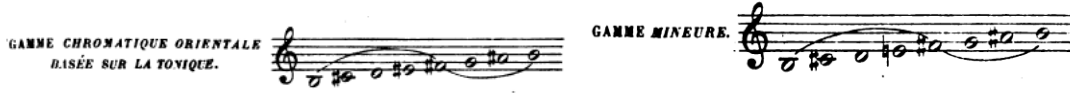
"Smyrne 17" adlı eserin incelenmesi. On yedi numaralı eser kitabın birinci eseri (Smyrne 1) ile benzerlik göstermektedir (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 52). Dizi benzerliğinin yanı sıra eserde kullanılan akorlar da benzerdir (Nota 16).



Nota 16. Smyrne 17'de dizi ve akorları

Nota 16'da görülüşü üzere eserin armonizesine kullanılan akorlar üçlüler ve dörtlülerden oluşmaktadır.

"Athenes 29" adlı eserin incelenmesi. Smyrne'de derlenen Doğu kromatiği dizisine sahip eserlerin dışında Athenes'de derlenen bir eserin de doğu kromatiği dizisine sahip olduğu belirtilmiştir. Bourgault-Ducoudray'e göre bu eser Avrupa'nın kullandığı minör ile aynı karar perdesinde birleşmiş ilginç bir Doğu kromatiği örneğidir. Aralarındaki fark ise dördüncü derecelerdir. Bourgault-Ducoudray'e göre (1877, s. 84) eser içerisinde kullanılan dizi, dördüncü derecesi "mi natürel" olduğu sürece minör, "mi diyez" olduğu sürece de Doğu Kromatiği'dir denilebilir (Nota 17).



Nota 17. Bourgault-Ducoudray'e göre Athenes 29'da diziler (Bourgault-Ducoudray, 1877, s. 84)

"Athenes 29" adlı eser incelendiğinde eserin, inici bir Doğu Kromatiği'nden ve inici bir si minör armonik dizisinden oluştuğu görülür (Ek 3).



Nota 18. Athenes 29'da kullanılan diziler

Nota 17 ve Nota 18'de görüldüğü üzere Bourgault-Ducoudray, mezkûr eserin ilk dizisinin Doğu Kromatiği olduğunu belirtmiştir. Beş sestem oluşan Doğu Kromatiği dizisinin T-Y-A-Y aralıklarına sahip olduğu, diğer incelenen eserlerin dışında bir yapıya sahip olduğu anlaşılmıştır. Bourgault-Ducoudray'in "ilginç bir Doğu Kromatiği" olarak dikkat çekmesinin de temel nedeninin bu olabileceği söylenebilir. Bu şekli ile Doğu Kromatiği bir nevi nikriz makamı görünümündedir. Başka bir ifade ile Doğu Kromatik dizisi diğer tüm eserlerde hicaz dörtlüsü yapısında iken "Athenes 29" ise nikriz beşli yapısındadır.

SONUÇ

Paris Konservatuvarı'nda musiki tarihi öğretmeni olan Müzikolog Louis Albert Bourgault-Ducoudray'in "Trente Melodies Populaires de Grece et D'orient/Yunanistan ve Doğudan 30 Popüler Melodi" başlığı adı altında 1877 yılında Paris'te yayınladığı eserinin iki bölümden oluştuğu görülmüştür. Kitabın birinci bölümünde inceleme yaptığı bölgelerde derlemiş olduğu eserlerin dizilerini analiz ettiği, tespit ettiği dizileri Antik Yunan modları ile ilişkili olduğu varsayımı ile karşılaştırdığı ve aynı yöntemi kullanarak özellikle Doğu musikisi dizilerini ilgililere anlattığı görülmüştür. Antik Yunan Modlarının, Osmanlı/Türk musikisi dizilerinden hicaz, hüseyini ve uşşak dizileri ile özellikle de "Doğu kromatiği" ve "hibrit" adını verdiği diziler ile ilişkilerini açıklamıştır. Doğu kromatiği dizisinin hicaz, hibrit dizinin ise nikriz makamları ile olan benzerliklerine rağmen farklı bir isim ile adlandırılması dikkat çekici bir tespit olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilindiği gibi Osmanlı/Türk musikisi makamlarının yirminci yüzyılın ilk çeyreğine kadar perde isimleri kullanılarak ve seyir özellikleri dikkate alınarak tarifleri yapılmakta idi. Rauf Yekta Bey, Suphi Ezgi, Salih Murad Uzdilek ve özellikle de Hüseyin Sadeddin Arel'in çalışmalarında kullandığı makam tarifleri ve öğretiminin temel ilkesi dörtlü ve beşlilere dayanmaktadır.

Günümüze kadar yaygın bir şekilde kabul edilen bu yöntemde makamların dörtlü ve beşliler ile anlatılıyor olmasının ilk fikirlerinin de mezkûr kitap olabileceği fikrini vermektedir.

Kitabının ikinci bölümünde ise eserlerin büyük çoğunluğunun İzmir'den (Smyrne) derlendiği anlaşılan otuz adet piyano eşlikli şan eserinin notalarına yer verilmiştir. Anlaşılacağı üzere çok seslendirilmiş eserlerin ezgileri derlenen halk türküleridir. Mezkûr düzenlemeler içerisinde Doğu kromatiği tanımına uyan beş eser olduğu tespit edilmiştir. Bourgault-Ducoudray tarafından da Doğu kromatiği olduğu belirtilen dört (4) eserin hicaz dizisi ile benzerlik gösterdiği bir (1) eserin ise nikriz makamı dizisi ile benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Piyano ve şan için çok seslendirilmiş eserlerin armonik analizinde ise üçlü ve yer yer dörtlü armoni sistemine uyan akorlar kullanıldığı görülse de sistemli bir armonize kullanılmadığı rahatlıkla söylenebilir.

Kaynakça/References

Yekta, R. (1907). İlm-i Âhenk ve Şark Mûsikisine Tatbiki. *İkdam Gazetesi*, 4524.

Gorlinsky, V. (2021). *Louis Bourgault-Ducoudray*. Erişim adresi <https://www.britannica.com/biography/Louis-Bourgault-Ducoudray>

Yönetken, H. B. (1966). *İlkokul Müzik Kılavuzu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Bourgault-Ducoudray, Louis Albert (1877). *Trente Melodies Populaires de Grece et D'orient*. Erişim adresi

<https://urresearch.rochester.edu/fileDownloadForInstitutionalItem.action;jsessionid=6DF1D9720AE5E5AAC699B20D1134AA67?itemId=23802&itemFileId=74211>

Çergel, M. A. (2007). *Raûf Yektâ Bey'in İkdâm Gazetesi'nde Neşredilen Türk Mûsikîsi Konulu Makâleleri*. (Yüksek lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı, İstanbul

Ek 3. Athenes 29

82

29

(M^e Gioiannis.—Athènes.)⁽¹⁾

Poésie de ISID. SKILITSI.

ANHEXYXIA
TORMENTO.

Adagio $\text{♩} = 44$

CHANT.

PIANO.

p

Dimin.

Sempre legato.

Πῶς νῦν
Οὐκ εἶ-

ἤ - vai; τί νῦν κάμ - νη; Ἄ - ρά - γε νῦν ἐν θύμῳ -
- gli e? Che mai po - tra far? E δι - με σὶ νῦν ραυμέν -

- ται; Τῶν ψυ - χῶν ποῦ τὸν στε - ρεῖ - ται, νῦν λυ -
- ται? L'al - ma mia pin - ja, ce non hā, e non

MAURICE RAVEL'İN MÜZİKAL YARATICILIĞI ve SOL MAJÖR PİYANO KONÇERTOSU'NU İNCELENMESİ***Musical Creativity of Maurice Ravel and the Analysis of G Major Piano Concerto****Hazal EVRUK****

ÖZ

Resim, edebiyat ve sonrasında müzikte etki gösteren, dış dünyanın sanatçıda yarattığı etkiyi temel alan “Empresyonizm” (İzlenimcilik) akımı, ilk olarak 19. yüzyılda Fransa’da ortaya çıkmış ve tüm dünyaya yayılmıştır. Fransız müziğinin 20. yüzyıldaki en önemli ve etkili isimlerinden besteci, piyanist ve orkestra şefi Maurice Ravel, Empresyonizm akımının müzik alanındaki en önemli temsilcilerindendir. Ravel’in müzikal yaratıcılığı, Fransız sanatının çeşitli modern akımlarıyla, müziğin geleneksel özelliklerini birleştirmedeki mükemmel becerisi sonucunda ortaya çıkmış olan çok çeşitli tarzdaki eserlerinde kendini gösterir. Bu araştırma, Ravel’i yaratıcılık bağlamında beslemiş olan kaynaklar ve bestecilik anlayışı üzerinden, yazdığı son eser olan Sol Majör Piyano Konçertosu’nun incelenmesini konu alan betimsel bir araştırmadır. Geleneksel konçerto stilinde başlayan, ani değişimler ve yenilikçi unsurlar içeren Sol Majör Piyano Konçertosu; İspanyol-Bask müziğini yansıtan birinci bölüm, geleneksel ve yenilikçi tarzları birleştirme ustalığına sergiler nitelikteki ikinci bölüm ve caz unsurları içeren üçüncü bölümü ile Ravel’in müzikal yaratıcılığının karakteristik özelliklerini içinde barındırır. Bir icracının, yorumlayacağı eseri ve bestecisinin müzikal kimliğini tanıması gerekliliğinden yola çıkarak araştırmanın, yorumcu, akademisyen ve öğrenciler için kaynak olması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Empresyonizm, Maurice Ravel, Piyano, Sol Majör Piyano Konçertosu, Fransız müziği

ABSTRACT

Impressionism, which started in painting and literature, and then rose in music and is based on the effect the external world produced on the artist, emerged in France in the 19th century and spread to the world. One of the most significant and influential figures of the French music in the 20th century, composer, pianist and conductor Maurice Ravel is among the greatest representatives of the Impressionist movement in the field of music. Ravel’s musical creativity is noticeable in his works in a wide range of styles, resulting from his excellent ability to combine the traditional features of music with the various modern movements of French art. This research is a descriptive study on Maurice Ravel’s musical creativity, compositional understanding and the examination of the last work, G Major Piano Concerto. Based on the necessity for a performer to attain deep insight for the piece which is going to be interpreted and the musical identity of its composer, it is aimed that the study may serve as a resource for performers, scholars and students.

Keywords: Impressionism, Maurice Ravel, Piano, G Major Piano Concerto, French music

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 04.05.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 31.08.2021

* Bu çalışma 2017 yılında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde tamamlanan “Maurice Ravel’in 20. Yüzyıl Piyano Repertuarındaki Önemi ve Sol Majör Piyano Konçertosunun Ayrıntılı İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezi esas alınarak hazırlanmıştır.

** **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Ar. Gör. Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Sanat Eğitimi Bölümü, hazalevruc@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8767-0650

Extended Abstract

One of the most significant and influential figures of the French music in the 20th century, composer, pianist and conductor Maurice Ravel is a musician whose fame spread beyond France to continental Europe, Britain, and the United States during his lifetime. This research is a descriptive study on Maurice Ravel's musical creativity, compositional understanding and the examination of the last work *Piano Concerto in G Major*. Based on the necessity for a performer to attain deep insight for the piece which is going to be interpreted and the musical identity of its composer, it is aimed that the study may serve as a resource for performers, scholars and students. For this purpose, the sources that were effective in the formation of Ravel's musical creativity and their reflections in the concerto were examined.

Ravel was born on 7 March 1875 in Ciboure, near Saint-Jean-de-Luz, France. Ravel's mother, Marie Delouart, was from a Spanish- Basque background and Ravel has always felt close to his mother's culture. It is therefore no coincidence that Spanish music influences are frequently heard in his works. The influence of his teachers and the musicians he worked with was extremely high in the formation of Ravel's musical creativity. He studied harmony, counterpoint and composition with Charles-René. He started his music education at the Paris Conservatory to pursue a career as a pianist and studied in the piano class of the famous educator E. Descombes, a student of F. Chopin. It is possible to say that Ravel's masterful orchestration skills and innovative piano writing are based on his professional piano education. Gabriel Fauré was one of the composers that he worked with during his conservatory years and had an impact on his creativity. The *Scheherazade Overture*, also known as the "Oriental Overture", which he composed while studying with Fauré, is an early example of the influence of different cultures on Ravel's music.

Ravel gained experiences that shaped his creativity and art outside the conservatory. The group "Les Apaches", which Ravel founded in 1900 with his innovative poet, critic and musician friends, including I. Stravinsky, played an important role in the development of the young composer. The admiration for "exoticism" greatly influenced Ravel's aesthetic world, like many artists of that period. The sketch of the *Scheherazade Opera*, the *Scheherazade Overture* for orchestra, and the three songs with the same title with orchestra or piano accompaniment are among the earliest examples of works written under this influence. With the reappearance of the classicism movement as neo-classicism in the 20th century, musicians have created an aesthetic view that is far from exaggeration and gives importance to balance, which approaches the styles of the past period with a new perspective. Despite the influence of his predecessors and contemporaries, Ravel drew attention to the importance of the composer being original and creating a work in a way that would preserve his identity. In this direction, his musical creativity combines the traditional features of music with various modern movements of French art.

He was thinking of composing his *Piano Concerto in G Major* to play himself during a world tour that was in the planning stage. At the same time, Paul Wittgenstein, the pianist older brother of Ludwig Wittgenstein, one of the most important philosophers of the 20th century, who lost his right arm during the First World War, asked Ravel to compose a left-hand piano concerto for him. As a result of this offer from Wittgenstein, he started working on two concertos at the same time. Therefore, although there are some similarities between the two works, these two concertos are extremely different from each other in terms of structure, style and piano technique. Ravel designed the *Piano Concerto in G Major* in the classical concerto structure, observing his

loyalty to Mozart in terms of form and Saint-Saëns in terms of timbre brightness. In this respect, the concerto can be described as a Neo-Classical work. The first performance of the piece was performed by pianist Marguerite Long, as Ravel's deteriorating health condition. Ravel took part in the concert as the conductor of the orchestra.

The Piano Concerto in G Major begins in the traditional concerto style and includes sudden changes and innovative elements. The first movement is written in classical concerto style, it reflects Spanish-Basque music and traditional dances of this culture. The second movement is a work of the composer's mastery of combining traditional and innovative styles. The third movement is technically challenging for the performer and is an impressive finale where jazz elements are often heard. *The Piano Concerto in G Major* is among the composer's most important works; it contains characteristic features of Ravel's musical creativity and is the last piano work he wrote.

Kökenleri yaklaşık olarak 18. yüzyıl ortalarına dayanan ve Klasik akımının kuralcı sınırlarına karşı bir başkaldırı niteliğinde ortaya çıkan Romantizm akımının, 19. yüzyıla gelindiğinde sanatın diğer dalları ve edebiyatta olduğu gibi, çok sesli müzik tarihine de hâkim olduğu görülür. Robert Schumann ve Franz Schubert gibi Erken Romantiklerden Franz Liszt ve Johannes Brahms'a, ardından 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında en olgun eserlerini vermiş olan Gustav Mahler ve Richard Strauss gibi bestecilere uzanan, ağırlıklı olarak da Alman bestecilerce şekillenen Romantizm akımı, 19. yüzyıl müziğinde hâkimiyet gösterirken, yüzyıl sonunda Fransa'dan yükselen yeni bir ses, müziğe farklı bir boyut ve renk kazandırır: Empresyonizm (İzlenimcilik).

Empresyonizm, 20. Yüzyıl başına kadar hâkim olan tonal müziğin sınırlarını aşmak isteyen modern bestecilerin yenilikçi yönelimlerinin içinden doğar; Viyana merkezli Schoenberg'in atonal müziği ve Paris merkezli Stravinsky'nin politonal müziği, dönemin iki önemli yenilikçi akımlarıdır. Köklü değişimler ve yeni sanatsal akımlarla birlikte 20. yüzyıl, müzik tarihinin en çeşitli ve zengin çağı olarak görülmektedir (Uzar, 2021, s. 3).

Empresyonizmin müzikteki ana temsilcileri olarak besteci Claude Debussy ve Maurice Ravel gösterilirken, akımın resim alanındaki öncü isimleri ise, yine Fransız ressamlar Claude Monet ve Edouard Manet'dir. Resimde nesneleri kavramdan sıyrıp, anlık görüntü izlenimini veren Empresyonizm, müzik tarihinde 19. yüzyıl son çeyreği ile 20. yüzyıl ilk çeyreğinde yer alır; iki öncü besteci Claude Debussy ve Maurice Ravel'in eser verdiği zaman dilimini kapsar.

Debussy ve Ravel müzikte Empresyonizm'in temsilcileri olarak kabul edilse de her iki besteci yaşadıkları dönemde bu yakıştırmayı reddetmiştir. Viyana Klasisizmi ve Romantik Dönem bestecileri temel olarak müziğin formu ve yapısal dengesi ile ilgilenirken, Empresyonist besteciler tını ve sesle ilgilenmişlerdir. Empresyonist besteciler, akımın edebiyat (Charles Baudelaire, Stephan Mallarme vb.) ve resim sanatındaki temsilcileri gibi, andan müzikal izlenimler çıkarıp sergilemeye, dinleyiciye o anın havasını ve atmosferini yansıtmaya çalışırlar. Karakteristik motifler, armoniler, çalgısal tınlar ve farklı ses unsurlarıyla, belli bir his, atmosfer ve sahne yaratırlar. Akorların belirsizlik hissi yaratan yeni birleşimleri, yoğun kromatik doku ve egzotik diziler (özellikle Debussy'nin eserlerinde kullandığı tam ses ve pentatonik gamlar), müzikte izlenimci araçlar olmuştur. "İzlenimciliğin çeşitli sanatlarda uygulanan tüm yöntemleri, tüm sanat olanakları ve sanat hileleri gerçeğin bir varlık, bir oluşum değil, bir koşul değil, bir süreç olduğunu anlatabilme amacına yöneliktir" (Korkmaz, 2006, s. 7)

İlk örnekleri resimde verilen ve resim sanatında gerçek bir devrim olarak nitelendirilen Empresyonizm akımının temsilcilerinden olan Fransız ressam Paul Cezanne, "Bir Empresyonist için doğrudan doğayı resmetmek, onu gördüğü gibi çizmek değil, yarattığı hisleri canlandırmaktır" (Hodge, 2013, s. 78) sözleriyle, Empresyonizm'in temelindeki fikri ortaya koymuştur. Empresyonist eserlerde öne çıkan özellikler somut ve maddi öğeler değil, öznel izlenimlerdir. Böyle öznel izlenimlerle oluşturulan bir müzik eserinde, tıpkı Empresyonist resimlerde olduğu gibi, konturları belli çizimler ve kolaylıkla ayırt edilebilen biçimler yerine, renklerin iç içe geçtiği belli belirsiz ve uçucu bir tını paleti görülür. Buradan hareketle, Debussy'nin, müziği "ses ve renk sanatı" olarak nitelediği sözleri, adeta bir müzikal Empresyonizm manifestosu olarak nitelendirilir.

19. Yüzyılda sanatın merkezi, modernleşen Fransa'nın başkenti Paris olmuştur. Paris'in etkin sanat ortamı, sanatçıların diğer sanat dalları ve sanatçılarla etkileşim halinde olmasını sağlamıştır. Özellikle dönemin

akademik tarz ve kısıtlamalarına karşı duran sanatçılar, yeni fikir ve üretimlerini birbirleriyle paylaşabilecekleri özgür ortamlar yaratmışlardır. Empresyonizm akımının resim, edebiyat, fotoğrafçılık ve sinema gibi müziğe de yansımış olması, sanatsal merkezi Paris olan dönem Fransa'sındaki sanatsal yapılanmanın doğal bir sonucudur. Ravel de diğer meslektaşları gibi dönem Paris'inin canlı ve hareketli sanat ortamından yararlanmasını bilmiş, pek yıldızının barışmadığı konservatuvar eğitimini, konservatuvar dışında kazandığı önemli deneyimlerle dengelemiştir. Ravel'in eserleri, Empresyonist ortamda yeşermiş olmakla birlikte, dönemin ve müzik tarihinin başka akımlarıyla ve diğer sanatların sunduğu malzemeye zenginleşmiş komple sanat eserleridir.

Maurice Ravel'in Müzik Eğitimi

Maurice Ravel 7 Mart 1875 günü Fransa'nın Saint-Jean-de-Luz yakınlarındaki Ciboure kentinde doğmuştur. Başarılı bir mühendis ve mucit olan babası Joseph Ravel, aynı zamanda iyi derecede müzik kültürüne sahip bir müzikseverdir. Oğlu Maurice'in müziğe olan ilgi ve yeteneğini keşfetmiş ve desteklemiştir. Ravel bu durumu sonraki dönemlerde şu sözleri ile ifade etmiştir: “Çocukluğum boyunca müziğe duyarlıydım. Bu sanatta amatörlerin çoğundan daha bilgili olan babam, müzik zevkimi nasıl geliştireceğini ve o küçük yaşta müziğe coşku duymamı nasıl sağlayacağını iyi biliyordu” (Goss, 1940, s. 23). Ayrıca İspanya-Bask kökenli annesi Marie Delouart'ın geldiği kültüre her zaman yakınlık duyan Ravel'in eserlerinde, İspanyol-Bask müziğinin etkisinin sıkça duyulması tesadüf değildir. Ravel, annesinin ona söylediği halk şarkılarının hatırladığı ilk anısı olduğunu belirtmiştir (Orenstein, 1991, s. 8).

Birçok ünlü besteci gibi Ravel'in müzikal yaratıcılığının oluşmasında, öğretmenlerinin ve beraber çalıştığı müzisyenlerin etkisi son derece yüksektir. 1887 yılında armoni, kontrpuan ve kompozisyon dersleri almaya başlamıştır. Bu derslerdeki öğretmeni, büyük Fransız besteci Leo Delibes'in (1836-1891) öğrencisi Charles-René (1863-1935)'dir. Bu dönemin ürünleri, ilk bestecilik çalışmaları olan ve bugüne sadece parçalar halinde gelebilen *Schumann'ın Bir Teması Üzerine Varyasyonlar* ile *Edward Grieg'in Bir Teması Üzerine Varyasyonlar* eserleri olmuştur (Orenstein, 1991, s. 14). Charles-René'nin belirttiğine göre Ravel, müziği doğal bir şekilde kavriyordu ve bu kavrayış diğerleri gibi çabayla elde edilmiyordu (Goss, 1940, s. 23-24).

Günümüzde besteci kimliği ile tanınan Ravel, Paris Konservatuvarı'ndaki müzik eğitimine piyanist olarak kariyer yapmak üzere başlamıştı. Reynaldo Hahn (1874-1947) ve Alfred Cortot (1877-1962) gibi piyanistler yetiştirmiş, F. Chopin'in öğrencisi ünlü eğitimci E. Descombes'un piyano sınıfında eğitim görmüştür. Konservatuvar yıllarında çalıştığı ve yaratıcılığı üzerinde etkisi olan bestecilerden biri Gabriel Fauré (1845-1924) olmuştur. Fauré ile çalıştığı dönem bestelediği, “Oryantal Üvertür” olarak da anılan *Şehrazad Uvertürü*, Ravel'in müziğindeki farklı kültürlerin etkisinin erken dönem örneklerindedir. Piyanist ve besteci olarak çalışmalarını sürdüren Ravel'in hem ustalıklı orkestrasyon becerisinin hem de yenilikçi piyano yazısının temelinde, piyanoyu profesyonel düzeyde öğrenmiş olmasını söylemek mümkündür.

Ravel'in öğrencilik yılları pek de parlak geçmemiştir. Konservatuvar yönetiminin koyduğu gereklilikleri yerine getirmemiş, bugün dünyanın hayranlıkla dinlediği ve piyano müziğine kattığı yenilikler ile başyapıt kabul edilen “Jeux d'eau” adlı eserini bestelediği yıllarda, ünlü Roma Ödülü (Prix de Rome)'nde üçüncü kez birinciliği kaybetmiş ve katıldığı diğer yarışmaların hiçbirinden derece alamamıştır. Bu “başarısız” süreç, konservatuvardan kaydının silinmesi ile son bulmuştur. B. Kelly, Ravel'in konservatuvar yıllarını farklı bir açıdan değerlendirir; onun hem piyano hem de kompozisyon öğrencisi olarak, yalnızca kendi çizdiği şartlar altında ders almayı kabul ettiğini belirtir. Kelly'e göre, Ravel'in hocası Gabriel Fauré bu durumu anlamış olsa da bu, o yılların

konservatuvar yönetimi için kabul edilemez bir durumdur (Kelly, 2000, s. 7). Geleneksel diplomalar ve ünvanlara önem vermeyen Ravel, bu yıllarda kendi stilini yaratma yolunda ilk adımları atmıştır.

Maurice Ravel'in Müzikal Yaratıcılığı

“Yaratıcılık, her düzeyde var olan ve insan yaşamının her evresinde ortaya çıkan bir yeti, gündelik yaşamdan bilimsel çalışmalara kadar uzanan alanda yapıtların ortaya çıkmasına neden olan süreçlerin bütünü ve ayrıca bir tutum ve davranış biçimidir” (Özden, 2020, s. 174). Müzikal yaratıcılık ise, müzikle ilgili yeni, değişik, düşünce ve fikirlerin kaynağı olarak, bestecinin müzikal kimliğini oluşturur. Bestecinin müzikal yaratıcılığının kaynakları, eserlerine yansıyan etkiler aracılığı ile farkedilir. Maurice Ravel'in bestelediği eser sayısı çok fazla olmamakla birlikte eserleri çok çeşitlidir, bu da bestecinin her zaman yeni ve benzersiz olanı bulma arzusunu yansıtmaktadır (Oláh, 2019, s. 262).

Ravel hayatı ve besteciliğini hiçbir zaman entelektüel biçimde görüp kavramadığı, entelektüel araçlarla biçimlendirip dile getirmediği için, besteciliğine dair çağdaşı Arnold Schönberg (1874-1951) ve Ferruccio Busoni (1866-1924) gibi bestecilerde olduğu gibi, estetik veya teknik bir sistemden bahsetmek mümkün değildir. Yalnızca besteciliği bağlamında değil, hayatın diğer açılarında da entelektüel kavrayış Ravel'e uzaktı. Aynı şekilde besteciliğe ve besteciliğine dair reçetelere de soğuk bakıyordu. Kendisini, “birbirinden çok farklı şeyler yazmaya açık” bir besteci olarak görüyordu. Yüzyıl dönümünde genç bir sanatçı olarak o dönemin birçok sanatçısı gibi “l'art pour l'art”, yani “sanat için sanat” anlayışını benimsemişti. Ne var ki Schmalzriedt (2006, s. 16)' e göre, Ravel'in sanatının ciddi biçimde yaşamına ve yaşamındaki şahsi zevk ve kanaatlerine bağlı olması, benimsediği “sanat için sanat” anlayışıyla çelişki oluşturmaktadır.

Ravel'in müzikal düş gücünü etkileyen ana kaynaklardan birisi, Bask ve İspanyol kültürüdür. Annesinin onu bebekken Bask ve İspanyol şarkılarıyla uyuttuğundan sıklıkla bahsettiği anlatılan Ravel, belki de bu nedenle, henüz hiç İspanya'da bulunmadığı dönemlerde dahi doğma büyüme İspanyollardan daha karakteristik müzikler bestelemiştir. Edouard Lalo'nun (1823-1892) *Symphonie Espagnole* (İspanyol Senfonisi) eserinden, Georges Bizet'nin (1838-1875) *Carmen* operasından ve özellikle de Emmanuel Chabrier'nin *España* başlıklı rapsodisinden etkilenen besteci, İspanyol müziği unsurlarını eserlerinde ustalıkla kullanmıştır. Dünya çapındaki ününü büyük oranda bu İspanyol özlü eserlerine borçlu olan Ravel, arkadaşı piyanist Ricardo Vines'in İspanyol müziği ağırlıklı piyano doğaçlamalarından da bu doğrultuda etkilenmiş olduğu rahatlıkla söylenebilir (Orenstein, 1991, s. 190-193). Ravel'in İspanyol müziği etkisindeki eserleri arasında en bilinenleri, kronolojik olarak şu şekilde sıralanır:

- İki piyano için *Sites Ariculaires*'den *Habanera* (1895-1897)
- Solo piyano için *Miroirs*'dan *Alborada del gracioso* (1904-1905)
- Orkestra için *Rapsodie espagnole* (1907)
- Tek perdelik operası *L'heure espagnole* (1907-1909)
- *Boléro* (1928)
- *Don Quichotte à Dulcinée* (1932-1933)

Besteci, konservatuvar çatısı altında önemli başarılar elde edememiş olsa da, yaratıcılığına ve sanatına yön veren deneyimleri konservatuvar dışında elde etmiştir. 1900 yılında Ravel'in kendisi gibi yenilikçi sanatçılarla; şair, eleştirmen ve müzisyen dostlarıyla birlikte kurduğu, Türkçe'ye *Apaşlar* veya *Apaçiler* olarak çevrilen “Les

Apaches” adlı grup, genç bestecinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır (Orenstein, 1991, s. 28). Grup üyeleri, ressam Paul Sardes’in evinde her hafta düzenli olarak toplanır, sanatçılar birbirlerine yeni eserlerini tanıttırlardı (Oláh, 2019, s. 262). Birinci Dünya Savaşı’nın başlangıcına kadar düzenli olarak toplanan ve faaliyet gösteren oluşumda yer alan besteciler arasında Igor Stravinski, Manuel de Falla, Florent Schmitt, piyanist Ricardo Vines, şairler Léon-Paul Fargue, Tristan Klingsor ve ressam Paul Sordes öne çıkanlardır.

I. Stravinsky’nin bestecilik çalışmalarına da destek veren Les Apaches gurubunun üyelerinden şair Klingsor’un “Borodin, Musorgski ve Korsakov bizlere çoşkuyla ilham verdi” (Pasler, 1982, s. 404) sözleri, orkestra müziğinde Rimski-Korsakov’un izleyicisi olarak tanınan Ravel’in, Rus bestecilere olan ilgisi ve bu ilginin yaratıcılığına olan etkisini de ortaya koyar niteliktedir. Üyeler arasında ressam Paul Sordes’u da özellikle anmak gerekir. Ravel, T. Klingsor’un “bir nevi resmin Ravel’i” olarak nitelediği Sordes’a, piyano eseri *Miroirs*’ın (Aynalar) *Une barque sur l’océan* (Okyanus Üzerinde Bir Yelkenli) bölümünü ithaf etmiştir (Pasler, 1982, s. 403).

Ravel’in müziğini yaratıcılığını besleyen kaynaklardan biri de hayvanlar dünyası ve hayvanlara karşı duyduğu sevgiydi. Bu eğilim kendini ilk olarak *Miroirs*’ın ikinci parçası olan *Oiseaux tristes* (Üzgün Kuşlar)’da gösterir. Bu bölümün baskın motifleri, şüpheye yer bırakmayacak şekilde kuş sesini andırır. 1906 yılında bestelenmiş *Histoires Naturelles* eseri ise tümüyle hayvanlar dünyasına adanmıştır. Çağdaş şair Jules Renard’ın fablları üzerine yazılmış beş şarkıdan oluşan eserin, özellikle piyano partisinde, fabllarda boy gösteren hayvanlar karakterize edilir. Eserin bölümleri şöyle sıralanır: *Le Paon* (Tavuskuşu), *Le Grillon* (Cırcırböceği), *Le Cygne* (Kuğu), *Le Martin-Pêcheur* (Yalıçapkını) ve *La Pintade* (Beçtavuğu).

Egzotizme duyulan hayranlık o dönemin birçok sanatçısı gibi Ravel’in estetik dünyasını da fazlasıyla etkilemiştir. Özellikle 1889 ve 1900 yıllarında Paris’te gerçekleşen L’exposition Universelle (Uluslararası Sergi) ile yoğrulmuş bu etki, bestecinin hem kişisel zevklerinde (örneğin Japonizm akımından hareketle döşediği villasının dekorasyonunda) hem de bestelerinde kendini gösterir. *Şehrazad* operası taslağı, orkestra için *Şehrazad Uvertürü* ve aynı başlığı taşıyan orkestra veya piyano eşlikli üç şarkı, bu etki altında yazılmış eserlerin en erken örnekleri arasında yer alır. Dostu Tristan Klingsor’un yazdığı metne dayanan üç şarkının birincisinin başlığı *Asie*’dir; Çin’e yapılan hayali bir yolculuğu anlatır. *Ma mère l’oye* adlı eserinin “*Laideronnette, impératrice des Pagodes*” (Bir Çin Prensesi, Padogların İmparatoriçesi) başlıklı üçüncü bölümü ve *Piyanolu Trio*’sunun Malezya müziğinden izler taşıyan ikinci bölümü, Egzotizm dalgasının Ravel üzerinde yaptığı etkinin geç örneklerindendir.

Klasisizm akımının, 20. yüzyılda kendini neo-klasisizm olarak yeniden göstermesiyle birlikte müzisyenler, “geleceğe dönük” stillerin yanı sıra, geçmiş dönem stillerine de yeni bir bakış açısıyla yaklaşan, abartıdan uzak ve dengeye önem veren bir estetik görüş yaratmışlardır (Uzar, 2021, s. 4). Ravel 20. yüzyıl sanatı içerisinde, öncüllerin ve çağdaşların etkisine rağmen, bestecinin özgün olması ve kimliğini koruyacak biçimde eser yaratmasının önemine dikkat çekmiştir. Bu doğrultuda Ravel’in müzikal yaratıcılığı, Fransız sanatının çeşitli modern akımlarıyla, müziğin geleneksel özelliklerini birleştirir. Rus bestecilerin yanı sıra, 1850’lerde Fransız müziğine etki eden Alman besteci R. Wagner’in eserlerindeki yoğun polifoni, kromatizm ve akor örgüsüne hayranlık duyan Ravel, bu özellikleri müziğine yansıtırken dahi sadelikten ve Fransız kültürüne özgü incelikten vazgeçmemiştir. Ravel bu anlamda izlenimci olmaktan daha çok, geleneksel Fransız müziğine bağlı kalan bir klasikçi olarak görülmektedir. Besteleriyle diğer izlenimci çağdaşları gibi görülse de Ravel’in eskiye olan

yönelimini, bestelediği eser başlıklarında görmek mümkündür; *Menuet Antique*, *Pavane Pour la Princesse Morte* ve *Le Tombeau de Couperin* gibi eserleri, tarihsel kaynaklara olan yöneliminin örneklerindedir (Uzar, 2021, s. 9).

20. yüzyılın büyük piyanisti Sviatoslav Richter, Ravel'in müziğini “empresyonist olarak nitelendirilemeyecek kadar fazlaca dinamik, ancak empresyonist olarak kabul edilebilecek kadar da renkli” olarak nitelendirmiştir (Ivanchenko, 2015, aktaran Oláh 2019, s. 266).

Ravel, izlenimci akımın prensiplerini 18. yüzyıl Fransız müziğinin etkileriyle birleştirmiştir; müziğindeki titiz işçiliği ve anlatımındaki soğukkanlılığı bakımından bir klasikçi olarak ün yapmıştır (Yener, 2001, s. 257). Meslektaşı ve Les Apaches grubunun üyelerinden olan piyanist Ricardo Vines ile Mozart'ın yapıtlarını inceleyen ve üzerinde çalışın Ravel, kendini ve besteci kimliğini şöyle ifade eder:

Ben modernist bir besteci değilim. Çünkü benim müziğim itaatsizlikten uzaktır. Daha doğrusu evrimsel gelişimle gerçekleşir... Ben hiçbir zaman klasik kuralları yalanlamadım. Aksine her zaman bütün sanatkarların yaratıcılığında ilham almaya çalıştım. Asla Mozart'tan öğrenmekten vazgeçmedim. Benim müziğim kendi temelinde, geçmişin geleneklerine dayanır ve onlardan yetişir... (Mehtiyeva, 2008, s. 247)

Ravel'in müziğindeki evrimsel gelişimin bir diğer kaynağı ise kendinden hemen önceki kuşağın önemli temsilcilerinden Macar besteci ve piyanist Franz Liszt olmuştur. Ravel, Liszt'in piyano tekniğinden ve eserlerinde kullandığı yenilikçi fikirlerden oldukça etkilenmiş ve yararlanmışır. Liszt'in müziğinde kullandığı atlamalı oktav hareketleri, geniş arpejler ve glissandolar gibi virtüöz teknikleri, Ravel'in tüm piyano eserlerinde görmek mümkündür. Howat (2009) bu konu ile ilgili şunları söylemektedir: “Gelenekselleşmiş “Ravel-Liszt” ve “Chopin-Debussy” eşlemesi, herhangi bir genelleme gibi olsa da sebepsiz değildir. Ravel'in müzik kütüphanesi, Liszt'in birinci baskı notaları ile doluydu ve Ravel de bu eşlemeyi doğruluyordu” (aktaran Sayın, 2018, s. 57).

Ravel müziğinde empresyonizmin yaratıcı prensiplerini ifade etmiştir. Debussy'nin renkli tablolarının etkisi altında müziğe başlamış ve zamanla kişisel müzik dilini yaratmıştır. Ravel'in yaratıcılığı, Liszt, Rimski-Korsakof ve Debussy'den kalıtılan üstün bir armoni dili ve çalgısal renk ile ilerlemiştir (Griffiths, 2015, s. 240). Lirik melodik çizgiler, renkli tınlar ve Klasik akımın sağlam yapısı, Ravel'in müziğinin önemli unsurları arasında yer almaktadır. Ravel'in müziğinde var olan bu eşsiz doku, bestecinin gelenekselle yenilikçiliği kaynaştırmadaki mükemmel becerisi sonucunda ortaya çıkmış olan, çok çeşitli tarzdaki eserlerde kendini göstermektedir.

Sol Majör Piyano Konçertosu'nun Yaratım Süreçleri

A.Roland-Manuel (1947), Ravel hakkındaki biyografik çalışmasında, bestecinin Sol Majör Piyano Konçertosu'nun bestelendiği zaman dilimini de kapsayan yaratım sürecini, klasik formlar, belirgin ve net melodiler, politonalite ve "l'art dépouillé" (çıplak sanat) anlayışı ile karakterize eder (aktaran Oláh, 2019, s. 263). Ravel'in yazdığı son dönem eserlerinden olması sebebiyle Sol Majör Piyano Konçertosu, bestecinin tüm müzikal yaratıcılığının özeti niteliğindedir. Bu anlamda bir eserin ortaya çıkmasındaki arka plan niteliği taşıyan yazılış öyküsü, konçertonun incelenmesi ile birlikte ele alınacaktır.

Ravel, 1930'lu yıllarda az görülen bir deneme yaparak, iki ayrı stilde, iki ayrı piyano konçertosunu aynı süreç içerisinde bestelemiştir (Yener, 2001, s. 258). Sol Majör Piyano Konçertosu'nu planlamaya başladığında kariyerinin doruklarındaydı. Yılın büyük bir kısmını turnelerde geçiriyor, eserleri önemli orkestralar ve müzisyenler tarafından seslendiriliyordu. 1929 yılının sonlarına doğru besteleme çalışmalarına başladığı Sol Majör Piyano Konçertosu'nu, plan aşamasında olan bir dünya turnesinde, kendi çalmak üzere bestelemeyi düşünüyordu.

Aynı dönem 20. yüzyılın en önemli filozoflarından Ludwig Wittgenstein'in (1889-1951) Birinci Dünya Savaşı sırasında sağ kolunu kaybetmiş olan piyanist ağabeyi Paul Wittgenstein (1887-1961), Ravel'den kendisi için bir sol el piyano konçertosu bestelemesini istemiş ve Ravel, Wittgenstein'dan gelen bu teklif sonucunda aynı anda iki konçerto üzerinde çalışmaya başlamıştı. Pianosunun bir yanında Sol Majör Piyano Konçertosu'nun, diğer yanında Sol El Piyano Konçertosu'nun taslakları duruyordu. Bu yüzden iki eser arasında kimi benzerlikler bulunsa da bu iki konçerto özünde birbirinden şaşırtıcı derecede farklıdır. Bu farklılık hem ifade biçiminde, hem üslup özelliklerinde, hem de piyano yazısı bağlamındaki unsurlarda kendini gösterir (Schmalzriedt, 2006, s. 98).

Ravel'in Londra gazetesi *Daily Telegraph*'a verdiği ve 11 Temmuz 1931 günü yayımlanmış olan "Birbirine Zıt İki Konçerto" başlıklı röportajı, iki konçertonun yapısal özelliklerini değerlendirmek adına önemli bir kaynaktır. Bu röportajda Ravel, "eş zamanlı olarak iki konçerto yazmanın ilginç bir deneyim" olduğunu söyler, iki konçerto hakkında şöyle der;

Kendi çalacağım konçerto (fakat eserin ilk seslendirilişini kendisi yapmamıştır) kelimenin tam anlamıyla bir konçertodur. Konçerto deyince Mozart ve Saint-Saëns'in yazmış olduğu konçertoları anlıyorum. Benim düşünceme göre bir konçertonun müziği hafif ve parlak olmalı, derinlik ve dramatik etkiler yaratmaya çalışmamalıdır... Sol Majör konçertomu önce "divertissement" olarak adlandırmayı düşündüm. Fakat sonra bunu gereksiz buldum, çünkü "konçerto" kavramı, eserin karakterini yeterince açık bir biçimde ifade ediyor. Bazı açılardan bu konçertonun keman sonatımla belli bağları var. Caz anıştırmaları da var ama çok değil. Sol El Piyano Konçertosu ise tek bir bölümden oluşuyor ve diğer konçertoyla arasında ciddi farklılıklar var. İçinde sayıları az olmayan caz etkileri var ve yazım şekli daha zor. Bu türden bir eserin yazılış tarzının, iki el için yazılmış olan bir parçadan sanki daha seyrek bir yazıya sahipmiş izlenimi uyandırması kaçınılmazdır. Bu sebeple Sol Majör konçertoda, törensel tarzdaki geleneksel konçertoların stiline başvurduğum. Bu eserin karakteristik bir özelliği, bu geleneksel stilde yazılmış birinci bölümden sonra ani bir değişimin yaşanması ve caz müziğinin başlamasıdır. Bu caz müziğinin, başlangıç kısmındaki temanın üzerine kurulmuş olduğu ancak sonradan anlaşılacaktır (Schmalzriedt, 2006, s. 98-99).

Ravel, Sol Majör Piyano Konçertosu'nu klasik konçerto yapısında tasarlamış, biçimsel yönden Mozart'a, tınısal parlaklık yönüyle de Saint-Saëns'a olan bağlılığını gözetmiştir. Bu yönüyle konçerto, Neo-Klasik bir yapıt olarak nitelendirilebilir. Bestecinin iki yıllık çalışmasının ürünü olan bu konçertonun yazımı 1931 yılında tamamlanmıştır. Ne var ki Ravel'in 1938 yılında hayatını kaybetmesine sebep olacak beyin hastalığı (afazi), kaslarını etkilemiş, eskisi gibi piyano çalamamaya başlamıştır. Kötüye giden sağlık durumunun, başta planladığı

gibi, eserin ilk seslendirilişini yapmasına olanak vermemesi sebebiyle, eserin ilk seslendirilişini piyanist Marguerite Long¹ (1874-1966) gerçekleştirmiştir. Ravel konserde orkestra şefi olarak yer almıştır.

Konçerto'nun ilk seslendirilişi 14 Ocak 1932 günü Ravel yönetiminde Salle Pleyel'de Orchestre Lamoureux eşliğinde gerçekleştirilmiştir. İzleyiciler tarafından büyük beğeni alan konçertonun notalarını 11 Kasım 1931'de alan Long, iki ay gibi kısa bir zaman içerisinde eseri ilk seslendirilişine hazırlamıştır. Bu başarılı konserin ardında Ravel ile Long, yirmi şehri kapsayan bir Avrupa turnesine çıkmışlardır. Ravel, Sol Majör Piyano Konçertosunu Marguerite Long'a ithaf etmiştir. Long, Ravel'in eserini şöyle tanımlar: "Sol Majör Konçerto, insan kalbinden gelen en dokunaklı melodilerle fantezi, mizah ve pitoresk² çerçeveler barındıran bir sanat eseridir (Long'dan aktaran Jeric, 2011, s. 1).

Sol Majör Piyano Konçertosu'nun İncelenmesi

Çalışmanın bu bölümünde, 20. yüzyılın en gözde piyano konçertolarından biri olma özelliğini koruyan Maurice Ravel'in Sol Majör Piyano Konçertosu'nun incelenmesine yer verilmiştir. Eserin yapısal özellikleri ve müzikal öğeleri, tablolar ve nota örnekleri yardımıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Klasik konçertoların üç bölümlü olma özelliğini koruyan eser, şu bölümlerden oluşmaktadır:

1. Allegramente³
2. Adagio assai⁴
3. Presto⁵

1. Bölüm: Allegramente. Konçertonun "Allegramente" başlıklı ilk bölümü, "sonat" formunda yazılmıştır. Aslında 'sonat', bir form değil, Senfoni, Süit, Konçerto vb. gibi çalgısal bir türdür. Sonat formu ise, bu türdeki eserlerin genellikle ilk bölümünde kullanılan ve adını bundan alan bir form ve yapı anlamı taşımaktadır (Cangal, 2011, s. 137). Sonat formu, çoğunlukla üç veya dört ana bölümden oluşan müzikal bir yapıdır. Konçertonun birinci bölümü, her ne kadar sonat formunda yazılmış olsa da içinde geleneksel sonat formunun tüm karakteristik özelliklerini barındırmaz; göze çarpan bazı farklılıklar içerir. Sonat formuna sahip Allegramente bölümünün geleneksel sonat formu yapısından ayrıldığı noktalar şu şekilde özetlenebilir:

- Serim kısmı tekrarlanmaz.
- Gelişme, sadece kısa bir piyanolu kısımdan oluşur ve sonat formundaki bölümlerin gelişme kısımlarında her zaman görülen temaları geliştirici bir özelliği yoktur.

¹ Piyanist ve pedagog Marguerite Long, dönem Fransa'sında Debussy ve Faure gibi bestecilerin eserlerini yorumlamasıyla tanınan başarılı bir piyanisttir. 1906-1940 yılları arasında Paris Konservatuarı'nda piyano hocalığı yapmıştır. M. Ravel'in eserlerini en iyi yorumlayan piyanistlerdendir ve aynı zamanda besteci ile yakın dosttur. Long aynı zamanda Türk Beşleri'nden Cemal Reşit Rey'in Fransa'da öğrenim gördüğü yıllarda hocası olmuştur ve Rey'in eğitimi ile yakından ilgilenmiştir.

² Pitoresk: Estetik etkiyi, matematiksel düzen bağıntılarıyla değil de, doğadaki gibi bir rastlantısallıkla elde etmeye çalışan her tür sanatsal tutum.

³ Allegramente: Orta çabuklukta, neşeli ve sevinçli.

⁴ Adagio assai: Ağırbaşlı ve çok yavaş bir tempoda.

⁵ Presto: Çabuk tempoda. Canlı, hızlı ve çevik.

Tablo 1. Sol Majör Piyano Konçertosu 1. Bölüm Yapısal Modeli

SERİM 1-106. ölçüler	GELİŞME 107-172. ölçüler	YENİDEN SERİM 172-321. ölçüler
		Coda ⁶ 253-321. ölçüler

Eserin 1. ölçüsünde vurmali renkleriyle birlikte piyanoda yer alan figür, Ravel için karakteristik denebilecek mekanik ve sürekli tekrarlanan bir eşlik meydana getirir. Piyanodaki arpej üçlemeler ve oktavlarda *tremolo*⁷ çalan çello hatları, uzun trampet *triline*⁸ stilistik anlamda katkıda bulunurlar.

Bask kültürü ve müziği, Ravel'in müzikal kimliğinin oluşmasında önemli rol oynamıştır. Bu müziğin etkilerinin en yoğun hissedildiği eserlerinden birisi Sol Majör konçertonun birinci bölümüdür. Eserin ikinci ölçüsü ile piccolo tarafından çalınan tema, Bask kültürünün danslarını anımsatır (Görsel 1).

Görsel 1. Maurice Ravel Sol Majör Piyano Konçertosu 1. Bölüm, 1- 4. Ölçüler, Durand&Cie., 1932

Jeric (2011)'e göre, Ravel'in ana temayı piccolo'ya yazmasının sebebi, Bask halk danslarının müziğinde kullanılan *Txistu* adlı nefesli çalgının, tiz ve keskin sesini taklit etmektir. Ayrıca bölümün dans karakterinin tümüyle yansıtılabilmesi adına, eseri çalan icracının seçeceği tempo, belirtilenden daha hızlı olmamalı, ana vuruşlar tıpkı dans adımlarında olduğu gibi belirgin şekilde icra edilmelidir (Jeric, 2011, s. 10-31).

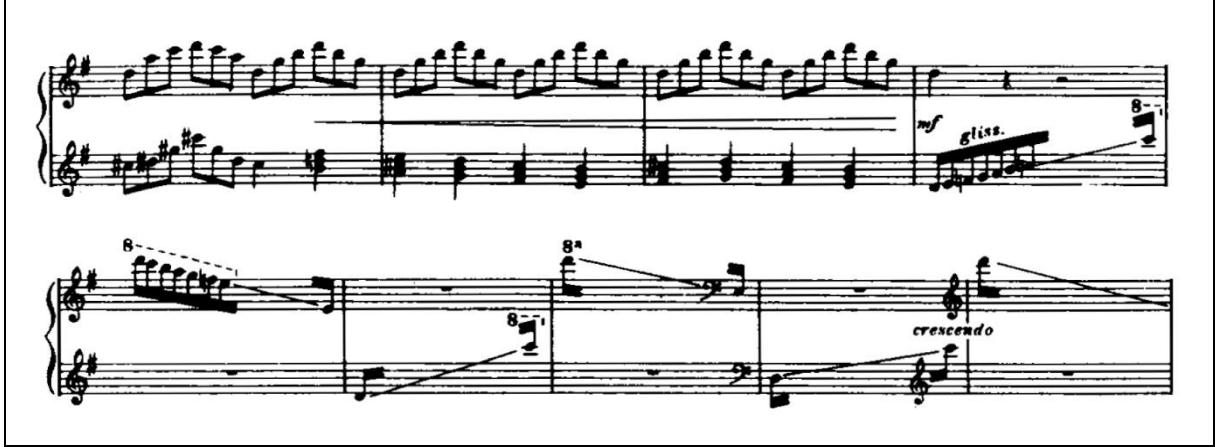
Piyanonun sol eldeki *glissandoları*⁹ ile başlayan 16. ve 25. ölçüler arasındaki yazının teknik açıdan ilginç yanı, solo partideki bu hızlı iniş çıkışlardır (Görsel 2). Bu figürler dokuyu güçlendirirken beklentiyi artırırlar ve

⁶ Coda: İtalyanca' da *kuyruk* anlamına gelen, bir eserin veya bölümün sonunda yer alan bitiriş, kapanış bölümü.

⁷ Tremolo: Yaylı çalgıda yayı titretmek yoluyla aynı sesin hızlı olarak yinelenmesi. Kaygı ve çarpıntı etkisiyle dramatik anlatım yaratmak için kullanılır (İlyasoğlu, 2013, s.335).

⁸ Tril: Bir tür süsleme. Bir notanın, tam ya da yarım ses üstündeki notayla art arda ve hızlı bir şekilde seslendirilmesi.

müziği daha ilginç kılarlar. Dokuz ölçülük bu kısımda piyano aralıksız olarak *glissando* iniş çıkışlarını çalarken vürmalı çalgılardaki *triller* ve tahta üflemelilerdeki aksanlı patlamalar, yazıyı ve etkiyi zenginleştirirler.



Görsel 2. Maurice Ravel Sol Majör Piyano Konçertosu 1. Bölüm, 13-21.Ölçüler, Durand&Cie., 1932

107. ölçü itibariyle bölümün gelişme kısmı başlar. Bu kısım piyanonun kontrolü altındadır. Piyano, daha önceden işitilmiş kimi fikirlerle, gelişme kısmı boyunca öncü rol üstlenir. Genel olarak mekanik karaktere sahip gelişme kısmında, özellikle piyanoda görülen tekrara dayalı çıkıcı hareketlerden oluşan hat, hem bölümün başını hatırlatır, hem de Ravel için karakteristik bir akış sergiler (Görsel 3).

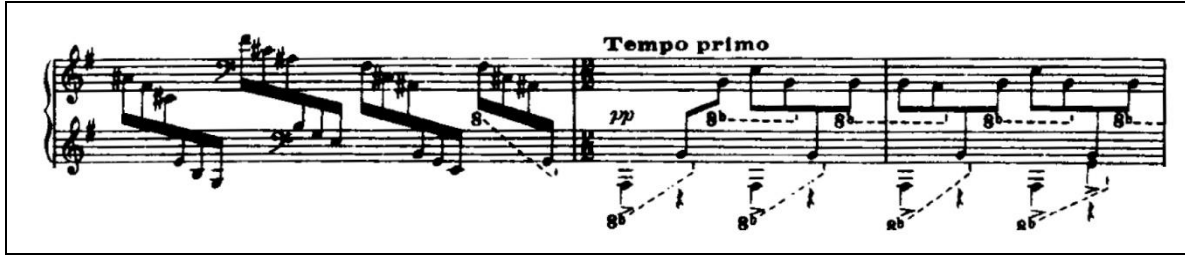


Görsel 3. Maurice Ravel Sol Majör Piyano Konçertosu 1. Bölüm, 108-111.Ölçüler, Durand&Cie., 1932

172. ölçüde yeniden serim kısmı başlar. Yeniden serim kısmı, serimi yansıtmakla birlikte iki kısım arasında belli farklar vardır. Örneğin, serimin 1-25. ölçülerindeki pasajlar yeniden serimde olmadığı için, bu kısım serime göre oldukça kısadır.

Piyanonun uzun arpej hareketi sonrasında başlayan Coda, 69 ölçüden oluşmaktadır; piyanonun en kalın ses alanında yer alan ve kadansı andıran bir piyano yazısıyla başlar (Görsel 4). Bu kısımda yer alan bazı motiflerin daha önce kullanılmış malzemeye dayandığı görülür. Özellikle 293. ölçü itibariyle orkestra yazısı sıklaşır ve güçlenir. Dinamik de giderek artar ve bölüm *ff* dinamikte, son derece canlı ve neredeyse ani denebilecek bir kararlılıkla son bulur.

⁹ Glissando: Piyanoda parmağı tuşların üzerinden hızla geçirme, kaydırma (Yener, 2001: 393).



Görsel 4. Maurice Ravel Sol Majör Piyano Konçertosu 1. Bölüm, 252-254. Ölçüler, Durand&Cie., 193

2. Bölüm: Adagio Assai. Piyano konçertosunun ikinci bölümünün açılış teması, Ravel'in en bilinen ve sevilen temaları arasında yer alır. E. Satie'nin Gymopédia adlı eserlerindeki saf ve lirik melodilerin etkisinin görüldüğü ve neredeyse W.A. Mozart doğallığı ve sadeliğindeki bu melodi, dinleyene her ne kadar bir kerede kolayca yazılmış izlenimi verse de, gerçek bunun tam tersidir. Ravel, eseri adadığı piyanist Marguerite Long'a bu bölüm için, bir kerede en fazla iki ölçü besteleyebildiğini, hedeflediği doğallığa ulaşabilmek için uzun süre notalarla boğuştuğunu belirtmiştir (Kleinen, 1987, s. 36-38).

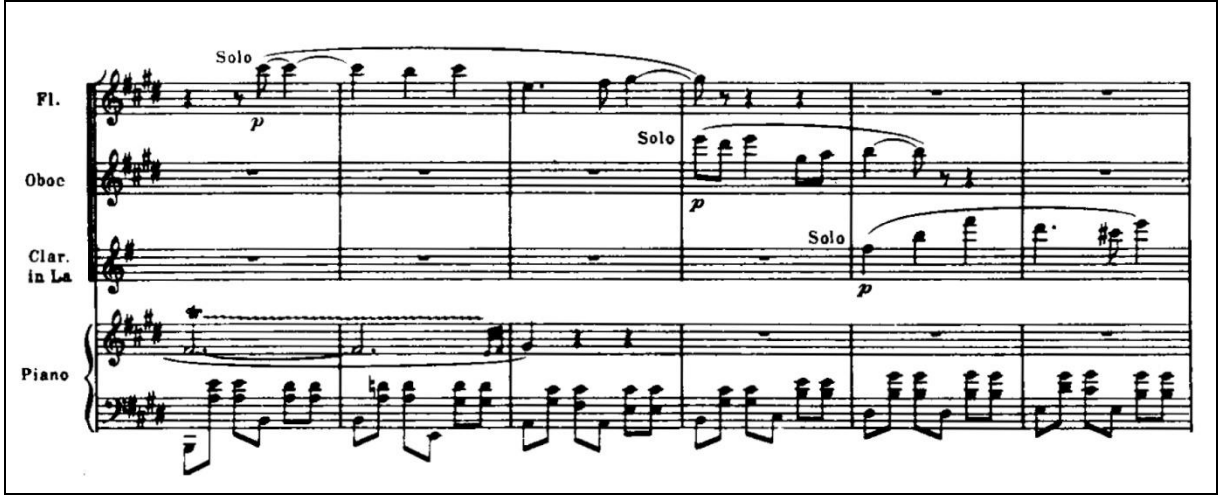


Görsel 5. Maurice Ravel Sol Majör Piyano Konçertosu 2. Bölüm, 1-6. Ölçüler, Durand&Cie., 1932.

2. Bölüm A-B-A' formunda yazılmıştır. A kısmında solo piyano 34 ölçü boyunca melodiyi çalar. Sol el baştan sona, atlamalı ve akorlu bir figürle eşlik ederken, sağ el 2. ölçüden itibaren oldukça uzun soluklu denebilecek melodi hattını çalar. İkinci bölüm 3/4' lük ritimde yazılmıştır; ancak sol el eşliği dinleyicide 6/8'lik ritim hissi uyandırır. Yazımı kolay görünen bu solonun icrası, melodinin sadeliği ve sol el eşliğindeki dengeyi elde edebilmek açısından son derece zorlayıcıdır (Görsel 5). 22. ölçüdeki *crescendo*¹⁰ ile 23. ölçüde bu uzun piyano solo zirveye ulaşılır. Bu ölçüde dinamik ilk defa *f* (forte-kuvvetli) olur. Zirveden sonra tansiyon hemen düşer ve iki ölçülük bir trille piyano solosunun sonuna gelinir. 34. ölçüde ilk defa orkestra müziğe katılır. Yayılların sunduğu *p* (piano-hafif) dinamikteki zemin üzerinde, tahta üflemeli çalgılar sololarını çalarlar. Burada ilginç olan, piyanonun sağ elindeki melodinin sona ermesine rağmen, sol el eşliğinin devam etmesidir: Sağ eldeki melodi orkestra çalgılarına devredilirken, sol eldeki motif¹¹ ile piyano, orkestraya eşlik etmeye devam eder (Görsel 6).

¹⁰ Crescendo: Ses gürlüğünün giderek artması.

¹¹ Motif: Bir müzik fikrinin kaynağını oluşturan en küçük yapı birimi.



Görsel 6. Maurice Ravel Sol Majör Piyano Konçertosu 2. Bölüm, 34-39.Ölçüler, Durand&Cie., 1932.

2. bölümün B kısmı piyanonun 45. ölçünün son vuruşundaki *aufaktıyla*¹² birlikte başlar. Bu kısımda yazı, özellikle de solo piyano partisindeki yapısıyla belirgin biçimde hareketlenir ve A kısmındaki uzun hat, yerini kısa hatlara bırakır. Piyano 53. ölçüden itibaren ustalıklı bir geçişle açılış teması karakterine geri dönse de, 58. ölçüde yazının ani bir şekilde sıklaştığı görülür (Görsel 7). Sol eldeki sekizlik akor figürü aynen kalsa da sağ eldeki on altılık altılamalar, dokunun yoğunlaşmasını sağlar ve müzik giderek güçlenir. 71. ölçünün 3. vuruşunda bütün orkestra *f* dinamikte bölümün doruğuna ulaşır.



Görsel 7. Maurice Ravel Sol Majör Piyano Konçertosu 2. Bölüm, 53-58. Ölçüler, Durand&Cie., 1932.

74. ölçüde 29 ölçülük A' kısmı başlar. Bu kısım, A'nın kısaltılmış ve kimi yönlerden değiştirilmiş hali olsa da korangledeki melodi ve piyano partisinin sol elindeki sekizlik akorları aynen korunmuştur. Sağ elde 58. ölçü itibariyle başlamış olan küçük ve hızlı nota değerleri bu kısımda da otuz ikilik olarak sürdürülür. Bu kısım icracı için zorluklar içerir. Sağ elde sıklaşan ritimleri müziğin dokusunu bozmadan, homojenlik ve bütünlük içerisinde çalmak ustalık gerektirmektedir. 103. ölçü itibariyle, kısa bir kapanış kısmı olan 6 ölçülük *codetta*¹³ başlar.

Codetta kısmında, A temasının 2. ölçüsündeki adım adım inen motifin basit bir imitasyonu görülür. Fakat motif bu sefer piyano değil, yaylılar tarafından çalınır. Yaylılar dışında sadece solo çalgının *p* dinamikteki uzun trili, sol eldeki karakteristik eşliği ve kısa bir fagot girişi kalmıştır. Bölüm başladığı gibi sakin bir şekilde sona erer.

¹² Auftakt: Eksik ölçü, ilk ölçünün eksik vuruş ile başlaması.

¹³ Codetta: Coda'dan daha kısa olan bitiriş, kapanış bölümü.

Tablo 2. *Sol Majör Piyano Konçertosu 2. Bölüm yapısal modeli*

A Kısmı	B Kısmı	A' Kısmı	CODETTA
1-44. ölçüler Bu kısmın 34 ölçüsünü geniş çaplı bir piyano solo oluşturur.	45-73. ölçüler Birbirlerine kontrast oluşturan figürlerle dolu merkezi bir kısımdır.	74-103. ölçüler A kısmının kısaltılmış tekrarıdır (Orkestrasyonda bazı değişiklikler görülür).	103-108. ölçüler 6 ölçülük çok kısa bir kapanış cümlesidir.

3. Bölüm: Presto. F. Liszt ve F. Chopin, piyano eserlerini, doğal el pozisyonunu, doğal kas tekniğini ve artikülasyonu gözeterek yazmışlardır. Her ne kadar Ravel'in piyanistik tarzını Liszt'ten örnek aldığı düşünülse de Ravel'in piyano müziğinde doğal pozisyon ve teknik gözetimi yoktur. Ravel doğal el pozisyonu ve hareketlerini birincil sırada önemsemez; bazı melodilerin şan tekniğini zorlaması gibi, Ravel'in piyano yazısı da el tekniğini oldukça zorlamaktadır (Korkmaz, 2006, s. 16). Sol Majör Piyano Konçertosu'nun son bölümü, icra tekniklerinin zorlayıcı özellikleri açısından, Ravel'in bu özelliğini yansıtır niteliktedir. Konçerto'nun Presto olan üçüncü ve son bölümü, tempo ibaresinin de işaret ettiği gibi, neredeyse *alla breve*¹⁴ etkisi yapacak kadar hızlı, canlı ve virtüözite gerektiren bir bölümdür. Üçüncü bölümün bu hızlı ve canlı başlangıcı, ikinci bölümün sakin bitişiyle keskin bir kontrast oluşturur. Tipik bir konçerto son bölümü olan bu bölümü, geleneksel konçerto formundan ayıran taraf ise, genel hatlarıyla bir sonat formu bölümü olmasıdır. Tonalite yapısı, geleneksel sonat formunun gerektirdiği bir armonik yapı sunmasa da, bölüm, aynı tonda, yani sol majör'de başlayıp sol majör'de biter.

Tablo 3. *Sol Majör Piyano Konçertosu 3. Bölüm yapısal modeli*

SERİM	GELİŞME	YENİDEN SERİM
1-153. ölçüler	154-214. ölçüler	215-307. ölçüler

Bölümün ilk 153 ölçüsünü kapsayan serim kısmı, trampetin trili, dört fortissimo (*ffff*) akor ve bas davul ile son derece coşkulu ve özellikle de bakırların katkısıyla, neredeyse törensel bir havada açılmasını sağlar. Bu açılışın sonunda, *pizzicato*¹⁵ yaylı akorlarının üzerinde solo piyano 5. ölçüde, *p* dinamikte müziğe katılır. Empresyonist bestecileri için ritim, melodiye yardımcı bir unsur olmanın dışına çıkmış, kendi başına bir anlatım aracı halini almıştır. Ravel'in müziğinde sıkça duyulan bu özelliği, 7. ölçü itibarıyla piyanoda duyulan ve vurmali çalgıları andıran mekanik yazıda görmek mümkündür. Dinamik *p* olsa bile, dinleyici üzerinde çarpıcı bir etki yapar (Görsel 8).

¹⁴ Alla Breve: Müzikte 2 2'lik ritmi belirleyen terimdir. "Alla breve etkisi" ifadesi ile anlatılmak istenen, müziğin marş havasında, dinamik ve hızlı bir yapıda oluşudur.

¹⁵ Pizzicato: Yaylı çalgılarda parmakla teli çekerek çalma tekniği.



Görsel 8. Maurice Ravel Sol Majör Piyano Konçertosu 3. Bölüm, 7-12. Ölçüler, Durand&Cie., 1932.

20. yüzyıl başında Caz müziğinin dünyada yaygınlaşması, Avrupalı bestecileri de etkisi altına almıştır. Ravel'in 1928 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne yaptığı ziyaret de bu etkiyi güçlendirmiştir. 3. bölümün tamamı ve özellikle de bölümün serim kısmı; müzikte yer alan temalar, inici kromatik diziler, piyanodaki arpejler, kısa ve *senkoplu*¹⁶ akorlar ile kimi zaman G.Gershwin'i andıran ve Ravel'in müziğindeki caz etkisinin en yoğun hissedildiği bölümdür.

154. ölçüde başlayıp 214. ölçüye kadar süren gelişme kısmında, bölümün başlıca malzemeleri (serimin ikinci teması ile birinci tema grubunun ikinci fikri) tekrar ele alınıp, çok geniş bir crescendo içinde işlenir ve tansiyon giderek yükseltilir. Bu malzemeler neredeyse *kontrpuan*¹⁷ havası yaratacak şekilde bir arada kullanılmıştır.

Yeniden serim kısmı, serime göre oldukça kısalmıştır. Serim kısmı toplamda 153 ölçüyken, yeniden serimin 93 ölçüyü kapsadığı görülür. Bununla birlikte ilginç olan bir ayrıntı ise 60 ölçülük gelişme kısmıyla yeniden serimin toplamının, serimin toplam ölçü sayısını vermesidir. Bu açıdan bakıldığında bölüm sanki 153 ölçülük, iki bütünden oluşuyormuş izlenimi oluşur.

Codanın birinci vuruşu *ff* olsa da, bölümün sonuna kadar büyük ve etkili bir crescendo yapabilmek için, piyanonun 295. ölçünün ikinci vuruşuna *p* dinamikte başladığı göze çarpar. 8 ölçülük büyük bir crescendo ve kapanışı vurgulayan virtüöz figürlerin ardından (Görsel 9) eser, bölümün en başında kullanılmış olan kısa dörtlük akorlarla, hızlı ve görkemli bir şekilde sona erer.



Görsel 9. Maurice Ravel Sol Majör Piyano Konçertosu 3. Bölüm, 301-307. Ölçüler, Durand&Cie., 1932.

Sonuç

20. yüzyılın en büyük bestecilerinden Maurice Ravel'in hayatı incelendiğinde, bestecinin oldukça erken bir yaşta almaya başladığı piyano derslerini, armoni, kontrpuan ve bestecilik çalışmalarıyla desteklediği görülür. Piyanist ve besteci olarak çalışmalarını sürdüren Ravel'in, hem ustalıklı orkestrasyon becerisinin, hem de

¹⁶ Senkop: Ritim vurgusunun doğal akıştaki güçlü vuruşa değil, ölçünün hafif vuruşlarına rastlaması (İlyasoğlu, 2013, s.333).

¹⁷ Kontrpuan: İki ya da üç eşzamanlı müzik çizgisinin armonik açıdan uyumlu örgüsü.

yenilikçi piyano yazısının temelinde piyanoyu profesyonel düzeyde öğrenmiş olmasını söylemek mümkündür. Besteci öğrencilik hayatında yaşadığı başarısızlıkları konservatuvar dışında ve sonrasında yaptığı işlerle dengelemiş, kısa süre içinde adından ülke çapında söz ettirmeyi başarmış, bu gelişim sürecinin devamında hem yenilikçi hem de çok çalınan eserler besteleyerek ününü Fransa sınırları dışına da taşımıştır.

Ravel'in müzikal yaratıcılığı, Fransız sanatının çeşitli modern akımlarıyla, müziğin geleneksel özelliklerini birleştirerek, evrimsel bir gelişimle ortaya çıkmıştır. Ravel, 19. yüzyıl Fransası'nın hareketli sanat ortamının da etkisiyle, hiçbir zaman tek bir sistem veya stil oluşturmayı hedeflememiş, hatta bundan bilinçli olarak kaçınmıştır. Bu da Ravel'i, eserlerini belli bir sistem (hatta ideoloji) içine yerleştirmeyi seçmiş Arnold Schönberg gibi kimi 20. yüzyıl bestecilerinden ayırır. Her bir eserinde yeni bir müzikal dünya, buna bağlı olarak da yeni bir stil ve yazı tekniği oluşturan çok sistemli, çok stilli besteciler arasına katar.

Şüphesiz ki Ravel'in müzikal anlayışının oluşumunda ve piyano eserlerindeki estetik özelliklerin ortaya çıkmasında yaşadığı dönem içerisindeki sanat akımlarının etkisi büyüktür. Ancak Ravel, geçmiş dönem bestecilerden öğrenmekten vazgeçmemiştir, bu yönüyle de "klasikçi" olarak anılmıştır. Bestecinin empresyonist dönem ürünleri olan eserlerindeki müzikal kimliğin oluşumunda önemli rol oynayan unsurların arasında ise, en başta İspanyol-Bask müziği ve caz müziği gelmektedir.

Ravel'in son dönem eserlerinde klasik formlar, lirik, belirgin melodiler ve çok çeşitli stiller göze çarpar. Geleneksel konçerto stilinde başlayan, ani değişimler ve yenilikçi unsurlar içeren Sol Majör Piyano Konçertosu; İspanyol-Bask müziğini yansıtan, klasik konçerto stilinde yazılmış olan birinci bölüm, geleneksel ve yenilikçi tarzları birleştirme ustalığını sergiler nitelikteki ikinci bölüm ve caz unsurları içeren üçüncü bölümü ile Ravel'in müzikal yaratıcılığının özeti niteliğindedir. Sol Majör Piyano Konçertosu, bestecinin en önemli eserleri arasında gösterilmektedir ve yazdığı son piyano eseridir.

Kaynakça/References

- Cangal, N. (2011). *Müzik Formları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi
- Goss, M. (1940). *Bolero: The Life of Maurice Ravel*, New York, Holt.
- Griffiths, P. (2015). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*. Çev. M.H. Spatar. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları
- Hodge, S. (2018). *50 Sanat Fikri*. Çev. E. Gözgülü. İstanbul: Domingo Yayıncılık
- İlyasoğlu, E. (2013). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Jeric, R. (2011). *Portrait of a Life: Analysis of the Ravel Piano Concerto in G* (Yüksek Lisans Tezi). Erişim adresi etd.ohiolink.edu/.
- Kelly, B. (2015). Ravel (Joseph) Maurice. *Oxford-Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52145>
- Kleinen, G. (1987). *Hommage a Ravel*. Bremen: Hochschule für Gestaltende Kunst und Musik.
- Korkmaz, S., A. (2006). *Ravel'in Piyano Müziğinin Stil Özellikleri ve Sonatine Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Mehtiyeva, N. (2008). *Konser Klavuzu*. Ankara: Tuna Matbaası
- Oláh, B, E. (2019). Maurice Ravel between Impressionism, Symbolism and Neoclassicism. *Studia Ubb Musica*, Lxiv, 1, 261 – 267. <https://doi:10.24193/subbmusica.2019.1.16>
- Orenstein, A. (1991). *Ravel: Man and Musician*. Mineola: Dover Publications.
- Özden, Y. (2020). Yaratıcılık Nedir?. *Öğrenme ve Öğretme* içinde (174-184. ss.). Pegem Akademi, Ankara.
- Pasler, J. (1982). Stravinsky and the Apaches. *The Musical Times*, 123(1672), 403–407. <https://doi.org/10.2307/964115>
- Ravel, M. (1932). *G Major Piano Concerto*. Paris: Durand & Cie.
- Sayın S., Sayın E., (2018). M. Ravel Alborada Del Gracioso'nun Form ve Piyano Tekniği Açısından İncelenmesi. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (13), 54-65.
<https://doi:10.31722/konservatuardergisi.480479>
- Schmalzriedt, S. (2006). *Ravels Klaviermusik*. Münih, C.H.Beck.
- Yener, F. (2001). *Müzik Klavuzu*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

**BESTECİLİKTE FANTAZMAGORYA: GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNDE BESTECİLİĞİN
BAZI ZİHİNSEL VE TOPLUMSAL DİNAMİKLERİ*****Phantasmagoria in Composition: Some Mental and Social Dynamics of Composition in Traditional
Turkish Music****Cem ÇIRAK****

ÖZ

Sinemanın icadından önce “büyülü fener” olarak adlandırılan optik bir makine aracılığıyla illüzyonlar üretilmesine imkân veren bir teknoloji geliştirilmişti. Zamanla bu teknolojinin sayesinde hayaletlerin, iskeletlerin, ölülerin... hareketli illüzyonlarının sergilendiği, fantazmagorya adıyla bilinen korku gösterileri Avrupa’da popülerlik kazandı. Bu gösterilerin yaygınlaşmasının ardından sosyoloji, felsefe, psikoloji, edebiyat ve müzik gibi birçok alanda fantazmagorya kavramı metaforlaşmış, zihinsel işleyiş mekanizmalarını, nesnelerin sosyal görünümünü, mimetik ezgileri betimler şeklinde kullanılmaya başlanmıştır. Makalede fantazmagorya kavramının metaforik anlatım kapasitesi kullanılarak, bestecilikte rastlanılan bazı zihinsel ve toplumsal dinamikler geleneksel Türk müziğine ait örnekler üzerinde açıklanmıştır. Yöntem olarak, müzik inceleme, kavram analizi, ekolojik sistemler kuramı, kimyasal denge, autopoiesis ve Le Chatelier prensipleri kullanılarak Platonik diyalektikle, bu çalışmada inşa edilen haliyle fantazmagorya kavramının ne ve nasıl olduğu, neler olmadığı açıklanmıştır. Kavrama yüklenen yeni anlamları örneklendirebilmek için eser olarak Tanburi Cemil Bey’in Şedaraban Sazsemâisi’nin, bazı diğer besteciler üzerinde; Şevki Bey, Hacı Ârif Bey ve Hüseyin Fahreddin Dede’nin kendi bestecilikleri özelinde tespit edilen çeşitli fantazmagorik durumlar açıklanmıştır. Bestecilikte fantazmagorya kavramının mimetik fantazmagoryalar ve “müzikal şey” fantazmagoryaları olmak üzere iki çeşidi tanımlanmıştır. Müzikal şey fantazmagoryaları ise doğrudan fantazyaya ürünü olan, uzun süre maruz kalmak sonucu gelişen, ekosistem etkileriyle gelişen alt türlere ayrılmak üzere sınıflandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bestecilik, Fantazmagorya, Müzik Felsefesi, Ekolojik Sistemler, Denge, Autopoiesis.

ABSTRACT

Before the invention of the art of cinema, a technology that made it possible to produce illusions via an optical machine named “magic lantern” was developed. Over time, thanks to this technology, horror shows, known as phantasmagoria, in which animated illusions of ghosts, skeletons, the dead... were demonstrated, became popular in Europe. After these demonstrations became widespread, the concept of phantasmagoria evolved into a metaphor, that is used in various fields of art and science, to describe the mind’s working mechanisms, manipulated social aspects of things, mimetically designed melodies, etc. Here, some mental and social dynamics encountered in composition are explained on the examples of traditional Turkish music by using the metaphorical expression capacity of the concept. Musical analysis, concept analysis, ecological systems theory, chemical balance, autopoiesis and Le Chatelier principles are used as methodologic elements with a style close to Platonic dialectic, to explain this study’s concept of phantasmagoria. Situations like an artwork’s phantasmagorias on other ones, and the inner phantasmagorias of some composers are inspected to shows examples of the new meanings given to the concept. Therefore the concept is classified into two main types: phantasmagorias of “musical things” and mimetic phantasmagorias.

Keywords: Composition, Phantasmagoria, Philosophy of Music, Ecological Systems, Balance, Autopoiesis.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 11.09.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 20.12.2021

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

Extended Abstract

“Phantasmagoria (also phantasmagory): a shifting series or succession of phantasms or imaginary figures, as seen in a dream or fevered condition, as called up by the imagination, or as created by literary descript.”

Before the invention of the art of cinema, a technology that made it possible to produce illusions via the optical machine named “magic lantern” was developed. Over time, thanks to this technology, horror shows, known as phantasmagoria, in which animated illusions of ghosts, skeletons, the dead... were demonstrated, became popular in Europe. After these demonstrations became widespread, the concept of phantasmagoria evolved into a metaphor, that can be used in many fields such as sociology, philosophy, psychology, literature, and music, to describe the mind’s working mechanisms, manipulated social aspects of things, mimetically designed melodies, etc. Among these the most popular and premise one is Karl Marx’s phantasmagoria concept, which he mentioned in the commodity fetishism chapter of the famous “Capital”. Also in “In Search of Wagner”, Theodor Adorno’s concept of phantasmagoria refers to commodity fetishism and Adorno considers Wagner’s composition style as based on that concept with both his artworks’ media and music. Briefly, as a conclusion derived from these concepts, in an artwork, phantasmagoria conceals and dissimulates the production process of the artwork, simulates something to be instead of it. For example, darkening the theater and concealing the orchestra are phantasmagoric at the media level. When it comes to directly musical phantasmagorias, multiplication, superimposition, and accumulation techniques applied by large ensembles aiming to create illusions are considered as phantasmagoric. Some of these kinds of phantasmagorias, like simulating the city sounds with music, may also be assessed in the mimesis theory. So here, these phantasmagorias are classified as “mimetic phantasmagorias” to separate this study’s expanded concept of phantasmagoria. Because the whole concept of phantasmagoria mainly works on the music types which use stages, tonal structure, large ensembles, etc., and can be applied properly on neither traditional Turkish music nor a composer’s mind’s workings. Nevertheless, there is an example in the Tanburi Cemil Bey’s recordings labeled as “Yanık Ninni” in which he animated a scene that contains dialogues and some other sounds with just one musical instrument, kemençe. This recording represents an extraordinary climax for a mimetic phantasmagoria.

In this article, some mental and social dynamics encountered in composition are explained on the examples of traditional Turkish music by using the metaphorical expression capacity of the concept of phantasmagoria. Musical analysis, concept analysis, ecological systems theory, chemical balance, autopoiesis, and Le Chatelier principles are used as methodologic elements with a style close to Platonic dialectic, to answer the questions on what is, what is not and how is this study’s concept of phantasmagoria. Also in the article sub-titles of the “phantasmagoria in composition” title are designed to make this study’s phantasmagoria concept clear and divided into these questions.

Various phantasmagoric situations like Tanburi Cemil Bey’s Şedaraban Sazsemai’s phantasmagorias on some other sazsemais composed with the same makam, and the inner phantasmagorias of some composers (like Uşşak makam’s phantasmagoria on Şevkî Bey and song form’s phantasmagoria on Hacı Ârif Bey), are spotted to make examples of the new meanings given to the concept. According to the examinations on these situations, some conclusions come out. The first one is about the phantasmagoria of a dominant work on the others. Phantasmagoric appearances of a magnum opus are very possible to be seen on the music pieces that have structural unit similarities with. Another one is about specific duties of some motives and explained via repetition of and long-term exposure to a musical thing. “makam summoner motives” works in a phantasmagoric way which is described with these

explanations. The other studied phantasmagoria examples are directly about composers' minds' inner dynamics and socio-ecological effects on them. Here, the social autopoiesis (organic metaphor) approach provided help to discard complex mysteries of the human mind especially for composing music, by putting the "composer" factor out of the equation. The chemical and ecological balance principles and the principle of Le Chatelier are activated at this point. Some mental and social dynamics of composing music are explained with the united establishment of these principles. Also, some phantasmagoric situations gained voluntarily are spotted and these ones are assessed as having joints with INMI (involuntary musical imagery) researches' "voluntary musical imagery" issue.

Therefore two main types of the concept are classified: phantasmagorias of "musical things" and mimetic phantasmagorias. Musical things' phantasmagorias are also classified under some sub-types like the ones occur because of a long time exposure, the ones produced directly by phantasia (*düşlem*), and the ones that are modelled by ecological system needs.

Keywords: Composition, Phantasmagoria, Philosophy of Music, Ecological Systems, Balance, Autopoiesis.

Bizzat kendisi “neredeysel” soyut bir sanat olan müziğin multidisipliner çalışmaları araştırmacılar için daima ilginç ve verimli çalışılabilecek bir alan olarak görülmüştür. Müzik sanatının ontolojik zemininde bulunan bu yegâne yarı soyut, yarı somut olmağının diğer disiplinler ve bilimlerle kurulan birlikteliklerde çoğunlukla en azından bir yönüyle problem halinde tartışılması kaçınılmaz olmuştur; olmadığı durumlarda ise göz ardı edilen bu konu araştırmaların kapsamlarının çeşitli kısıtlamalar dâhilinde dar tutulmasına üstü kapalı etken gibi sebebiyet vermiştir. Hatta doğrudan müzik araştırmalarının dahî genel bir temayülle müzik dinleyicisi, müzik icrâcısı, müzik eserleri veya bunların toplumla ilişkileri kapsamlarında kısıtlamış olduğu görülmektedir. Bestecilik üslubu araştırmalarının da büyük bir kısmının yalnızca müzik eserleri üzerinden yürütülebildiği söylenebilir. Soyut etkenleri ve sonuçları somut verilere dönüştürmek konusunda birçok imkân sağlayan nöropsikoloji alanındaki çalışmaların da sadece dinleyici zihninden bahsederken bile insan zihninin bilinmezliğini bir noktada ifade etmek gereği duyuyor olması, başlı başına besteciliğin zihinsel ve toplumsal dinamiklerini açıklamanın veya bilmenin ne kadar da müşkül olacağına dair haklı bir önyargı oluşturmaktadır.

Besteciliğin bilinmesi ve anlatılması zor bazı zihinsel ve toplumsal işleyiş mekanizmaları bir takım tespit ve somutlaştırmalar aracılığıyla verilere ulaşmak amacıyla bu çalışmada mercek altına alınmıştır. Makale, fantazmagorya kavramının sinema, felsefe, psikoloji, edebiyat ve müzik alanlarındaki kavram analizi süreciyle oluşturulan karşılıklarının tamamıyla ve benzerlik yönleri bulunan pipo metaforuyla desteklenip genişletilen yeni bir versiyonu ile birlikte temellenecek şekilde inşa edilmiştir. Fantazmagorya kavramının bu yeni versiyonu yöntem olarak, müzik inceleme, kavram analizi, ekolojik sistemler kuramı, kimyasal denge, autopoiesis ve Le Chatelier prensiplerinin Platonik diyalektikle birlikte tartışılıp sağlamalarının yapılması yoluyla kuramlaştırılmıştır. Kavram analizi ile fantazmagoryanın anlam evreni, metaforik anlatım kapasitesi ve kültürel boyutu ortaya konmuştur. Bu analiz kelimenin aynı anlam evrenini paylaşan bazı diğer kelimelerin İngilizce ve Türkçe anlamlarının araştırılmasıyla desteklenmiştir. Autopoiesis (organik metafor) kuramının sağladığı bakış açısıyla çözümlenmelerinin yapılması oldukça güç olan besteci zihninin bilinmezlikleri araştırma denklemlerinde görmezden gelinebilmiştir. Ekolojik sistemler kuramı, kimyasal denge, autopoiesis ve Le Chatelier prensipleri kullanılarak besteci ve müzik toplumu etrafında devinen görünmez ve anlaşılmasız dinamikler açıklanmaya çalışılmıştır. Müzik inceleme disiplininin sağladığı imkânlar ile de müzik eserleri üzerinde zuhur eden fantazmagorya çeşitleri araştırılmıştır. Böylece soyut bir kavram olan fantazmagoryanın bestecilik mesleğine dair bir kuram halinde “somut izleri” tespit edilerek bu durumlar detaylandırılmıştır.

Makalede kavrama yüklenen yeni anlamları örneklendirebilmek için bir “magnum opus/şâheser” olarak Tanburi Cemil Bey’in Şedaraban Sazsemaisi ele alınacaktır. Bu eserin aynı makam ve biçimde olmak kaydıyla rastgele seçilen bazı diğer bestecilerin eserleri üzerindeki fantazmagoryaları araştırılacaktır. Zihinsel ve toplumsal fantazmagoryaların diğer çeşitlerinin örnekleri olarak ise Şevki Bey, Hacı Ârif Bey ve Hüseyin Fahreddin Dede’nin kendi bestecilikleri özelinde tespit edilen çeşitli fantazmagorik durumlar tartışılacaktır. Şevki Bey’in Uşşak makâmıyla olan ilişkisi, Hacı Ârif Bey’in şarkı türüyle olan ilişkisi yine bu ekseninde açıklanacaktır. Hüseyin Fahreddin Dede’nin konuyla ilgili bir emsal teşkil eden Dügâh makâmında peşrev besteleme sürecinde ise fantazmagorik etkilerin gönüllü edinildiği durumlar bulunabileceği, hatta bunun bestecilik çalışmalarında kullanılabilir bir yöntem olduğu öne sürülecektir.

Ayrıca fantazmagorya kavramının anlam evrenine teğet noktaları bulunan fakat bire bir örtüşmeyen bazı psikolojik durumlara da bir bestecilik kavramı olarak fantazmagoryanın ne olmadığı sorusunun cevabını pekiştirmek üzere kısa tanımlamalarla yer verilmiştir.

Fantazmagorya

phantasmagoria (veya phantasmagory¹): 1. a. Rüyada ve ateşli hastalıklarda görüldüğü gibi, rastgele çağrışımsal görüntülerin fantastik dizisi. b. Çok sayıda bileşenden oluşan sürekli değişen sahne. 2. Sanatta sunulduğu şekilde fantastik imgelem (Soukhanov, 1992).

phantasmagoria²: Rüyada ya da ateşli hastalık durumunda, hayal gücü tarafından veya edebi betimleme yoluyla çağrılıp görülmesi gibi hayaletlerin, hayali figürlerin çeşitlenen veya ardışık sıralanan dizilimleri (Oxford English Dictionary, aktaran Castle, 1988, s. 27).

Fantazmagorya kelimesinin bu tanımlarının yanında, Avrupa kültürünün sinema sanatının doğup yükselişinden önceki döneminde karşılığını bulan bir tanımlı daha vardır: “magic lantern” (büyülü fener) olarak adlandırılan bir mekanizma tarafından üretilen hareketli optik illüzyonların sergilendiği gösteriler için icat edilen bir isim” (Castle, 1988, s. 27). Fantazmagorya gösterilerinde genellikle korkutucu görüntüler, hayaletler, hatta en aşırı noktada izleyicilerin ölmüş olan yakınlarının (Castle, 1988, s. 35) görüntülerini işleyen illüzyonlar, karanlık bir odada optik özellikli lambalı bir mekanizma aracılığıyla karanlık bir ortamda büyüyüp küçülme, çözülme, üst üste binme, ilerleyip geri çekilme... gibi kareografilerle yansıtılarak sergilenirdi. Gösteriler zamanı için o kadar gerçekçiydi ki seyircilerin büyük bir kısmı bu hayaletlerin gerçek olduğuna inanırdı (Castle, 1988, s. 27-30). Bu karanlık gösterilerin başladığı devirde, yani 1790 Fransa’sında tüm dünyada olduğu gibi eğlence veya sanat amaçlı gösteriler mutlaka sahnenin ve seyircinin aydınlatıldığı ortamlarda sergilenirdi. Öyle ki, fantazmagoryanın icadından yaklaşık yüz yıl sonra Wagner’in Beyrut’ta ilk defa uyguladığı şekilde opera seyircisinin karanlığa gömülmesi oldukça yadırganmıştı (Gunning, 2005, s. 2).

İşlevi itibarıyla ilkel bir çeşit film makinesi olan “magic lantern” yani “büyülü fener” aracılığıyla üretilen korkutucu gösterileri tanımlamak amacıyla üretildiği anlaşılan bu kelimenin phantasma (hayalet) kelimesinin + agoria veya gory şeklinde farazi eklerle birleştirilmiş olması muhtemel görülmektedir (Brachet, 1882, s. 161; Patridge, 2006, s. 1053).

Fantazmagorya kelimesinin büyümlü fenerle icra edilen gösterileri karşılayan ilk anlamının ardından gelen en sistemli metaforik kullanımlarından biri, Walter Benjamin’in “Pasajları”nda yer alır. Karl Marx’ın metaların fetiş bir hale bürünerek, hakikatlerinin, üretim süreçlerinin örtülüp aldatıcı görünümle edinmelerinin, yani meta fetişizmi (Marx, 1982, s. 163-177) illüzyonunu³ fantazmagorya olarak değerlendirmesinin üzerine kurulan bu

¹ 1. a. A fantastic sequence of haphazardly associative imagery, as seen in dreams or fever. b. A constantly changing scene composed of numerous elements. 2. Fantastic imagery as represented in art (Soukhanov, 1992).

² A shifting series or succession of phantasms or imaginary figures, as seen in a dream or fevered condition, as called up by the imagination, or as created by literary descript (OED, aktaran Castle, 1988, s. 27).

³ Karl Marx, Kapital’in ilk cildindeki Meta Fetişizmi başlığının altında bu konuyu ele alırken fantazmagorya metaforunu (phantasmagorisch) kullanmıştır fakat bu kelime çevirilerin büyük bir kısmında atlandığı için çoğu nüshada kayıt dışı kalmıştır (Gunning, 2005, s. 9)

anlatım, genel bir ifadeyle modern kentlerin görünümünde yaratılan aldatıcı illüzyonları fantazmagorya olarak betimler (Benjamin, 2002, s. 25).

Bir sanat eserinde fantazmagoryanın açıklanmasına ise, kavramın ilk planda yine bu anlatımla örtüşen özellikleri ile başlanabilir: “*Fantazmagorya, sanat eserinin üretim aşamasındaki estetik süreci örter (dissimulates) ve perde arkasında neler olduğundan bağımsız bir şekilde oradaymış gibi davranan bir şeyin görünümüne bürünür.*” (Daub, 2006, s. 249).

Fantazmagorya kelimesi zamanla felsefe ve psikoloji gibi çeşitli disiplinlerin araştırmalarında işlendikçe metaforlaşmış (Castle, 1988, s. 37), içsel etkilerden ve zihnin çalışma mekanizmalarından bahseder hale gelmiştir. İnsan idrâkinde oluşan görüntüleri açıklamak amacıyla tasarlanan ve 19. yüzyıl empirizminde sıklıkla kullanılan metaforda zihin, imgesel izleri bir çeşit iç ekrana veya hafıza perdesine yansıtan bir çeşit büyüdü lamba (magic lantern) olarak nitelendirilir (Castle, 1988, s. 30). Yani hayaletler ve sanrılar gibi imgeler insan zihninin içsel bir üretim süreci sonucu ortaya çıkan ürünleri olarak değerlendirilir.

Fantazmagoryayı, fantazmanın (hayal, hayalet, imge) dışı⁴ zuhuru olarak ele alırsak karşımıza bu zuhur öncesi içsel âlemin tümünü karşılayan fantazyaya kavramı çıkar. “*Zihinsel sürecin önemli bir parçası olarak görülen phantasia (fantazyaya), dış dünyanın görülür unsurlarını duyuvar yoluyla aktardığımız bir alan olarak algı nesnesinin zihinde bıraktığı izlerin ya da onların görüntüsünden kalan imgelerin oluşturduğu bir bütün olarak tanımlanabilir*” (Ölmez, 2019, s. 4). Fantazyanın bu tanımıyla benzer bir zemindeki başka bir anlatıma göre ise “*fantazmagorya kendi iç kuvvetimizin refleksi, bir rüya düşlemdir*”⁵ (Castle, 1988, s. 47).

Edebî eserler ve resimlerde hayaletlere, ibislere, canavarlara... doğrudan veya alegorik bir üslupla yer verecek şekilde (Ölmez, 2019, s. 7) bir tasavvurla kurulan fantazmagorya, kavramın ilk anlamına yaklaşır. Fakat Terry Castle’ın bir fantazmagorya örneği olarak gösterdiği Goethe’nin “Sorrows of Young Werther” adlı eserindeki şu satırlarında tüm bu düşlemleri ontolojik bir zeminde daha da derinleştiren bir odak vardır: “*Sevgi olmadan dünyanın gönlümüzde ne anlamı olurdu! Lambası olmayan bir büyüdü fener nedir ki*”⁶ (Castle, 1988, s. 45). Bir başka varoluşsal anlatım, hareketli ve geçici illüzyonlar yaratan diğer bir makine metaforuyla, aziz Neyzen Tevfik’in bir ifâdesinde de karşımıza çıkmaktadır: “*Çevrilir dest-i kaderle bu şû’unun filimi / Ney susar mey dökülür gulgule-i cem de geçer*” (Kolaylı, 2009, s. 117).

Goethe’nin yine aynı eserindeki “... tam alınmda, iç görüşümün tam odağında. Onun görüntüsü nasıl da ayrılmaksızın sürekli var oluyor!”⁷ (Castle, 1988, s. 45) sözlerinin, Neşet Ertaş’ın “*Her an gözümde perdesin / Nere baksam sen ordasın*” dizeleriyle oldukça benzer anlamlar taşıması, günümüzde daha çok bir metafor olarak

⁴ Buradaki zuhur ediş, bireyin göreceliğinden bakılınca dışı, bireyi dışardan idrak edenin göreceliğinden bakılınca içe olarak ele alınabilir.

⁵ düşlem: Gerçeklerden koparak içte kalan dilekleri, imgelem etkinlikleriyle doyurmakta kullanılan tasarımların tümü. “fantasy”nin Türkçe karşılığı olarak önerilmiştir (Haçerlioğlu, 1977, s. 358).

⁶ “*what would the world mean to our hearts without love! What is a magic lantern without its lamp!*”

⁷ “*...in my forehead, at the focus of my inner vision. How her image haunts me!*”

kullanılan fantazmagoryanın, bir anlamıyla, evrensel çapta varlığı bulunan, kişi içsellisindeki kesif bir gerçeküstü gerçekliği⁸ anlatan yadsınamaz bir durumun⁹ Avrupâi bir ifadesi olduğu anlaşılmaktadır.

Kavram, bu çalışmada olduğu gibi, doğduğu kültürden farklı bir kültüre göçürülünce etimolojik ve tarihi bir karşılık bulamadığı için aslında metafor olma özelliğini yitirerek doğrudan maruz kalınan durumun gerçekliğini yüklenmektedir. Makalede fantazmagorya kavramıyla tespit edilecek müzikal durumlar da bu tür gerçeklikler üzerine inşa edilecektir.

Bestecilikte Fantazmagorya

Fantazmagorya kavramı çeşitli yönleriyle doğrudan sanat ve müzik araştırmalarında da kullanılmıştır. Karl Marx'ın meta fetişizmi illüzyonunun, yani ürünün meydana çıkmasına imkân veren üretim sürecinin sanrılarla gizlenmesinin; bir müzik eserinin insan elinden çıkmış olmasına rağmen “kendi kendini üretmiş (self-produced)” (buradaki ifade “autopoiesis¹⁰”e oldukça benzer) yani kendi kendine ortaya çıkmış ve kendi kendini sunar gibi görünmesinin anlatıldığı “organik metafor” (müziğin organik, yani canlı bir sisteme benzetilmesi) kuramıyla örtüştürüldüğü (Vieira de Carvalho, 2013, s. 1367) bir çeşit fantazmagorya bu konuda temel oluşturmaktadır. Theodor W. Adorno'nun da Benjamin Walter'ın vurguladığı (üretim sürecinin örtülmesiyle oluşan) Marksist fantazmagoryayı, müzik yapıtlarının incelemeleri üzerinde (sanat ürününü bu bağlamda meta kabul ederek) sistemli bir şekilde kullandığı bilinmektedir.

Adorno'nun Wagner'in eserlerinin geneline hükmeden özellikleri tanımlarken kullandığı fantazmagorya kavramı Karl Marx'ın Kaptal'inin ilk cildindeki meta fetişizmi başlığı altındaki görüşünden gelişecek şekilde türemiştir. Adorno, “In Search of Wagner”in “Phantasmagoria” başlıklı bölümünde meta fetişizminin fantazmagoryasını Wagner'in üslubunu inşa eden bir yasa olarak tanımlar ve eserlerinin “self-producing/kendi kendini üretir” görünümde kendilerini sunduklarını söyler. Kromatisizm ve VII. derece (leading note) seslerinin öncelikli kullanımlarını da bu durumla ilişkilendirir (Adorno, 2005, s. 74). Başka bir açıdan, Wagner'in eserlerinde arkaik imgelerin bestecinin modern “teknoloji”si içindeki harmanlanması ve eserin üretim sürecinden dikkatleri uzaklaştıran unsurların doğurduğu illüzyonlar da Adorno tarafından fantazmagorya olarak tanımlanmıştır (Williams A., 1997, s. 77). Wagner'in Beyrut'ta sergilediği operalarında kullandığı seyirciyi karanlığa gömme tercihi de şüphesiz fantazmagoryayı kuvvetlendiren ve bu kavramın hatırlanıp kullanılmasına katkıda bulunan bir durum olmuştur.

⁸ Buradaki gerçeklik kişinin öznel tecrübesinin fizik sınırlarının dışındaki öznel gerçekliğinden kaynaklanmaktadır (Castle, 1988, s. 50).

⁹ Makalenin devamında tartışılacağı üzere, bir durumun fantazmagorik olup olmayışında geçicilik ve kalıcılık hususu önem arz eder.

¹⁰ “Autopoiesis: Yunanca *αὐτο-* (oto-, kendi kendine) ve *ποίησις* (poiesis, yaratmak, meydana getirmek) sözcüklerinden türetilen bir neolojizmdir, yani bilinen sözcükleri kullanarak yeni anlam kazandırılmış bir kavramdır. Temel olarak kendi devamlılığını sağlayan ve kendini yeniden üreten sistemleri tarif etmek üzere ortaya atılmıştır... Yeniden üretimlerini sağlayan bileşenlerin bizzat sistem tarafından üretildiği otopoietik sistemler, ilk olarak canlılığın organizasyonunu açıklamak ve canlı sistemlerin ayırt edici özelliğini ortaya koymak üzere kullanılmıştır. Sonrasında toplum, hukuk, şirketler gibi sistemleri tarif etmek için ele alınmış ve biyoloji yanında sosyoloji ve sistem teorisi gibi alanlara taşınmıştır.” (Otopoiesis, 2021), (Zeleny, 2015, s. 186-189). Maturana ve Varela tarafından icad edilmiş olan autopoiesis terimi canlı sistemlerin nasıllıklarıyla ilgili soruların cevaplarını araştıran bir çalışmanın ürünü olarak ortaya çıkmıştır (Varela, Maturana, & Uribe, 1974, s. 187).

Adorno'nun, "In Search of Wagner"indeki müzik incelemelerinde kullandığı fantazmagorya terimi iki belirgin yaklaşımla özetlenebilir. Bu yaklaşımlardan ilki bizzat müziğin kendisi, ikincisi müziğin medyası yani sunumu (orkestra ve şefin tamamen gizlenmesi, görünmez (varmış gibi davranılan) sahnelerin kullanılmaması, izleyicinin tamamen karanlıkta bırakılması ((Vieira de Carvalho, 2013, s. 1368) gibi) kapsamlarındadır. İlk yaklaşım, salt müzikte fantazmagoryayı, "şeylerin ve şey benzeri niteliklerin, ürünün ilişkisel ve sosyal görünümü üzerindeki hâkimiyeti" olarak değerlendirir. En önemli müzikal tezahürü armoni üzerinde şekillenirken motif gelişimi ise ikinci bir mazharıdır (Daub, 2006, s. 249).

Fantazmagoryanın, zuhur ettiği bu unsurlar üzerinden Pierre Boulez tarafından kaydedilmiş başka bir tarifi ise şöyle yorumlanmıştır: "*Geniş müzik topluluklarında, çoklama, üst üste bindirme, kümülatif artırma gibi yöntemlerle illüzyonlar yaratılması.*" Bu noktada "büyük müzik topluluklarının", ürettikleri füzyon dünyasıyla fantazmagorya için bir model, hatta araç olduğu söylenirken; "küçük müzik topluluklarının" artikülasyon özelliklerini ön planda kullanmasıyla "gerçeklik" (bu gerçeklik müziğin salt gerçekliği olarak yorumlanabilir) bulunduğu da belirtilmiştir. İki farklı topluluk türünde beliren eğilimler olan füzyon ve artikülasyon, çalgısal alanda tınların kullanımında iki zıt kutup olarak yer almaktadır (Boulez, 1987, s. 167).

Buraya kadar sunulan derlemelerden müzikte fantazmagorya tanımlarının genel olarak, toplu icralar, armonik müzik ve sahne yapıtları ile ilişkilendikleri görülmektedir. Dolayısıyla bu ilişkilerin kurulduğu özelliklere sahip müzik türleri haricinde; örneğin besteleme, bireysel icralar ve makamsal müzik çalışmalarında, geleneksel Türk müziği araştırmalarında vs. bulunabilecek fantazmagorya çeşitleri tanımlanmamıştır. Geleneksel Türk müziğinde heterofonik icra yapan "küçük müzik topluluklarının" kullanılmasının da bu durumda etkili olduğu söylenebilir. Ayrıca bir bestecinin eser üretimindeki zihinsel dinamikler arasında yer alan fantazmagoryalara da değinildiğine rastlanılmamıştır.

Geleneksel Türk müziğini ele alan kaynaklar tarandığında yalnızca Yılmaz Öztuna'nın Türk Müsîkîsi Ansiklopedisinde fantazmagorya ile ilgili bilgi bulunabilmiştir. Buradaki "fantazmagorie" maddesi, müzikal üslup açısından bir müzik veya edebiyat yapıtının kendi içindeki unsurları arasında (bu unsurların armoni ve motif gelişimi olduğu anlaşılmaktadır) gelişen bir çeşit olumsuzluğu ifade eden bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır: "*Edebiyat ve müsîkîde fevkalâde vasıtalarla hâsıl edilen te'sirin, haddinden fazla kullanılması*" (Öztuna, 2006a, s. 290).

Fantazmagorya kavramı hakkındaki özet bilgilerin derlenmesi sayesinde, kavramın, bir metafor olarak, bestecilerin bazı zihinsel işleyişlerinin anlatımında eserler hatta besteciler arasında sosyal bir şekilde gelişen, olumluluk veya olumsuzluk göreceliliğinden soyunmuş halde, gelenekte daha önceden tanımlanmamış bazı süreçleri, etkileşimleri ve bunların sonuçlarını anlatabilmeye imkân verebileceği fikri doğmuştur.

Nitekim söz konusu süreçler ve etkileşimler sözlü gelenekte ispat edilmeye gerek görülmeyen "Tanbûrî Cemil Bey'in zamânının ve ötesinin müzisyenlerini – müziğini kökten etkilemiş olması" gibi önermelerle (Öztuna, 2006b, s. 160) tanımlanıyor olsa da bu önermeler "sâzendelerin genel üsluplarını (özellikle dinamizmden bahsedilir) etkilemiş olması (Baloğlu, 2020, s. 283-284)" gibi genel çıkarımlarla kısıtlı sonuçlara ulaşmaktadır. Zîrâ Cemil Bey'in sâzendeliğinin icrâ özellikleri ilgili çevrelerce bî-hilâf yüceltilmişken bestecilik özellikleri övülmüşse de benzer bir önemle üzerinde durulmamış (Baloğlu, 2020, s. 115-116), kaynaklarda kendinden sonrasına bıraktığı izler açısından yeterli miktarda tespit ve örneklendirme kayıt altına alınmamıştır. Hâlbuki örnekteki ve benzeri önermelerin doğrultusunda sanatkarın en değerli mirası olarak görülen ve tanbur tekniğini

günümüze ulaştıran taksim ve saz eseri kayıtları doğrudan “besteciliğinin” ürünleri olduğu için, bu ürünlerin sanatkârın haleflerinin eserlerindeki ispat edilebilir veya muhayyel varlıklarının gözlemlenebilir olması gerekir.

Fantazmagorya metaforunu besteciliğin bazı zihinsel ve toplumsal dinamiklerini karşılayacak şekilde sistemleştirmek üzere anlam açısından bazı yakın kelimeler ve benzetmeler yardımıyla genişletmek bu noktada faydalı olacaktır. Kavramın anlamsal yakınlıklar kurduğu ilgili kelimeler dağarcığında bulunan “ghost” (hayalet/fantazma) kelimesinden türetilmiş “ghosting” kelimesinin anlamlarından faydalanılarak bestecilikte fantazmagorya olarak tanımlanacak hallerin nasıl olduğu ve neler olduğuna dair bir başlangıç bu noktadan yapılabilir. “Ghosting” kelimesinin hayalet gibi, kesif olmayan bir varlığın eylemini, varoluşunu veya durumunu tarif eden birçok farklı anlamı vardır. Başkalarının adına yazarlık yapmak, bir kişiyle olan ilişkiyi aniden keserek bitirmek, bir görüntünün veya yazının kopyasının orijinalinin üzerinde iz bırakması... bu anlamlardan birkaçıdır (ghosting, 2021). Burada pipo kültüründe yakın dönemde gayri resmî dilde kullanılmaya başladığı anlaşılan, “bir tütün çeşidinin, yanıp tükendikten sonra pipo içinde “hayalet” bir tat bırakması, daha sonra her ne çeşit tütün kullanılırsa kullanılsın bu tadın uzun süre kendini belli etmesi” anlamı seçilmiştir. Bu anlam kısmen matbaada ya da fotokopide, yazılarda oluşan baskı izlerinin oluşumunu tarif eden anlama yakındır. Bahsi geçen hayalet çeşnidен kurtulabilmek için üzerine giderek çeşnilerin bir süre karışması pahasına içimler yapılması için ise “smoking off the ghost” (hayalet etkiyi farklı etkenlerle birlikte kullanarak tüketmek anlamında hayaleti yakmak, tüttürmek) deyiimi kullanılmaktadır (Tate, 2021). Ghosting kelimesinin bir terim olarak eklenmesiyle, büyülu fener teriminde olduğu gibi piponun kendisinin insan zihnine benzetilmesi yönünde tasarlanan bir metafor sayesinde fantazmagorya kavramı birçok konuda daha mecâzî anlatımlara imkân verir hale gelecektir. Ghosting terimin bu versiyonunun Türkçe’deki mümkün bir karşılığı varsayılarak “musallat olma” eylemiyle karşılanabilmesi de mümkündür fakat bu eylemin olumsuz anlamı bir müzik terimi olarak fantazmagoryanın sadece olumsuz ve istenmeyen durumlarını temsil etmeye kâbilidir. Oysa bu türlü bir etkileşimin doğru yer, dozajlar ve unsurlar arası ilişkilendirmelerle verimli sonuçlar da doğurabileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

Nedir?

Makalede fantazmagorya kavramı, bir bestecinin sanatsal yaratıcılığının zihinsel dinamikleri içinde yer alacak daha önceden tanımlanmamış işleyişleri ifade etmek üzere ele alınmıştır. Bu doğrultuda “Bir eserin, meydana getirildiği unsurlarından birinin veya bütünü, bir besteci tarafından eserin yüksek miktarda tekrarlarla uzun süre özümşenerek hazmedilmesinden sonra veya yoksunluğunun/ihtiyacının doğması sebebiyle, kaçınılmaz olarak, bilinçaltı¹¹ bir zorunlulukla, istemli veya istemsiz fakat beklenmedik bir şekilde bestecinin eseri/eserleri üzerinde anlık zuhur edişler (zuhurat¹²) göstermesi” tanımı şekillendirilmiştir. Bu eser, bestecinin kendi eseri olabileceği gibi bir başka bestecinin eseri de olabilir. Bahsedilen bilinçaltı zorunluluğun, bestecinin isteğine bağımlı veya isteğinden bağımsız olarak zuhur edebilirliği önemlidir. Üretim sürecinde olan eser diğeri için virüs-konak ilişkisine benzer bir yönle konak canlı vazifesi görür. Meselenin mantığını kapsayıcı daha genel bir fantazmagorya

¹¹ Yaratıcılık sürecinde bilinç katmanları birbirleriyle etkileşimlidir. Bilinç, mantık, duygu, sezgi ve bilinçaltı gibi unsurlarla sınıflandırılan (Sylvester, 2016, s. 3) bu katmanlardan hangisinde hangi etkileşimle fantazmagoryanın görüntü vereceği bestecinin hayatı boyunca geliştirdiği algısal özelliklerine özgüdür.

¹² Zuhur eden şeyler. Hesapta olmayan, umulmadık hadiseler, rastlayış (Devellioğlu, 2004, s. 1191).

tanımı ise “müzikal şeylerin¹³, bestecinin eserleri üzerinde bilinçaltı kaynaklı ve geçici olarak zuhur edişler (zuhurat) sergilemesi” şeklinde kurgulanabilir.

Bir müzik eserinin üretim sürecinin autopoietic olduğunu kabul eden 19. ve 20. yüzyıllarda doğup gelişen teorilerin makalede üretilen fantazmagorya tanımının tarif ettiği işleyiş mekanizmasında kendine uygun bir yer bulduğu görülmektedir. Bu görüşe göre varsayımsal olarak besteci besteleme sürecinden ayrı tutulmalıdır, bir bestenin, bütünüyle öncüllerinden sentezlendiği kabul edilir (Vieira de Carvalho, 2013, s. 1369). Bir eserin fantazmagorik bir görüntüsü de bu varsayımla paralel meydana gelir ve autopoietic sürecinin bir parçası olarak ele alınmalıdır.

Makalede, kavramın olumlama ve olumsuzlamalardan tenzih edilmiş bir kullanım amacı güdülmüşse de orijinalinde hâiz olan temaya uygun olarak baskın bir eserin fantazmagoryasının besteci için korkutucu ve musallat bir probleme dönüşme özelliği bulunması da muhtemeldir¹⁴. Dolayısıyla gelenekte çok başarılı kabul edilen (şâheser/magnum opus (Soukhanov, 1992)) eserler bestelenmiş makamlarda yeni eserler bestelemeye bestecilerin meslek etiği açısından sıcak bakmayışı aynı zamanda bu durumla da ilişkilendirilmelidir (Çırak & Tutu, 2020). Çünkü çok iyi bilinen ve baskın özellikler taşıyan bir şâheserin yaratacağı türde bir fantazmagorya kaçınılmaz olarak bestecide eski icrâ refleksleriyle yeni, özgün bir eser üretme isteğinin çarpışması paradoxa¹⁵ sebep olur, yani bir şâheser kaçınılmaz olarak kendisiyle bir benzerlik yönü bulunan herhangi bir bestenin üretim sürecinde kısmen veya tamamen zuhur eder. Fakat bu tür fantazmagoryalar, bestecilerin özgün eser üretme arzuları genellikle baskın geldiği için üretildikten sonra geleneğin repertuvar aktarımına dâhil edilmez, edilseler de benzerlikler hemen anlaşılacağı için çoğunlukla gelenek tarafından zamanla elenerek unutulur. Bu eserler arasından gelenekte bir şekilde varlık şansı bulmuş olanlar üzerinde ise bazı fantazmagoryalar keşfetmek autopoietic sistemin de bir gereği olarak, yani her bir eser kendini öncüllerinden sentezleyebildiği için kaçınılmaz olacaktır. Bu durumun kesif örnekleri olarak Tanburi Cemil Bey’in Şedaraban saz semaisinin fantazmagoryaları gösterilebilir.

İncelemelerden önce fantazmagorya hakkında bahsedilen özellikleri dikkatten düşürmemek şartıyla ezgi benzerliklerinin fantazmagorya olarak tanımlandığını bu noktada belirtmek gerekir.

Öncelikle fantazmagoryaları araştırılacak eserin türünü ele alalım. Saz semaisi kısaca, günümüzdeki haliyle AB CB DB EB genel biçimiyle ve Aksak Semai usulüyle bestelenen hânelerden ve teslimlerden oluşan çalgısal bir türdür (Tutu, 2020, s. 119-121). Saz semailerini çalgı eğitiminde de önemli görevler üstlenir (günümüzde ayrıca ses kayıt teknolojisinin ulaşılabilirliğinin artmasıyla birlikte saz sanatçılarının örnek aldıkları kişilerin taksimlerini

¹³ Esasen burada “şey”in çoğulu olan “eşya” kelimesini terimleştirmek “şey” kelimesinin uygulamada anlaşılabilirliğini gidermek adına daha uygundur. Uygulamada farklı ifadeler taşıdıkları için; “şeyler” ve “eşya” kelimelerinin arasında bir ayırım yapmak gerekmektedir. “Müzikal şeyler” tâbiri uygulamada çok daha geniş bir kapsama sahiptir. Örneğin kuş sesleri, su sesleri, doğada duyulan ritimler... bu kapsama girer. Yeni kullanılacak bir tâbir olan “müzikal eşyâ” şeklindeki kullanım ise bu kapsamı belirli, beşerî sanat ürünü olan bir müzik kültürü sınırları içinde tutabilir. Fakat eşya kelimesine de tekil anlamda nesnelere betimleyecek şekilde anlam yüklenmiş olduğu ve bu vesile ile hal-i hazırda iki ifade arasındaki fark aktarıldığı için “şeyler” tâbirinin korunması tercih edilmiştir.

¹⁴ Bahsedilen durumun bir çeşit “yaratıcılık tıkanıklığı” (creativity block) problemine sebebiyet verebileceği de öne sürülebilir. (İlgili konu ve çözüm önerileri için: (Gallay, 2013))

¹⁵ (Castle, 1988, s. 74-75)’te Wagner örneğinde arkaik müzik silüetlerinin Wagner’in ürettiği modernite içinde bir şekilde yer bulduğu fantazmagoryanın bir paradoks oluşturduğunu söylerek bu durumla benzerlik yönü bulunan bir duruma değinmiştir.

de eğitim amaçlı kullanıldıkları bilinmektedir). Saz semailerini arasında ise çoğu icracıya göre Tanburi Cemil Bey'in Şedaraban saz semaisini uygun icra edebilmek çalgı icrasında bir ustalık göstergesi olarak (Taşçeşme, 2019, s. 49-106) görülmektedir. Dolayısıyla bu eserin, üzerinde çok fazla çalışılan, öğrenildikten sonra teknik gelişimi sağlamak ve korumak için sürekli tekrar edilen bir eser olduğunu söylemek mümkündür.

İleri derecede çalgı eğitimi almış olan ve yeni bir Şedaraban saz semaisi bestelemek isteyen bir besteciye ele alalım. Üretim sürecinde olan eserinde özgünlük arayışı her bestecide olduğu gibi baskınlık gösterecektir. Fakat bestecinin bilincinde, bilinçaltında ve reflekslerinde kesif varlık gösteren şaheser (magnum opus), bir şekilde aynı tür, aynı biçim ve aynı makamı karşısında bulunca bir şekilde ve bir seviyede mutlaka zuhur edecektir. Bu durum autopoiesis sürecinin de bir gereğidir. Ayrıca Tanburi Cemil Bey'in Şedaraban saz semaisi gibi bir saz sanatçısının eğitiminde nihâi hedeflerden biri olan dominant (baskın) bir eserle kurulacak benzerliklerin gözden kaçması da muhtemel olmayacaktır. Yani besteci muhtemel fantazmagoryaların farkındadır. Besteci bu etkileri üretim sürecinde fark etsin ya da etmesin, sonradan kabul ederek kullanmıştır.

Tanburi Cemil Bey'in Şedaraban saz semaisinin, daha sonraki dönemlerde aynı makamda bestelenmiş bazı saz semailerinin¹⁶ üzerindeki fantazmagorik görünümünü açığa çıkarmak mümkün olursa bir eserin ezgi katmanının diğerlerinin üzerinde nasıl zuhurları olabildiğine dair somut veriler de örneklerle sunulmuş olacaktır.

İlk örnek olarak Münir Mazhar Kamsoy'un Şedaraban saz semaisini ele alalım. Fantazmagorik motifler bu eserde teslim kısmında yoğunlaşmıştır.



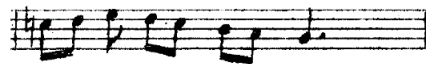
Şekil 1. Münir Mazhar Kamsoy'un Saz Semaisi (Teslim)

Teslimin ilk ölçüsünün ilk beş sekizliğinin Tanburi Cemil Bey'in eserinde teslim bağlantısı olarak ilk üç hanenin sonunda kullandığı ezginin başlangıcı olduğu görülmektedir:



Şekil 2. Tanburi Cemil Bey'in Saz Semaisinin Teslim Bağlantısı

Teslimin ikinci ölçüsü de Tanburi Cemil Bey'in eserinin tesliminin ikinci ölçüsüyle aynı başlangıca sahiptir. Aynı motif iki eserde de aynı konumdadır:



Şekil 3. Tanburi Cemil Bey'in Saz Semaisinin Tesliminin İkinci Ölçüsü

¹⁶ İncelemelerde kullanılan eserler rastgele seçilmiş ve nüshalar (Ergen, 2010) nota arşivinden tedarik edilmiştir.

Eserde Nihavend dizisine geçiş yapıldıktan sonra kullanılan üçüncü derecenin değişimi de Tanburi Cemil Bey'in tesliminde kullandığı aynı üç sekizlik motifle sağlanmıştır:



Şekil 4. Tanburi Cemil Bey'in Saz Semaisinde Nihavend Dizisine İkinci Geçiş

Üçüncü hanede ise daha farklı bir fantazmagorya göze çarpmaktadır:



Şekil 5. Münir Mazhar Kamsoy'un Saz Semaisinin Üçüncü Hanesinin İlk Ölçüsü

Bu kısımda Gerdâniye perdesinde ezginin seyredip güçlenmesi ve Gerdaniye-Neva aralığının baskın bir şekilde belirtilmiş olması gibi özellikler Tanburi Cemil Bey'in eserinin ikinci hanesinin başlangıcındaki fikrin bir etkisi olarak ortaya çıkmaktadır.



Şekil 6. Tanburi Cemil Bey'in Saz Semaisinin 2. Hanesinin İlk Ölçüsü

İkinci bir örnek olarak ise Özgen Gürbüz'ün Şedaraban saz semaisini ele alalım. Fantazmagorik motiflerin yine teslim kısmında yoğunlaştığı görülmektedir.



Şekil 7. Özgen Gürbüz'ün Saz Semaisinin Teslimi

Tanburi Cemil Bey'in eserinin ikinci hanesinin ilk ölçüsünün (Şekil 6) bir çeşit sadeleşmiş türevi bu eserin tesliminin ilk beş sekizliğinde kullanılmıştır. Hemen ardından gelen Muhayyer perdesinden başlayan iki dörtlük kısım ise yine Tanburi Cemil Bey'in eserinin ikinci hanesinin beşinci ölçüsünün son kısmı (yani teslim bağlantısını sağlayan ezginin hemen öncesi) içinde yer almaktadır:



Şekil 8. Tanburi Cemil Bey'in Saz Semaisinin İkinci Hanesinin Beşinci Ölçüsü (Plak Kaydından Yazılmıştır) (Cemil Bey, 2016)

Eserin tesliminin son ölçüsünde üçlemelerle kurulan ezgilerin son üçleme hariç Tanburi Cemil Bey'in eserinin üçüncü hanesinin ikinci ölçüsünün bir oktav aşağı göçürülmüş hali olduğu anlaşılmaktadır.



Şekil 9. Tanburi Cemil Bey'in Saz Semaisinin Üçüncü Hanesinin İkinci Ölçüsü (Plak Kaydıdan Yazılmıştır)

Ezgisel fantazmagoryaların farklı çeşitleri de tanımlanabilir. Geleneksel Türk müziğinde bazı motiflerin üzerlerine bazı görevler yüklenerek makam seyirlerinin kolaylıkla kimlik kazanmasını sağlamak amaçlı kurulan fantazmagoryalar bunlardan biridir. Örneğin Karcıgar makamının seyrinde Muhayyer perdesinden Hisar perdelerine inişle seyreden motiflerin kullanılması yaygın olsa da şart değildir. Fakat sıklıkla eserlerde kullanıldığı için bu özellikteki bir motif ani bir şekilde Karcıgar makamını çağırır veya bu makamda seyrediliyor ise makam kimliğini kuvvetlendirir. Benzer bir durum Suzidil makamı için de geçerlidir. Fakat bu makam, dizi benzerliği bulunan birden fazla makamın mevcudiyeti sebebiyle ve günümüzde yaygın kullanılan göçürme alışkanlıklarının da etkisiyle başta Şedaraban makamı olmak üzere farklı makamlarla işitsel özellikler açısından karıştırılabilmektedir. Dolayısıyla günümüzde Suzidil makamına ait “çağırıcı motif” bu göreve göre oldukça uzun bir ezgi olan Tanburi Ali Efendi'nin Suzidil peşrevinin Buselik perdesinden başlayan son beş dörtlüğü olarak seçilmiştir. İki çağırıcı motifin fantazmagorik gücünün kaynağı ise farklıdır. Karcıgar makamının çağırıcı motifi, çok sayıda eserde bu motifin kullanılmış olmasıyla bu gücü bulmuştur. Suzidil makamının çağırıcı motifinin gücü ise, bu motifin çok sayıda tekrar edilen bir şaheserde (magnum opus) kullanılması ve bu sebeple sıklıkla işitilmiş-icra edilmiş olmasıyla doğmuştur.

Geleneksel Türk müziği bestecileri üzerinde zuhur edebilen diğer “müzikal şey” fantazmagoryalarının bazılarından bahsetmek gerekirse Şevki Bey ve Hacı Ârif Bey örneklerini ele almak uygun düşecektir. Şevki Bey için Uşşak makâmı, Hacı Ârif Bey için şarkı türü bir fantazmagoryaya sahiptir. Çok sayıda Uşşak eser besteleyen Şevki Bey'in farklı makamlardaki eserlerinde bile bu makâmın kendini bir şekilde gösteriyor oluşu (Öztuna, 1988, s. 5, 38-39), Hacı Ârif Bey'in baskın bir şekilde şarkı türünde besteler yapması, şarkı haricinde kalan türler üzerinde çalışırken karşılaştığı zorluk ve (görecelik kesb etse de) başarısızlık (Önsan, 1949, s. 23) bu fantazmagorik durumlardan bazılarıdır. Özetle bu durumlar Uşşak makâmının Şevki Bey üzerinde, şarkı türünün ise Hacı Ârif Bey üzerinde fantazmagoryası olduğu anlamında gelmektedir. İki bestecinin de günümüze ulaşan besteleri incelendiğinde bu durumun bertaraf edilmesi adına hayalet etkiyi farklı etkenlerle birlikte kullanarak nihayetinde tüketmek için (smoking off the ghost) bazı denemeler haricinde baskın bir yönelim görülmemektedir.

Bestecilerin, pipo metaforunda olduğu gibi, melesinde kesb ettiği fantazmagorik unsurlardan kendini nihayet kurtarabilmek için bilhassa durumun üzerine giderek bahis konusu etkiler altında eserler bestelemeleri, istenmeyen fantazmagoryaları giderebilmek (smoking off the ghost) adına faydalı görülebilecek bir yöntemdir. Bestecilerin orijinallik ve ilgili çevrede yayılımı açısından görece resesif (çekinik) sayılabilecek eserlerini bu amaca bağlamak da mümkündür. Fakat bu çıkarımı yüksek bir doğruluk oranıyla sonuca bağlayabilmek için incelenecek bestecinin eserlerinin kronolojik sıralamasına sahip olmak gerekir. Bu sıralama aracılığıyla besteci üzerindeki fantazmagoryanın bir eserle sonlanıp sonlanmadığı veya devam ederek nasıl şekillendiği yorumlanabilir.

Geleneksel Türk müziğinde fantazmagorik etkileşimin besteciler tarafından kasten yakalanmak istendiği, yani bir eserden ilham alabilmek için yeni bir eser besteleden önce defalarca tekrar edilip irdelendiği bazı durumlar da vardır. Hoş Sadâ'da bu yöntemin uygulamasını birebir aktaran bir paragraf mevcuttur. Yazar, Hüseyin Fahreddin

Dede'nin, Celâleddin Dede tarafından bestelenen Dügâh makamındaki Mevlevî âyînine bir peşrev bestelemek için çalıştığını anlatır. Hafız Şevki Bey'le birlikte peşrevin üzerinde birtakım hususlarda konuşurlar. Ardından Fahreddin Dede, Hafız Şevki Bey'e Zaharya'nın Hicaz bestesini defalarca okutur. Bu eserden ve icradan aldığı ilhamla beğenilen bir Dügah peşrev besteler (İnal, 1958, s. 13). Burada dikkat çeken bir başka detay ise bestecinin ilham almak için beste yapacağı makamdan farklı bir makamda bestelenmiş bir eser seçmiş olmasıdır. Muhtemelen bunun sebebi fantazmagorik etkiyi makam etkenini değiştirerek, kontrollü bir şekilde edinebilmek, sonuç olarak da bu esere benzer bir peşrev bestelemekten kaçınmaktır. Ayrıca bestenin üzerinde tartışmalar yürütülmüş olması, eserin müzikal varlığının yanı sıra fikrî unsurlarının da üzerinden kazanımlar elde edilmek istendiğini ispat etmektedir.

Nasıldır?

Yukarıda kurulan bağlamlarda bazı geleneksel Türk müziği bestecilerinin örneklerinde çeşitli fantazmagoryalar tanımlanmıştır. Şevki Bey, (1860-1891) şarkılarının dörtte birini (200'den fazla) Uşşak makamında bestelemiştir. Diğer bestelerinin de çoğunluğunun Muhayyer, Beyati, Hüseyini gibi Uşşak makamıyla dizisel yakınlıkları bulunan makamlarda bestelenmiş olduğu ve bütün bu makamları Uşşak makamına benzeterek kullanmayı sevmesi Uşşak makamının bestecinin havsalasında ne kadar baskın bir yere sahip olduğunu anlatmaktadır (Öztuna, 1988, s. 5, 38-39). Şevki Bey'in sürekli Uşşak makamında şarkılar bestelemesi bütün besteciler genelindeki bir ölçekte değerlendirilirse fantazmagorik bir durumdur denilebilir, fakat kendisi özelinde bu durumun onun bir üslup özelliği haline geldiği de düşünülebilir. Uşşak makamı haricinde makamlarda bestelediği diğer şarkılarında ise Uşşak makamına beklenmedik geçkilerin zuhuru (Hicaz makamında “Dil yaresini andıracak” sözleriyle başlayan şarkının Uşşak veya Hüseyini dizileriyle başlaması beklenmeyen bir uygulamadır) ise kesinlikle fantazmagoryadır. Yılmaz Öztuna'nın anlatımına göre binin üzerinde eseri irticalen besteleyen, sanat kaygısı gütmeyen, içki düşkünlüğü olan ve sarhoşken bestelediği eserlerini, ayılınca hatırlayamayan, böylelikle kaydedilmesini, hatırlanmasını sağlayamayan besteci (Öztuna, 1988, s. 33-38), anlaşıldığı üzere sanatsal yaratıcılık açısından kendi “konfor alanı”nı bulmuş ve bu alandan çıkmamıştır. Şevki Bey'in bu özelliğiyle kendisini autopoietic sisteme tamamen teslim ettiği, yani kendi şahsi varlığını sanatından dışladığı söylenebilir. Yani Şevki Bey, Uşşak makamının fantazmagoryasına da teslim olmuş, onu üslubuna dâhil etmiştir. Şevki Bey yaşadığı 31 senelik kısa ömründe çok sayıda Uşşak makamında veya makamsal yapısı bu makamla bir şekilde benzeşen (diziyi işleyişi benzerliği bulunan veya beklenemedik geçkilerle Uşşak makamına geri dönen) beste yapmıştır fakat bu eserleri yapmaktaki amacının bir noktada Uşşak makamının kendisi üzerindeki etkisini bitirmek (etkiyi kullanarak tüketmek/smoking off the ghost) olup olmadığını bilemiyoruz zira bir bestecinin böylesine kuvvetli ve kısıtlayıcı bir fantazmagoryadan memnun olduğunu söylemek oldukça zor olsa da imkansız da değildir. Fantazmagorik etkiler “bilinçaltı bir zorunluluk”la zuhur ettikleri için besteci bilincinin (autopoiesis savının besteciye besteleme sürecinin tümünün dışında tutuşu¹⁷ gibi) sürece dâhil olması, yani zihinsel irade gücüyle

¹⁷ Aslında autopoiesis kuramını açıklarken bu ifadenin yerine, besteciye, kimyasal tepkimelerin içinde gerçekleştiği bir kap olarak ifade etmek gerekir. Besteci bir anlamda besteleme sürecinin dışındadır fakat besteci, yani kap – yani unsurları bir arada tutan şey- olmadan da sürecin gerçekleşmesi mümkün değildir. Ayrıca kaplar da çeşitli maddelerden meydana gelmiş olacakları için belirli tepkimelerde bazı kapların tepkimeye dâhil olacağı, bazı kapların etkisiz kalacağı da göz önünde bulundurulmalıdır. Müstesnâ kaplarda gelişen müstesnâ tepkiler de bestecilikte “dehâ” olarak tanımlanırsa kuram kuvvetlendirilmiş olacaktır.

durumun seyrinin değiştirilmesi hayli güçtür. Şevki Bey gibi kendi sanatsal yaratıcılığını sağlayabildiği konfor alanına düşkün bir besteci için bu güçlüğün de neredeyse imkansızlığa dönüşeceği göz önünde bulundurulursa kendisinin neden bu kadar çok sayıda Uşşak makamında veya farklı makamlarda Uşşak makamının etkilerini eklediği eserler bestelediği, diğer makamlardaki bazı eserlerinde beklenmedik Uşşak geçkilerinin bulunduğu anlaşılabilir. Dolayısıyla Şevki Bey'in, edindiği Uşşak fantazmagoryasından memnun olmuş olabileceğini savunmak mümkün hale gelmektedir. Şarkı türünün onun döneminde yeni yeni yaygınlık kazanmış olmasından dolayı sistemde tür ve biçim açısından benzeri az sayıda bulunan bir ürün vererek özgün eser üretebiliyor olmanın yarattığı çekim gücüyle bunun mümkün olabildiği söylenmelidir. Bu farkındalık ve memnuniyet durumu fantazmagorya gösterilerinde seyircinin bir kısmının hayaletleri gerçek zannetmesine, bir kısmının optik illüzyonlar olduğunu bilmesine fakat her iki grubun da gösteriyi izlemesine benzemektedir.

Araştırılan örneklerin ardından fantazmagorya kavramına yüklenen yeni anlamı biraz daha açıklayabilmek için “phantasy” için Türkçe karşılık olarak önerilen “düşlem” kelimesinin Orhan Hançerlioğlu'nun Felsefe Ansiklopedisi'ndeki tanımını bir bestecinin zihin mekanizmasını araştırmak üzere tekrar öne çıkararak ele almak faydalı olacaktır. “*düşlem: Gerçeklerden koparak içte kalan dilekleri, imgelem etkinlikleriyle doyurmakta kullanılan tasarımların tümü.*” (Hançerlioğlu, 1977, s. 358). Düşlem kavramını olduğu gibi besteciliğe göçürelim: besteci zihni, yeni bir eser besteleme sürecinin gerçekliğinde iken; bu gerçekliğin dışında, bestecinin içinde kalmış-baskılanmış ve müzikal doyuma ulaşamamış halde bulunan şeylerin, zihinsel tasarımlarla (imgelemlerle) doyumunu sağlamak amacıyla oluşan kurguların tümünü kapsayan sistem düşlemdir. Daha açık bir ifadeyle düşlemleri olan bir besteci beste çalışmasının içindeyken önceden doyumuna ulaşamadığı, yani yoksunluğunu duyduğu müzikal ihtiyaçlarını gidermek için bilinçaltı bir zorunlulukla bu ihtiyaçlarının karşılıklarını, çalıştığı eserde zuhur ettirir ve böylece düşlemin (fantazyanın) zuhuru gerçekleşir, fantazmagorya oluşur. Bestecilerin zaman zaman farkında olmadan başka eserlere benzeyen, özgün olmayan eserler bestelemeleri de bu durumla açıklanabilir.

Bu noktada “müzikal şeyler”e duyulan ihtiyaçlar hakkında “doyum”, “doyumsuzluk veya doyumun mümkünatı”, “doyum sağlamanın nasıllığı” ve “doyum ihtiyacı” gibi konular tartışmaya açık hale gelmektedir. Günümüzde hala tam anlayamamış olan bu tür zihinsel işleyiş problemleri şüphesiz ki bir besteci zihni ele alındığında çok daha karmaşık bir yapıya bürünmekte ve cevapsız kalmaktadır. Dolayısıyla bunca çözümsüzlüğün harmanlandığı “müzikal şeylerin ihtiyaçları” ve “müzikal düşlemler” gibi kavramlar kısmen anlaşılmakta fakat içleri yeterli bilgiyle doldurulamamaktadır. Bu duruma sebep olan şey belki de günümüz koşullarında tam anlamıyla zihinsel işleyişleri çözemediğimiz halde besteci zihnini ve kimliğini esas fâil olarak ele almaktır. Daha basit bir yoldan, sosyal autopoiesis (organik metafor) kuramı kabul edilip besteci üretim sürecinin dışında tutulursa denklemin en muğlak noktası bir süreliğine değerlendirme dışı bırakılabilir ve araştırmanın önü açılabilir.

Meseleye daha geniş bir açıdan yaklaşarak müzikal şeylerden oluşan ve tarih boyunca süregelen repertuar, nazariyat, icrâ özellikleri gibi müziğe dair tüm kültür, sanat, teori, yaşantı vs. unsurlarını (müzikal şeyleri) kapsayan bir havuzun, yani, ekolojik sistemin işleyiş mekanizması üzerinde çalışmak bu durumda yardımcı olacaktır. Bu türlü tasarlanacak bir ekolojik sistemin, aynı zamanda “kümelenme” kuramının (Tutu, 2017, s. 87-88) açıkladığı neden sonuç ilişkilerine bağlı olduğu ve kendi kendini oluşturmuş olacağı da söylenebilir.

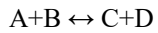
Havuzu incelerken genel kapsamlarıyla ekolojik sistemler kuramından¹⁸, kimyasal denge¹⁹ prensibinden ve Le Chatelier²⁰ ilkesinden faydalanalım.

Müzikal şeyleri kapsayacak şekilde ele aldığımız havuzda tek yönlü ve çift yönlü çalışan, birbirleriyle etkileşim içinde ve birbirlerine doğrudan veya dolaylı olarak muhtaç tepkime denklemleri bulunacaktır. Bu denklemlerin nitelik ve nicelikleri teker teker tespit edilemeyecek kadar karmaşık olsa da müteşâbih bir anlatım için bazı somutlaştırmalar kurmak mümkündür. Kendi içinde dengesini kurabilen (Le Chatelier prensibine göre) çift yönlü çalışan denklemler ve tek yönlü çalışan denklemler birbirleriyle etkileşimdedir²¹ ve ortamdaki ürünlerin niteliğine ve niceliğine göre çeşitli sentezlemeler yapan mikrosistemler meydana getirir. Olup biten her şey bütün bir ekosistemi oluşturur. Bu ekosistem bir şekilde kendi dengelerini kurmak için mikro sistemleriyle değişimlere karşı tepkiler üretir (Çepel, 1976, s. 36-37).

Bir bestecinin besteleme sürecinde $A+B \rightarrow C+D$ tek yönlü denkleminde A: makam²², B: güfte, C: beste, D: biçim olsun. Havuza B ekledikçe (veya havuz B ürettikçe) denge prensibi gereği A kullanılarak C ve D sentezlenecektir. Havuza da geleneksel Türk müziği tarihi (kronosistem) ve kültürü (makrosistem) diyelim. Havuzda hem bu bestecinin hem de bu bestecinin haricindeki bestecilerin benzer denklemleri olacaktır. Ayrıca birçok farklı denklem de farklı boyutlardan havuza dâhil olacaktır. Örneğin $E+F \leftrightarrow G+H$ çift yönlü denkleminde E: meşk uygulaması, F: üslup; G: besteci, H: ekol olsun. Havuzda besteci sayısı (G) arttıkça farklı ekollerle etkileşimler ve birleşimler kaçınılmaz olacaktır, yeni üsluplar tepkimenin ürünü olarak meydana çıkacak ve bu üsluplar meşk edilecektir. Bu denklemin diğer yönü de aynı sistemle çalışacaktır. Bir başka $X+Y+Z \leftrightarrow T$ çift yönlü denkleminde X: saz sanatçısı, Y: ses sanatçısı, Z: fasıl icrâ ortamı (ve fasıl ihtiyacı); T: bestelenen fasıl miktarı olsun. Unsurlardan biri arttığı takdirde süreç bu unsuru azaltma yönünde bir sentezleme yapmaya yönelecektir. Denklemler birbirleriyle de bağlantılıdır. G'nin artması (besteci sayısının) C'yi (beste sayısını) ve T'yi (fasıl sayısını) da artırır. Verilen üç denklem gibi birçok başka denklem de aynı havuzda yer alacağı için Le Chatelier

¹⁸ Ekolojik sistem kuramı ilk olarak Bronfenbrenner tarafından insan davranışlarının dinamiklerini çözümlenmek amacıyla ele alınmıştır ve Organizma (Birey), Mikrosistem (Birey ve çevresi), Mezosistem (Birden fazla mikrosistemin etkileşime girdiği sistem), Ekzosistem (Bireyin doğrudan değil, dolaylı yoldan etki aldığı sistemler), Makrosistem (Bireyin dâhil olduğu kültür, dâhil olduğu sistemin bütünü) (Bronfenbrenner, Toward an experimental ecology of human development, 1977) (Aslantürk, 2018: 4-11) ve Kronosistem (Bireyi etkileyen ve ekosistemi kapsayan zaman tahrikli sistemleri ifade eder) (Bronfenbrenner, 2005, s. 119-120) katmanlarıyla tasarlanmıştır

¹⁹ Kimyasal denge, iki yönlü bir tepkimedeki ürünlerin meydana geliş hızının, ürünlerden tekrar tepkimeye girenlerin meydana geliş hızına eşit olduğu durumdur. Böyle denklemlerde tepkimenin her iki tarafa olabileceğini göstermek için çift yönlü ok kullanılır. Genel olarak şöyle göstermek mümkündür:



Burada A ve B tepkimeye giren başlangıç maddeleri, C ve D ise meydana gelen ürünlerdir. Bir denge tepkimesinde çoğu zaman ileri ve geri tepkime hızları birbirine eşittir ve sıfır değildir (Kimyasal Denge, 2021).

²⁰ Le Chatelier İlkesine göre, kimyasal dengedeki bir sisteme dışarıdan bir etkide bulunulduğunda, sistem bu etkiyi azaltıcı yönde yeni bir denge hali oluşturur (Le Chatelier, 2021).

²¹ Kimyasal tepkimeler ve bahsedilen prensip tepkimenin gerçekleştiği kabın kapalı olması şartıyla gerçekleşir fakat ekolojik sistemler kuramı gereği bütün tepkimelerin ortak kap olarak sistemi kullandığı buradaki örneklem için kabul edilmelidir.

²² Makam içeren denklemlerde makamın tüketilmesi, gelenekte kullanılan makam sayısının azalması olarak düşünülse de yalnızca bu anlamına gelmeyecektir. Burada eksilecek olan şey daha çok makamın verimliliği, bakırlığı olacaktır. Yani çok fazla eser bestelenmiş bir makamda eser bestelemek zorlaşacaktır. Aynı durum kullanmakla sayısal olarak tükenmeyecek usul ve benzeri unsurlar içinde geçerlidir.

prensibine göre bütün denklemler²³ bir noktada dengeye gelmek eğiliminde birbirleriyle etkileşim içinde olacaktır. Fakat dünya sürekli bir devinim içindedir ve durağan değildir. Dolayısıyla havuzumuzda mutlaka dış kaynaklı etkiler, çalkantılar olacaktır. Örneğin sıcaklık artışı (çağ, medeniyet veya sosyal değişimler (örneğin Osmanlı Devleti'nde batılılaşma hareketleri) gibi kronosistemden gelen etkiler) bazı denklemlerin hızını çok, bazılarınınkini az artıracak veya azaltacaktır. Farz-ı misal sıcaklık artışıyla diğerlerine nispeten daha çok hızlanan $E+F \leftrightarrow G+H$ çift yönlü denklemi sağ yönde sentez yapsın. Böylece medeniyet zaman boyutunda ilerledikçe yeni besteciler ve ekoller türer. Kaçınılmaz olarak ekoller arasında etkileşimler (mezosistemde) de gelişecektir. Buna bağlı olarak C (beste sayısı doğrudan bestecinin mikrosisteminde) ve T (fasıl sayısı dolaylı olarak ekzosistemde) bütün ekosistem dengeye ulaşana kadar artar.

Ekolojik sistemler kuramı, kimyasal denge ve Le Chatelier prensipleri böylece her biri birer denklemin unsuru olan müzikal şeylerin muhtâciyetlerinin nasıl doğduğu, nasıl doyumlarına ulaşıldığı gibi soruları verilen örnekler²⁴ aracılığıyla toplumsal boyutuyla açıklamaktadır.

Çözümleme örnekleri verilen sistemin, makalenin esas odağıyla ilişkisine değinilecek olursa şu soru karşımıza çıkacaktır: “Bu ekolojik sistem içinde fantazmagoryanın yeri nedir?”. Bir bestecinin beste yapmaya çalıştığını düşünelim ($A+B \rightarrow C+D$ tek yönlü denkleminde A: makam, B: güfte, C: beste, D: biçim). Dış veya iç etkenler bir şekilde katalizör görevi görerek Dx (yeni bir beste biçimi) oluşumuna sebep vermiş olsun ve tepkime aynı şekilde D yerine Dx sentezleyebilsin. Dolayısıyla A (makam) ve B (güfte) hızlıca tüketilecektir. Eğer dış etken çok kuvvetliyse (yani yeni biçimde çok az eser varsa) haliyle A'nın niteliği ve çeşitliliği de pek sorgulanmadan tüketime geçilebilecektir, aynı vücudun aşırı ihtiyaç durumunda proteinleri parçalaması gibi. Yani Şevkî Bey döneminde şarkı türündeki eserlerin ve şarkı biçimlerinin (Dx) artmasına sebep olan şeyler ne idiye (Hacı Ârif Bey'in şarkı reformunu başlatması, geleneksel müziğin zamana ve koşullara göre yeni şekiller almaya başlaması...), Şevkî Bey'in özelinde tek bir makamda çok sayıda eser bestelenmesine, yani kullandığı makam çeşitliliğinin ve niteliğinin (A) azalmasına da sebep olmuş olabilir.

Hacı Ârif Bey'in şarkı türünün etkisi altında kalması da aynı şekilde açıklanabilir. Ondaki fantazmagorik durum Şevkî Bey'e nisbeten daha kuvvetli ve ekosisteme etkisi açısından daha baskın görünmektedir. Çünkü kendisinin müzik eğitimi bütün beste türlerini kapsayacak şekilde geleneksel meşkin klasik dönemde gerçekleşmiştir ve geleneğin şarkı türünün ivme kazandığı döneminin öncesindeki müzikal alışkanlıklara sahip olduğu söylenebilir. O, bu duruma rağmen türün etkisine girmiş ve bir daha çıkmamıştır. Öğrencisi Şevkî Bey ise bir anlamda geleneğin şarkı çağında besteciliğe başlamıştır. Hacı Ârif Bey'den bahsederken yine çeşitli tepkime denklemlerinin bir arada bulunduğu bir ekosistem tasarlanacak olursa, mevcut besteleme biçimleri ve makamların kronosistemde çağlar boyu kullanımının etkisiyle verimliliklerinin tüketilmiş olması sebebiyle doğan bir şarkı türü (müzikal şey) ihtiyacından da bahsetmek mümkündür.

Böylece autopoietic bir ekosistem içinde makam ve tür örneğinde müzikal bir şeyin fantazmagoryasının nasıl ve ne gibi sebeplerle vücut bulabileceğine dair ortaya bir teori taslağı çıkmaktadır. Bu örneklemelere göre düşlemede, yani fantazyada, doyumsuzluğu hissedilen müzikal şeyler, şarkı türü ve Uşşak makamı olarak karşımıza

²³ Le Chatelier prensibinin kapalı sistemler için kullanıldığı, burada kapalı sistemin ekosistem olarak varsayıldığına tekrar dikkat edilmelidir.

²⁴ Örneklerin ifade gücünü artırabilmek için detaylar azaltılmıştır. Örneğin $A+B \rightarrow C+D$ denkleminde usul, üslup, ekol... gibi unsurlar göz ardı edilmiştir.

çıkarmak. Peki, Uşşak makamını içeren düşlem ve düşlemde yer alan doyumsuzluk durumu nereden gelmiştir? Esasen Uşşak makâmının bestecinin özelinden bakıldığında bir üslup özelliği olarak yerleşmiş olabileceğine, diğer makamlarda bestelediği eserlerde ortaya çıkan beklenmedik Uşşak geçkilerinin fantazmagorya olacağına değinilmişti. Dolayısıyla bu önerme kabul edilirse Uşşak makamında bestelediği eserler üzerinden makama karşı muhtemel bir doyumsuzluğun nedenselliğinden bahsetmek zor hale gelir. Çünkü makamın etkisi üslup özelliklerine karışmıştır dolayısıyla düşlemsel değildir. Bu durum, Uşşak makamını kullanma ihtiyacından ziyade, irticalen, hızlı bir şekilde şarkı bestesi yapmak ihtiyacını gidermek için besteci tarafından Uşşak makamının konfor alanı olarak belirlenmesiyle, sanatçının mikrosistemi kapsamında kendi kendini gerçekleştirmiştir (autopoietic). Farklı makamlardaki eserlerinde fantazmagorik olarak zuhur eden Uşşak geçkiler de bestecinin bir anlamda konfor alanına dönüş uygulamalarıdır. İşte burada fantazyadaki, yani düşlemdeki doyumsuzluğun ne olduğu ortaya çıkar. Bestecinin farklı makamlarda besteler yapacağı zaman ortaya çıkan ve yoksunluğu duyulan müzikal şey, bestecinin kendine uygun gördüğü konfor alanıdır. Bu alan da Uşşak makamıyla sağlanmaktadır. Şevki Bey'in Uşşak makamına yakın dizilere sahip makamları kullanması, bu makamların da seyirlerini "kendi Uşşak işleyiş üslubuna" benzetmiş olması aslında bir anlamda bu fantazmagoryadan ayrılmadan küçük değişimlerle özgünlükler aramış olması olarak da değerlendirilebilir. Özetle besteci özelinde makamın fantazmagoryası dolaylı, konfor alanının fantazmagoryası doğrudandır.

Ne değildir?

Öz eleştirel bir bakış açısıyla hem linguistik hem de kültürel açıdan geleneksel Türk müziği terminolojisi içinde yadrganılabilecek bir terim olan fantazmagoryanın, üslup etkisi ve ortak ezgi kullanımları gibi daha anlaşılabilir ifadelerin yerine kullanılmış olması ise ne üslup etkisi gibi bir bestenin tüm yapısal unsurlarını kapsayan bir durumun, ne de eserler arasında benzer ezgilerin kullanımı gibi mekanik ve yüzeysel bir yöntemin çalışmada araştırılan etkileşimi tanımlayamamasından kaynaklanmıştır. Örneğin bir bestecinin bir diğerinin (veya - bestecilerin eserler özelinde farklı üsluplar geliştirebileceği kabul edilirse- bir diğer bestecinin eserinin) üslubunu çalışarak bütünüyle veya kısmen edinmesi, fantazmagorya değildir. Üslup bütün yaratı ve icrâ reflekslerini kapsadığı için fantazmagorik olarak değil, nispeten (üslubun eserler arasında veya zamana bağlı olarak da değişebildiği göz önünde bulundurulmalıdır) kalıcı ve tümel olarak vardır. Tam aksi açıdan, bu durumda bestecinin zihin mekanizmasının derinlerinde şekillenen yaratıcı kimliğinin, yani öz üslubunun, çalışmalarında fantazmagorik olarak zuhur edeceği de söylenmelidir.

Burada pipo metaforundan öncekinden farklı bir yönüyle faydalanılabilir. Zihin sistemini pipo, çalışılan üslubu piponun (üretildikten sonra değişmeyecek veya kısıtlı değişimler geçirebilecek, kalıcı) şekli olarak ele alırsak, bestecinin öz üslubu belli bir harareten, işleyişten sonra ortaya çıkacak olan (piponun hammaddesi olan) bitkisel vücudun (briar, lüle taşı, mısır koçanı...) tadı olacaktır. Bu durumda bir çeşit mükerrer geçicilik söz konusudur fakat çok uzun vadede bu geçicilik de yitirilir ve öz üslup çalışılan üslupla harmanlanarak kalıcı hale gelir. "Peki, sadece kendi öz üslubuna ulaşmak isteyen besteci için bu süreç nasıldır?" diye sorulacak olursa yine aynı kurguyla cevap vermek yeterli olacaktır. Çünkü bir bebeğin konuşmayı öğrenişi gibi bir bestecinin kendi üslubunu kazanabilmesi kendi öncüllerini taklit ve yorumlama süreçlerinden geçer, yani bestecilik üsluplarının birbirlerini sentezlediği autopoietic sistem içinde gerçekleşir. Dolayısıyla pipo neyden yapıldıysa ve o güne kadar ne çeşit

tütünler içinde yakıldıysa o doğrultuda renk almış bir öz lezzeti zamanla oluşacaktır. Sanat felsefesinin mimesis²⁵ olarak tanımladığı taklitçilik kuramı bağlamında düşünülürse, bir varlık, bir üst varlığının taklidi de olsa bir noktada kendi varlığındaki gerçeklik (öz üslubu) ortaya çıkmaya mecburdur.

Mimesis kuramı kök anlamının haricinde yalnız taklitçilik anlamıyla ele alındığında, bu sürecin ilk basamaklarıyla ve müzikte yaşama dair illüzyonların (şehir seslerinin, yağmur sesinin, kuş seslerinin taklidi...) üretilmeye çalıştığı fantazmagoryalarla örtüştürülebilir. Adorno "In Search of Wagner"de buna bir örnek olarak Wagner'in Tannhäuser adlı eserinin Venusberg sahnesinde, kuvvetle başlayıp sönen seslerle, özellikle piccolo etkisiyle yarattığı şehir seslerini imgelerken fantazmagoryanın burada mükemmelliğe ulaştığını söylemektedir (Adorno, 2005, s. 75). Diğer bir örnek olarak Tanburi Cemil Bey'in sadece kemençe kullanmak suretiyle çeşitli karakterler içeren mizâhî bir sahneyi diyalogları ve ünlemeleri taklit edip seslendirdiği "Yanık ninni" kaydının (Cemil Bey, 2016) da bu bağlamda oldukça üstün olduğu anlaşılmaktadır. Bu noktada Pierre Boulez'in büyük ve küçük müzik toplulukları için tanımladığı fantazmagorik-realistik (Boulez, 1987, s. 167) ayrımının dışında kalan istisnâî bir örnek, tek bir saz yardımıyla "mimetik" fantazmagorya geliştirilmesiyle oluşmaktadır. Bu fantazmagoryalar, Karl Marx'ın tarifine uygun olarak müzik ürünlerinin sosyal görünüşleri üzerinde doğan, gerçekte orada bulunmayan illüzyonlar yaratan, ürünün hakikatini ve üretim sürecini gizleyen algısal/çağırışimsal yanılışlardır.

Bestecilerin mimetik fantazmagoryalar haricindeki²⁶ fantazmagoryalara istekli veya isteksiz maruz kalmaları, etkinin fantazmagorik olup olmadığı konusunda belirleyici değildir. Fantazmagoryalar, bestecinin iradesinden büyük bir oranda bağımsızdır, autopoietic bir sistem içinde çalışır ve bilinç dışından esere doğru geçici zuhur edişlerle varlık bulur.

Fantazmagoryanın geçicilik özelliğinin bahsedilmesiyle, araştırmanın başında verilen, varoluşsal açıdan fantazmagoryanın temelini açıklayan edebî ve tasavvûfî örneklerle geri dönmek gerekliliği doğar. Bu örneklerde geçici olan unsur ne ise o fantazmagorya olarak algılanmalıdır. Aşığın her an gözünde olan sevgili aslında fantazmagorya değildir; onun için sevgiliden geri kalan her şey (geriye bir şey kaldıysa) fantazmagoryadır. Nihayetinde kavramın tümü geçicilik özelliği üzerine kurulmasına rağmen bir gerçekliğin, geçici olup olmayışının da zamanla ortaya çıkacağı göz önünde bulundurulmalıdır. Bu konudaki araştırmalarda geçicilik hususu, bir kapsam belirlenerek (bestecinin hayatı, eserin kapsamı, belirli bir eser serisi...) değerlendirildiği takdirde daha tutarlı bir anlatım oluşturmak mümkün olacaktır.

Buraya kadar ele alınan haliyle fantazmagorya kavramıyla teğet noktaları bulunan, Involuntary musical imagery (istemsiz müzikal imgelem) (INMI), musical obsessions (müzikal takıntılar), earworm²⁷ (kulak kurdu), gibi bir takım başka durumlar da vardır. Fantazmagorya ile creativity block (yaratıcılık tıkanıklığı) veya writers'/composers' block syndrome (yazar/besteci tıkanıklığı sendromu) terimlerinin de sebep sonuç ilişkisi bağlamlarında bazı teğet noktaları bulunmaktadır.

²⁵ Bu kurama göre fiziksel dünya, gerçeklik-varlık boyutunda ikinci derecede yer alır ve idealar dünyasının bir taklididir. Sanat da bu dünyayı taklit eder (Turgut, 1993, s. 5).

²⁶ Çünkü bu fantazmagoryalara bestecinin maruz kalmadığı, bestecinin dinleyiciyi maruz bıraktığı anlaşılmaktadır.

²⁷ Orjinali Almanca "ohrwurm" olan terimin literatürde sticky music/tunes, catchy tunes, cognitively infectious musical agents gibi karşılıkları da bulunmaktadır (Williams T. I., 2015, s. 5).

INMI, başlatmak veya sürdürmek için kastî çabalar gerektirmeden zihinde meydana gelen, bilinçli bir müzikal tecrübeyi tarif eder. Bu deneyim genellikle bir müzik eserinin küçük bir ezgi parçasının tekrarlanması şeklindedir ve “earworm” (kulak kurdu, Türkçe karşılığı olarak “bir ezginin dile dolanması durumunun nesnesi” tanımı önerilebilir) olarak ilgili literatürde tanımlanmıştır (Liikkanen & Jakubowski, 2020, s. 1195). Musical imagery (müzikal imgelem) ya da daha açık bir ifade şekliyle “içsel müzik” (Cotter, Christensen, & Silvia, 2019, s. 489), zihinsel bir tecrübeye tekabül ettiği için, “büyülü fener”e benzettiğimiz zihin içinde gerçekleşen optik olayların bir kısmına karşılık gelmektedir. Bu tanımlamalar INMI’nin fantazmagoryayla ayrıldığı noktaları da ortaya çıkarmaktadır. INMI, tamamen bilinçle algılanabilir yani fark edilebilir özelliktedir. Ayrıca, fantazmagorya bütün müzikal şeyler aracılığıyla gerçekleşebiliyorken INMI, genellikle küçük bir ezgi parçasının tekrarı şeklinde tecrübe edilmektedir. İstemsiz/gönülsüz müzikal imgelemin isminde bulunan gönüllü olmama özelliğinin fantazmagoryada da eksik kaldığı görülmektedir. Fantazmagoryalar gönüllü veya gönülsüz olarak da edinilebilen imgelemlerin zuhuru olabilmektedir. Makalede Hüseyin Fahreddin Dede örneğinde verilen gönüllü fantazmagorya durumu INMI araştırmalarında geçen “voluntary music imagery” (istemli müzik imgelemi) konusundaki araştırmalara da (Cotter, Christensen, & Silvia, 2019, s. 63-65) materyal oluşturabilir bir unsurdur.

INMI, araştırmalarda incelenen popülasyonların %85’inden fazlasının haftalık olarak tecrübe ettiği –sağlıklı kabul edilen- bir durum olarak karşımıza çıkıyorken, “musical obsessions” (müzikal takıntılar) obsesif komplosif bozukluğun belirtileriyle örtüşen şekilde, tekrar edici, istemsiz kalıcı hale gelmiş, günde bir saatten fazla zaman alabilen, rahatsızlık verici özellikler sergiler. “Musical hallucinations” (müzikal halüsinasyonlar) da fantazmagoryanın zuhur etmeden önce bulunduğu ortamla aynı bilişsel konumda gerçekleşen -ve yoğunluğuna göre- tıbbî bir olay olarak değerlendirilen durumlardan bir diğeridir (Taylor, McKay, Miguel, Mathis, & ..., 2014, s. 582). Patolojik olmayan müzikal halüsinasyonların bir çeşidine örnek olarak “Quien Sera” şarkısının İngilizce versiyonu olan “Sway”in sözlerinde geçen “Kemanların sesini duyabiliyorum/Daha başlamadan çok önce (I can hear the sound of violins/Long before it begins)” dizelerinin anlattığı durum gösterilebilir. Burada illüzyon dinleyici zihnindedir, konak olarak kullanılacak nesneden önce ortaya çıkar, konakla aynı şeydir. Mimetik fantazmagoryalarda da üretilen illüzyon dinleyici zihninde oluşur fakat buradakinin aksine bestenin üretim sürecinde tasarlanır. Müzikal şey fantazmagoryalarında ise illüzyon, besteci zihninde gelişir, konak nesnenin üretim sürecinde ortaya çıkar, benzerlik yönleri bulunsa da konaktan farklıdır.

SONUÇ

Makalede fantazmagorya kavramı geleneksel Türk müziği besteciliğinde yer alan bazı zihinsel ve toplumsal dinamikleri anlatabilecek şekilde genişletilmiş ve bu bağlamda ek tanımlar kazanmıştır. Kavram analizi yöntemiyle metaforik kapasitesinin kabiliyetleri açığa çıkarılmıştır. Anlam yakınlıkları bulunan kelimeler sayesinde ikinci bir metafor olarak “pipo metaforuyla” destek noktası kurulup bu kapasite besteciliğe dair bazı durumları olumluluk-olumsuzluk göreceliliğinden münezzeh olarak açıklayabilecek şekilde geliştirilmiştir. Bu zemin üzerine besteciliğe dair yeni bir fantazmagorya tanımı şekillendirilmiştir: “Bir eserin, meydana getirildiği unsurlarından birinin veya bütününün, eserin bir besteci tarafından eserin yüksek miktarda tekrarlarla uzun süre özüm senerek hazmedilmesinden sonra veya yoksunluğunun/ihtiyacının doğması sebebiyle, kaçınılmaz olarak, bilinçaltı bir zorunlulukla, istemli veya istemsiz fakat beklenmedik bir şekilde bestecinin eseri/eserleri üzerinde

anlık zuhur edişler (zuhurat²⁸) sergilemesi”. Özet olarak ise “Müzikal şeylerin, bestecinin eserleri üzerinde bilinçaltı kaynaklı ve geçici zuhur edişler sergilemesi” tanımı önerilmiştir.

Ortaya koyulan fantazmagorya tanımının Platonik diyalektik üslubuyla örnekler üzerinden sağlamaları yapılmıştır. Fantazmagoryanın ne olduğunun ardından nasıl olduğu ve ne olmadığı tartışılırken ekolojik sistemler kuramı, autopoiesis kuramı (organik metafor temelli), ekolojik denge, kimyasal denge ve Le Chatelier prensipleri birleştirilerek kavrama nakledilen yeni anlamlar pekiştirilmiştir. Bu bağlamda Tanburi Cemil Bey’in Şedaraban Sazsemaisi’nin aynı makamda bestelenmiş diğer bazı sazsemaileri üzerinde görünen fantazmagoryaları, makam çağırıcı motiflerin fantazmagorik işleyiş mekanizması, Uşşak makamının Şevki Bey üzerinde, bir beste biçimi olarak şarkı türünün Hacı Ârif Bey üzerinde, Zaharya’nın Hicaz bir bestesinin Hüseyin Fahreddin Dede’nin Dügah peşrevi üzerinde fantazmagorik zuhur ediş süreçleri tartışılmıştır. Bu tartışma sürecinde bir müzik toplumunun oluşturduğu ekolojik sistemin iç dinamiklerinin nasıl etkileşimlerle nasıl dengelediğine dair teorik örneklemeler kurulmuştur.

Örneklerin irdelenmesinin ardından ortaya çıkan “müzikal” fantazmagorya çeşitleri şöyle sınıflandırılmıştır: mimetik fantazmagoryalar ve müzikal şey fantazmagoryaları. Mimetik fantazmagoryalar, yansıma seslerin (dil bilimde doğa seslerinin kelimelerle seslendirilmesi gibi şehir seslerinin müzikle taklit edilmesi) çoklama, üst üste bindirme, kümülatif artırma gibi yöntemlerle illüzyonlarının yaratılması şeklinde tanımlanabilir. Adorno, Wagner’in operalarını incelerken fantazmagoryayı böyle durumlarda doruğa ulaşmış olarak betimler. Tanburi Cemil Bey’in “Yanık Ninni” adlı plak kaydında kemençe ile seslendirdiği diyaloglar içeren sahne de mimesisin boyutu açısından üstün bir örnek teşkil etmektedir. Mimetik fantazmagoryaların bir diğer özelliği ise bestecinin değil, dinleyicinin maruz kaldığı durumlar olmalarıdır. Besteci bu çeşit bir müziği üretirken dinleyicinin bilinçaltından çağrışımlar elde etmek arzusuyla dinleyicinin üzerinde fantazmagorya oluşturur. Kavramın metaforik anlamda ilk kullanımlarında tanımlanan üretim sürecinin örtülmesi, sosyal görünümün edinmesi... gibi özelliklerin mimetik fantazmagoryalarda doğrudan bulunduğu görülmektedir. Makalede esas üzerinde durulan ve kavrama yeni yüklenen çeşit ise “müzikal şeylerin” fantazmagoryaları olmuştur. Bu fantazmagoryalar bestecinin bilinçaltından bilincine (farkındalıkla veya farkındasızlıkla), dolayısıyla eserlere yönelir. Şu alt türlere ayrılmışlardır: Doğrudan fantazy (düşlem) ürünü olan (Şevki Bey’in konfor alanının yarattığı gibi), uzun süre maruz kalmak sebebiyle gelişen (Tanburi Cemil Bey’in Şedaraban Sazsemaisi’nin gelenekte bir şaheser kabul edilmesiyle doğan etkileri ve (makam) çağırıcı motiflerin işleyişleri gibi), ekosistem etkileriyle gelişen fantazmagoryalar (Hacı Ârif Bey için doğrudan, Şevki Bey için dolaylı olarak şarkı türünün baskınlık göstermesi gibi). Fantazmagorik bir durumda bu alt türlerin bir kaç bir arada bulunabilir.

²⁸ Hesapta olmayan, umulmadık hadiseler, rastlayış (Devellioğlu, 2004, s. 1191).

Kaynakça/References

- Adorno, T. (2005). *In Search of Wagner*. (R. Livingstone, Çev.) London: Verso.
- Aslantürk, İ. (2018). *EKOLOJİK SİSTEM KURAMI TEMELLİ OKUL GÜVENLİĞİ ÖLÇEĞİNİN GELİŞTİRİLMESİ*. Kırşehir: Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Assessment, C. U. (2021, Eylül). *ghosting*. Cambridge Dictionary: Erişim adresi <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/ghosting>
- Baloğlu, B. Ş. (2020). *Osmanlı müzik yaşamının değişim sürecinde "gelenek icadı" ve artistik icranın temsilcisi olarak Tanburî Cemil Bey*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Boulez, P. (1987). Timbre and composition - timbre and language. *Contemporary Music Review*, 2(1), 37-47. doi:10.1080/07494468708567057
- Brachet, A. (1882). *An Etymological Dictionary of the French Language*. (G. W. Kitchin, Çev.) Oxford: The Clarendon Press.
- Bronfenbrenner, U. (1977). Toward an experimental ecology of human development. *American Psychologist*, 32(7), 513-531. doi:10.1037/0003-066x.32.7.513
- Bronfenbrenner, U. (2005). *Making human beings human: Bioecological perspectives on human development*. California: Sage Publications.
- Castle, T. (1988). Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphors of Modern Reverie. *Critical Inquiry*, 15(1), 26-61. Erişim adresi <https://www.jstor.org/stable/1343603>
- Cemil Bey, T. (2016). *Tanburi Cemil Bey Külliyyatı*. İstanbul, Türkiye: Kalan Müzik.
- Cotter, K. N., Christensen, A. P., & Silvia, P. J. (2019). Understanding inner music: A dimensional approach to musical imagery. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 13(4), 489-503. doi:10.1037/aca0000195
- Çepel, N. (1976). EKOSİSTEM KAVRAMI, EKOSİSTEM ANALİZLERİ ve BİR EKOSİSTEM MODELİNİN GELİŞTİRİLMESİ. *İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, 26(1), 34-59.
- Çırak, C., & Tutu, S. B. (2020). İSMÂİL DEDE EFENDİ EKOLÜNDE USTA-ÇIRAK (HOCA-ÖĞRENCİ) İLİŞKİLERİ. *Eurasian Journal of Music and Dance* (17), 159-174. doi:10.31722/ejmd.846851
- Daub, A. (2006). Adorno's Schreker: Charting the self-dissolution of the distant sound. *Cambridge Opera Journal*, 18(3), 247-271. doi:10.1017/S0954586706002199

- Devellioğlu, F. (2004). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Ergen, A. (2010). Notam Nota Arşivi.
- F. G. Varela, H. M. (1974). Autopoiesis: The organization of living systems, its characterization and a model. *Biosystems*, 5(4), 187-196. doi:10.1016/0303-2647(74)90031-8
- Gallay, L. H. (2013). *Understanding and Treating Creative Block in Professional Artists*. Los Angeles: Alliant International University.
- Gunning, T. (2005). Illusions Past and Future: The Phantasmagoria and its Specters. *Refresh 2005! International Conference on the Histories of Media Art, Science and Technology*. Banff: Media Art Histories. Erişim adresi <http://95.216.75.113:8080/xmlui/handle/123456789/298>
- Hançerlioğlu, O. (1977). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar* (Cilt 1). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İnal, İ. M. (1958). *Hoş Sada*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Kimyasal Denge*. (2021, Eylül 6). Wikipedia: The free encyclopedia: Erişim adresi https://tr.wikipedia.org/wiki/Kimyasal_denge
- Kolaylı, N. T. (2009). *Azâb-ı Mukaddes*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Le Chatelier*. (2021, Eylül 6). Wikipedia: The free encyclopedia: Erişim adresi https://tr.wikipedia.org/wiki/Le_Chatelier_ilkesi
- Liikkanen, L. A., & Jakubowski, K. (2020). Involuntary musical imagery as a component of ordinary music cognition: A review of empirical evidence. *Psychonomic Bulletin & Review*, 1195-1217. doi:10.3758/s13423-020-01750-7
- Marx, K. (1982). *Capital*. (B. Fowkes, Çev.) London: Penguin Books.
- Otopoiesis*. (2021, Eylül 05). (FL: Wikipedia Foundation, Inc.) Wikipedia: The free encyclopedia: Erişim adresi <https://tr.wikipedia.org/wiki/Otopoiesis>
- Ölmez, B. G. (2019). *Modern Resimde Fantazmagorik ve Grotesk İmgeler*. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Önsan, A. (1949). Hacı Ârif Bey. *Türk Musikîsi Dergisi*, 3(25), 23.
- Öztuna, Y. (1988). *Şevki Bey*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006a). *Türk Mûsikîsi Cilt I*. Ankara: Orient Yayınları.

- Öztuna, Y. (2006b). *Türk Müsiki Cilt II*. Ankara: Orient Yayınları.
- Patridge, E. (2006). *Origins : An Etymological Dictionary of Modern English*, . New York: Routledge.
- Soukhanov, A. H. (1992). *The American Heritage Dictionary of the English Language* (3rd b.). Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Sylvester, E. Z. (2016). Visual form Generation: Optimizing Creativity Vis-À-Vis Hurlburt's Model. *Global Journal of Human-Social Science: A Arts & Humanities - Psychology*, 16(6), 5-12. Erişim adresi <https://www.researchgate.net/publication/337227522>
- Taşçeşme, H. (2019). *TÜRK SAZ MÜZİĞİNDE USTA İCRACILIK*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Tate, B. (2021, Eylül). *Dedicating Tobacco Pipes to Pipe Tobacco Blends*. Pipes Magazine: Erişim adresi <https://pipesmagazine.com/blog/pipe-smoking-lifestyle/dedicating-tobacco-pipes-to-pipe-tobacco-blends-2/>
- Taylor, S., McKay, D., Miguel, E. C., Mathis, M. A., & ... (2014). Musical obsessions: A comprehensive review of neglected clinical phenomena. *Journal of Anxiety Disorders*, 28(6), 580-589. doi:10.1016/j.janxdis.2014.06.003
- Turgut, İ. (1993). *Sanat Felsefesi*. İzmir: Üniversite Kitabevi.
- Tutu, S. B. (2017). BİR BESTECİ ÜÇ KENT: TANBURİ ALİ EFENDİ. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*(11), 85-92. doi:10.31722/ejmd.545711
- Tutu, S. B. (2020). EVOLUTION OF AN INSTRUMENTAL GENRE IN TRADITIONAL TURKISH ART MUSIC: A DISCUSSION ON “INSTRUMENTAL SEMÂÎ” , (16), 114-133. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 16, 119-121. doi:10.31722/ejmd.757815
- Vieira de Carvalho, M. (2013). Art as “phantasmagoria”: between illusion and reification. *Kybernetes*, 42(9/10), 1367-1373. doi:10.1108/K-10-2012-0072
- Williams, A. (1997). Technology of the Archaic: Wish Images and Phantasmagoria in Wagner. *Cambridge Opera Journal*, 9(1), 73-87. Erişim adresi <https://www.jstor.org/stable/823710>
- Williams, T. I. (2015). The Classification of Involuntary Musical Imagery: The Case for Earworms. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 25(1), 5-13. doi:10.1037/pmu0000082
- Zeleny, M. (2015). Autopoiesis Applies to Social Systems Only. *Constructivist Foundations*, 10(2), 186-189. Erişim adresi <http://constructivist.info/10/2/186>

aksak semâî ŞEDARABANSAZSEMÂİSİ Teburi Cemil Bay

1.

The musical score is written in 10/8 time and consists of ten staves. The key signature is one sharp (F#). The first staff is marked with a '1.' and a '10/8' time signature. The second staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff is marked with a 'S' and the word 'Stesim'. The fourth staff is marked with a 'P' and the word 'Pinci Hâne'. The fifth staff is marked with a 'B' and the word 'Bncü Hâne'. The sixth staff is marked with a 'P' and the word 'Pinci Hâne'. The seventh staff is marked with a 'B' and the word 'Bncü Hâne'. The eighth staff is marked with a 'P' and the word 'Pinci Hâne'. The ninth staff is marked with a 'B' and the word 'Bncü Hâne'. The tenth staff is marked with a 'P' and the word 'Pinci Hâne'. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some markings above the notes, such as 'tr' and 'acc'.

Şedaraban Saz Semaisinin devamı

T. Cemil Bey

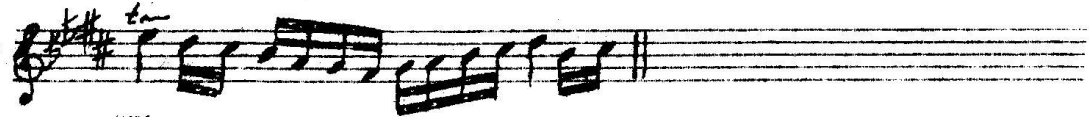
-2-

The musical score is written on ten staves. The first three staves show a melodic line with various rhythmic values and ornaments. The fourth staff is marked 'A ncü Hâne' and features a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The fifth and sixth staves continue the melodic line with similar rhythmic values. The seventh staff shows a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The eighth staff continues the melodic line with various rhythmic values. The ninth and tenth staves show a melodic line with various rhythmic values and ornaments. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

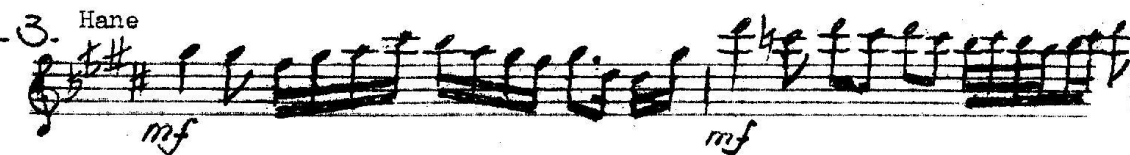
ŞEDARABAN SAZ SEMAİSİ

Münir Mashaş Kansoy
1966

Aksak Semaî



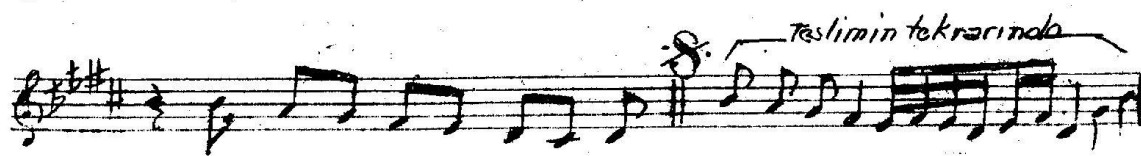
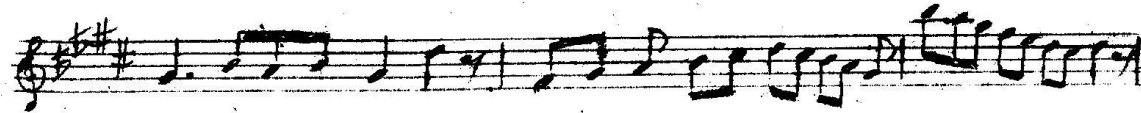
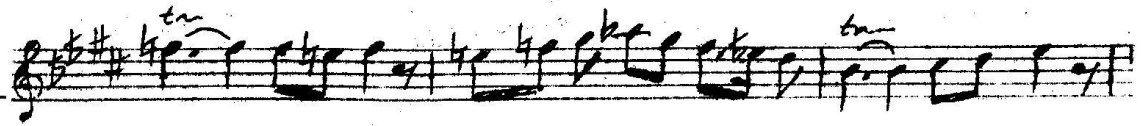
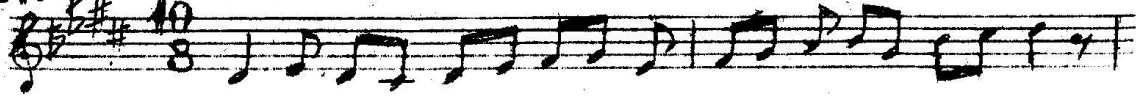
Teslin



Şedaraban Saz Semaisi M.Mashar Kansoy -2-



4. Hane (Circuna)



Not: 2 nci hanenin iki defa çalınması mecburi değildir.

ŞEDD-İ ARABAN SAZ SEMÂİSİ

MÜZİK: ÖZGEN GÜRBÜZ

AKSAK SEMÂİ

♩ = 120

TESLİM

2.HÂNE

3.HÂNE

4.HANE

The musical score is written on a single treble clef staff. The key signature is one flat and two sharps (B-flat major/D minor). The time signature is 2/4. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a quarter rest followed by a quarter note G4. The second staff has a half note G4. The third staff has a quarter note G4. The fourth staff has a quarter note G4. The fifth staff has a quarter note G4. The sixth staff has a quarter note G4. The seventh staff has a quarter note G4. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

(2. TEKRARDA YAVAŞLAYARAK.....)

ORTAÇAĞ VE RÖNESANS MİTLERİNE MÜZİK ÜZERİNDEN ELEŞTİREL BİR BAKIŞ**A Critical View of the Middle Age and the Renaissance Myths From the Musical Point of View****Elif TEKİN GÜRGEN*****ÖZ**

Uzunca bir süre bizi etkisi altına almış olan Rönesans algısı, İsviçreli tarihçi Burckhardt'la başlar. Burckhardt, "The Civilization of the Renaissance in Italy" adlı kitabında Ortaçağ ve Rönesans arasında keskin bir çizgi varmış gibi ve Ortaçağ insanının bilincini hayal alemine dalmış ve üzeri tamamen peçe ile örtülmüş bir halde tasvir eder. Ona göre bireycilik ve modernite Rönesans için iki önemli kavramdır. İtalya, modern Avrupa'nın ilk ülkesi ve İtalyan şair Petrarca da ilk modern insandır. Dahası sanat ve fikir alanındaki bu yeniliklerin yalnızca İtalya'da başladığı ve hiç etkileşim olmaksızın tek taraflı olarak çok uzun yıllar sonra Avrupa'nın geri kalanına yayıldığı yanlışlığı içine düşer. Bu makale, Ortaçağ ve Rönesans kültürel hareketini var olan geleneksel tarihin zaman, merkez, çeper ve sanatçılar açısından mitsel tanımlamalarından arındırmayı amaçlar. Bunu yaparken Rönesansın Ortaçağ ile arasındaki zıtlığı; merkezinin İtalya olduğu ve buradan Avrupaya yayıldığı; Ortaçağ'ın karanlığı gibi yerleşik görüşlere, başka bir deyişle Avrupamerkezci, ilerlemeci tarih anlayışının savunduğu Rönesans tasarımlarına şüphe ile yaklaşmıştır. Bunun yanında, reform hareketi sırasında halkın gündelik yaşamında yer alan kültürel pratiklere getirilen yasakların müziği nasıl dönüştürdüğü de tartışılmıştır. Böylece Rönesans müziğine daha geniş bir çerçeveden bakılabilmemesinin önündeki engeller kaldırılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik Tarihi, Ortaçağ, Rönesans, Mit, Müzik Reformu.

ABSTRACT

The Renaissance perception has impressed us for long time and began with Swiss historian Burckhardt. He describes Medieval individual's conscious as covered with a veil and draws a thick line between the middle age and the Renaissance in his book named "The Civilization of the Renaissance in Italy". According to him Italy is the first country of modern Europe and the Italian poet Petrarca is the first modern humanbeing. Moreover, Burckhardt falls into the misconception that these innovations in the field of art and ideas started only in Italy and spread unilaterally to the rest of Europe after many years without any interaction. This article aims to purify the cultural movement of the Middle age and Renaissance from mythical descriptions of the existing history by means of time, center, periphery and artists. While doing that certain beliefs were approached suspiciously like the contrast between the Middle Age and the Renaissance, the thought that the center of the Renaissance was Italy, the darkness of the Middle age and the Renaissance idea supported by Eurocentric history perspective. In addition to theis, transformation of the music by forbidding daily cultural practices during the reform Movement was also discussed. Thus the obstacles to evaluate Renaissance music in a broader sense were tried to be removed.

Keywords: Music History, Middle Age, Renaissance, Myth, Musical Reform.

Derleme Makalesi/Review Article Geliş Tarihi/Received Date: 16.07.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 02.12.2021

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author** Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzikoloji Anabilim Dalı, elif.tekin@deu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-4150-8340

Extended Abstract

From the point of Europe's progressive history view that claims everything goes through better, the 19th century Renaissance perception describes Middle Age as a primitive, antiquity neglecting period and in this way it tries to keep its so called superior identity. This Renaissance perception has impressed us for a long time and began with Swiss historian Burckhardt. He describes Medieval individual's conscious as covered with a veil and draws a thick line between the middle age and the Renaissance in his book named "The Civilization of the Renaissance in Italy" (Burckhardt, 2019, p.80). According to Burckhardt the individualism and the modernism are two important concepts for the Renaissance. Italy is the first country of modern Europe and Italian poet Petrarch is the first modern human being. Moreover, Burckhardt falls into the misconception that these innovations in the field of art and ideas started only in Italy and spread unilaterally to the rest of Europe after many years without any interaction. This description of Renaissance includes myths. The concept of myth covers two different meanings; historical mistake and stories that glorify individuals. The Burckhardt design represents both meanings (Burke, 2000, p.7-8).

Was the Renaissance like it has been presented us in most of the documents? Questioning the Renaissance descriptions of these books is not a new thing. Huizinga points out some kind of maturity and continuity of the Middle Age traditions by calling Renaissance as "Autumn of the Middle Age". Besides every trial that intends to create a concrete line between Renaissance and the Middle Age reveals the fact that the ideas and thoughts related to Renaissance rose earlier thus these two periods intertwines (Huizinga, 2019, p. 315). Similarly, Le Goff mentions multiple Renaissances and the succession of these have been destroyed by the stereotyped term of Renaissance (Le Goff, 2021, p.63).

There are some suspicions about the traditional view on rebirth of antique culture and the imitation of the Italian Culture by the other European Countries which is accepted as the indicator of the Renaissance. When "One should know the historian before studying history" saying applied to Burckhardt it can be said that he was an Italian admirer and thinking his own country Sweden as a dull place.

Although it is true that the ideas and forms were spread from Italy, there were cultural interactions between Italy and the other European countries. Burke's "humanistic brain migration" happened between 1430 and 1520. Italian scholars went to other countries like France, Hungary, Britain, Spain, Poland and Portugal because they didn't achieve the success they desired. Petrarch wrote his best poems in Avignon not in Tuscany. Similarly "Out of Italy" effects are impressive in the field of painting. Painting on Canvas, started with Jan van Eyck, taken from Holland by Italians and had a huge effect on Italian painting (Burke, 2000, p.42-43).

The terms used today like notation and polyphony arose in the middle ages. It can be observed in their music that the composers of the Renaissance period did not break their relations with the Middle Ages. Considering that opera, which is a brand new genre with the effort of reviving ancient Greek music, only developed in the 16th century, it can be said that the metaphor of revival and awakening did not develop in the same way in all fields of art in the Renaissance. The fact that music is an area that is not easy to imitate, like intact architectural structures, made it possible to build it on a more original ground, perhaps. However, it is a fact that it didn't have only one center and it didn't only originate in Italy. The process of receiving Italian culture is in the opposite direction when it comes to music. Musicians from the Netherlands and France are in a very important position for Italy. The effects of French composers DeVitry and Machaut and later Dufay's innovations on Italian music, and the reputation of

the Flemish composer Josquin, who is known as the father of motet, in Italy proves this. By the 16th century, Lasso, Byrd and Victoria were considered the important composers of Renaissance music by blending their musical traditions with Italian music.

There is also a one-sided approach when discussing the effects of the Reformation on music. It is seen that only the positive effects of the Reformation are emphasized and the change created by the bans brought on the carnival culture, which include music and occupy a large place in folk culture were denied. Carnival culture, which is defined as a set of collective acts that occupied a large place in human life in Ancient Greece and took place in public squares or streets, continued in Medieval Europe and its influence began to decline at the end of the Renaissance (Bakhtin, 2001, p.246). The fact that the bans brought for religious and moral reasons weakened the Carnival culture, the streets that turned into a stage for people thanks to the musical performances, theaters and parades, eliminating the difference between the audience and the performer, caused the real folk culture to turn into a learned culture.

Rather than being a cultural revolution that miraculously severed its connection with the past, the Renaissance can be defined as a ground of transformations in an environment where the number of individuals who develop slowly, who gradually felt alien to the Middle Ages, but who, forgetting that he was also a medieval individual, sympathizes with antiquity. It is not the opposite of the Middle Ages, but the 'autumn of the Middle Ages' in Huizinga's words.

Rönesans kavramını açıklamak için kullanılan, antikitenin canlandığı dönem anlamına gelen “yeniden doğuş” metaforu, 19. yüzyıl ortalarında İsviçreli tarihçi Jacob Burckhardt’la başlamış (Burckhardt, 1860) ve günümüzde de en iyi bu yolla açıklanmaya devam etmiştir. Hatta bütün Rönesans algımızın ve buna bağlı ifade uzantılarının uzunca bir süre “The Civilization of the Renaissance in Italy” adlı kitabına dayandığını söylemek aşırıya kaçmaz. Burckhardt’ın yaklaşımı bir yandan günümüzde etkisini sürdürmeye devam etse de diğer yandan günümüz tarihçileri tarafından geleneksel tarihin nesnelliği bağlamında sorgulanmaya başlanmıştır.

Geleneksel tarihçiler geçmişin izlerini takip ederek, orada bir zamanlar yaşanmış tüm gerçekliğe ulaşabileceklerine ve insanlara aktarabileceklerini düşündüler. Bunu yaparken kullandıkları dilin nesnel olduğu ve gerçeği bir ayna gibi yansıttığından neredeyse emin gibiydiler. Daha sonraları Foucault gibi kişiler tarihin gerçekleri nesnel biçimde yansıtmadığı, hatta kurgusal olduğunu iddia ederek yerleşik düşünceyi alaşağı etmiştir. Foucault’nun “İnsanın artık tarihi yoktur: daha doğrusu konuştuğu, çalıştığı ve yaşadığı için kendini.....tarihlere tamamen dolanmış bulur” (Foucault, 2017, s. 513) sözleri, tarihin, gerçekliği olduğu gibi aktaramayacağı, tarihçinin yaşadığı dönem, olayları anlamlandırıldığı dil ve kültürel bağlamdan ayrılamayacağı şeklinde yorumlanabilir. Benzer şekilde E.H. Carr, “Tarihi incelemeye önce, o tarihi yazan tarihçiyi tanımak gerekir” demiştir (aktaran, Burke, 2000, s. 11). Ne kadar nesnelleştirmeye çalışırsak çalışalım olayları anlatırken, kendi inanç ve ideolojimiz veya toplumsal norm kabul edilen egemen ideolojiden bakıp, anlam katarak şekillendirdiğimize dair görüşün, tarih yazımında bir tür paradigma kaymasına neden olduğunu söyleyebiliriz.

Çağdaş alımlama kuramları, iletilenin iletim süreci sırasında değiştiğine inanırlar. Onlara göre antikitenin Rönesans’ı yarattığı kadar, Rönesans da antikiteyi yaratmıştır. “Hepsi benim ve hiçbirini benim değil” sözleri bu durumu güzel özetler. Antik ve İtalyan öğeler incelendikçe onların yeniden anlamlandırıldığı görülür. Bu durum, “Brikolaj” veya “karmalama” kavramlarıyla adlandırabileceğimiz Hristiyan ile paganın, gotik ile antik dönemin bir karışımı haline gelmiş örneklerde görülür (Burke, 2017, s. 6-9).

19. yüzyıldaki Rönesans algısı, Avrupa’nın her şeyin daha iyiye doğru geliştiği ilerlemeci tarih anlayışı penceresinden bakarak (Durgun, 2013, s. 286), Ortaçağ’ı geri kalmış, antikiteyi toprağın altına gömmüş bir dönem olarak tanımlayıp üstünlük kimliğini koruma altına almaya çalışmasıyla paralellik gösterir. Ancak bu Avrupa tarihi dönemselleştirme çabaları artık gözden düşmeye başlamıştır. Burckhardt, kitabında Ortaçağ ve Rönesans arasında keskin bir çizgi varmış gibi ve Ortaçağ insanının bilincini hayal alemine dalmış ve üzeri tamamen peçe ile örtülmüş bir halde tasvir eder (Burckhardt, 2019, s. 80). Ona göre bireycilik ve modernite Rönesans için iki önemli kavramdır. İtalya, modern Avrupa’nın ilk ülkesi ve İtalyan şair Petrarca da ilk modern insandır. Dahası sanat ve fikir alanındaki bu yeniliklerin yalnızca İtalya’da başladığı ve hiç etkileşim olmaksızın tek taraflı olarak çok uzun yıllar sonra Avrupa’nın geri kalanına yayıldığı yanılığın içine düşer. Burke’e göre Burckhardt’ın bu Rönesans tasarımı mitler içerir.

Burke’e göre ise mit denildiğinde iki farklı anlam karşımıza çıkar. Birincisi tarihsel yanılığın, diğeri ise kişileri yücelten, efsaneleştiren anlatılar (Burke, 2000, s. 7-8). Barthes’a göre ise mitler, zaman içerisinde insanlar tarafından kalıp yargılar haline gelebilir ve bir toplum içerisindeki egemen ideolojilerin düşünce yapılarının yansımalarıdır (Barthes, 2015, s. 45). Bu anlamda Burckhardt’ın Rönesans tasarımı mit kavramının anlamlarını yansıttığı söylenebilir. Tarihsel bakımdan kendisini ve kendi zamanının kültürünü hem yakın hem de uzak geçmişinden bir biçimde farklı ve ayrıcalıklı olarak görmek, Rönesans hümanizminin en önemli özelliğidir (Johnson, 2005, s. 15). Durgun, “karanlık” olarak addedilen kilise merkezli ve parçalı sosyal dokusuyla Ortaçağ’ın

tarihsel ilerleme çizgisinde olumsuzlanmasını eleştirir ancak bunun ilk kurgularının 19. yüzyıl tarihçileri değil, kendi dönemlerinin bilincinde olan Rönesans düşünürleri olduğunu söyler (Durgun, 2013, s. 287).

Burke, Rönesans sanatçılarının kendilerini “yeniden doğuş” metaforu ile tanımlıyor olmalarını hiç sorgulamadan kitabında işlemlerini Burckhardt’ın yanılığının kaynağı olarak görür. Bunun kişisel nedenlerle olabileceğini, İtalyanca bir takma isim kullanmaya varan İtalya’ya olan kişisel hayranlığı olduğuna değinir. Ancak yine de bu hayranlığın 19. yüzyıl entelektüellerinin Rönesansa olan ilgisini açıklamaya yetmeyeceğini, dönemin gerçekçilik, bireycilik gibi düşünsel yönünün ve sanat yapıtlarının aldığı değerlerin önem kazanmasının da göz ardı edilemeyeceğini öne sürer (Burke, 2000, s. 11). Günümüzde hala geçerli olan bu Rönesans düşüncesinin bu kadar uzun zamandır devam etmesinin nedeni, şüphesiz tarihçilerin Burckhardt’ın kitabına sırtlarını dayayıp bunları hiç sorgulamadan kabul etmeleridir. Ancak günümüz tarihçileri daha derinlere inerek kolayca genelleme yapılamayacağını gözler önüne serer.

“Yeniden doğuş” bir mit mi? Rönesans İtalya’dan mı çıktı?

Bu Rönesans tasarımlarını değerlendirirken akla şu sorular gelir. Rönesansın yakın geçmişi olan Ortaçağ’da hiç mi yenilik olmadı? Ortaçağ’ın sürekli tekrarlanan şu ünlü karanlığının sınırı neydi? Veya 16. yüzyıl ve sonrasında Ortaçağ’a özgü geleneksel tavırlar devam etmedi mi? Rönesans insanı aynı zamanda bir Ortaçağ insanı değil miydi?

Ortaçağ ve Rönesans arasındaki sınırı bu kadar keskinleştirmek çok da anlamlı gözüküyor. Özellikle geç Ortaçağ’a özgü üç önemli *unsur* olan Avrupa’nın pek çok kentinde mimaride daha çok gözlenen gotik sanat; soylulukla özdeşleşmiş şövalyelik; 12. ve 13. yüzyıl üniversitelerinde gelişen, Thomas Aquinas’ın yazılarında temsil edilen felsefe ve teoloji disiplini olan skolastik düşünce göz önünde bulundurulduğunda iki dönem arasındaki sınır belirsizleşmektedir. Tarihçi Jacques Le Goff, daha da ileri giderek *Ortaçağ’da Entellektüeller* adlı kitabının önsözünde dönemin 19. yüzyıla uzanan bir *uzun Ortaçağ* olarak kabul edilmesi gerektiğini öne sürer. Ayrıca skolastik/hümanizm zıtlığının gözden geçirilmesi gerektiğine ve özellikle geç skolastik dönemin bilindiğinden daha özgün, yaratıcı ve yüksek düzeyde olduğuna dikkat çeker (Le Goff, 2020). Bu Ortaçağ kültürünün bir bakıma Fransız merkezli olduğu söylenebilir çünkü en ünlü şövalye Romansları Fransa’da bestelendi. Hatta İngiltere ve Kuzey İtalya gibi diğer ülkelerde de Romanslar Fransızca söylenip yazılıyordu (Burke, 201, s. 19-20).

Ortaçağ karanlığı metaforuna karşı çıkış tavrı gösteren kaynakların, yani modernitenin ilerlemeci tarih anlatısını eleştiren bakışın, Ortaçağ’ı aydınlık metaforuna evrilttiği görüşte de bazı sorunlar vardır. İrem (2021), bu eleştirel yaklaşımın postmodernizmden oldukça etkilenmiş olduğunu ve beraberinde tarihi, romancı hayal gücüyle özdeşleştirme tehlikelerini de barındırdığına değinir. Kuşkuculuğun, tarih metodolojisi tartışmasından çok bir tür modernite eleştirisine dönüştüğünü ve tıpkı karanlık metaforu gibi aydınlık metaforunun da anlatıcının niyetlerinden soyutlanamayarak iktidar tasavvurlarını meşrulaştırmakta olan bir içeriğe büründüğüne işaret eder (İrem, 2021, s. 142-143).

İnalçık (2011), “Rönesans Avrupası” adlı kitabında Ortaçağın özellikle sanatta etkisini 15. yüzyılda güçlü bir şekilde devam ettirdiğine ve yeni hareketlere de nüfuz ettiğine değinir. Bu nedenle 15. yüzyıl sanatında Ortaçağ karakteri açıkça sezilir. Rönesans sanatı, Ortaçağın genel akışının doğurduğu yeni bir dünya görüşünün, bir

olgunluğun sonucudur (İnalçık, 2011, s. 70). Rönesans süresince gotik sanat, şövalyelik ve skolastisizm artık antik dünya ile etkileşime girerek yeni üslup ve değerlere dönüşür. Bu dönüşüm özellikle İtalya'da gözlenmektedir. Burke (2017), bunun nedenlerini İtalyan şehir cumhuriyetlerinin seküler kültürünün antik Yunan kültürüyle benzerlik taşıması, klasik kalıntıların yani Antik Roma mimarisinin bu kültürün keşfini kolaylaştırması, birçok yapının İtalya şehirlerinde bulunması, Horace ve Virgil gibi bazı antik Yunan şairlerinin kitaplarının Rönesans'ta da okunmaya devam edilmesi olarak sıralar. Ayrıca Bizans ve Arap dünyası ile kurulan etkileşim (Ünlü Atina ve İskenderiye okullarının Bağdat'a taşınması, Müslüman alimlerin Aristo üzerine çevirileri) antik geleneğin Batı tarafından yeniden keşfini kolaylaştıran başka bir unsurdur (Burke, 2017, s. 23). Ve elbette 16. yüzyıla gelindiğinde ise matbaa sayesinde düşüncelerin geniş kitlelere ulaşmasıyla antik kültür büyük oranda özümseir (Burke, 2000, s. 39).

Lowinsky (1954), tıpkı görsel sanatlarda olduğu gibi Rönesans müziğinde başı çeken ülkelerin Hollanda ve İtalya olduğunu, diğer Avrupa ülkelerinin de periferde yer aldığı iddia eder (s.510). Burke'ye göre İtalya'yı 15. yy Avrupa'sındaki kültürel hareketin merkezi, geri kalanını da çeper olarak görmek sakıncalıdır. Bu görüş daha sonraları ondan düşünsel olarak ayrılan ancak belli konularda da örtüşen Hollandalı tarihçi Huizinga'yla kırılmıştır. Huizinga 1919 tarihli kitabı 'Autumn of the Middle Ages' de (Ortaçağ'ın Sonbaharı) dönemin toplumsal yaşamını sanat ve edebiyat üzerinden yansıtırken Burckhardt'la birleşir ancak İtalyanların bu gelişmede başı çektiği konusunda ondan ayrılır (Burke, 2017, s. 49).

Her ne kadar fikir ve formların İtalya'dan yayıldığı bir gerçek olsa da İtalya ve diğer Avrupa ülkeleri arasında kültürel değiş tokuş yaşanmıştır. Burke'nin hümanist beyin göçü diye söz ettiği etkileşim hareketi 1430-1520 yılları arasında yaşanmıştır. İtalyan bilginleri kendi ülkelerinde istedikleri başarıyı yakalayamadığı için Fransa, Macaristan, İngiltere, İspanya, Polonya ve Portekiz gibi ülkelere gitmiştir. Petrarca, en önemli şiirlerini Toskana'da değil Avignon'da yazmıştır. Benzer şekilde resim alanında da İtalya dışı etkiler çarpıcıdır. Kanvas üzerine resim yapma, ünlü ressam Jan van Eyck'e mal edilerek İtalyanlara Hollanda'dan geçmiştir ve bu yeni yağlıboya resim tekniği İtalya resmi üzerinde çok önemli bir etki yapmıştır (Burke, 2000, s. 42-43).

Rönesans'ta Müzik ve Müzisyen Kimliği

Müzikte antikiteyi taklit etmenin, mimari ve heykel alanındaki kadar kolay olmadığını söylemek gerekir. Roma'daki, neredeyse tamamı korunmuş yapılar ve bu yapıları görmek ve taklit etmek için ziyaret eden yüzlerce zanaatkar ve bilgin olduğu bilinmektedir. Müzik alanında böyle korunmuş yapılardan söz edilemez. Dolayısıyla müzisyenler ister istemez daha özgün olmak zorundadırlar. Ayrıca Haçlı seferleriyle Orta Doğudan pek çok çalgının gezgin müzisyenler (Trubadurlar) aracılığıyla Avrupa'ya girmesi, müzikteki merkezîyetçiliği (Gregoryen ezgiler) bozguna uğratan bir olaydır. Bu müziğin şarkı ağırlıklı ve çalgı eşliği ile olması, Antik Yunan dönemi müziği ile bağdaştırılabilecek bir unsurdur. Konuları genelde aşk, moral değerler, politika gibi din dışı olan bu şarkılar aynı zamanda soylu şair-müzisyenlerin besteledikleri, söyledikleri ve çaldıkları şarkılardır. İnsanların henüz kentten kente gezme olanağı yokken Orta Çağın gezgin ozanları bir anlamda bugünkü medya gücüne benzer bir güce sahiptir. Değişik yörelerde değişik isimlerle adlandırılırlar (Fransada *troubadurlar*, Almanyada *Minnesingerler*). Aralarında şövalyelerin, prenslerin hatta kralların da buldukları bu grup, kadın besteci ve icracıları da barındırır. Şarkılar monofoniktir ancak doğaçlama çalgılar eşlik eder (Forney ve Machlis, 2007, s. 77).

Ancak bu gezgin şarkıcıların müziği ile kilise müziğini birbirinden kesin çizgilerle ayırmak o kadar kolay değildir. Çünkü kilise için beste yapan besteciler nihayetinde halktan insanlardır. Ayrıca kiliseye gelen halkı, dini ritüellere çekebilmek için müziğin gücünü kullanma farkındalığına sahip olan kilise, halk gereçlerini müziğe adapte etmenin önemini de şüphesiz farkedmiştir. Din dışı sözler içeren motetlerin gelişiminin kaynağı bu motivasyondur.

Rönesansın yakın geçmişi olan, fazla yenilik olmadığı düşünülen Ortaçağ'da kilise müziğinde iki önemli gelişme olmuştur. Bunlar Batı Sanat Müziğinin temel taşı olarak nitelendirilen notasyonun ilk hali olan Neuma ve polifoninin ilk hali olan organumdur. İki ya da daha çok eş zamanlı ezgi çizgilerinin bileşimi olarak tanımlanan polifoni sayesinde notasyon gelişir. Kesin bir ritim ve perdenin belirtilebilmesi için bu müziğin bir şekilde yazılması ihtiyacı doğar. Bu daha net notasyon sistemi sayesinde sözlü gelenek ve doğaçlama sanatından daha konservatif ve tamamen ayrıntılı planlanmış bir sisteme geçilir (Kerman & Tomlinson, 2012, s. 69-74). Bu sistemin, bir yandan müziğin diğer nesillere aktarılmasını kolaylaştırdığı, öte yandan içerdiği notasyonda belirtilmesi ve icrası zor olan doğaçlamalı süslemelerle bir bakıma müziğin zenginliğini kaybettiği söylenebilir.

Wilkinson (1997) da Ortaçağ müziğini günümüz kulaklarıyla niteleyenlerin sanattan çok bir zanaat olarak anılması gerektiği söylemlerini anlamsız bulur. O'na göre Notr Dame organumları ve 14. yüzyıl motetlerindeki hiyerarşik yapı ve süsleme ilişkileri 18. ve 19. yüzyıl repertuarında bile görülmektedir (Wilkinson, 1997, s. 3).

14. ve 15. yüzyıllardaki müziksel başarılar antik kültür ve İtalyan kültürünün alımlanması süreci ile doğrudan ilişkili değildir. Aksine, müzik söz konusu olduğunda yabancı sanat ürünlerine hayranlık duyanlar bu defa İtalyanlardır. Castiglione, kitabında Urbino düşesinin kendisi için yeni bir parça icra edildiği zaman bunun Josquin'in elinden çıktığını öğreninceye kadar ne memnun kaldığını ne de beğendiğini söyler. Bu durum İtalya dışı müziğe duyulan ilgiye iyi bir örnektir (Griffiths, 2011, s. 64).

Bir önceki bölümde de söz edildiği gibi şiir ve resim alanında pek çok yenilik Hollanda'dan İtalya'ya geçmiştir. Müzik alanındaki gelişmeler de Fransa ve Flandra'da yoğunluktadır ve besteciler bunun bilincindedir. 1320'lerde yeni müzikten (Ars Nova) bahsetmeye başlarlar. Polifonideki teknik gelişmeler en üst mertebeye ulaşır. Motet önemli bir tür olarak gelişmeye devam etmektedir. Artık Notr Dame'ın organumları eski sanat (*Ars Antik*) olarak anılmaktadır (Kerman & Tomlinson, 2012, s. 60). Hatta Flaman besteci Johannes de Tinctoris'in yazılarında yeni müzikten bahsedilirken Dufay'ın adı geçer. Üslubuna atfen bir "Rönesans" fikrine bile rastlanır. Zamanın polifonik (çokezgililik) üslubunu benimsemiş Heinrich Isaak, Josquin des Prez ve Adrian Willaert gibi Flaman besteciler İtalya'da itibar kazanmıştır (Burke, 2017, s. 50-52).

Yazdığı motetlerle yalnızca kendi çevresi olan Fransa'yı değil İtalya'yı da etkilemiş olan Philippe de Vitry (1291-1361) Ars Nova'nın öncüsü sayılır. "Ars Nova" adlı kitabında gelenekten kopulmasını önermektedir. motetlerinde ölçülerin kuvvetli zamanlarında yalnız 4, 5 ve 8'li aralıklar değil (o zaman dek kilisenin uygun gördüğü aralıklar), üçlü altılı aralıkları da bulunur. Anahtarın yanında kullanılacak ölçü işaretlerini başlatan kişidir aynı zamanda. Sensible'in da kullanılması ile kilise tonlarının egemenliği resmen sarsılmıştır. Dahası ritimde de yenilikler vardır (Mimaroglu, 2012, s. 28). Zamanın nasıl gruplanması gerektiğine yönelik perfect ve imperfect zaman kavramlarını önerir. Perfect tam bir daire şeklinde üç zamanlı, imperfect yarım daire şeklinde iki zamanlılığı gösterir. Dairenin içinde nokta varsa vuruşlar üçlü gruplara, nokta yoksa ikili gruplara bölünür (Lord, 2008, s. 60).

Din dışı müzikte en ünlü besteci Fransız Machaut'dur (1300-1377). Bohemya dükünün sekreteridir. Hem rahip olması hem de saray mensubu olması onun dini ve din dışı besteler yapmasında etkindir (Kerman & Tomlinson, 2012, s. 60). "Machaut'un Notr Damm Missası" seslerin yalnızca yatay çizgilerin kurduğu polifonik örgü bakımından değil, bu çizgilerin dikey birleşmelerinden ortaya çıkan akorlar açısından geleceğin armonik yazısının öncüsü olması bakımından önemlidir (Mimaroglu, 2012, s. 29).

15. yüzyıla gelindiğinde İtalya'nın Fransa ile ticari ilişkileri, kültürel alanda değişim yaratır. Bu etkileşim ortaya bambaşka bir müziksel alan ortaya çıkarır. Franko Flamenk olarak da bilinen çok iyi müzisyenlere sahip Bugundy akımı. Bu müzisyenler İtalya'ya giderek kendi tekniklerini o bölgenin yerel teknikleriyle harmanlarlar. Aynı zamanda çok iyi eğitimci de olan Flamenk müzisyenler İtalya'yı müzik alanında oldukça ileri bir noktaya taşırlar (Lord, 2008, s. 75).

Daha önce de belirtildiği gibi antikiteyi taklit etme söz konusu olamadığından müzik alanı 16. yüzyıla kadar daha özgün olarak ilerler. Bu sırada müzikte; belli toplumsal katmanlar için belli müziklerin uygun olduğuna yönelik kurgusal yaklaşımlar ortaya çıkar; Aslında bu durum antikitenin son dönemlerinde sanatın iki kategoride ele alınmasıyla yakından ilişkilendirilebilir. Shiner (2004), "liberal" ve "bayağı" olarak ayrılan bu sınıflamada, bayağı sanatların fiziksel emekle ve ücret karşılığı yapılan sanatlar olduğunu, liberal ya da özgür sanatların ise soylu ve eğitilmiş sınıflara uygun entelektüel sanatlar olduğundan söz eder. Özgür sanatlar içinde sözel sanatlar olarak gramer, retorik ve diyalektik, matematiksel sanatlar sınıfına giren aritmetik, geometri, astronomi ve müzik yer alıyordu. Şiir ise gramer ve retorik'in bir alt dalı olarak geçmekteydi. Müzik, Pitagoras'ın matematiksel oranları kullanarak aralık ölçümleri yaptığı kuramsal bir alan olarak görülüyordu. Özel günlerde ücret karşılığı çalıp söylemek bayağı sanatlara yani hizmetçi sınıfına girmekte, yalnızca üst sınıflar icra ettiğinde özgür sanat kategorisine girmektedir (Shiner, 2004, s. 52-53).

Rönesans'ta müziği icra eden kesim ve hatta müziğin türü için benzer sınıflamalar yapılmaktaydı. Müzik kuramıyla uğraşan birçok isim, (ancak bu şekilde bilim alanı olarak sayıldığından) müzikte sınıfsal ayrımı destekleyen sözler söylemişlerdir. Grocheo, "müzikte akademi ve akademi dışı için net ayrımlar yapılmalıdır" der. Ardından "Asiller için gerçek müzik, halk için popüler müzik" sözlerini ekler. 1550'de *Armoninin İlkeleri* adlı kitabı yazan Zarlino, "Müzikte tek yetkili kulaktır. Müzik, yalnız müzikle ilgili olabilir. Müziğin konusu vardır ama bu müziksel bir konu, yani tema ya da ses kümeleridir" der. Vicentino, "Kromatik müzik soylular, diatonik müzik ise sıradan insanlara anlamlı gelebilir" der. 1550'de 12 perdelik kromatik çizginin eğitimle öğrenildiği için eğitilmiş ve asil insanlara layık olduğunu diğerlerinin ise sokaktaki insanlara layık olduğunu söyler (Kutluk, 1997, s. 5). Castiglione, "Corteggiano"(Saraylı) adlı kitabında lavta ve viyol çalmanın aristokratlar arasında moda olduğundan bahseder ve ideal bir soylunun sahip olması gereken özellikleri sayar. Bu, kitabı okuyarak kendine örnek alan, yeni ortaya çıkmakta olan kent burjuvazisine verdiği birçok öğütten biridir (Griffiths, 2011, s. 63).

Müzik nasıl olmalıdır? sorusu Rönesans insanının kafasını hep kurcalamıştır. Müzik alanında Antik Yunan'ı canlandırma ancak 16. yüzyıl sonlarında hız kazanır. 1570'lerden sonra bazı hümanistler, Antik Yunan kaynaklarını daha ayrıntılı irdeleyerek o dönemin müziğini canlandırmaya girişirler. Bu kişiler içinde en önemli isim Galileo'nun babası Vincent Galilei'dir. Galilei aslında Yunan kaynaklarını büyük titizlikle incelemiş olan Mei'nin kendisine gönderdiği çalışmalardan yararlanarak, ki bu çalışmalarda Doryen, Frigyen, Lidyen gibi diziler arasındaki farkları anlatıyordu, "Dialogue on Ancient and Modern Music" adlı kitabı yazmıştır. Bu kitapta

İtalya'nın müzikle yeterince ilgilenmediği, müziği gömülü olduğu karanlıktan kurtarıp onu antik haline tekrar kavuşturmanın gerekliliği ile ilgili ipuçları bulunuyordu.

Eskiye canlandırmayı amaçlayan bu çalışmaların müzik açısından çok önemli ve yenilik yaratan sonuçları olur. Galilei ve arkadaşlarından oluşan merkezinde Kont Giovanni Bardi'nin bulunduğu Camerata adıyla tanınan küçük bir grup, çok ezgili müziği eleştirip *canto fermo* adını verdikleri tek sesli şarkıları savunurlar. Bardi, 1589'da Mediciler'in düğününde eski bir Yunan müzikalini yeniden düzenlemeye çalışır. Grubun üyelerinden Caccini, konuşur gibi şarkı söylemek anlamına gelen stile recitativo (*rappresentativo*)'yu icat eder. Ardından Jacopo Peri bu üslupta bir opera besteler. Günümüze kadar ulaşan en eski opera olan bu eser 1600 yılında sahnelenen *Euridice*'dir. Aslında Peri'nin daha önce sahnelenen *Dafne* operası, notaları kayıp olduğundan günümüze ulaşamamıştır. Monteverdi, *secondo pratica* adını verdiği müziğin sözlere değil, sözlerin müziğe baskın geldiği yeni üslubunu 1607'de sahnelenen *Orfeo*'da kullanır. Galilei ve arkadaşlarının geç de olsa antik müziği canlandırma çabaları yeni bir şeyin icadına yani Opera'nın ortaya çıkışına vesile olmuştur (Burke, 2017, s. 128-129).

Shiner, Antik Yunanlı ve Romalıların güzel sanatlar kategorisi diye bir şeye sahip olmadıklarını gösteren birçok kanıt olduğunu ve geleneksel tarihçilerin günümüzdeki gibi bir sanat kavramının antikite tarafından benimsendiğine inandıkları ve böylece anakronizme yani tarihsel yanlışlığa düştüklerinden bahseder (Shiner, 2004, s. 49-50). Başka bir deyişle bugün bizim anladığımız şekilde bir sanattan söz etmek o dönem için olası değildir.

Rönesans sanatçılarının pek çok resmi ve heykeli öncelikle estetik terimlerle değerlendirilmek yerine ikonografileri ile saygı duyulan ve geleneklerden türemiş kutsal veya din dışı olarak tanımlanan işlevsel nesnelere olarak görülüyordu. Örneğin altar panoları, missa ayiniyle ilişkilendirilen dinsel ritüellerin yerine getirilmesinde kullanılan standart araç gerecin bir parçasıydı. İzleyicilerin tarihsel olayları yorumlamasına, kutsal ve din dışı metinlerin akıllarda daha kalıcı yer etmesine yarıyordu. Floransa'da kent merkezinde sergilenen Michelangelo'nun Davut heykeli gibi yapılar kilisenin ve devletin gücünü ve iktidarını yüceltmeye yarıyordu. Ya da Rafaelin Sistine Madonna'sı dönem insanı için çok özel ritüel amaçlarla yüklü, dua etmeye yönelik bir tasvirdi. Bu eserler bize ne kadar tanıdık gelirse gelsin, onları Rönesans döneminin izleyicilerinin gördüğü gibi göremeyeceğimizi kavramak gerekir (Johnson, 2005, s. 13). Johnson'ın bu görsel örnekleri yerine müziği koyduğumuzda değişen bir şey olmaz. Müzik aynı amaçlarla kiliselerde yerini alır. Ya da başka bir deyişle aynı amaçlar müzik aracılığıyla farklı duylara bu defa daha etkili bir şekilde seslenir.

Müzikte sanatçıya bakış, resimdekinden farklı bir gelişim gösterir. Vasari'nin ressamların hayatlarını derlediği kitabının müzikte muadili olmadığı bir gerçektir. O dönem Donatello gibi sanatçıların ünlü olduklarını gösteren kanıtlar olsa da birini besteci olarak göstermek gibi bir gelenek yoktur. Örneğin Dufay, Papa tarafından kutsanmış ve önemli olaylar için davet alan bir bestecidir ancak kimse beste yapan insanların adlarını bir kitapta toplamayı düşünmemiştir. Griffiths'e göre Ortaçağ'da yalnızca bir iki bestecinin adı dışında (Bingen'li Hildegard gibi) tarihsel kayıtlarda, özellikle dinsel ezgi kitaplarında bestecilere yer verilmemesinin nedeni müziğin insanüstü bir varlık olarak görülmesidir (Griffiths, 2011, s. 25). Rönesans'ta bestecilerin hayatını içeren bir kitap yazılmaması belki de dönemin müziğe bakışının bir yansımasıdır.

O dönemde besteci ve müzisyen kavramlaştırmaları da söz konusu değildi. Müzik, kozmik armoni ve matematiksel ilişkilere dair genel düşüncelerle ilgilenen kuramsal bir dildi. Kiliselerde müzik eğitmenliği yapanlar ilahileriyle tanınıyor olmasına rağmen müzikleri istenildiğinde çok rahat manipüle edilebiliyordu. Bir önceki

bölümde bahsedildiği gibi özgür ya da bayağı olarak sınıflandırılan müzisyen statüsü bizim modern anlamda algıladığımız (görelî olarak) kendi iradesiyle müzik yapan besteciler değil, toplumsal ve dinsel hayata eşlik edecek müzikler yapan besteci/icracılardır (Shiner, 2004, s. 70).

On dokuzuncu yüzyıl tarihçilerinde tarihi toplumsal bağlamdan kopuk bir biçimde bireylerin yarattığı görüşü hakimdir. Hessen, Marx'ın diyalektik maddecilik yönteminden ilham alarak, tarihin kişisel dürtülere ve görüşlere dayandırıldığı kuramları sert bir dille eleştirir. Ona göre yönetici sınıfın fikirleri egemendir. Bu sınıf, diğer sınıfları kendine bağımlı kıldığı gibi baskın maddî güç olduğundan diğer sınıfları kendi çıkarlarına boyun eğdirir (Hessen, 2017, s. 21). Hessen'ın bu bakış açısıyla Rönesansı değerlendirdiğimizde sanat ve fikir alanındaki gelişimi, bir dizi dahi insanın ansızın ortaya çıkmasına bağlayan görüş de yetersiz kalır. Buna en iyi örnek, sanatçı ve dahi insanların işlerini gündelik işler arasından ayırıştırarak sanat etiketiyle sürdürmelerini destekleyen *sanat hamiliği*dir. Müzikte müzisyenleri korumak, onları sarayda tutmak ve ürün vermelerini sağlamak aristokratlar ve burjuvazi arasında bir statü sembolü haline gelmişti. Amaçları gelecek kuşaklara aktarılacak bir ifade kültürünün üretimini sağlayacak insanları bulmak, bir araya getirmek ve onları destekleyerek kurumsallaştırmaktır.

1434-1494 yılları arasındaki Floransa'da iktidarları boyunca Mediciler düşünsel yaşama ve bilgelige vurgu yapan Plato gibi yeni nesil Floransalı filozofları desteklerler. Ayrıca Palazzo Medici ve Boticelli'nin Primavera'sı gibi yüzyılın en önemli eserlerini özel siparişe yaptırırlar (Burke, 2017, s. 37). Yalnızca kilise ve devlet gücü değil, soylu zenginlerin evleri, bahçeleri veya koleksiyonları için ısmarladıkları eserler sanatta izler bırakır. Mantua Markizi Izabella d'Este, Da Vinci ve Michalengelo gibi sanatçıların eserlerini toplamak için uğraş verenlerdendir (Burke, 2017, s. 79). Sanat eserinin konusundan, üslubuna nasıl yapılacağına çoğunlukla sanatçılardan çok hamiler karar verir. Sanata yön verenin sanatçıdan çok baskın maddî güç olan sınıf (sanat hamileri) olduğu söylenebilir.

Reformun Müziğe Olan Etkileri

Reform hareketinin rahiplerin önderliğinde olması şaşırtıcı değildir çünkü eğitimli kesim genelde ruhban sınıfıydı. Hareket, elbette her yerde veya her sınıfta aynı etkiyi göstermez, Katolik reformcularla Protestan reformcuların karşı çıktıkları şeyler de aynı olmayabiliyordu. Ancak hareketin olumlu ve olumsuz olarak iki yanı olduğu da bir gerçek.

Feodalizmin etkisinin azalması farklı toplumsal güç odaklarını ortaya çıkarır. Harman'a göre toplumdaki her sınıfın kafasının karışık olduğu ve her sınıfın güvence için eski dinsel inançlarına döndüğü bir dönemdir reformasyon. Kilisenin de bu karışıklıktan bunaldığını gören insanlar bu durumla ancak eski feodalizmden devraldıkları düşüncelerin yeniden biçimlendirilmesi yolu ile baş edebilirlerdi. Luther, Calvin gibi adamlar onlara bu yeni yolu sağlar (Harman, 2009, s. 181-187).

Dini düşüncelerin halka müzik yoluyla daha iyi aktarıldığı yeni bir keşif değildir. İnsanlık tarihine baktığımızda ruhlarla iletişimde, hastalıkların iyileştirilmesinde vb. dini ritüeller içinde müzik hep kullanılmıştır. Hristiyan ibadetinde şarkı söylemenin bu kadar önemli olmasının nedeni kuşkusuz müziğin sözlere bir güç, amaç, gizem hatta sihir katmasıydı. Bu reformistlerin çok iyi bildiği bir şeydi.

Müzik, tüm itirazlara rağmen özellikle Protestan halk kültüründe yerini alır. Luther, kendisi de birçok ilahi yazmıştır. Ayrıca flüt ve lavta çalmaktadır. İlahilerinde halk şarkılarını örnek alıp, dini ezgilere uyarlar. Çünkü

hem müziğin yığınlar üzerindeki sürükleyici etkisini hem de kilise korosunun eğitici yanını göz önünde bulundurur. Reformcular halkın kilisede güçlük çekmeden söyleyebileceği melodilerle tanrı düşünüşüne yakınlaşmasını istiyorlardı. İleride Bach'ın kilise kantatlarına esin olacak bu müzik, önceleri yalın başlamış ancak sonradan bestecilerin isteğiyle daha karmaşık polifonik dokuya evrilmiştir (Mimaroglu, 2012, s. 32).

Luther'in kendi deyişiyile "contrafactur" yani günlük dildeki çevirisiyle sahtecilik, halk şarkıları ile dini şarkıların harmanlanması olarak açıkladığı bir yapıdadır. Örnek olarak bir ilahisi, dinle ilgisi olmayan bir şarkının hemen ardından "yukarıdaki cennetten sana geldim" sözleriyle devam eder. Ya da bir aşk şarkısındaki "bakire" kelimesi yerine "kilise" konularak dinsel anlama büründürülür (Burke, 1996, s. 256). Hatta Luther'le başlayan bu sahtecilik, Trent konseyinden sonra da devam eder. Çoğu dini dernek bu yöntemi kullanır. Zaten çok da zor değildir. Aşk şarkılarını, dünyevi olmaktan çıkarıp bakire Meryem'i öven niteliğe büründürür (Burke, 1996, s. 263).

Reforme edilmiş müziğin giderek karmaşıklaşması, karşı reformcuların örgütlendiği yapı olan Trent konseyini harekete geçirir. Trent konseyi, Gregoryen ezgilerine bu abartılı süslemelerin eklenmesini "geleneksel ezgilerin yozlaşması" olarak değerlendirir. Dini hizmetlere belirli çalgıların girmesini, popüler şarkıların missalarda yer almasını, din dışı dalganın dini müziği ele geçirmesini reddederler. Kilise müzisyenlerine yapılmış saygısızlık olarak öne sürerler. Missaların zenginleştirilmiş polifonik dokusunu anlaşılmazlık olarak dile getirirler. Müzikten çok sözlerin önemini savunan Trent Konseyi, bu yeni çoksesliliğin yasaklanması yönünde bir soruşturma açmaya karar verir. Bir komisyon oluşturularak "reform edilmiş" missalar incelemeye alınır. Bu inceleme içinde Palestrina ve Lasso gibi ünlü besteciler de vardır. Ancak bestecilerin çoğu bu uyarıları görmezden gelir. Konseyin özellikle halk şarkılarının kilisede kullanılmasına izin vermemesine karşın bu şarkıların törenlerde kullanılması bir yana, derlendiği ve birçok Avrupa kentinde yayınlandığı görülür (Kutluk, 1997, s. 24).

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-94), Trent konseyinin isteklerini polifoniden ödün vermeden en iyi biçimde uygulayan bestecilerden biridir ve büyük konturpuan ustası olarak ün salmıştır. Papa Marcel Missa adlı yapıtında 6 sesli polifonik doku kullanan Palestrina, sözlerin birbirine karışmamasını sağlayarak dini müzikte de polifoninin kullanılabilirliğini konseye kanıtlar. Bu nedenle karşı reform hareketinin bestecisi olarak kabul edilir. Eserlerinin çoğu dini içeriklidir. Onun üslubunu devam ettiren besteciler arasında Tomas Luis de Victoria (1548-1611), Franko-Flaman üslubunu uluslararası üslubu ile kaynaştıran Orlando di Lasso ve hayatı boyunca katolik bir hayat süren İngiliz William Byrd yer alıyordu (Forney ve Machlis, 2007, s. 95).

Avrupa tarihinin dönüm noktalarından biri olan reformasyon sayesinde halk dili kilise müziğine entegre edilir ancak gündelik yaşamında kilise dışındaki ritüellerinin çok önemli parçası olan karnaval kültürü denetlenmekten ziyade (Trent konseyinin yaptığı gibi) daha da kötüsü yasakları barındırıyordu. Bu durum reformasyonun müzik üzerindeki yıkıcı sonuçlarıydı.

Halk Kültürü ve Karnaval

Reformasyonun müzik üzerindeki olumlu sonuçlarını daha küçük bir grup özelinde düşünmekte fayda var. Her ne kadar reformasyon, yerel dillerin ve halk ezgilerinin kilise müziğine girmesi, müziğin daha geniş kitlelere ulaşması gibi gelişmelerin yaşandığı bir dönem olarak görünse de reformcuların uyguladığı yasaklar, halk kültürü

içindeki çoğu etkinliğin de yasaklanması anlamına geliyordu. Yasaklanan etkinliklerin çoğu elbette müzik içeriyordu.

Antik Yunanda insan yaşamında geniş yer işgal eden, kamuya açık meydana veya sokaklarda ortaklaşa gerçekleşen icraatlar bütünü olarak tanımlanan Karnaval kültürü, doğrudan Ortaçağ Avrupa'sında devam etmiş ve Rönesans sonlarında etkisi azalmaya başlamıştır (Bakhtin, 2001, s. 246).

Ortaçağ insanı gündelik yaşamında sınırlı zaman aralıklarında birbirinin zıttı iki ayrı hayat yaşıyordu denilebilir. Bu iki dünyayı Attali (2017), Flaman ressam Peter Bruegel'in "Karnaval ile Perhiz'in Savaşı" adlı dahiyane bulduğu resmi üzerinden değerlendirir. İki büyük, karşıt gücün kararsızlığını pek çok örnekle resmettiğine ve bunların müzik ve iktidar olarak simgelenebileceğine değinir. Büyük perhizin kurallarına şenlikler nedeniyle uyulmamasının çatışmayı getirdiğini, resimde bu çatışmanın da tıpkı uyum ve uyumsuzluk, düzen ve düzensizlik, müzik ve gürültü gibi zıtlıkları sembolize ettiğini savunur. Resimde, müzikle ilgili çok az unsur bulunsa da müziğe yönelik çok şey anlattığını savunan Attali, hem kilisenin müzisyen ve dansçıları evcilleştirdiği hem de ekonomi-politiğin kendi müziğini dayattığı dönemin izlerini gördüğünü söyler (Attali, 2017, s. 31-33). Benzer şekilde Burke, Bruegel'in aynı resmini şöyle yorumlar; Karnaval, geleneksel halk kültürü simgesi, Perhiz ise 1559'da halk eğlencelerini bastırmaya çalışan rahiplerdir. Reformasyonun önderliği rahiplerde olsa da köylü ve zanaatkarları da pasif alıcılar olarak görmemek gerektiğini söyleyen Burke, hareketin olumsuz yanı olarak halk kültürünün çoğu yönünün bastırılmasını gösterir (Burke, 1996, s. 236).

Sorgulayıcı tarihçilerden biri olan Finkelstein, Ortaçağ saray ve kilise müziğinin halk kültürü ve müziğinden izler taşıdığına değinirken geleneksel tarihçileri bu müziği göz ardı etmekle suçlar. Bu tarihçilerin halk kültürüne ait ritüelleri boş inanç olarak gösterirken, soyluların yaşam biçimi içindeki eylemlerin tümünü yüceltiklerinden bahseder (Finkelstein, 2000, s. 21).

Söz konusu üst sınıflar, müzik icra alanı olarak evler ve sarayları kullanırken, halkın sahnesi ise festivallerin olanak verdiği sokaklar ve meydanlardır. Bu karnavallar, mayıs oyunlarını, tiyatroları ve komik vaazları içerir. Yiyecek, cinsellik ve şiddet temalarını içeren bu karnavalların en önemli unsurlarını geçit alayı, yarışmalar ve oyun sahneleme olarak sıralamak mümkündür. Karnavalın halk için anlamı büyüktür çünkü kişiye bir kere de olsa ceza almadan istediğini yapabileceği bir ortam sağlar. Erkeklerin kadınlarla, uşakların efendilerle rol değişimine imkân sağlanan "Baş Aşağı" dünyanın gerçekleştiği bir olaydır. Kısaca bir dizi zıtlığın yaşandığı tersine bir dünyadır. Bu dünya farklı insanlar için farklı anlamlar taşıyor, putperest izlekler yok edilmeden Hristiyanlığa ilişkin izleklerin üzerine konuyordu. Trent konseyi denetlenmeden yana olsa da reformcular bu etkinlikleri tamamen yasaklamaktan, yani yok etmekten yanadır (Burke, 1996, s. 216).

Karnaval sayesinde insana sunulan bu özgürlük, içinde müziğin de icra edildiği ritüel çeşitliliğin inşa edildiği sokakların sahneye dönüşmesini sağlar. Bakhtin, herkesin etkin bir katılımcı olduğu bu durumun izleyici- icracı arasındaki ayrımı ortadan kaldırdığını, bir tür *karnavalesk* yaşam, yani alışıldık seyirden çıkmış bir yaşamın kendi yeni yasalarıyla yaşandığına değinir. Bu yasalar aynı zamanda toplumsal sınıfları, eşitsizliği, dindarlığı ve benzer hiyerarşik kuralları bir süreliğine askıya alır (Bakhtin, 2001, s. 238).

Karnavalın karşı çıkılan her şeyi bünyesinde barındırması nedeniyle reformcuların saldırılarını karnavala odaklamaları şaşırtıcı değildir. Bu yasaklama nedenlerini dini ve ahlaki olarak ikiye ayırabiliriz. Dini nedenlerin en önemlisi, bu etkinliklerin Hristiyanlık dışı olduğu, paganlığı çağrıştırdığı düşüncesidir. Hatta Katolik kilisesinin

resmî uygulamalarını dahi Hristiyanlık öncesi kalıntı olarak tanımlarlar. Venüs kültünü çağrıştırdığı gerekçesiyle Bakire Meryem kültüne bile karşı çıkarlar. Katolik reformcular halk kültürünü büyülerden temizlemeye çalışırken, içinde büyü sözü geçen birçok masal kitabı, kehanet içeren kitaplar yasaklanır. Tiyatro tehlikeli bir büyü biçimi olarak görülür. Konusu din olan oyunlar dahi sakıncalı görülür. Cadı avlarının nedenleri, cadıların sapkın bir pagan dininin üyesi olduğuna inanmalarıdır. Halk törenlerindeki ritüeller, oyunlar din ile alay etmek olarak görülür. Vaaz verirken kalabalıkları güldüren vaizler bile yasağa tabi tutulur (Bakhtin, 2001, s. 238).

Ahlaki açıdan ise dünyevi sofuluğa tamamen ters bir dünya içermesi, cinsel dürtüleri ortaya çıkarmayı yasaklayan tabuların yerini özendirmenin alması, Freudcu bir terimle “id” i simgeliyordu. Festivaller; sarhoşluk, aşırı oburluk ve şehvet içermesi nedeniyle günah sayılıyordu. Oyunlar, şarkılar ve özellikle danslar, kirlilik ve bayağılığı özendirdiği gerekçesiyle yasaklanıyordu. Halk şarkıcılarının suçluları kahraman olarak gösterdiği söylenir. Hatta 1537’de İngiliz ahlakçı Robert Crowley, soygunları “yüreklilik” olarak öven arapist ve ezgicileri şikâyet eden bir mektup yazar. Kısaca terbiye, ağırbaşlılık ve tutumluluğa dayalı dünyevi sofuluğa dair bir yaşam biçimiyle (buna Protestan ahlakı diyenler yanılgıya düşer çünkü Katolik olan şehirlerde de geçerliydi); cömertlik ve hoşgörüyeye dayalı geleneksel ahlak biçimi olarak birbiriyle zıtlaşan iki tür ahlak biçimi görülmekteydi.

Katolik ve Protestan reformcuların halk kültürüne karşı çıkış düzeyleri ve karşı çıkış nedenleri farklılıklar gösterebiliyordu. Protestanlar Karnaval’a karşı oldukları kadar Perhiz günlerine de karşıydılar. Bazı Protestanlar pazar günü dışındaki tüm kutsal günlere, putperestliği çağrıştırdığı gerekçesiyle kutsal resim ve heykellere de karşı çıkmışlardı. Lutherçiler, Calvincilere göre daha hoşgörülüydüler. Luther’in halk geleneklerine göreceli olarak sempati duyduğu, Karnaval’a düşman olmadığı bilinmektedir (Burke, 1996, s. 240-245).

Sonuç olarak dini ve ahlaki nedenlerle bu ritüellerin yasaklanması, beraberinde sanatın birçok kolundan da mahrum kalınmasına yol açar. Ancak artık kültürün tüm hücrelerine nüfus etmiş olan bu panayırlar, piyesler, geçit alayları kısaca karnavallar beraberinde müziği de içeriyordu ve bu katıksız halk müziğinin giderek zayıflaması ve yok olması demektir. Bu dönüşümler resmi yazılı kültürün en önemli unsurunda, kilise müziğinde bile görülmektedir.

Sonuç

19. yüzyıl Rönesans anlayışı, aynı zamanda bugün çoğu araştırmacının reddettiği kültürel evrimci perspektife yaslanır. Toplumsal olayların doğa bilimlerinin yöntemleriyle açıklama girişimi olarak açıklanan pozitivizmin Aguste Comte tarafından ortaya atılması (Gedik, 2014, s.141), Burckhardt’ın Rönesans’ı modernite ile ilişkilendirmesi aynı atmosferi paylaşır. Bu ilişkilendirme, 19. yüzyıl tarih anlayışından yola çıkan, Klasik Batı Müziğinin kültürel evrimin ileri bir aşamasına sahip olduğu inancına dayalı indirgemeci bir yaklaşımdır. Durgun’a göre Orta Çağ’ın karanlık olarak olumsuzlanması bu tür bir tarihsel ilerleme anlayışı için elverişli gibi görünse de Avrupa merkezci bir tarih anlatısı içinde antik dönemden modern döneme doğru sürekli ilerleyen bir çizgide engel teşkil etmektedir (Durgun, 2013, s. 284).

Rönesans, gerçekten de çoğu kaynakta bize sunulduğu gibi midir? Benzer özellikler gösteren bu kitaplardaki Rönesans tasarımlarını sorgulamak çok da yeni bir şey değil. Huizinga, Rönesans’a ‘Ortaçağ’ın Sonbaharı’ diyerek Ortaçağ geleneklerinin devamına, bir tür olgunlaşmaya işaret eder. Ayrıca araya bir sınır çizgisi çekmek adına yapılan her uğraşı, Rönesansla ilişkilendirilen fikir ve düşüncelerin giderek daha erken bir tarihte ortaya

çıkartıldığını göstermekte yani Rönesans'ı Ortaçağ'la iç içe geçirmektedir (Huizinga, 2019, s. 315). Benzer şekilde Le Goff, Ortaçağ boyunca birçok 'yeniden doğuş' olduğunu ve bunların ardılığının basamaklıp Rönesans terimiyle bozguna uğradığına değinir (Le Goff, 2021, s. 63).

Rönesans'ın ayırt edici özelliği olarak kabul edilen, antik kültürün taklit edilerek tekrar canlanması ve İtalyan kültürünün Avrupa'nın diğer bölgelerinde taklit edilmesi ile ilgili geleneksel görüşe dair bazı şüpheli noktalar vardır. "Tarihi incelemeye önce tarihçiyi tanımak gerekir" sözlerinin belli bir Rönesans tasarıma sahip Burchardt'a uygulandığında onun bir İtalyan hayranı olduğu, kendi ülkesi olan İsviçre'yi donuk bulduğu söylenmektedir. Ayrıca mit kavramının her iki tanımı da Burchardt'ın Rönesans tasarımında geçerli olmaktadır. Şöyle ki tasarımı hem yanılgı içermekte hem de sanatçıları sıradan insan olmaktan çıkarıp sembolikleştirmektedir (Burke, 2000, s. 11-13).

Benzer bir bakışla tarihi olayların mevcut düşünme şeklimizi değiştirdikleri gibi, mevcut psikolojik durumumuz da tarihi olaylarla ilgili düşünce şeklimizi değiştirir. Duygusal deneyimler ve tarih arasındaki sıkı ilişki göz önünde bulundurulduğunda, insanların olaylar karşısındaki tepkilerinin incelenmesi, tarihsel anıların yaratılma süreçlerini araştırmanın iyi bir yoludur. Tarihsel anılar her kültürün ve dönemin kendine özgü ilgi ve öznel deneyimlerine şekillendirilir. Bir çalışmada (Wilford, 1991), Cristof Colomb'un popülerliğinin yüzyıllar içinde nasıl değiştiği analiz edilmiştir. 15. ve 16. yüzyıllarda bir kahraman olarak görülüyorken 20. yüzyıla gelindiğinde yıldızı sönmeye başlar ve dahası küreselleşmenin, emperyalizmin ve soykırımın sembolü olarak görülmeye başlanır (aktaran Pennebaker ve Gonzales, 2009, s. 218-242). Görüldüğü gibi tarih yazımı, alımlanmasıyla birlikte iki taraflı düşünülmesi gereken karşılıklı etkileşimle dönüşüme uğrayan bir olgudur. Tıpkı yukarıdaki örnekte olduğu gibi Rönesans sanatçıları kendilerini "yeniden doğuş" metaforuyla tanımlıyorlar diye Burchardt da bunu sorgulamadan kitabında işlemiştir. 19. yüzyılın bu Rönesans miti günümüzde de kabul görmekte ve bu mit üzerinden yürüyen bir endüstri devam etmektedir. Günümüz araştırmacıları Rönesansı tekil bir olay olarak görmez ve ona farklı bir perspektiften bakar (Burke, 2000, s. 11).

Her ne kadar tarih, Avrupamerkezci tarihyazımı tarafından doğrusal bir anlatının içine sıkıştırılsa da; Batı ülkelerinin diğer kültürleri ezen ve Batılı olmayan toplumlara kendi geçmişlerini unutturma stratejisinin aracı haline gelse de, çeşitli tarihi yorumların doğruluğu konusunun bir kuvvet meselesi haline dönüşme tehlikesini içeren, nesnel bilgiyi tamamen reddeden kültürel göreceliğin durduğu aşırı konuma da dikkat edilmelidir. Kanıt değil yoruma ve yorumun gücüne güvenen bu yeni tarih yazımı anlayışı, bazı ırkçı ideolojiler için avantaja dönüşen rahatsız edici sonuçlar doğurabilir (İrem, 2021, s. 145-146). Makalenin başında belirtilen; tarihçinin olayları aktarırken kendi inanç ve ideolojisinden veya toplumsal norm kabul edilen egemen ideolojiden bakıp, anlam katarak şekillendirmesi durumu Ortaçağ'ın karanlık metaforu için ne kadar geçerliyse, aydınlık metaforu için de o kadar geçerlidir.

Bugün Klasik Batı müziğinde kullanılan notasyon, polifoni gibi öğeler Ortaçağ'da ortaya çıkmıştır. Rönesans dönemi bestecilerinin Ortaçağ'la olan ilişkilerini koparmadıkları müziklerinde gözlenebilir. Motetlerdeki consonance-dissonance, hiyerarşik yapı ve süsleme ilişkileri sonraki yüzyıllarda da görülebilmektedir. Antik Yunan müziğinin yeniden canlandırılması çabasıyla yepyeni bir tür olan operanın ancak 16. yüzyılda geliştiği düşünülürse Rönesans'ta yeniden canlanma ve uyanış metaforunun sanatın her alanında aynı şekilde gelişmediği söylenebilir. Müziğin bozulmamış mimari yapılar gibi taklit edilmesi kolay olmayan bir alan olması, onun belki de daha özgün bir zeminde inşasını mümkün kılmıştır. Ancak merkezinin tek olmadığı, yalnızca İtalya'dan

çıkmadığı da bir gerçektir. İtalyan kültürünün alımlanması süreci müzikte tam tersi yöndedir. Hollanda ve Fransa’ dan çıkmış müzisyenler İtalya için oldukça önemli konumdadırlar. Ars Nova figürleri Fransız besteciler olan Phillippe de Vitry ve Machaut’nun ve sonrasında Dufay’in yeniliklerinin İtalyan müziğindeki etkileri, motetin babası ünvanıyla anılan Flaman besteci Josquin’in İtalya’daki ünü bunu kanıtlar niteliktedir. 16. yüzyıla gelindiğinde Lasso, Byrd ve Victoria da kendi müzik geleneklerini İtalyan müziğiyle harmanlayarak Rönesans müziğinin önemli bestecilerinden sayılmışlardır.

Halk kültürü, reformcuların her türlü etkinliği, dolaylı veya doğrudan elbette müziği de içeren Karnaval’a yasak getirmesi ile değişim geçirir. Dinsel ve ahlaki nedenlerle getirilen yasakların Karnaval kültürünü zayıflatması, içerisinde yer alan müzik icraları, tiyatrolar ve geçit alaylarıyla halkın sahnesine dönüşen, izleyici-icracı arasındaki farkı ortadan kaldıran sokakların boşalması, gerçek halk kültürünün sonradan öğrenilen kültüre dönüşmesine neden olur.

Rönesans, mucizevi bir şekilde geçmişle aniden bağı koparmış bir kültürel devrim olmaktan ziyade, ağır ağır gelişen, giderek Ortaçağ’a yabancı hissedilen ancak kendisinin de bir Ortaçağ insanı olduğunu unutarak antikiteye sempatiyle bakan bireylerin sayılarının arttığı bir ortamdaki dönüşümler zemini olarak tanımlanabilir. Ortaçağın zıttı değil, Huizinga’nın deyişiyle ‘Ortaçağ’ın sonbaharı’dır.

Kaynakça/References

- Attali, J. (2017). *Gürültüden müziğe: Müziğin ekonomi-politiği*. (çev. G. G. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan romana*. Cem Soydemir (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, R. (2015a). *Bir deneme bir ders: Eiffel kulesi ve açılış dersi* (2. Baskı), Mehmet Rifat, Sema Rifat(çev). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burckhardt, J. (2019). (orj. 1860). *The Civilization of the Renaissance in Italy*, (trans. SGC Middlemore), New York: The Macmillan Company.
- https://scholar.google.com/scholar?hl=tr&as_sdt=0%2C5&q=THE+CIVILIZATION+OF+THE+RENAISSANCE+IN+ITALY&btnG=
- Burke, P.(1996). *Yeniçağ başında Avrupa halk kültürü*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Burke, P. (2000). *Rönesans* (çev. Özkan Akpınar). İstanbul: Babil.
- Burke, P. (2017). (orj. basım 1998). *Avrupa’da Rönesans: Merkezler ve çeperler*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Coşkun, İ. (2003). Modernliğin kaynakları: Rönesans üzerine bir değerlendirme. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 3(6), 45-70.
- Durgun, F. (2013). Rönesans’tan 19. yüzyıla Avrupa tarihyazımında ilerleme fikri, dönemselleştirme ve Orta Çağ Avrupa tarihi algısı. *İnsan & Toplum*, 3(6), 283-304.
- Foucault, M. (2017). *Kelimeler ve şeyler*. (çev. MA Kılıçbay), Ankara: İmge Yayınları.
- Finkelstein, S. (2000). *Müzik neyi anlatır*. (3. Baskı), Halim Spatar (çev.), İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Forney, K. & Machlis, J. (2007). *The Enjoyment of Music*. New York: Norton & Company.
- Griffiths, P. (2011). *Batu müziğinin kısa tarihi*. Halim Spatar (çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gedik, A. C. (2014). “Marksizm’in doğa bilimlerinden kopuşunu müzik bilimleri tarihi üzerinden düşünmek.” *Marksizm Bilime Yabancı mı? içinde*, (ed. Alper Dizdar) İstanbul: Yazılama Yayınevi.

- Harman, C. (2009). *Halkların dünya tarihi*.(2.Baskı). Uygur Kocabaşoğlu (çev.). İstanbul: Yordam Kitap.
- Hessen, B. (2019). (orj. Basım 1931). *Newton'un Principiasının toplumsal ve iktisadi kökleri*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Huizinga, J. (2019). (orj. Basım 1919). *Ortaçağın sonbaharı*. İstanbul: Alfa.
- İnalçık, H. (2011). *Rönesans Avrupası: Türkiye'nin batı medeniyetiyle özdeşleşme süreci*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İrem, N. (2021). (4. Baskı). Karanlık/aydınlık anlatısı olarak ortaçağ ve eski/yeni tarih yazımı. *Doğu Batı Dergisi*, 8(33), 129-151.
- Johnson, G. A. (2005). *Rönesans sanatı*. Fisun Demir (çev.). Ankara: Dost.
- Kerman, J. & Tomlinson, G. (2012). *Listen*. Boston: Bedford/St. Martin's.
- Kutluk, F. (1997). *Müziğin tarihsel evrimi*. İstanbul: Çivi yazıları.
- Le Goff, J. (2020). *Ortaçağ'da entelektüeller*. M. A. Kılıçbay (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Le Goff, J. (2021). (4. Baskı). Ortaçağ'da batı Avrupa. *Doğu Batı Dergisi*8(33), 37-65.
- Lord, S. (2008). *Music in the Middle Ages: a reference guide*. London: Greenwood Publishing Group.
- Lowinsky, E. E. (1954). Music in the culture of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, 15(4),5 09-553.
- Mimaroğlu, İ. (2012). *Müzik tarihi*. (3.Baskı). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Pennebaker & Gonzales (2009). *Tarih yazmak: Kolektif belleğin altında yatan sosyal ve psikolojik süreçler*. In: *Memory in mind and culture* (ed. Boyer, P. & Wertsch, J. V.), pp. 3–28. Cambridge University Press.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı* (İ. Türkmen, Çev.)(1. baskı).İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Wilkinson, D. L. (1997). The good, the bad and the boring. In: *Companion to medieval and Renaissance music* (ed. Knighton, T., & Fallows, D.), pp. 3-15. Univ of California Press.

**SOSYAL SERMAYE KURAMININ MÜZİK ARAŞTIRMALARINDA KULLANILMASI: KISA BİR
LİTERATÜR ÇALIŞMASI****Social Capital Theory in Music Research: A Short Literature Review****Tuğba AYDIN ÖZTÜRK***

ÖZ

Bu çalışmada sosyal sermaye teorisinin temel özellikleri ele alınmış ve bu özellikler ışığında yapılan müzik araştırmaları incelenmiştir. Çalışma boyunca sosyal sermaye ve müzik literatürü konusu temel olarak üç ana bölüm etrafında incelenmiştir. Bunlar; müzik eğitimi, müzik toplulukları ve müzik endüstrisi konularıdır. Dünyada ve Türkiye’de konu hakkında yapılan araştırmalar sosyalleşme, güven, kolektivite, eşitsizlik, karşılıklılık ve sosyal ilişkiler gibi sosyal sermayenin ilkeleri göz önüne alınarak açıklanmaya çalışılmıştır. Buna göre sosyal sermaye bireylerde grup aidiyetini güçlendiren, ağlar kuran, güven oluşturan, köprü inşa eden ve sürekli öğrenmenin önünü açan bir enstrümandır. Müzik de bu sosyal bağların en önemli birleştiricilerinden biri olma özelliğini taşır. Öte yandan sosyal sermayenin kişiler arası eşitsizliğe yol açan karanlık bir tarafı da mevcuttur. Varolan sosyal ilişkilerin haksız avantaj sağladığı ya da sosyal sermaye sahipliğinin kültürel ve ekonomik anlamda zaten avantajlı konumda olan kimselerin lehine işlediği bir senaryo da tartışmaların merkezinde kendine yer bulur. Çalışmada konunun bu tarafı daha çok müzik ekonomisi literatürü üzerinden tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sosyal Sermaye, Network, Müzik, Müzik Sosyolojisi, Müzik Toplulukları

ABSTRACT

In this study, the basic elements of the social capital theory are discussed in the light of music studies. The social capital theory and related music literature have been examined mainly around three main sections throughout the study. These are music education, music ensembles and the music industry. The studies on the subjects have been explained by considering the principles of social capital such as socialization, trust, collectivity, inequality, reciprocity and social relations. Accordingly, social capital is an instrument that strengthens group belonging in individuals, establishes networks, builds trust, builds bridges and supports continuous learning. Music is also one of the most significant unifiers of these social bonds. On the other hand, there is a dark side of social capital that leads to interpersonal inequality. It is also discussed in the literature that social relations provide an unfair advantage or that social capital ownership is in favour of those who are already in an advantageous position in cultural and economic terms. This side of the subject is discussed mostly through the music industry literature in this paper.

Keywords: Social Capital, Network, Music, Sociology of Music, Music Ensembles

Derleme Makalesi/Review Article Geliş Tarihi/Received Date: 30.09.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 19.12.2021

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Üsküdar Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, tugbamusic@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-9979-3770

Extended Abstract

The social capital theory focuses on social relations, trust, reciprocity, social inclusion, cooperation, solidarity, bridging, bonding, inequality and other related social norms. This theory mostly interests the groups or communities such as family, friendship, neighbourhood or citizenship. People have always been a part of the community throughout history. They live, produce and consume all together and they share their products, values, traditions and culture. The historical perspective of these established communities has had a balance between individuality and collectivity. The sociology of music tries to explain music from a social point of view. The number of studies on the relationship between social network analysis and music has increased with the developments in technology and the concept of social capital, which has become a popular topic in recent decades.

Bourdieu explains the idea of capital in terms of social class structure and he categorizes the theory to four subbranches. These are financial, cultural, social and symbolic capitals and each represents a potential for capital sources. Financial capital is related to economic assets, while cultural capital refers to elements such as tastes, skills or academic background which people have. On the other hand, social capital is about networks among different communities and it is a basic concept for making connections between diverse actors. The average meaning of these three capital forms reflects a new approach, which is called symbolic capital, it gives a reputation and prestige to a person. There are also plenty of theoreticians who have studies on social capital in addition to Bourdieu. His point of view is considered critical in social capital literature. Because he believes that the sources of social capital cause some people who have economically privileged to have unequal opportunities. He has a remarkable contribution to the social capital literature. On the other side, the works of James Coleman and Robert Putnam provide a very significant approach to the literature. They highlight the positive and beneficial sides of social capital and they use the theory for explaining social groups behaviour.

In this paper, the definition of social capital has been made and the elements of the idea have been explained. Afterwards, music researches have been analysed in the light of social capital theory. The literature of music education, music communities and music economy has been gathered. This paper has been organised as a review article. The main aim of this paper is to focus on relationships between social capital and music studies. Relations are as important as the creation of music, forming it into a product, disseminating the musical product, meeting with the audience, and economic skills.

The relationship between music education and social capital will be discussed in the first part of this article. Music education offers a social environment where both amateur and professional people can come together. In this way, amateur or professional individuals and communities participate in art production. Social capital and music education studies are mostly discussed through sociological analyzes. These analyses are on the issues such as inclusion, cohesion and civic participation. Also, many studies in the literature focus on the fact that producing music together increases group feeling and belonging.

In the second part of this article, the effects of musical communities are examined with examples. As in choirs and music courses, the reason for some groups to come together may be only music. However, for some ensembles, music is used just as a tool. People have the sense of a team spirit while producing music. A significant part of the studies on musical ensembles focus on art therapy and well-being. There is always a positive correlation between being involved in a music community and an increasing life quality.

The third section of this article is about the significance of social relations in the music industry and the use of social capital as a resource in the entertainment business. Topics covered in this chapter are often about music entrepreneurship, the economic dimension of music, and the opportunity inequality in music world. According to this part, which is inspired by H. Becker's concept of Art Worlds, music production takes place in a social universe. However, amateur or professional musicians almost always need social relations conducting many activities such as production, distribution, sharing of music, protecting the rights of artists and more.

As a result, there are many studies on social networks, relationships and music in the literature of music sociology. This article aims to contribute to the Turkish literature and to give an idea to students and academics who work in the sociology of music and art.

Müzik sanatsal ve tarihsel geçmişinin yanısıra toplumsal gerçeklerle ve kişiler arası ilişkilerle sıkı sıkıya bağlıdır. Müzik eseri içinde enstrümanların ve insan sesinin ses ve sessizliği anlamlı bir bütün içindedir. Müzik yapan ve dinleyenler arasında sosyal, hissiyata dayalı ve zevkle şekillenen bir ilişki ağı vardır. Müziğin arka fonda dinleniyor olması bile, kişinin mekansal ortamla kurduğu ilişkiyi tanımlamaktadır. Örneğin müzik bize rahatlamamızı ya da hızlıca hareket etmemizi salık verebilmekte; bizi tarihsel mirasımızla buluşturma ya da yepyeni bir kültürel çevre ile tanışma şansı sunabilmektedir.

Müzik sosyal hayatın içinde ekonomik, kültürel, politik, teknolojik her türlü faktörden etkilenir ve bu süreçte aktörlerini yeniden konumlandırır. Müzik sosyolojisi, toplum içindeki müziğe ya da müziğin içindeki topluma ışık tutarken son on yıllarda popüler bir konu haline gelen sosyal sermaye kavramı ve teknolojinin ilerlemesiyle daha da işlevli olan sosyal ağ analizi konusunu daha yakından incelemek için de bir fırsat doğmuş olur. Bu çalışma literatürdeki sosyal sermaye ve müzik çalışmalarını biraraya getiren bazı örneklerin incelenmesini amaç edinir. Bu sayede en azından Türkçe literatürde bir başlangıç yazısı olma gayesini taşır. Çalışma müzik eğitimi, müzik toplulukları ve müzik endüstri ana başlıkları altında üç bölüme ayrılmış ve konu hakkındaki çeşitli örnekler bir araya getirilmiştir.

Çalışmanın amacı sosyal sermaye ve ağ analizi konularının kültür çalışmalarında ve özellikle müzik sosyolojisinde nasıl kullanılabileceği konusunda fikir vermektir. Ayrıca bu konuda araştırma yapmak isteyen kişiler için bir ön okuma sağlayacak şekilde literatürdeki en temel çalışmaların yer aldığı bir kaynak oluşturmaktır. Çalışma metod olarak derleme niteliğinde olup, bir araştırma alanı olarak müziğin sınırlarının çok geniş olması sebebiyle konu temelde üç ana başlık altında toplanmıştır.

Sosyal Sermaye Kuramı Nedir?

Sosyal sermaye literatüründe öne çıkan iki ifade vardır. Bunlardan biri “ilişkiler önemlidir” der. Sosyal sermaye kuramı hakkında yazılan hemen hemen tüm kaynaklar bir İngiliz atasözüne yer verir: “Ne bildiğin değil, kimi bildiğin önemlidir”. Sosyal sermayemiz eğitim, aile, arkadaş, sosyal çevre vb. yoluyla kazanılan ve ileride ekonomik sermayeye katkı sağlama olasılığı olan ilişkilerimizi temsil eder. Bu sebeple ilişkilerin kurulması kadar devam ettirilmesi de önem taşır. Güven, aidiyet duyma, karşılık verme, sosyalleşme becerileri gibi özellikler ilişkilerin kurulması, devam etmesi ve ekonomik bir sonuca dönüşmesine katkıda bulunur.

Sermaye kavramı, gelecekte karlı bir kazanç umuduyla yatırım yapılabilecek birikmiş bir miktar para olarak tanımlanır ve sosyal sermayenin ana fikri sosyal iletişim ağlarının değerli bir servet olarak kabul edilmesidir (Field, 2008, s. 16). Sosyal sermaye en temelde insan odaklıdır ve tüm toplumsal ilişkiler bir kaynak olarak kabul edilir. Öte yandan sosyal ilişkiler her zaman ekonomik sonuçlar sağlamaya ihtiyaç duymaz. Hemşehrilik, komşuluk, arkadaşlık, aile gibi ilişki ağları toplumdaki büyük sosyal ağların içindeki daha küçük mikro ağlardır. Sermaye türleri bir araya geldiğinde -kişinin güvenilir ilişkilerinin olması da buna dahil olmak üzere- anlamlı bir bütün oluşturur. “Güvenilirliğin kapsamı sosyal normlar, ağlara ve derneklere katılım gibi aktiviteleri yakalamak olarak da düşünülebilir” (Temple, 2001, s. 58).

Ekonomik faaliyetlerin hacmini genişletmek için önemli bir kaynak olarak görülen sosyal sermaye terimi, ilk olarak 1916’da Batı Virginia’daki eğitim sistemini değerlendiren Lyda Hanifan tarafından kullanılmış, fakat ancak 1930’lardan sonra sosyal bilimlerde ele alınmaya başlanmıştır (Yıldız ve Topuz, 2001, s. 204). 1930’lu yıllarda

endüstride beşeri sermaye kavramı, işletme içindeki muhtemel çatışmaların engellenerek daha üretken bir ortam hazırlanması düşüncesi ile oluşturulmuştur (Yarcı, 2011, s. 127). 1960'lardan sonra ise sermaye fikri insanları ve onların kapasitelerini kapsayacak şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Bu yıllarda literatüre geçen isimler Theodore W. Schultz ve Gary Becker'dir. Schultz beşeri sermaye kavramını ortaya koymuş ve bu kavramı gelir artışına bağlı olarak kazanılmış insani özellikleri içeren geniş bir sermaye türü olarak açıklamıştır. Becker ve Schultz emeği üretimin bir faktörü olarak kabul ederken, insana yapılan eğitim ve sağlık yatırımlarının verimliliği artırdığına değinen ekonomistlerdir.

Sosyal sermaye konusu başta ekonomi, sosyoloji ve siyaset bilimi olmak üzere, akademik araştırma alanı olarak 1980'li yıllardan itibaren çok daha yaygın bir biçimde tartışılmaya başlanmıştır. Literatürde öne çıkan isimler ise Avrupalı sosyolog Bourdieu ile Amerikalı sosyolog Coleman ve siyaset bilimci Putnam'dır. Aşağıda bu üç isim başta olmak üzere sosyal sermaye teorisine katkıda bulunan önemli düşünürlerin temel prensiplerine ve alana katkılarına değinilecektir.

Sosyal Sermaye İlkelerine Temel Bir Bakış

Bourdieu sermayeyi ekonomik, kültürel ve sosyal sermaye olarak üçe ayırır. Sosyal sermaye, gerçek ya da sanal kaynakların, bir bireye ya da gruba karşılıklı tanışıklık ve tanınırlık ile daha fazla ya da az kurumsallaşmış ilişkiler ağına sahip olmasının toplamıdır (Bourdieu ve Wacquant, 1992, s. 119). Bourdieu sosyal sermaye kavramına eleştirel bir bakış açısı ile bakar. İlişkilerin kişisel çıkarlar göz önünde tutularak bir yatırım aracı olarak görülmesi, Bourdieu'nun Marksizm tabanlı fikirleri ile örtüşür. Bourdieu'ya göre sosyal sermaye, toplumsal eşitsizliği beraberinde getirir.

Diğer yandan, Bourdieu'nun çalışmalarının daha çok 1960-70'li yılların elit aristokrat ailelerinin gözlemine dayandığı ve sosyal sermayeyi sadece belli bir kesimin sahip olabileceği bir avantaj olarak gösterdiği sebebiyle eleştirilmiştir. Örneğin Bourdieu, Bach dinleme zevki, gösterişli akşam yemekleri ve bazı spor dallarına ilgi duymayı sınıf temelli açıklamaktadır. Ancak günümüz toplumlarında sosyal sermayeye sahip olmak ve bu sahipliğin temsili değişiklik gösterebilir. Ayrıcalıklar farklı sosyo- ekonomik sınıftan gelenler için de bir anlam taşır.

Literatürdeki diğer önemli isim olan James Coleman ise sermayeyi fiziki, beşeri ve sosyal olarak üçe ayırır. "Fiziksel sermaye gözlemlenebilir ve maddesel bir form olmasından dolayı ölçülebilir; beşeri sermaye bir bireyin sahip olduğu bilgi dağarcığı ve yeteneklerle ilgili olarak daha az ölçülebilirdir. Sosyal sermaye ise kişiler arası ilişkilerde varolduğundan daha da az ölçülebilir bir özelliğe sahiptir" (Coleman, 1998, s. 100).

Coleman eğitim sosyolojisi üzerine yaptığı çalışmalarda aile, okul ve sosyal çevrenin genç öğrenciler üzerindeki etkilerini incelemiştir. Akademik başarı ile sosyal eşitsizlik arasındaki ilişkiyi çözümlenmek için lise öğrencileri üzerine araştırma yapan Coleman, gençler üzerinde akran gruplarının aile ve öğretmenlere göre daha etkili olduğu sonucuna ulaşmıştır. Ardından etnik gruplar, özel/ devlet okulu, Katolik kökenli okullar ile diğerleri arasındaki farklar ile ilgili oldukça detaylı incelemeler yapmıştır. Bu çalışmalara göre; 'topluluklar aile içerisindeki sosyal ve ekonomik zararların etkisini dengeleyen bir sosyal sermaye kaynağıdır' (Field, 2008, s. 32). Coleman'a göre -Bourdieu'nun aksine- sosyal sermaye ekonomik düzenin farklı katmanlarındaki tüm kişileri etkiler. Buna

göre sosyal sermaye, bir kimsenin ulaşabileceği kaynakları gösterir ve bu sebeple Coleman ve Putnam'ın çalışmaları için uzlaşmacı denilebilir.

Bowling Alone (Yalnız Başına Bowling) kitabı ile oldukça geniş bir okuyucu kitlesine ulaşan Putnam, Amerika'daki azalan sosyal sermayeden ve dolayısı ile bireyselleşen ilişkilerden söz eder. Putnam'a göre Amerika'da yurttaşlık bilinci günden güne azalmakta, insanlar aile ve arkadaşlarıyla yeterince zaman geçirmemektedir. Bunun yerini televizyon, bilgisayar gibi medya araçları almıştır ve insanların hayatı genel olarak ev ve iş arasında geçmektedir.

Grup halinde oynanan bowling turnuvalarına katılım oranının düşmesi, Putnam'ın azalan sosyal ilişkileri anlatmada kullandığı ustaca bir metaforudur. Putnam 1996'da sosyal sermaye kavramı ile 'iletişim ağları, normlar ve güven gibi, katılımcıların paylaşılmış nesnelere sürdürebilmek için bir arada hareket etmelerini sağlayan, sosyal yaşamın özelliklerini kastettiğini ifade eder' (Field, 2008, s. 44). Putnam da Coleman gibi sosyal sermayeyi sahip olduğu takdirde kişilere ve toplumlara fayda sağlayan birleştirici ve köprü oluşturan bir araç olarak kabul eder.

Sosyal sermaye literatürü sosyal ağlarla iç içe geçmiştir. Ağlarda oluşan ilişkiler sarmalı, sosyal bir ortam yaratır. Bir kaynağın sermaye olarak tanımlanması için gereken bazı öğeler vardır. Ağlar içinde fayda, maliyet, karşılıklı çıkarlar, yatırım, gönüllülük ya da ün gibi kavramlardan söz ediyorsak, burada bir sosyal sermayeden de bahsedebiliriz. Francis Fukuyama, sosyal sermayeyi iki veya daha fazla birey arasında iş birliğini destekleyen zorunlu ve gayri resmi normlar bütünü olarak tanımlarken; Nan Lin, sosyal ağlara dayanarak açıklar (Gürsakar, 2009, s. 196).

Sosyal Sermaye Kuramı ve Müzik İlişkisi

Sosyal sermaye teorisyenleri konuyu pragmatik, işbirlikçi, eleştirel, Marksist vb. gibi farklı bakış açıları ile ortaya koymuşlardır. Sosyal sermaye literatüründeki konular genel olarak aşağıdaki gibi sınıflandırılabilir:

- *'Katılım, etkileşim ve sivil dahil olma/ bağlılık,*
- *Ağlar ve bağlantılar,*
- *Aile ve arkadaşlar,*
- *Karşılıklılık ve yükümlülükler,*
- *Güven,*
- *Kurallar ve değerler,*
- *Öğrenme,*
- *İnanç temelli organizasyonlara üyelik' (Langston ve Barrett, 2008, s. 120).*

Müzik sosyal bir yaratım, paylaşım ve dahil olma durumu olarak kişiler, toplumlar, gruplar ya da kurumlar arası ilişkilere odaklanır ve sosyal sermaye ilkeleri ile ortak bir paydada buluşur. Aşağıda literatürdeki bazı örnekleri incelerken, bu bakış açısı göz önünde bulundurulmalıdır. Buna göre sosyal sınıf, katılım ve okul başarısı gibi faktörleri inceleyen müzik eğitimi; toplumsal dayanışma, küçük gruplar arasındaki etkileşim ya da terapi gibi faktörleriyle müzik toplulukları ve son olarak endüstriyel boyutta ve iş anlamında müzik yapan, satan ve satın alanları bir araya getiren, çok sayıda alt kategorisi bulunan müzik endüstrisi konu başlıkları sırasıyla sosyal sermaye kuramına göre anlatılacak ve daha önce alan hakkında yapılmış çalışmalar üzerinden örneklendirilecektir.

Sosyal sermaye bağlamında müzik eğitimi. Yukarıda da bahsedildiği üzere, Coleman'ın sosyal sermaye üzerine yaptığı araştırmalar, Amerika'daki eğitim sistemine odaklanır. Coleman, farklı etnik kökenden gelen öğrencilerin okul başarısı ve toplumsal uyumu, dini okul ve seküler okullarda eğitim alan öğrencilerin ders başarısı gibi farklı konular hakkında oldukça detaylı ve on binlerce datadan oluşan araştırmaları yürütmüştür. Bourdieu ise Fransa'da sıklıkla varlıklı ailelerin çocuklarının devam ettiği École Normale Supérieure lisesinde burslu öğrenci statüsünde eğitim almış ve bu tecrübesine dayanarak eğitim ile sosyo- ekonomik sınıf arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Netice olarak sosyal sermaye kuramına eleştirel bir bakış açısı ile yaklaşmıştır. Sosyal sermaye kuramının en önde gelen isimlerinden biri olan Putnam ise, sosyal sermayeyi sahip olunan değerler, topluluk bilinci ve ağlar arasındaki güven teması ile açıklar.

Müzik eğitimi ister anaokulundan lise bitimine kadar müfredatta yer alan bir ders olarak, isterse kurs, özel ders, koro, cemiyet, konservatuar vb. seviyede bir eğitim olarak olsun kişiler arası etkileşimi olanaklı kılar. Müzik eğitimi hem amatör hem de profesyonel kişilerin bir arada olabileceği ve kişi ya da toplulukların ister müzik yaparak isterse dinleyici olarak sanat üretimine birlikte katılabilecekleri bir ortam sunar.

Sosyal sermaye ve müzik eğitimi çalışmaları en çok kaynaştırma/ dahil olma ve sivil katılım gibi konulardaki sosyolojik çözümler üzerinden ele alınmaktadır. Örneğin C. Eastis çalışmasında iki farklı koro üzerine yaptığı etnografik alan araştırması ile beraber örgütsel çeşitlilik ve sosyal sermayenin çokboyutluluğunu ele alınmaktadır (Eastis, 1998). Bu çalışmanın sonucuna göre; 'Müzikal toplulukların yapıları, grup etkileşimleri tarafından geliştirilen miktar, nitelik ve sosyal sermayenin biçimlerini etkilemektedir' (Prest, 2016, s. 134).

Langston ve Barrett (2008, 2009, 2011) tarafından yapılan araştırmalar müzik eğitimi ile topluluk/ organizasyon konularına değinir. Bu çalışmalarda özellikle halk korolarının, toplum üzerindeki olumlu etkisi üzerinde durulur (Akt. Prest, 2016, s. 137).

Halk korolarında birbirini tanımayan bireyler müziği bir araç olarak kullanır ve çoğu kez amatör ya da yarı profesyonellerden oluşan gruplarda bu sayede aidiyet artar ve sosyal ağlar güçlenir. Zaman zaman bu gruplarda müzik eğitimi veren öğretmenler kişiler arasında köprü görevini üstlenen aktörlere dönüşür. Luebke Amerika'da bir orta okulda farklı etnik kökenlere sahip veliler ve görevlilerin oluşturduğu müzik topluluğunun incelendiği bu çalışmada, "eğitmenlerin üstlendikleri liderlik rolü ile sosyal sermayeyi geliştirdiği sonucuna varılmıştır" (Akt. Prest, 2016, s. 137). Öte yandan Langston, "müzik eğitmeninin en önemli rolünün öğrencilerin müzik yeteneği, bilgisi, alışkanlıklarının gelişmesine yardım etmek ve yaşam boyu müziğe katılacak eğilimler olduğuna değinmektedir" (Langston, 2012). Ayrıca konu yalnızca öğrencilere müzik konusunda sağlanacak yeterlilikle sınırlı değildir. J. Brimhall yaptığı literatür çalışmasında, sosyal sermayenin müzik öğretmenleri ile öğrenciler arasındaki ilişkiyi ve eğitim başarısını nasıl etkilediğine değinir. Öğrencilerini sosyal açıdan destekleyen öğretmenlerin, müzikal açıdan bilgili, uyumlu, öğrencileriyle iletişim içinde olan ve düşünceli kişiler olduğu ortaya konmuştur (Brimhall, 2014).

Anita Prest'in geniş çaplı literatür çalışmasında müzik eğitimi araştırmaları aynı zamanda Bourdieu'nun yaklaşımından etkilenen çalışmalar olarak ayrıca sınıflandırılmıştır. Bu çalışmalardan ilki Cloonan tarafından yapılan ve 2000-2002 yılları arasında Birleşik Krallık hükümetinin işsiz müzisyenler için geliştirdiği bir eğitim ve network programının gözlemlenmesine dayanmıştır. Bu işe alım programına göre, genç müzisyenlerin müzikal yeteneklerinin yanısıra sosyal ilişkilerini geliştirmelerinin de iş bulmaları konusunda yardımcı olduğu ortaya çıkmıştır (Cloonan, 2004). Russel tarafından 2006'da yapılan bir çalışmada Kanada Kuzey Kutup bölgesindeki

Eskimo öğrencilerinin müzik öğretmenleri ile geliştirdikleri sosyal ilişkileri ve öğrenme konusunu ele alır. Sosyal ve kültürel sermaye ile habitus kavramının ele alındığı çalışmada yazar, öğrencilerin geçmiş hikayelerini, bilinçaltı fikirlerini, inanışlarını ve duygularını yani habituslarını anlamının başarı için önemli bir etken olduğu sonucuna varmıştır (Prest, 2016, s. 132).

Coulson Kuzey İngiltere'deki genç müzisyenlerin kültürel ve sosyal sermayelerinin Bourdieu'nun öne sürdüğünden daha az aile geçmişi ile ilgili olduğunu ortaya koyar (Prest, 2016, s. 132). Buna göre müzisyenlerin öğrenme deneyimlerinin kalitesi ile müzik eğitimi politikası ve uygulamaları müzisyenlerin çalışma hayatındaki başarısı için çok önemli faktörler olarak belirlenmiştir (Coulson, 2010). Bir başka çalışmada 'Toplumsal Sanat Projesi' isimli program aracılığıyla gençlerin müzik korosu aracılığıyla geliştirdikleri sosyal katılım ve ilişkileri incelenir Sosyal sermaye açısından düşünüldüğünde bu sanat projesi akabinde bu gençler -özellikle kız öğrenciler- yeni deneyimler ve arkadaşlar edinmiştir. Yazarlara göre sanat projeleri toplumsal refah üzerinde olumlu etki yaparken, değişikliklerin her zaman iyi sonuçlar doğuracağı açık değildir. Örneğin projenin etkili olabilmesi için gençlerin müzik zevklerinin de dikkate alınması gerektiği vurgulanmıştır (Hampshire ve Matthijsse, 2010).

Göçmenliğin müzik dünyasındaki önemi büyüktür. Göçmen olarak başka bir ülkede kültürel asimilasyon ile kültürel değişim faktörleri arasında kendine yer edinmeye çalışan göçmenler zaman zaman yeniye adapte olur, bazen kendi alışkanlık ve beğenilerini sürdürmeye devam eder. Fakat çoğu kez ara bir yol bulunur. Örneğin Kruse (2013) Amerika'da müzik eğitimi alan Meksika kökenli bir öğrencinin, üniversite başarısı ve sosyal ilişkileri göçmenlik ve azınlık geçmişi göz önünde bulundurularak gözlemlenmiştir. Araştırmada sosyal sermaye açısından göçmen öğrencilerin karşılaştıkları engellere karşın, nihai başarılarında müziğin, müzik eğitiminin ve en çok da eğitmenin olumlu katkısı olduğu sonucuna varılmıştır. Lu'nun araştırması ise toplum merkezlerinde göçmenlere yönelik verilen müzik eğitimini kültürel sermaye, etnisite ve asimilasyon teorileri üzerinden açıklar. Çalışmada ele alınan Çinli öğrenciler klasik batı müziği eğitimi alarak hem çok yönlü olduklarını göstermek hem de ana akım eğitim geleneğinin içinde yer almak istemektedir (Lu, 2013). Öte yandan azınlıklar da ülkedeki temel müzik anlayışı üzerinde etki yaratabilir. Örneğin Hong Kong'da yaşayan vurmali çalgı müzisyenlerinin zaman içinde ülkede azınlık olan Afrika'luların çalma tekniklerini öğrenmesi ve uygulamasını habitus kavramı üzerinden inceleyen Lee, çalışmasını Hong Kong'lu perküsyonistlerin değişen yaşam pratikleri üzerine kurmuştur (Lee, 2010).

Literatürdeki çok sayıda çalışma, birlikte müzik üretmenin grup duygusunu ve aidiyeti arttırdığı sonucuna odaklanır. Wing (1996) araştırmasında müzik öğretmenlerinin daha iyi sonuçlara ulaşmak için çalışmalarını birbirleriyle paylaşmasının önemine değinir. Zdzinski ise alan araştırmasında (2004) askeri bando/ davul takımı katılımcılarını inceler ve bu kimselerin bir gruba dahil olma motivasyonlarını ele alır. Öncelikli olarak müzikal deneyim kazanma, seyahat etme ve iyi performans sergilemek amacıyla gruba katılan kişiler, ayrıca en önemli yaşam faktörlerinin aile, müzik, arkadaşlar ve sağlık olduğunu belirtmişlerdir.

Gruplara verilen müzik eğitimi azınlıklar, dezavantajlı gruplar ya da az popülasyona sahip kırsal bölgelerde oldukça işlevsel bir role sahiptir. Müzik eğitimi veren kurumlar hangi yaş, eğitim, sosyoekonomik sınıftan olursa olsun grup aidiyetini artırır. Pietersen (2008), Batı Avustralya'da özellikle küçük ve az sayıda nüfusa sahip yerleşim yerlerinde sürdürülen müzik topluluklarını ele aldığı çalışmada, bu tarz programların kırsal bölgelerdeki sosyal yaşama olumlu etkisi olduğuna ve yerel idareler tarafından desteklenmesi gerektiğine değinmektedir. Putnam'ın görüşünden hareketle topluluk bilincine ve müziğin sosyal sermayeyi iyileştirici gücüne işaret eden

Wright (2012), müzik eğitmeninin toplumu müzik aracılığıyla canlandırmak ve sosyal dönüşüme olumlu katkı sağlamak konusunda önemli bir rolü olduğuna değinir.

Sosyal sermaye bağlamında müzik toplulukları. Yukarıdaki örnekler müzik aracılığıyla eğitim, öğrenciler, müzik öğretmenleri, profesyonel ve amatör müzisyenler, genç ve yaşlılar, şehirde ya da kırsalda yaşayan kişi ve topluluklar gibi toplumun farklı kesimlerinden gelen grupların sosyal ilişkilerinin dinamiklerini anlamak üzerinedir. Temel olarak müzik eğitimi başlığı altındaki çalışmalar, kişi ve grupların sosyal, psikolojik, sosyo-ekonomik, siyasi, tarihsel vb. gibi özelliklerine değinir ve bunu yaparken sosyal sermayenin prensiplerinden faydalanır. Bu bölümde ise müzik toplulukları ve sosyal sermayenin özellikleri üzerinde durulacaktır. Öte yandan konu müzik ve topluluk olarak ayrı ayrı düşünülmelidir. Müzik çoğu kez toplulukları bir araya getiren ve sosyal ilişkileri düzenleyen bir araç görevi görmektedir.

Müzik eğitimi başlığı genelde topluluklar konusuyla paralel düşünülebilir. Müzik eğitimi şayet bir ekip içinde birden fazla kişiyi barındıran ve aralarında sosyal etkileşime imkan veren bir yapıya sahip ise, konu topluluk/sosyal katılım ekseninde de ele alınmalıdır. Yani bazı grupların bir araya gelme sebebi sadece müzik olsa da (örneğin korolar, müzik kursları) bazıları müziği bir araç olarak da kullanabilir, örneğin dernekler/klüpler. Langston ve Barrett'in çalışması, Milton Topluluğu koro çalışmalarını esas alır ve 27 katılımcı ile derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Görüşmelerin sonucunda sosyal sermayenin bir gösterge olarak, paylaşılan kurallar ve değerler, güven, sivil toplum katılımı, sosyal ağlar, bilgi kaynağı ve koronun sunduğu arkadaşlık ve aile ile ilişkileri tanımladığı ortaya çıkmıştır (Langston ve Barrett, 2008, s. 118). Görüşmecilerden biri katıldığı koro için; 'biraz aile gibi' ifadesini kullanır, ayrıca dostluk/ arkadaşlık terimi de sıkça dile getirilir. Katılımcılar koroyu bir takım çalışması olarak görürken, zaman içinde müzikal yetenek ve öğrenme becerilerinin arttığına da değinirler.

Sevinç (2017) Türkiye'de müzik fakültesi 3. sınıf öğrencilerinin katıldığı koro eğitiminde takım çalışmasının önemini kontrollü bir biçimde gözlemlemiştir. Bu eğitimlerde öğrenciler birbirlerinin öğrenme sürecine yardım etmiş ve sürekli etkileşimde bulunmuşlardır. İki gruba ayrılan öğrencilere takım çalışması ve geleneksel öğrenme metodları uygulanmış; entonasyon (tonlardaki hassasiyet ve kesinlik), diksiyon/ artikülasyon, homojenlik ve koro tınısı, müzikalite- müzikal dinamikler, ritmik beraberlik- uyum ve koro disiplini kriterleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Gelecekte müzik öğretmeni veya profesyonel icracı olacak bu öğrencilerin takım çalışmasına gösterdikleri ilgi ölçüsünde akademik başarılarının artış gösterdiği ölçülmüştür.

Coşkun'un çalışması İzmir'deki Türk müziği korolarını sosyalleşme kuramı üzerinden tartışır. İzmir'de kişilerin bir şehir geleneği olarak amatör Türk müziği topluluklarına katılma sebebinin müzikten daha çok sosyalleşme, arkadaşlık, çevre edinme, terapi ve statü edinme gibi amaçlar taşıdığını vurgular (Coşkun, 2017). Ayrıca çalışmanın bir diğer önemli sonucu, amatör korolarda çevre edinen müzisyenlerin gruplar kurarak bu sayede müzik sektöründe iş bulmalarını. Coşkun burada amatör müzik topluluklarını -kazanç kapısı- terimi ile betimlemekte ve İzmir'in sosyo- kültürel konjoktürünün Türk sanat müziği dinleme pratiğine uyduğunu ifade etmektedir. Bu örnekte sosyal sermayeye sahip olan müzik topluluklarının aynı zamanda ekonomik sermayeye dönüşme potansiyeli de taşınması söz konusudur.

Müzik toplulukları ve sosyal sermaye ilişkisinde bir diğer önemli konu başlığı terapi ve iyi hissetme üzerine yapılan çalışmalardır. Bu çalışmalara göre kişiler bir topluluğa dahil olma, aidiyet duyma, ekip ruhu, ömür boyu öğrenme, sanata katılım ve kendini gerçekleştirme gibi özelliklere müzik aracılığıyla sahip olurlar.

Davidson ve ekibi (2014) 70 yaş ve üzeri kişilerden oluşan bir şarkı söyleme grubunu incelemiştir. Araştırma ekibi bu dersleri 8 hafta boyunca takip etmiş ve sonrasında katılımcılarla görüşmeler gerçekleştirmiştir. Derslere katılan yaşlı bireyler fiziksel, müzikal anlamda ve psikolojik olarak daha iyi hissettiklerini belirtirken katılımcıların %35'i aralarındaki sosyal etkileşimi ders dışı zamana da taşıdıklarını belirtmişlerdir. Etkileşim ve aidiyetin görece bir biçimde sosyal hayatın dışında kalan yaşlı bireyler üzerinde yarattığı etkiler ile ilgili daha fazla sayıda çalışma yapılmalı ve bu çalışmalar yerel ve ulusal idareler tarafından da desteklenmelidir.

Müzik terapi uzun yıllardır farklı müzik kültürlerinde çeşitli uygulama alanlarına sahiptir. Kişilerin ruh sağlığı üzerinde olumlu etkileri olduğu bilinmektedir. Müzik terapi üzerine çalışmalar yapan terapist Procter çalışmasında 3 hastasının birlikte müzik yapma pratiğini incelemiştir. Bu yolla hastaların iyi hissetme, sosyalleşme ve kendine güvenli hissetme duygularının müziğin kendisinden daha çok, beraber yapılan bir eylem olmasından kaynaklandığına değinir (Procter, 2012). Benzer bir araştırma Ölçer (2018) tarafından doğuştan nörolojik sağlık problemleri olan 20 çocuk üzerinde gerçekleştirilir. Kontrollü olarak iki gruba ayrılan çocuklarda Nörolojik Müzik Terapi alan çocuklarda sosyal katılım, günlük yaşam aktivitelerinin iyileşmesi ve yaşam kalitesinde olumlu bir artış gözlenmiştir.

Sosyal sermaye bağlamında müzik endüstrisi. Müzik dünyası müzisyen, dinleyici ve müziğin satış ve pazarlamasını yapan onlarca farklı kurumun bir araya geldiği; eğlence ekonomisinin bir alt dalını oluşturan bir endüstridir. Bu yüzdendir ki müziğin bir işkolu anlamında üretilmesi, dağıtılması, paylaşılması, haklarının korunması, organizasyonlara dahil edilmesi gibi çok sayıda etkinlik kaleminde sosyal ilişkilere ihtiyaç duyulur.

Müzik endüstrisi ve sosyal sermaye birlikteliği ya da sosyal sermaye ilkelerinin müzik dünyası için düşünülmesi, müziğin zaten en baştan itibaren sosyal bir olay olmasından kaynaklanır. Müziğini yapan besteci, müzisyen, aranjör, solistten başlayan ve son olarak dinleyiciye bir ses/ görüntü olarak ulaşan müzik eserleri, kişi ya da şirketler arasında pek çok noktada etkileşim yaratır. Bu etkileşimler sosyalleşme, sosyal ilişkiler, güven, sosyal organizasyonlar, kollektivite gibi farklı sayıda isimlerle tanımlanabilir ve konu sosyal sermaye ile yakından ilişkilidir.

Howard Becker (1982) çok bilinen çalışması 'Sanat Dünyası'nda şu soruyu sorar: 'Sanat toplum ve insanlar için yapması gerekeni nasıl yapar? Sanat dünyasından söz edildiğinde doğrudan olarak işbirliği ve kolektiviteden de söz edilmiş olur. Çünkü sanat insan etkinliklerini armoni içinde bir araya getiren sosyal bir fenomendir.

Crossley ve Bottero (2015), sanatçının tek başına prova yaptığı ya da sadece kendi zevki için müzik yaptığı anları, Mead'in izleyiciyi ya da dinleyiciyi tamamen konu dışı eden metaforik anlatımıyla açıklarlar. Mead (1967) –kendimle diyaloglarım– adını verdiği bireysel müzik üretimi fikrini ortaya koymuş olsa da Crossley ve Bottero, sosyolojinin her zaman kişiler ve kurumlar arasındaki ilişkilere odaklandığına değinir.

Yukarıda bahsedildiği gibi sanatçı pratik kazanmak için yaptığı çalışma/ prova ya da kendisi için müzik yapma zevkinin dışında büyük bir oranla müziği dinleyicileri ile paylaşmak için yapar. Müzik yapmak bir kişinin kafasındaki duygu ve düşüncelerin müzik bilgisi ile birleşmesi ve ortaya bir yapıt olarak çıkmasının hemen sonrasında diğer müzisyenlerle paylaşılır, stüdyoda kayıt edilir ve dinleyiciye ulaşana dek pek çok sosyal interaksyona dahil olmuştur bile.

Rossiter ve diğerlerinin çalışması (2011) sosyal sermaye ile müzik girişimciliğini konu alır. Müzik girişimcilerinin (bu müzisyenin kendisi de olabilir) stratejik yaratıcılık kavramıyla beraber nasıl sosyal sermaye

elde edebileceğini tartışırlar. Müziği ekonomik bir işkolu olarak kabul eden çalışma temelde girişimcinin motivasyonunun ne olduğunu sorgulamaktadır. Bu durumda müzik girişimcilerinin proaktif bir davranış biçimi sergileyerek sosyalleşme ve kişilerle duygusal yakınlık kurmak gibi ölçülemeyen özellikler sergilemesi, başarı ve motivasyonunu artırmaktadır.

Müzik dünyasında sosyalleşme ve ağ kurmanın önemine değinen bir başka çalışma ise Sutopo ve diğerleri (2017) tarafından hazırlanan çalışmadır. Bu araştırma Endonezya’lı genç müzisyenler, kariyer kararları ve stratejik sosyal sermaye kavramı üzerinedir. DIY- Do it yourself (Kendin yap) kültüründen söz eden çalışma, özellikle genç müzisyenlerin geçici işler konusunda daha esnek davranması ve yeni iş fırsatları yakalamak adına mobiliteye açık olmaları gerektiği konusuna değinir.

Öztürk (2015) sosyal medya çağında müzik endüstrisini incelediği çalışmada müzisyen, dinleyici ve endüstriyi bir bütünün parçaları olarak kabul etmiş ve müzisyenin dijital çağın ekonomik şartlarında nasıl hayatta kalacağını sorgulamıştır. Bu çalışma için onlarca müzisyen, prodüktör, radyo ve TV programcısı, DJ, hayranlar, menejer ve sosyal medya uzmanı gibi çok sayıda kişiyle görüşmeler yapılmıştır. Çalışma sonucuna göre, müzik endüstrisinde var olan sanatçılar göreceli olarak daha yüksek ekonomik ve sosyal sermaye unsurlarına sahiptirler. Müzik, medya ve eğlence dünyasındaki kişilerin sosyal ilişkilere sahip olmaları onlara iş bulma anlamında avantaj sağlamaktadır. Ancak öte yandan analizler genellikle ekonomik sermayeye sahip olan katılımcılarda sosyal sermayeye sahip olma oranının da arttığını gösterir. Çalışmanın eleştirel kısmı Bourdieu’nun da değindiği gibi, sosyo- ekonomik açıdan daha dezavantajlı olan grupların iş bulma, işbirliği yapma ve devamlılık konusunda zorluk yaşadıkları yönünde olmuştur.

Becker sanat dünyasını daha iyi anlamak için şu felsefi soruyu sorar: Eğer ormanda bir ağaç devrilse ve bunu kimse duymazsa, ses çıkmış olur mu? Ya da soruyu şu şekilde sormamız gerekse; eğer bir müzisyen bir müzik eseri bestelerse ve bundan hiçbir dinleyicinin haberi olmazsa, bu müziğin ‘toplumsal anlamda’ varlığından söz edilebilir mi? Müzisyenler sosyal, ekonomik, politik, kültürel, sanatsal ya da kişisel sebeplerle de olsa dinleyicilerine müziklerini ulaştırmak isterler. Global müzik endüstrisi, dünyaca ünlü popüler isimler üzerine yoğunlaşır. Benzer biçimde yerel müzik pazarlarında da kendi ülkesinde bilinen popüler sanatçılar daha fazla iş yapma şansına sahiptirler. İnternet medyasının sanat ürünleri açısından en büyük yeniliği, sanatçıların coğrafi sınırları aşarak ve büyük plak şirketlerine gereksinim duymadan online medyada kendini gösterme fırsatı yakalamış olmasıdır.

Sargent (2009) yeni medya döneminde lokal müzisyenlerin ulaşabileceği potansiyel küresel dinleyicileri konu almaktadır. Buna göre sosyal medya ağları müziğin dağıtımı ve promosyonu için çok önemlidir ve müzisyen bu sosyal ağlara aktif bir şekilde katılırsa dinleyici sayısını arttırabilir ve ilişkilerini geliştirebilir. Ancak buradaki ikilem sanatçıların farklı noktalarda oluşturdukları kitleleri bir araya getirmesi üzerinedir. Birleştirme (bonding) ve köprü kurma (bridging) sosyal sermayenin en önemli prensiplerindedir. Dijital medyanın –sınırlarının çok büyük ve bağlantısız olması– sosyal ilişkilerin kültür bağlamından koparak ya da çokkültürlüleşerek gelişmesini gerektirir. Endüstri bu özellikleri de hesaba katarak dijital teknolojinin olanaklarını ve insanın sosyal bir birey olarak varlığını ekonomik, kültürel ve sosyal sermaye bakış açısıyla bir araya getirmenin yollarını bulacaktır.

SONUÇ

Literatürde yapılan çalışmalar incelendiğinde müzik dünyasında sosyal ilişkilerin ya da genel tanımıyla sosyal sermayenin oldukça önemli olduğu sonucuna varılmaktadır. Konu müzik eğitimi, topluluklar, sanat terapi, sosyal katılım, farklı yaş gruplarında müziğin iyileştirici gücü, göçmenlerin aidiyet duygusu, kültürel asimilasyon, sosyal sınıf, ekonomik farklılıklar, işkolu olarak müzik çalışanlarının ilişkileri ve daha pek çok farklı açılarıyla ele alınmaktadır. Dünya müzikoloji ve müzik sosyolojisi literatüründe sosyal ağ analizi ve sosyal sermaye ile müzik dünyası üzerine yapılmış çok sayıda araştırma mevcuttur. Ancak Türkçe yazında konu hakkında az sayıda çalışma yapılmıştır. Bu çalışmanın en önemli amaçlarından biri, araştırmacıların literatürden esinlenmesi ve gelecekte yapılacak akademik çalışmalarda olası konu başlıklarını bir araya getirebilmeleridir.

Ayrıca akademik yazının gerekliliğinin yanısıra, sanat ve kültür politikalarının önem kazanması gerektiği; konunun toplumsal refaha ve gelişime katkı sağlama potansiyeli taşıdığı gözlemlenmiştir. Sosyal ilişkiler, güven, karşılıklılık, sosyal katılım konularında müzik önemli bir araç olarak kullanılabilir. Bu sebeple konunun müzik sosyolojisi ve müzikoloji literatüründe ilgi çekmesi sağlanmalı, amatör yada profesyonel müzik toplulukları yerel ve ulusal idareler tarafından desteklenmelidir. Ek olarak ömür boyu öğrenme modeli her gruptan ve yaştan kimseler için büyük önem taşımaktadır. Müzik terapinin yanısıra müziğin sosyalleşmenin en önemli lokomotiflerinden biri olduğu unutulmamalıdır. Son olarak işsiz müzisyenlerin istihdamı için gereken desteklerin fon sağlayıcılar tarafından dikkate alınması ivedilikle çözüm üretilmesi gereken mühim bir konu olarak karşımıza çıkar.

Kaynakça/References

- Becker H. (1982) *Art Worlds*, Berkeley, CA: University California Press.
- Bordieu, P., Wacquant, L (1992), *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago: University of Chicago Press.
- Brimhall, J. (2014) Characteristics of Music Teachers Who Effectively Promote Social Capital: A Literature Review, *Update: Applications of Research in Music Education*, 33 (1): 42- 48.
- Cloonan, M. (2004) A capital project? ‘The New Deal for Musicians’ in Scotland, *Studies in the Education of Adults*, 36:1, 40-56.
- Coleman, J. (1998) Social Capital in the Creation of Human Capital, *American Journal of Sociology*, 94: 95- 120.
- Coşkun F. (2007) *Sosyalleşme bağlamında İzmir’de ki Türk sanat müziği amatör koroları ve toplu müzik pratikleri*, DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Doktora Tezi.
- Coulson S. (2010) Getting ‘capital’ in the music world: Musicians’ learning experiences and working lives, *British Journal of Music Education*, 27 (3): 255- 270.
- Crossley N. ve Bottero W. (2015) Social spaces of music: introduction, *Cultural Sociology*, Vol 9 (1): 3- 19.
- Davidson JW, McNamara B, Rosenwax L, Lange A, Jenkins S, Lewin G. (2014) Evaluating the potential of group singing to enhance the well-being of the older people, *Australasian Journal of Ageing*, 33(2): 99- 104.
- Eastis C. (1998) Organisational diversity and the production of social capital: one of these groups is not like the other, *American Behavioral Scientist*, 4 (2): 66-77.
- Field, J. (2008) *Sosyal Sermaye*, İstanbul: Bilgi Yayınları
- Gürsakal, N. (2009) *Sosyal Ağ Analizi*, Bursa: Dora Yayıncılık
- Hampshire, K., Matthijisse M. (2010) Can arts projects improve young people’s well- being? A social capital approach, *Social Science and Medicine*, 71 (4): 708- 716.
- Kruse A. (2013) I always had my instrument, The story of Gloria Ramires, *Bulletin of the Council for Research Music Education*, 195: 25- 40.
- Langston T.W. ve Barrett M.S. (2008) Capitalizing on community music: a case study of the manifestation of social capital in a community choir’, *Research Studies in Music Education*, 30 (2): 118- 138.
- Langston T. (2011) It is a life support, isn’t it? Social capital in community choir, *International Journal of Community Music*, 4 (2): 163- 184.
- Lee H. K (2010) The rise of African drumming among adult music learners in Hong Kong. *International Education Studies, Special Issue: Theorising and Reflecting on Lifelong Learning* 3 (4): 86- 93.
- Lu W. T. (2013) Confucious or Mozart? Community cultural wealth and upward mobility among children of Chinese immigrants, *Qualitative Sociology*, 36 (3): 303- 321.
- Mead G. H. (1967) *Mind, self and society*, Chicago: University of Chicago Press.
- Ölçer G. (2018) *Serebral palsili çocuklarda nörolojik müzik terapi eğitiminin yaşam kalitesi, katılım ve günlük yaşam aktiviteleri üzerine etkisi*, Hacettepe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Öztürk T.A. (2015) *Müzik İcracılarının Kültür Endüstrisi ve Dinleyici Beklentileri Arasında Yeni Medya Bağlamında Uyum Stratejileri*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Pietersen J. (2008) Community Music Life in Western Australia: Creating a Social Capital of Partnership and Trust. CMA XI, Projects, Perspectives, and Conversations, *International Society for Music Education*, s. 147- 153.
- Prest A. (2016) Social capital as a framework in music education research, *Action, Criticism & Theory for Music Education*, 15(4): 127- 160.

- Procter, S. (2006) 'Music therapy and social capital: What are we playing at?' In R. Edwards, J. Franklin & J. Holland (eds) *Assessing Social Capital: Concept, Policy and Practice*, Newcastle: Cambridge Scholars Press.
- Rossiter, N, Goodrich, P., and Shaw, J. (2011). Social capital and music entrepreneurship, *Journal of Management and Marketing Research*, 7 (6): 7–10.
- Sargent C. (2009) Local musicians building global audiences: social capital and the distribution of user- created content on- and off-line, *Information, Communication and Society*, 12 (4), s. 469- 487.
- Sevinç, S. (2017) Koro Eğitiminde Takım Çalışmasına Dayalı Öğrenmenin Önemi, *Fine Arts*, (NWSAFA), 12(4):228-234.
- Sutopo O.R., Threadgold, S., Nilan, P. (2017) Young Indonesian musicians, strategic social capital, reflexivity and timing, *Sociological Research Online*, Vol 22(3) 186- 203.
- Temple, J. (2001) Growth Effects of Education as Social Capital in the OECD Countries, *OECD Economic Studies* 33(2): 1-56.
- Wing L. (1996) Studying ourselves through qualitative lenses: A caution, an observation, and a possibility, *Bulletin of the Council for Research Music Education*, s.116- 118.
- Wright R. (2012) Music education and social transformation: Building social capital through music. *Canadian Music Educator*, 53(3)12-13.
- Yarçı, S. (2011), Pierre Bourdieu'da Sosyal Sermaye Kavramı, *Akademik İncelemeler Dergisi*, 6 (1) 125- 135.
- Yıldız, Z., Topuz, H. (2001) Sosyal Sermaye ve Ekonomik Kalkınma İlişkisi Açısından Türkiye Üzerine Bir Değerlendirme, *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, 61: 201-226.
- Zdzinski, S. F. (2004). Contributions of drum corps participation to the quality of life of drum corps alumni. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, (159), 46-57.