



AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt VIII / Sayı 15 / Ocak 2022
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume VIII / Issue 15 / January 2022

- | | |
|---------------------------------------|--|
| Oğuzhan AKKUZU | Kâzım Karabekir'in Müziğe Olan İlgisi ve Müzik Anlayışı |
| Billur Sedef SOĞULCAKLI
Çiler TALU | Klarinet Kamışlarının Önemi ve Yapısal Farklılıkları |
| Öncü UÇAR
Çiler TALU | Yüzyıl Döngüsü Almanyası'ndaki Flüt Tutuculuğu ve Schwedler Flütü |
| Anıl Nejat SEKMEN | Erken Cumhuriyet Dönemi Musiki İnkılabının Yeni Ses Gazetesi Tarafından Düzenlenen "Alaturka/Alafranga Musiki Meselesi" Başlıklı Anketi Üzerindeki Yansımaları |
| Cansu YILMAZ
Burcu Evren YAZICI | Alban Berg'in Lulu Operasındaki İki Viyola Solosu Üzerine Bir İnceleme |
| Ayşegül GÖKLEN
Güldane EVGİNER | Müziğe Yetenekli Otizmlili Bireylerin Eğitimlerini Destekleyici Çalışmalar: Otizm ve Müzik Yaz Okulu Örneği |
| Furkan ÖZYAZICI | Barok Dönem Klavsen Tekniği ve Klasik Dönem Piyano Tekniğine Genel Bir Bakış |
| Beril ÖZYAZICI | İkinci Viyana Okulu Bestecilerinin Piyano Eserlerindeki Tekniklerin Romantik Dönem Piyano Eserlerinden Farkı |
| Mutlu Varlık KOCAİLİ | Alfredo Carlo Piatti'nin Op.25 12 Viyolonsel Kaprisleri'nin Teknik Özellikleri |



AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt VIII / Sayı 15 / Ocak 2022
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume VIII / Issue 15 / January 2022

Sahibi / Owner

Afyon Kocatepe Üniversitesi Adına Devlet Konservatuvarı Müdürü
Doç. Dr. Çağhan ADAR

Editör / Editor

Doç. Dr. Çağhan ADAR

Yardımcı Editörler / Co-Editorials

Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI
Öğr. Elm. Filiz YILDIZ

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN
Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN
Doç. Dr. Çağhan ADAR
Dr. Öğr. Üyesi Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN
Dr. Öğr. Üyesi Sevgi TAŞ
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz TUTUŞ
Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI

Sekreteryaya

Arş. Gör. Ataberk ÇİNGİRT

İLETİŞİM

Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ANS Kampüsü, Gazlıgöl Yolu,
Afyonkarahisar

Tel: 0 272 218 26 29 - **Fax:** 0 272 216 33 07

Web: <https://dergipark.org.tr/amader>

Ocak ve Haziran olmak üzere yılda iki kez yayınlanan AKÜ Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, Türk Eğitim İndeksi, Scientific Indexing Services (SIS), Academic Resource Indexing (ResearchBib), DRJI ve SOBIAD indekslerinde taranmaktadır.

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt VIII / Sayı 15 / Ocak 2022
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume VIII / Issue 15 / January 2022

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Prof. Dr. Abdullah AKAT	İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Ayten KAPLAN	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Hanefi ÖZBEK	İzmir Bakırçay Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz KARAKAYA	Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Dr. Zafer KURTASLAN	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Jülide GÜNDÜZ	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN	Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ceren HEPYÜCEL	Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Seyhan CANYAKAN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Ayşe Bahar POLAT	Maltepe Üniversitesi
Doç. Bahadır ÇOKAMAY	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Bahar SARIBOĞA AKCA	Ordu Üniversitesi
Doç. Gökçe SARVAN	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Tayfun İLHAN	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Tuba ÖZKAN	Mersin Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gonca GÖRSEV KILIÇ	Ordu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sezgi Sevi EGE KIRAN	Afyon Kocatepe Üniversitesi

Editörden;

“Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi” ile müzik alanında eğitimci, araştırmacı, besteci ve icracı akademisyenlerin bilimsel araştırma ve çalışmalarını yayımlayabilecekleri bir dergi amaçlanmıştır. Dergi ayrıca ulusal ve uluslararası niteliklere sahip çalışmaları yayımlayarak müzik bilimine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Dergiye gönderilen çalışmalar, hakemlerin ve yazarların birbirini bilmediği bir sistemle iki, (değerlendirme sonucunda biri olumlu diğeri olumsuz sonuç verirse üç) hakem tarafından değerlendirilmektedir. Çalışmalarını göndermek isteyen yazarlar her türlü bilgiyi dergimiz web adresinden (<https://dergipark.org.tr/amader>) temin edebilirler.

Dergimizin on beşinci sayısını yayımlayabilmenin mutluluğunu yaşıyoruz.

Dergiye göstereceğiniz ilgi daha verimli ve nitelikli çalışmaların gerçekleşmesi için destek olacak, çalışmalarımıza güç verecektir. Desteğiniz için şimdiden teşekkür eder, çalışmalarınızda başarılar dileriz.

Dergimizin *TR Dizin* başvurusu yapılmış olup sürecin en kısa zamanda sonuçlandırılması için çalışmalarımız devam etmektedir.

Doç. Dr. Çağhan ADAR

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Yazar/Yazarlar	Makale Başlığı	Sayfa
Oğuzhan AKKUZU	Kâzım Karabekir'in Müziğe Olan İlgisi ve Müzik Anlayışı <i>Kâzım Karabekir Interest in Music and His Comprehension of Music</i>	1
Billur Sedef SOĞULCAKLI	Klarinet Kamışlarının Önemi ve Yapısal Farklılıkları <i>The Importance and Structural Differences of Clarinet Reeds</i>	20
Çiler TALU		
Öncü UÇAR	Yüzyıl Döngüsü Almanyası'ndaki Flüt Tutuculuğu ve Schwedler Flütü <i>The Flute Conservatism in the Turn-of-the-Century Germany and Schwedler Flute</i>	38
Çiler TALU		
Anıl Nejat SEKMEN	Erken Cumhuriyet Dönemi Musiki İnkılabının Yeni Ses Gazetesi Tarafından Düzenlenen "Alaturka/Alafranga Musiki Meselesi" Başlıklı Anketi Üzerindeki Yansımaları <i>The Reflections of the Early Republican Period Music Revolution on the Survey Titled "Alaturka/Alafranga Music Issue" Organized by Yeni Ses Newspaper</i>	57
Cansu YILMAZ	Alban Berg'in Lulu Operasındaki İki Viyola Solosu Üzerine Bir İnceleme <i>Analysis of Alban Berg's Two Viola Solos in Lulu Opera</i>	84
Burcu Evren YAZICI		
Ayşegül GÖKLEN	Müziğe Yetenekli Otizmli Bireylerin Eğitimlerini Destekleyici Çalışmalar: Otizm ve Müzik Yaz Okulu Örneği <i>Initiatives to Support the Education of Individuals with Autism with Musical Talent: The Case of Autism and Music Summer School</i>	105
Güldane EVGİNER		

Furkan ÖZYAZICI	Barok Dönem Klavsen Tekniği ve Klasik Dönem Piyano Tekniğine Genel Bir Bakış	132
	<i>An Overview on Baroque Harpsichord Technique and Classical Period Piano Technique</i>	
Beril ÖZYAZICI	İkinci Viyana Okulu Bestecilerinin Piyano Eserlerindeki Tekniklerin Romantik Dönem Piyano Eserlerinden Farkı	145
	<i>The Difference of the Techniques in the Piano Works of the Second Vienna School Composers from the Romantic Period Piano Works</i>	
Mutlu Varlık KOCAİLİ	Alfredo Carlo Piatti'nin Op.25 12 Viyolonsel Kaprisleri'nin Teknik Özellikleri	159
	<i>Technical Characteristics of Alfredo Carlo Piatti's Op.25 12 Cello Caprices</i>	

KÂZIM KARABEKİR’İN MÜZİĞE OLAN İLGİSİ VE MÜZİK ANLAYIŞI

Kâzım Karabekir Interest in Music and His Comprehension of Music

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.52

Oğuzhan AKKUZU¹

Makale Geliş Tarihi: 27.10.2021

Makale Kabul Tarihi: 09.12.2021

Özet

Kâzım Karabekir Paşa, asker kimliğinin yanında çocuk şarkıları besteleyen, piyesler yazan değerli bir şahsiyettir. Bestelemenin yanında güfteye de el atan paşa, bu amaçla eserlerinin içinde Türklük bilincini ve millî şuuru işlemiştir. Söz ve müzikle harmanlanan bu eserlerle vatan ve millet sevgisi, Türk milletinin büyüklüğü ve beraberliğin önemini kavratmaya çalışmıştır. Paşanın müziğe olan ilgisi göz ardı edilemeyecek kadar önemlidir. Literatür taramasıyla yapılan bu çalışmada, Kâzım Karabekir Paşa'nın müziğe olan ilgisi ve müzik anlayışı üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Kâzım Karabekir Paşa, Müzik, Müzik Anlayışı, Türk Yılmaz Marşı.*

Abstract

Kâzım Karabekir is a valuable person who composed children's songs and wrote play besides his soldier identity. Pasha, who had a hand in lyrics as well as composing, embodied the consciousness of Turkishness and national consciousness in his works for this purpose. With these works blended with lyrics and music, he tried to make people comprehend the love of homeland and nation, and also the greatness of Turkish Nation and the importance of unity and solidarity. Pasha's interest in music is too important to ignore. In this study, which is conducted with a literature review, Kâzım Karabekir Pasha's interest in music and comprehension of music are emphasized.

Keywords: *Kâzım Karabekir Paşa, Music, Comprehension of Music, Türkyılmaz Anthem.*

GİRİŞ

Vatanın düşman işgalinden kurtarılması sürecinde askeri harekât taktiği ve üstün komutanlık becerisiyle özellikle Doğu Cephesi'nde başarılarıyla adını sıkça duyduğumuz Kâzım Karabekir Paşa, “Millî Mücadele'nin kazanılmasında en büyük rolü oynayan tarihsel kişiliklerden biridir” (Özdemir, 2019: 138). Kâzım Karabekir, memleketin düşman işgaline karşı *Türk hiç yılar mı?* düşüncesiyle yola

¹ Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Piyano Anasanat Dalı, oguzhanakkuzu25@gmail.com

çıkmuş, *Ya İstiklâl Ya Ölüm!* diyerek sonuna kadar bu davanın yılmaz erlerinden biri olmuş ve Millî Mücadele'nin ilk zaferini üstün gayret ve çabalarla kazanmıştır.

Savaş sonrasında da siyasi kişilik olarak karşımıza çıkan Kâzım Karabekir, vatanın içinde bulunduğu durumu göz önüne alarak, ülkenin gelişmesi ve ilerlemesine katkı sağlamak adına özellikle eğitim ve kalkınma konusunda birçok değerlendirmelerde bulunmuş ve öneriler sunmuştur.

Kâzım Karabekir Doğu Cephesi'nde görev yaptığı yıllarda komutanlığının yanı sıra, savaşta yetim kalan çocuklarla ilgilenilmesi ve halkın bilinçlendirilmesi üzerine birçok konuyla bir eğitimci gibi ilgilenmiş ve sorunlara çözümler üretmiştir. Keser (2020), Paşanın bir taraftan vatan için mücadele içinde olduğunu diğer taraftan da yetim çocuklar için himaye merkezleri, okul ve kurslar açtığını ifade etmiştir (s. 15). Karabekir Paşa, Millî Mücadele'de görev almış komutanlar arasında en dikkat çekici kişiliğe sahiptir. Ortaylı (2018), Kâzım Karabekir'in, "çocuk şarkıları besteleyen, piyesler yazan değerli bir şahsiyet" olduğunu belirtmiştir (s. 190). Paşanın müziğe olan ilgisi göz ardı edilemeyecek kadar önemlidir. Kinross (2020), Paşanın sanat ve elişlerine ilgisinin olduğunu, bununla birlikte çocuklara müzik eğitimi de verdiğini ifade etmiştir (s. 213).

Ömür boyu sürdürdüğü Millî Mücadele'ye rağmen, müziği her zaman hayatının bir köşesine yerleştiren Kâzım Karabekir, müzik hakkında şunları söylemiştir; "Müzik dinlemek, şiir dinlemek en büyük zevkimdi. (...) Müzik ve edebiyat hayatımın neşesini kuvvetlendirdi" (Karabekir, 1995, s. 303). Kâzım Karabekir (1995), müziğe olan ilgisini şu şekilde de ifade etmiştir:

"Benim de ilk gençliğimden beri musiki merakım olduğundan bütün harp müddetince karargâhtaki bandoyu en yüksek mertebede bulundururdum. Öğle yemeklerini daima musiki ile yemek âdetimdi. Soframız bir Avrupalı sofrası gibi muntazam ve henüz başların açılması kabul olunmadığı devirlerde de soframda başı açık ve pek temiz oturmak adetti. Erzurum'a gelir gelmez piyano, keman, flütten ibaret bir oda musikisi de hazırlatmıştım"(s. 42).

Paşa, öğretmek istediği konuları müzikle birleştirmiş, böylece akılda kalıcı ve işlevsel olmasını sağlamıştır. Çocukların yetiştirilmesinde müziğe gereken önemi vererek birçok esere imza atmıştır.

"Bir iki sene evvel sokaklarda çırıl çıplak gezen bu çocuklar bugün

mükemmel bir orkestra vücuda getirmişler ve musikiye vukuf peyda etmişlerdir. Terbiyenin esaslarından biri olan musikiye bu suretle icabeden ehemmiyet verilmiş olmaktadır. Ve bilhassa küçük yaştaki yavruların öğrendikleri şeylerin eskserisi bestelenmiş bir haldedir. Mesela çocuklar bir gemi nasıl hareket eder, gemide ne gibi işler vardır mes'elelerini şarkılı bir oyun halinde görmektedir” (Karabekir, 1995, s. 199).

Bestelemenin yanında güfteye de el atan paşa, bu amaçla eserlerinin içinde Türklük bilincini ve millî şuuru işlemiştir. Söz ve müzikle harmanlanan bu eserlerle Yakar’a (2007) göre, vatan ve millet sevgisi, Türk milletinin büyüklüğü ve beraberliğin önemi kavratılmaya çalışılmıştır. Kâzım Karabekir, bu bilincin halk üzerinde de etki etmesi amacıyla birçok girişimde bulunmuştur. Ahalinin çoğunlukla birlikte zaman geçirdiği yerlerde (köy odaları, kıraathaneler) görsel olarak destekleyici, güven verici sözlerle tabelalar hazırlayıp astırmıştır. Tabelalarda “*Cihan Yıkılsa Türk Yılmaz*” gibi motive edici ifadeler görülmektedir. Köstüklü’ye (2001) göre, Paşa bu sayede toplumda oluşan kendine güvensizlik duygusunun giderilmesini amaçlamıştır.

Kâzım Karabekir’in müzik yoluyla çocuklara ulaşması, yaptığı eserleri “*İbret*” adını verdiği alanlarda sergilemesi, bu çalışmaların halka da ulaşmasını sağlamıştır. Bu amaçla anlatmak istediğini müzikle anlatmış, vermek istediği mesajı çok daha kolay ve kalıcı bir şekilde vermiştir.

Bu çalışmada, Kâzım Karabekir Paşa’nın müziğe olan ilgisi ve müzik anlayışı üzerinde durulacaktır.

YÖNTEM

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada Kâzım Karabekir’in müziğe olan ilgisi ve müzik anlayışını şekillendiren temel unsurların incelenmesi amaçlanmıştır.

Araştırma Modeli

Bu çalışmada, genel tarama (survey) modellerinden olan tekil tarama modelinden yararlanılmıştır. Genel tarama modelleri çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da

örneklem üzerinde yapılan tarama modelleridir. Değişkenlerin tek tek, tür ya da miktar olarak oluşumlarının belirlenmesi amacı ile yapılan araştırma modellerine tekil tarama modelleri denir. Bu tür yaklaşımda ilgilenilen olay, madde, birey, grup, konu vb. birim ve duruma ait değişkenler, ayrı ayrı betimlenmeye (tanımlanmaya) çalışılır. Bu betimleme, geçmiş ya da şimdiki zamanla sınırlı olabileceği gibi, zamanın bir fonksiyonu olarak gelişimsel de olabilir (Karasar, 1991; Cohen, Manion ve Morrison, 2007; Muijs, 2004).

Kaptan (1993)'a göre olayların, objelerin, varlıkların, kurumların, grupların ve çeşitli alanların “ne” olduğunu betimlemeye, açıklamaya çalışan çalışmalar betimsel çalışmalardır. Betimleme çalışmaları, mevcut olayların daha önceki olay ve koşullarla ilişkilerini de dikkate alarak durumlar arasındaki etkileşimi açıklamayı hedef almaktadır.

Araştırmanın konusuyla ilgili yazılı kaynaklar incelenmiş; veri toplama aracı olarak kaynakçada belirtilen kitaplar, makaleler ve ilgili internet sitelerine dayalı literatür taraması yapılmıştır. Araştırmanın verileri, literatür taraması sonucu elde edilen bilgilerin incelenip yorumlanmasıyla sonuçlar bölümüne yansıtılmıştır.

Kâzım Karabekir Paşa'nın Müziğe Olan İlgisi

Kâzım Karabekir Paşa, küçük yaştan itibaren çalışkan, azimli ve meraklı bir kişiliğe sahiptir. Müziğe karşı olan ilgisini hayatının her döneminde görmek mümkündür. Kaleme aldığı günlüklerinden, kitaplarından, bestelerinden de anlaşıldığı üzere yaşamı boyunca müzikle iç içe olduğu görülmektedir. Karabekir Paşa, babasının askeri görevleri nedeniyle birçok şehirde bulunmuş, buralara ait kültürleri öğrenmiştir. Van, Harput ve Mekke şehirlerinde bulunan paşa, oralara ait yerel müzikleri dinlemiş ve öğrenmiştir. Karabekir (1995), kışlalarda ve bayram merasimlerinde mızıkları dinlediğini ve mızıkayı pek sevdiğini söylemiştir. Paşanın mızıkaya olarak kastettiği şeyin orkestra ve bando mızıkaya takımı olduğu düşünülmektedir. Mekke'de bulunduğu sırada Karabekir (1995), yaya olarak sık sık kışlaya gittiğini, mızıkaya dinlediğini akşam evde elleriyle bando şefini taklit ettiğini söylemektedir. Karabekir (1995), birçok yerli türkü öğrendiğini sesinin güzel olduğunu, sık sık anne ve babasının isteği üzerine türküler, gazeller söylediğini ifade etmiştir. Müziğe olan ilgisini ilk olarak türkü söylemesiyle gördüğümüz Kâzım Karabekir Paşa'nın, küçük yaşta abisi Şevki Bey'in kanun dersi alması sebebiyle, kanuna karşı da bir aşinalığını olduğu görülmektedir. Karabekir (1995), el işlerine meraklı olduğundan kendisine bir kanun

yaptığını, kanunun akordunun olmaması ve güzel ses çıkaramaması üzerine evde itirazlar çıktığını ve kanuna olan merakının burada sonlandığını belirtmiştir.

Kâzım Karabekir, okulda arkadaşlarıyla musiki üzerine konuşurken, arkadaşlarından Zeyrek’li İsmail Efendi’nin “(...) sen keman çalmak değil, ondan ses bile çıkaramazsın!” Sözüyle içinde acı bir tesir yaşamış, hemen bir keman alarak nasıl çalındığını öğrenmeye başlamıştır. “Bir tel üzerinden basit türküleri daha ilk gün çaldım. Keman akordunu ve peşrevleri teyzemin çocuğu Hüsnü Bey’den öğreniyordum. O, bir seneden beri muallimden keman öğreniyordu” (Karabekir, 1995, s. 239). Yıllar sonra sınıf arkadaşı Zeyrek’li İsmail Efendi ile İstanbul’da buluşmuşlardır. Kâzım Karabekir o günü şöyle aktarmıştır;

“Meşrutiyetten sonra İstanbul’da bu arkadaşım ile buluştuk. Kanunu alıp bize gelmesini rica ettim. Bir semtte oturduğumuzdan o gün geldi, akordunu yaptı. Dedim ben de kemanla iştirak edeyim mi?. Sahi mi, latife mi dedi. Kemanı getirdim, akordunu yaptım ve beraber nihavent peşrevini çaldık. Hayretlere düştü. Bir taksim dinledi, büsbütün şaşırıldı. Mükemmel çaluyorsun dedi”(Karabekir, 1995: 239) .

Kâzım Karabekir Paşa, “Hayatım” isimli kitabında “Musikiye Merakım” başlığı altında şunları söylemiştir;

“...hafta başları kemanla meşgul olmak hevesim arttı. Alaturka birçok peşrev, saz semaileri ve şarkıları öğrendim. Taksim de yapabiliyorum. Küçükken sesim pek güzeldi. ...yanımda iki samimi arkadaşım vardı. Şarkı okuyorlardı. Benim de iştirakimi rica ettiler ve ben başlayınca onlar sustu. Sesim davudi çıkıyordu. Ricaları üzerine kısa bir satırlık gazel söyledim. ...Mektebe döndükten sonra sınıfta münakaşa oluyordu: Ne ses... Müthiş... Vay canına...”(Karabekir, 1995: 312).

Manastır’da göreve başladığı yıllarda Rum bir muallimden alafanga ve alaturka keman dersleri aldığı ve yine Manastır’da kaldığı evin karşısında zaman zaman Avusturya orkestra takımının programlarını izlediği bilinmektedir. Paşa’nın piyano çaldığına dair kanıtlar da bulunmaktadır. Sarıkamış’ta kurmuş olduğu okulları ziyaret ettiğinde çocuklara piyano çalıp şarkılar öğretmiştir. “Haftada bir gün bir saatimi bunlarla geçirirdim. Bizzat piyanosunu ben çalarak veya hareketlerini yaptırarak okul öğretmeni gibi çalışmaktan çok zevk alıyordum” (Karabekir, 1995: 82).

Karabekir Paşa doğuda birçok okulun açılmasına ön ayak olmuş, okul müfredatını da içinde buldukları coğrafi, fiziki ve sosyal yapı duruma göre tespit etmiştir. O an ihtiyaç duyulan personelin bir an evvel yetiştirilebilmesi için bu doğrultuda düzenlemeler yapıp, eksikliklerin olduğu yönlerde (askeri, tıp, sanayi, el işleri vd.) geliştirmeye çalışmıştır.

Kurulan her okulda bando mızıkayı da eksik etmeyen Karabekir Paşa, bu bağlamda müziğe duyduğu ilgi ve önemi de göstermiştir. Çocukların da müziğe ilgisini gören Karabekir Paşa, maarif vekilliği ile yazışmalarda bulunmuş, müzik derslerinin müfredat programlarına dâhil olmasını istemiştir. “*Beden terbiyesi ve musikiye pek az ehemmiyet verilmiştir. (1.2.3.4.9.10) uncu sınıflara konmamıştır. Hâlbuki beden terbiyesi ve musiki ana mektebinden başlayıp sonuna kadar devam eder*” (Karabekir, 1995: 132). Bu husustaki yazışması aşağıda gösterilmektedir;

“Ankara
11 Nisan 1339 (1923)

*Müdafaa-i Milliye Vekâletine
Musikin terbiye ve ahlak üzerine tesiri müstağni arzıdır. Ortaokul harp okullarında merak ve istidadı olan efendilerden basit birer bando ve orkestra teşkilatının mektepleri üzerinde terbiyevi büyük tesiri olacağını arz eyerim.*

Şark Cephesi Kumandanı Kâzım Karabekir”
(Karabekir, 1995: 134).

Paşa'nın yapmış olduğu teklife şu cevap verilmiştir;

“Bornova
11 Haziran 1339 (1923)

Şark Cephesi Kumandanı Kâzım Karabekir
Paşa Hazretlerine

Tadadlarda ve merasimi askeriye muzıka ile veya muzıkasız olarak kıtaat tarafından terennüm edilecek ve inkılabı, milli ruhu ifade edecek dini ve askeri bir (Hiymen) e ihtiyaç müstağni arzıdır. Bilhassa meşrutiyetin ilanından beri bu maksatla hususi ve resmi olarak tertip edilen ve ettirilen beste ve güfteler payidar olamadı. Bunların hiç birisi faili meçhul “Ey Gaziler...” şarkısının yerini tutamadı. Çünkü milletin ve ordunun ruh ve zevkini okşayamadı. Bu hususta açılan müsabakalar da maksadı temin etmedi. Diğer cihette yine tadadlar ve merasimde dua ve alkış makamında kuvvetle haykırılacak bir kelimeye de ihtiyaç vardır. Bu baddaki mütalaa devletlerinin iş’ar buyurulmasını rica ederim.

Erkânı Harbiye Umumiye Reisi
Müşir Fevzi”
(Karabekir, 1995: 135)

Okulları ziyaret eden devlet adamları ve şehrin önde gelen simalarına her daim hazır olan bando ve mızıkalar eşlik etmektedir. Köstüklü (2001), Erzurum’da açılmış olan sanayi mektebinde müzik ve folklor faaliyetlerinin olduğunu, öğrencilere milli benlik ve millî şuurun oluşturulabilmesi için Türklük bilincini telkin eden marşların ve şarkıların öğretildiğini söylemektedir.

“08 Ocak 1920’de okulun teftişi sırasında öğrenciler teftiş heyetine musiki ve folklor gösterileri yapmıştı. O andaki duygular mahalli bir gazetede şöyle anlatılıyordu: Salona avdet eden heyet, iki talebe tarafından okunan ‘Bayrak’ ve ‘Uyan’ manzumeleri ve musiki tarafından terennüm edilen ‘sancak marşı’ ile müteahhis olmuştur... Biraz sonra musikinin her ruhu bilhassa bir Erzurumlu ruhunu coşturan havaları arasında iki talebe hançer barını oynamış ve yerin buzlu ve kaygan olmasına rağmen vücudun hareket-i raksiyesi falsosuz bir surette devam etmiştir” (Köstüklü, 2001: 117).

Karabekir, sık sık açmış olduğu okulları teftiş etmiştir. 21.01.1920 tarihli teftiş programı incelendiğinde Kâzım Karabekir’in müziğe verdiği önemi burada da görmemiz mümkündür. Sırasıyla Ana Mektebi, Sanayi Gürbüzler Mektebi ve Yetim Yatılı Askeri İlkokulu teftişlerinde şunlara rastlanılmaktadır;

“Hey’eti bir bando mektepte karşılayacak kapı önünde bu minimini yavruların sancak marşı dinlenecek ve bir uda ile açılış töreni yapılacaktır. Bundan sonra Erzurum Sanayi Gürbüzlerine gidilecektir.

...Sanayi Gürbüz Mektebinde;

Misafirler topluca yaya olarak gürbüzler mektebine geldiklerinde hey’eti efendilerden oluşan bir tören birliği ile bando karşılayacaktır. Küçük efendilerden oluşan bandonun ilerleme derecesi görülecektir.

.... Bu esnada Gürbüzler muzikası muallimi Cemil efendinin yaptığı Erzurum Marşı terennüm edilecektir. Efendiler yaşa nidalarıyla hey’ete arzı teşekkür ve teyşi edeceklerdir. Hey’et buradan yatılı ilkokula gidecektir.

...Yetimler Yatılı ilkokuluna geldiklerinde;

Mektep kapısı önünde misafirler: Dokuzuncu Tümen bandosunda flütçü Saim efendi tarafından yapılan Kuvvayı Milliye Marşı terennüm edilirken karşılanacaktır.

Hey’et dershaneleri terkederek muzikanın marşları arasında yatakhane kısmına teşrif buyuracak efendilerin yemekhane koğuş ve revirini teftiş edeceklerdir. Bu esnada efendiler tarafından şarkı söylenecek Sancak Marşı dinlenecektir. Müzika bunlardan sonra ‘‘Osmancık Yurdu’nu çalacaktır.

Hey'et salona teşrif buyurarak muzıka 'Aras Marşı'nı çalarken beş dakika istirahat buyuracak, bir çay içilecektir.

....Salonda efendiler tarafından 'Türk'ün duygusu'' şarkısı söylenecektir.

Teftiş biterken,

...Kuvvayı Milliye Marşının heyecan veren dalgaları arasına karışan yavrucakların 'Yaşa'' nidaları ile hey'et uğurlanacaktır" (Karabekir, 1995: 24, 25, 26).

Teftişte bulunduğu okulları değerlendiren Karabekir Paşa, müzikle ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmiştir; “*Musiki hususuna dahi ziyade ehemmiyet verilsin. Millî, vatani hissi şarkıları mükemmelen bir ağızdan ve muhtelif perdeden sesler ile iyi bir ahenk verdirerek okumaya ve muzıka ile de söylemeye alıştırmalıdır" (Karabekir, 1995, s. 31). Karabekir Paşa, Sarıkamış'ta Rusların çekilerek geride bıraktıkları yerlerde okullar müzeler ve kurs yerleri açmıştır. Bununla ilgili şu bilgiyi aktarabiliriz; “Sarıkamış'ta ‘Müzik Mektebi'ne Tiflis'ten her nevi yaylı sazlar da getirttim. Elimize geçmiş kuyruklu piyanolar da vardı. Bu restle bando ve orkestra mükemmelleşti" (Karabekir, 1995, s. 79). Paşa'nın bando mızıkadaki eksiklikleri tamamlamak için okullara çalgı aleti aldığı da bilinmektedir. “Müzik için de çocuklar için bir bando sipariş ettim (kirişli çalgıları Sarıkamış'tan getirtebildik)" (Karabekir, 1995, s. 37). Kırzıoğlu (1991), Paşa'yı şöyle tarif etmektedir; Büyük Türk çocuk terbiyecisi üç yabancı dil bilip en çok eser veren komutan ve güzel sanatlardaki yeteneği ile de örnek, derin kültürlü *Milli Kahraman Paşa*. (41)*

“Müziğin küçük çocukların eğitilmesinde önemli bir metot olduğunu bilen Kâzım Karabekir, bu amaçla piyesler yazmış, marşlar bestelemiştir. Kızı Timsal Karabekir Yıldırım Hanımefendi ile yapmış olduğumuz görüşmemizde çocuklara müzik dinletilmesi noktasında babası Kâzım Karabekir'in bir sözünü aktarmıştır. Timsal Hanım, bununla ilgili olarak babam: “Çocuklarınıza kaliteli müzik dinletin. Hangi müzik olursa olsun kaliteli olsun. Böylelikle çocukta bir musiki zevki gelişir” demiştir” (Kuzgun, 2020: 338).

2005 yılında Kâzım Karabekir Vakfına bağışlanan İstanbul Erenköy'deki köşkün iki katı, Paşa'nın adı ve anısının yaşatılması düşüncesiyle “*Kâzım Karabekir Müzesi*” olarak kurulmuştur. Müzede Paşa'nın eşine ait piyano da sergilenmektedir. Müzenin internet sayfasındaki kütüphane içeriği incelendiğinde, Paşa'nın müzikle ilgili kitapları, plakları ve notaları görülmektedir;

- “*Albüm von Wien*
- *Beethoven*

- *Beethoven 9. Senfoni*
- *Chants scolaires et canons avec musique – A. François (Okul Şarkıları ve Müzikli Kanonlar)*
- *Dede Efendi – Rauf Yekta*
- *Figaro'nun Düğünü*
- *İlgın Folkloru – Fehim Çaylı*
- *Kitaphane-i musikiden tedrisat-ı musikiye – M. Zati*
- *L'âme enfantine: 50 chansons pour les ecoles – Marc Legrand (Çocuk okulları için 50 Şarkı)*
- *La deuxième année de musique solfège et chants – A.Marmontel (Müzik teorisinin ve şarkıların ikinci yılı)*
- *La première année de musique solege et chants – A.Marmontel (Güneş müziğinin ve ilahilerin ilk yılı)*
- *Mes premières chansons – Alexis Noel (İlk Şarkılarım)*
- *Opera Klavuzu” (Kâzım Karabekir Vakfı, 2021).*

Müzik Anlayışı

Paşanın müziğe olan ilgisi ve askerlik mesleği nedeni ile kendisinde farklı bir müzik anlayışı oluşmuştur. Yıllar boyunca askerlik mesleğini yapmasından dolayı müzik anlayışı da içinde bulunduğu ortama göre şekillenmiş, yaptığı çalışmalar ve yazdığı eserlere de bunu yansıtmıştır. “Eserlerinde vatan, millet sevgisini en üst düzeyde tutmuş, çocuklara Türk milletinin büyüklüğü ve birliğin, beraberliğin önemini kavratmaya çalışmıştır” (Yakar, 2007: 13).

“Bir komutanın, hatta bir insanın önceliklerini milli şuur belirler. En öne alacağımız şeyleri, en çok savunacaklarımızı ve en az vazgeçmek isteyeceklerimizi yine milli şuur belirler. Vatan sevgisini de milli şuurdan kaynaklanan bir duygu olarak söyleyebiliriz. İşte Karabekir, Türklük milli şuuruna sahip, en sıkıntılı zamanlarda bile daima bu şuur çerçevesinde hareket etmiş vatansever bir komutandır” (Taşkıran, 1993: 50).

Manastır'da görev yaptığı zamanlarda karşılaştığı bir olayı şöyle değerlendiren Kâzım Karabekir Paşa (1995), elleri kelepçeli Bulgar ve Rumlardan oluşan bir grubun trenden “*yaşasın Bulgar milletimiz*” diye bağırması üzerine derin düşüncelere dalmış ve “*ibret alınacak bir manzaraydı*” diyerek bunu, milli tesirler yapılarak benliklerinin

uyandırılmış olduğunu düşünmüştür. Tren kayboluncaya kadar bu duyguları yaşayan Kâzım Karabekir, kışlaya döndüğünde şunları düşünmüştür; “zavallı Türk milleti bu varlığı gösterdiği gün sen de hürsün ve artık sen de istikbalden eminsin”. Bu düşüncelerle bir Türk marşı çalınmasını kafasına koyan Kâzım Karabekir, kışlaya geldiğinde ilk işinin birlik ve beraberliğin oluşabilmesi için askerlere bir marş yapılması gerektiğini düşünmüştür “Bu düşüncelerle bir marş yapmak istedim. Fakat güzel bir şey yapamadım. Ömrümde şimdiye kadar dört beş parça şiir yazmıştım. O da kaç yıl önce...” (Karabekir, 1995: 393).

Paşanın nasıl bir müzik anlayışına sahip olduğunu iyice kavrayabilmemiz için bu ilk örneği iyice analiz etmemiz gerekmektedir. Marş ile askerlerin birlik ve beraberliğini tesis etmek, millî benliklerini ortaya çıkarmak istemiştir. Şair Mehmet Emin Bey’in “Ben Bir Türk’üm, dinim cinsim uludur” diye başlayan, Yunan Harbi sıralarında yazdığı türküyü aklına getiren Kâzım Karabekir, bunu alaya öğretmeye başlamıştır.

“Kitapların arasında bu vardı. Notası da var. Çok sevindim. Bir-iki gün alay marşıyla uğraştım. Keman muallimine de geçtim. 15 Nisan Cumartesi günü alayımızın bandosuyla bunu akşam yoklamasından istirahatata geçildiği zaman çaldırdım ve ağızdan da söyledim. Ve her akşam bunun çalınmasını da emrettim. Alayda bando olduğu halde çalmıyorlar ve çalışmıyorlardı. Ben haftalarca bununla uğraştım, iyi bir hale getirdim ve akşam askere çaldırtmaya başladım” (Karabekir, 1995: 394).

Beş mısradan oluşan bu türkünün sözleri şu şekildedir;

“Ben bir Türk’üm dinim, cinsim uludur
Sinem özüm ateş ile doludur
İnsan evladı vatanın kuludur
Türk evladı evde durmaz giderim
Yaradan’ın kitabını kaldırtmam
Osmancığın bayrağını aldirtmam
Düşmanımı vatanıma saldirtmam
Tanrı evi viran olmaz giderim
Bu topraklar ecdadımın ocağı
Evim, köyüm hep bu yerin bucağı
İşte vatan, işte Tanrı kucağı
Tanrım şahid, duracağı sözümde
Milletimin sevgileri özümde
Vatanımdan başka şey yok gözümde
İnsan olan vatanının kuludur
Türk evladı evde durmaz giderim

*Hangi Türktür dinine urgan kement vurdurur
Mescidine çanlı kule kurdurur
Milletimize köle olmaz böyle günde kim durur
Biz Türkleriz Kızılırmak olur böyle taşarız”* (Karabekir, 1995: 395).

Paşanın bu türküyü askerlere öğretilip, bir marş gibi bando mızıkaya ile çaldırması, bununla birlikte antrenmanlar yaptırması; askerlerin birlik, beraberlik ve millî duygularını ön plana çıkarmaya çalıştığını göstermektedir. Kâzım Karabekir bando mızıkanın önemini şu şekilde açıklamıştır;

“İnsan için yemek ve içmek nasıl ihtiyaç ise müzik dinlemek de öyle bir ihtiyaçtır. Yâni yemek, içmek vücudun, müzik dahi ruhun gıdasıdır. Zaten bütün eşya ve bütün hayvanların çıkardığı tabii seda birer ahenktir. İnsanlar da ilk zamanlarında siniye, masaya vurarak davul gibi çalmak, elini veya büktürdüğü bir kâğıdı yahut bir kamışı üfleyerek çalgı gibi çalmak hisleri daha çocuk iken bile herkes de vardır. Bir güzel ses veya bir müzik işitince herkes o tarafa gider ve dinler, gamını dağıtır, yorgunluğunu unuttur. Güzel ses ve latif bir çalgı insana neşe ve ferahlık verir. Bir çobanın kavalı bile ne kadar latiftir. Asker geçerken müzik peşine takılıp yoruluncaya kadar yürümek, küçük büyük herkesin yaptığı tatlı işlerden biridir. Pehlivanlar cambazlar, hünerbazlar, müzik çalarken daha şevkli ve ruhlu olurlar. Müzikanın ruha olan tesiri dimağın ilim ve irfanına göre değişir. En faydeli hayat terbiye ve ilimle beraber müzik tahsilinin de birlikte gitmesidir. Müzik zihin açar ve insanı her işi yapmaya kabiliyetli kılar. Bunun için vakti hali müsait olanların çocuklarına müzik da tahsil ettirmesi iyi bir şeydir. Mekteplerde müzik dersinin terbiye dâhilinde bulunmasının sebebi de bundandır. Biz hemen her şeyde olduğu gibi müzik da dâhil pek geriyiz. İstanbul müstesna olmak üzere hiçbir yerde askeri bandolardan başka esaslı bir müzik heyetimiz yoktur. En az her vilayet merkezinde güzel bir bando bulunmalı, ayrıca güzel alaturka heyetlerimiz de olmalıdır. Hem kendileri para kazanırlar hem de halkın ruhunu inceltirler, insan da merhamet, rikkat ve şefkat duygularını arttırırlar. Haşin ve çetin adamları yumuşatırlar. Müzikasız memleketler ne kadar sönüktür. Askerlerin bulunduğu yerlerin en büyük bir şerefi de müzikasındandır. Müzik dinlemekte iki mühim nokta vardır. Biri, bir düziye kederli şeyler dinlememektir. Müzikadan maksat meyus olmak değil güler yüzlü olmak, kalbinde vatan ve millet için fedakârlık hizmetleri uyandırmaktır. Bir masa etrafında, ahl

oflu kafaları tütsülemekle mızıka dinlenmiş olmaz. Latif bahçelerde ve kırlarda, havası duman ve fena kokularla ifsat edilmeyen yerlerde ince saz, alaturka dinlemek çok latiftir ve ciddin ruhu okşar. Bando veya orkestra yani çok ses çıkaran aletlerle de alafranga havalarda her şeyi tasvir ziyade olduğundan insana neşe ve can verir. Gerçi ilk defalarda alafranga havalar pek hoş gitmese de dinledikçe yavaş yavaş latif gelir. Zaten bizim de bu kabil güzel marşlarımız ve bazı havalarımız vardır. Müzika dinlemekte ikinci mühim nokta da: gözlerin çalınan havaya ait manzaraları seyretmesidir. İnsan ruhu daha ziyade lezzet duyar. Mesela milli oyunların bile yalnız muzikasını dinlemek başka aynı zamanda oyununu seyretmek başkadır. Hayata ait vakaları da böyle muzika ile birlikte gösteren yerlere Opera diyorlar. Buralarda hem mızıka dinleniyor, hem çalınan şey ise mükemmelen seyrediliyor. Ne olursa olsun mızıkasız hayat ruhsuzdur. Çünkü mızıka ruhun gıdasıdır” (Karabekir, 1990: 354).

Kâzım Karabekir Paşa'nın müzik anlayışı artık yerli yerine oturmuş, hatları belli olmuş; bundan sonra yapacağı bütün işlerde müziğin gücünü bir silah gibi kullanmıştır. Müziği kullanarak vermek istediği mesajı Türklük bilinci ile harmanlayıp, öz değerlerinin bilincinde, kendisine güvenmeyi bilen, vatan ve millet sevgisini yüreğinde taşıyan, kendinden emin bireyler yetiştirmek amacıyla karşısındaki kitleye sunmayı hedeflemiştir. Yıllar sonra Doğu Cephesi'nde görev yaptığı sıralarda özellikle çocukların eğitimi üzerine yaptığı çalışmalarda bu anlayışı daha da kuvvetlendirerek birçok eser ortaya koymuş olduğu görülmektedir. “Karabekir Paşa'nın uygulamalı eğitim konusunda İsmail Hakkı Baltacıoğlu ile millî ve manevi değerlerin çocuklara benimsetilmesinin gerekliliği konusunda ise Ziya Gökalp ile müşterek fikirleri paylaştığı düşünülür” (Yakar, 2007: 13).

Doğu Cephesi'nde Erzurum, Sarıkamış, Kars bölgelerinde okullar açmış ve bu okullarda müzik derslerine önem vermiştir. Hemen hemen her okula bir bando mızıka takımı kurmuş ve müzikal etkinlikler yapmıştır.

“Çocuklarımızın müzikteki istidadları Sarıkamış'a nakilden sonra daha çok gelişti ve kırıltı çalgılarda da hayli ilerlediler.14 Nisan'da yani teşkilllerinden beş hafta sonra çocuklar bandosu ilk havasını çalarken bu yavrucukların ölüme mahkum halleri ile bugünkü varlıklarını göz önüne alarak hepimizin gözleri sevinç yaşlarıyla doldu ve çocuklar defalarca alkışlandı” (Karabekir, 1995: 42-43).

Paşanın yapmış olduğu faaliyetlerin önemine değinen İsmet Paşa, şu sözleri kaleme almıştır;

“Kardeşim, senin mekteplerin ve senin şehit evlatlarının menakibini (menkıbelerini) işiterek müfterih ve mağrur oluyorum. Fotoğraflar işittiklerimden daha iyi ve fevkalade şeyler yaptığını gösteriyor. İçimizde senden daha müspet ve daha kalıcı ve ebedî iş yapanımız var mıdır? Gürbüz, akıllı ve tahsilli çocuklar atımız (geleceğimiz) için bir mesnet olacaklar...” (Karabekir, 1951: 154).

Bu sözlerle gelecek neslin şekillenmesinde Karabekir Paşa'nın çok önemli bir rolünün olduğu görülmektedir.

“Karabekir Paşa, tiyatronun da halkı her konuda bilinçlendirmek için önemli bir araç olacağını düşünmektedir. Kendisi çocuklar için piyesler hazırlamış, etkilerini gözlemlemiştir. Doğu Cephesi'nde görevde bulunduğu sürede “İbret Yeri” adını verdiği tiyatro yerleri hazırlamıştır” (Çoker, 2019). Çocuklarla yaptığı etkinlikleri “İbret” adını verdiği alanlarda sergilemiştir. Paşa'nın İbret sözcüğünü seçmesi de bir o kadar manidardır.

“Karabekir'e göre, “ibret” bir tür “tiyatro” anlamına gelmektedir. Fakat Karabekir “tiyatro” kelimesini kullanmamıştır. Çünkü O'na göre, kendi zamanında “tiyatro” adı çok çirkin sahneler ile halkta bir tikslenme hâsıl ediyordu. İstiklal Harbi gibi mukaddes ve pek nazik bir zamanda tiyatro adı ile iş yapmaktığı hoş görülmecekti”(Köstüklü, 2001: 177).

Şarkılı İbret Eseri

Paşanın müzik anlayışını daha ayrıntılı görebilmemiz için *Şarkılı İbret* adını verdiği eserini incelememiz yerinde olacaktır. Müzikal unsurların barındığı bu eserde kendisinin bestelediği ve güftelediği, çocuklara yönelik drama ve müziğin de iç içe olduğu toplamda dokuz oyun mevcuttur. 59 sayfadan oluşan bu eserin ilk baskısı 1922 yılında Trabzon'da, ikinci baskısı ise 1924 yılında İstanbul'da basılmıştır. Karabekir (1924).

“İstiklal muharebemiz esnasında şarktaki vazifesini bitiren ordumun kım-ı küllisi garp cephesine nakilden sonra istirahat zamanlarımdan daha çok tasarruf edebildim ve mekteplerle daha çok meşgul olabildim. Çocuklarımızın ruh, dimağ ve vücularını bir arada terbiye etmek ihtiyacını yakından görerek ilk gençliğimin şiir ve musiki vadisinde hayatına kazandırdığı basit malumatla birkaç “oyun” yazdım. Memleketin sevgili evlatlarına hediye ettim” (1).

Dediği bu eserde, Paşa'nın müziğe olan ilgisini, müzik anlayışını, notalarını ve güftelerini görmemiz mümkündür. *Şarkılı İbret* içerik olarak marş formunda yazılmış olan oyunlardan oluşmaktadır. Bu oyunların

yedisi şarkılı ikisi ise şarkısızdır.

“Eserdeki 9 oyundan 3’ü 10-11 yaşlarındaki çocuklara mahsus şarkılı oyunlardır. Bunlar “Küçük Süvariler Marşı”, “Çember Yarışı” ve “Birlik Kuvvettir” şeklindedir. Diğerleri ise Paşa’nın ifadesiyle “Her yaştaki efendilerin iştirak edebileceği şarkılı oyunlar” şeklindedir. Bunlar sırasıyla “Türk Yılmaz”, “Sanayi”, “Gemici (İstiklal Marşı Beraber)”, “Tayyareci”, “Coğrafya”, “Makine ve Mikrop” oyunlarıdır. Paşa, kitap boyunca önce marşlara yer vermiş daha sonra ise marşın temsili usulünü anlatmıştır” (Arıcı & Günaydın, 2020: 1509).

Bu beste ve güftelerin içeriğine bakıldığında Karabekir’in müziği kullanarak neler yapmak istediğini ve bununla birlikte müzik anlayışını da daha net görebiliriz. “Karabekir, Millî Mücadelenin heyecanlı günlerinde millî duyguyu canlandıran marşlar da yazmıştır. Bunlar: *Türk Yılmaz* ve *İstiklal Marşı*’dır. Marşlardaki kuvvetli fikirlerde ve bestelerinin ahenk ve heyecanında, halkın ve çocukların ruhlarına millî benliği nakşedecek yüksek kıymetler vardır”(Köstüklü, 2001: 117).

Karabekir Paşa, bu milletin evlatlarına bir sorumluluk yüklemek istemiştir. Askeri, siyasi ve eğitim yönüyle bunu defalarca göstermiş olsa da en güzel şekilde anlatabildiği taraf müzikle harmanladıkları olmuştur. Eserler o kadar güçlü ve etkili olmuştur ki, Sanayi oyununu izleyen Mustafa Kemal Atatürk, oyunun içeriğinden etkilenip şöyle bir yorumda bulunmuştur. “4 Kasım günü Türk Ocağı’nda Karabekir’in söz ve müziğini yaptığı Sanayi adlı oyunu izler ve oyundan sonra Karabekir’e “*Bolşevikler bu kadar güzel ve tesirli bir oyun yapıp da esas mesleklerini, propagandayı yapamıyorlar*” (Mumcu, 1993: 64). Şarkılı İbret eserinde Karabekir Paşa ile tamamıyla bütünleşen, onu en güzel ifade eden eserin *Türk Yılmaz Marşı* olduğu görülmektedir.

Türk Yılmaz Marşı, sol majör tonunda, marş formunda yazılmış bir eserdir. 2/4’lük ritim kalıbında bulunan eser 16 ölçüden oluşmaktadır. Her ne kadar prozodi hatalarının olduğu görülse de buradaki amaç, verilecek olan mesajın hızlı bir şekilde akıllarda yer etmesi ve hem söyleyen hem de dinleyenlere tesir etmesidir. Bundan dolayı eser, sözleri ele alındığında Karabekir’in bu marşla ne gibi mesajlar vermeye çalıştığını ve müzik anlayışını daha yakından görmemize olanak sağlamaktadır.

Türk Yılmaz Marşı

*Cihan harbi yangınından bağırtı yanık vatana
Türk’ü boğmak maksadıyla girdi düşman askeri
Kan ve yangın başlamıştır, ırz ve namus kalmıyor
Tehlikeye düştü vatan yas içinde her yeri
Kahraman halk! Kalk silahlan! Ahd ü peyman Tanrı’ya*

Vur ve haykır! Türklük ölmez, Türk de yılmaz ileri

*Çelik gibi kollu, tunçtan ayaklı
Türk hiç yılar mı? Türk hiç yılar mı?
Türk yılmaz, Türk yılmaz!
Cihan yıkılsa Türk yılmaz!*

*Göğsü imanlı, temiz vicdanlı
Türk hiç yılar mı? Türk hiç yılar mı?
Türk yılmaz, Türk yılmaz!
Cihan yıkılsa Türk yılmaz!*

*Düşmana salsa, tek bile kalsa
Türk hiç yılar mı? Türk hiç yılar mı?
Türk yılmaz, Türk yılmaz!
Cihan yıkılsa Türk yılmaz!*

Marşta, vatanın içinde bulunduğu durumdan bahseden Karabekir Paşa, düşmanın yurt içine girdiğini, bu duruma bir an evvel engel olmanın, tedbir almanın elzem olduğundan bahsetmiştir. Halk olarak direnişin gerektiğini, tek vücut olup düşmana karşı durmanın vakti geldiğini anlatmaya çalışmış; Türk'ün gücünden, azminden bahsederek, ne olursa olsun mücadele etmekten başka çare olmadığını anlatmıştır. “*Karabekir, milli mücadelenin heyecanlı günlerinde milli duyguyu canlandıran marşlar da yazmıştır. Bunlar: Türk Yılmaz ve İstiklal Marşı'dır. Marşlardaki kuvvetli fikirlerde ve bestesinin ahenk ve heyecanında, halkın ve çocukların ruhlarına milli benliği nakşedecek yüksek kıymetler vardır*” (Köstüklü, 2001: 117).

Çocukların söylemiş olduğu *Türk Yılmaz Marşı*'ni dinleyen insanların üzerlerinde bıraktıkları tesiri incelersek şu sonuçlara ulaşabiliriz;

Şehit Yavrularına başlıklı yazıyı kaleme alan Raif Necdet, *Türk Yılmaz Marşı* için şunları yazmıştır;

“Türk Yılmaz” şarkısını inşad ederlerken mevzuu irsi tehasşüsler dolu ruhlarının bütün şefkatile kavradıklarını ifşa eden öyle zarif ve güzel ses, tavır ve ahenk dalgalanmaları hissediliyordu ki büyük bir aşkın içkisiyle ruh mest oluyordu... Celadete ziya, intikama zekâ ve sevda akıtıyorlardı... En sert ve ahaşın bir maddeye munis bir yumuşaklık, en halim ve şefkatli bir manzaraya vakur bir kahramanlık ifadesi vermeyi küçük san'atkarlar ne iyi biliyorlardı” (Karabekir, 1995: 295).

Kâzım Karabekir Paşa'nın Yavruları başlıklı yazıyı Haziran

1923'te kaleme alan Fikret Bey şunları yazmıştır;

“Çocuklar terbiye usulü (Ruh, fikir ve bedeninin aynı zamanda terbiyesi) esasına göredir. Resimde görülen (Türk Yılmaz) marşının beste, güfte ve hareketleri Kâzım Karabekir tarafından bu esas ile tertip olunmuştur. Çocuklar marşı söylerken piyano, keman veya bando da onlara iştirak eder ve aynı zamanda muhtelif kol bacak hareketleriyle marşın ahengine ve mevzuuna uyacak tarzda idman yaparlar. (Türk yılmaz)daki kuvvetli fikirlerde ve bestenin ahenk ve heyecanında bu masum ruhlara milli benliği sindirecek ve ruhlarını azim ve irade kudretile besleyecek yüksek bir kıymet vardır”(Karabekir, 1995: 299, 300).

İstikbalin Müjdecileri başlıklı yazısıyla Mustafa Ulağ şunları yazmıştır;

“İşte programın en canlı ve en kuvvetli noktası... Bu marş şark fatihinin en kudretli, en yüksek bir eseridir. Ben şimdiye kadar, bu kadar kuvvetli, bu kadar canlı bir güfte görmedim. Her kelimesi tunçtan bir heykel gibi azametli olan her hecesi insanın tüylerini ürperten bu marşı, çocuklar o kadar güzel söylüyorlar o kadar canlı temsil ediyorlar ki... İnsan karşısında kahramanlığın, azmin, şecaatin ilahlarını görüyor gibi oluyor... Çocuklar bu marşın kelimelerini öyle kuvvetle ifade ediyorlar, öyle candan söylüyorlar ki... Ben bu marştan daha fazla insana azim ve benlik telkin eden bir şiir bulamıyorum.

Çelik gibi kollu, tunçtan ayaklı

Türk hiç yılar mı, Türk hiç yılar mı?

Türk yılmaz, Türk yılmaz

Cihan yıkılsa Türk yılmaz.

Bilmem ki bir marş için herhangi bir lisandan bunlardan daha kuvvetli kelimeler seçilebilir mi? “Türk yılmaz” marşı her Türk’ün her Türk çocuğunun ezberlemesi, bellemesi, söylemesi icabeden bir marştır. Her Türk mektebi, bu marşı mutlaka öğrenmeli ve sık sık terennüm etmelidir. Türk benliğini, Türk kudretini Türk azmini çocuklara telkin edecek bundan daha mükemmel bir marş olamaz” (Karabekir, 1995: 334, 335).

Şarkılı İbret eserinde yer alan oyunların hem oynayan hem de izleyen kişilere belirli mesajlar verdiği görülmektedir. Bu mesajların ortak özelliklerini şu şekilde sıralamak mümkündür;

1. Oyunlarda vatan sevgisi ve Türk Milleti’nin büyüklüğü vurgulanmaktadır.

2. Oyunlarda çocuklar farklı meslek gruplarını temsil ederek bu meslekleri tanıma fırsatına kavuşmaktadır.

3. Oyunlar, hem oynayan / izleyen çocuklara hem de izleyen

yetişkinlere mesaj verme amacı gütmektedir.

4. Oyunlarda çocuklara çalışmanın önemi, tembelliğin zararları, beden eğitimi ve sporun faydaları, sanayi ve makinenin ülke ekonomisine olan katkıları kavratılmak istenmiştir. Bu mesajlar, aynı zamanda eğitim seviyesi düşük olan yetişkin izleyiciler için de önem taşımaktadır.

5. Gelecekte yüklenecikleri sorumluluk ve roller çocuklara bu oyunlar aracılığıyla sezdirilmeye çalışılmıştır.

6. Oyunlar görsellik içerdiği ve rol almayı gerektirdiği için çocukların öğrenmelerini ve hatırlamalarını kolaylaştırmaktadır.

7. Kâzım Karabekir Paşa, çocuklara doğrudan bilgi verici eserler yazmak yerine onların kendilerinin görüp öğrenmelerine dayalı bir anlayışa sahiptir” (Arıcı & Günaydın, 2020: 1516).

Bir öneri olarak, *Şarkılı İbret* eserinin içindeki oyunlar, günümüzde ilkökul ve ortaokullarda, sınıf öğretmeni veya müzik öğretmenleri tarafından öğretilip tekrar yaşatılabilir. Bunun hem Kâzım Karabekir Paşa'nın isminin çocuklar tarafından bilinmesi, tanınması için hem de Türklük bilinci ve mili şuurlarına tesiri için önemli olduğu düşünülmektedir.

SONUÇ

Kâzım Karabekir Paşa'nın müzik anlayışı çocukluğundan başlayarak gelişip değişmeye, değiştikçe daha sağlam bir düşünce yapısına bürünmüştür. Düşünce yapısıyla ilgili; dönemin toplumbilimcisi, yazar ve şairi olan Ziya Gökalp ile aynı hisleri paylaştığı görülmektedir. Ziya Gökalp Türkçülük akımının en büyük temsilcisiydi. Karabekir Paşa'nın müzik anlayışını en çok etkileyen faktör; yapmış olduğu eserlerin güftelerinde yoğun olarak karşımıza çıkmakta olan Türkçülük, millî şuur ve millî benlik ifadeleridir. İnandığı ve değer verdiği ülküsüne göre şekil alan bu anlayış, yapmış olduğu her faaliyette göze çarpmaktadır. Arkadaşının keman çalma konusunda sarf ettiği sözler karşısında büyük bir azim ve kısa sürede keman çalmaya başlaması onun güçlü iradesinin ve inanmışlığının bir göstergesidir. Bu inanmışlık, içinde bulunduğu şartları çok iyi okuyarak gelecek neslin, ilerleyen zamanlarda ülkeye ne gibi tesirler edeceğini görmesini sağlamış ve bunun için şartları zorlayıp zamanının ötesinde işler yapmasına vesile olmuştur. Manastır'da göreve başladığı zaman, komutan ve askerlerin birbirlerinden kopmuş olduğunu görmüş, askerler arasında birliğin bozulduğunu, ayrılımların

başladığını tespit etmiştir. Bunun üzerine derhal birlikteliği yakalamak, tek vücut olup asıl amaca yönelmek için bando mızıkayı devreye soktuğu görülmektedir. Bununla birlikte müzikle askerlerin hissiyatlarını en üst seviyede tutmayı başarmış, Türklük ve milli şuuru ön planda tutmuştur. Paşanın bu yaklaşımı Platon'un *Devlet* adlı eserindeki "Müzik eğitimi her şeyden daha güçlü bir araçtır" sözünü akıllara getirmektedir. Marş formunda yazdığı *Şarkılı İbret* eserinde çocukların iyi ve kötüyü, doğru ve yanlış, vatanına ve milletine sadakati, Türklük bilinciyle yoğrulmasını amaçlamış olduğu görülmektedir.

Paşa'nın adına kurulan vakfın internet sitesinde gösterilen kitapları incelediğimizde, müzikle ilgili kitapların, plakların ve notaların olduğu görülmektedir. Batı müziği ve Türk müziği eserlerini dinlediği ve yine batının çocuk şarkıları eserlerini takip ettiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda yaptığı eserlerde marş formunu kullanarak, içeriğini Türklük bilinci ile harmanlayıp; öz değerlerinin bilincinde, kendisine güvenmeyi bilen, vatan ve millet sevgisini yüreğinde taşıyan, kendinden emin bireyler yetiştirmek amacıyla, güftelerini bu anlayış üzerinden yazmış olduğu görülmektedir.

Karabekir Paşa'nın müzik anlayışı bu bağlamda yerli yerine oturmuş, başta Türklük gayesini ön plana çıkarmış ve gelecek neslin yetişmesinde bu anlayışın vatan ve millet sevdalısı, millî benliklerinin farkında olan bireyleri hedeflediği görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Arıcı, A. F., & Günaydın, Y. (2020). Milli Kimliğin İnşasında Bir Model Olarak Kâzım Karabekir'in Çocuk Oyunları. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*(9/4), 1503-1518.
- Çoker, G. C. (2019, Eylül 8). *Akademik Tarih*. Mart 5, 2021 tarihinde <https://www.akademiktarihtr.com/>:
<https://www.akademiktarihtr.com/kazimkarabekir/> adresinden alındı
- Karabekir, K. (1924). *Şarkılı İbret*, İstanbul: Bahriye Matbaası
- Karabekir, K. (1951). *İstiklal Harbimizin Esasları*. Sinan Matbaası Neşriyat Evi.
- Karabekir, K. (1990). *Çocuk Davamız, Öğütlerim*. İstanbul: Anadolu Matbaacılık.

- Karabekir, K. (1995). *Çocuk Davamız* (Cilt 1). (F. Özerengin, Dü.) İstanbul: Emre Yayınları.
- Karabekir, K. (1995). *Çocuk Davamız* (Cilt 2). (F. Özerengin, Dü.) İstanbul: Emre Yayınları.
- Karabekir, K. (1995). *Hayatım*. (F. Özerengin, Dü.) İstanbul: Emre Yayınları.
- Kazım Karabekir Vakfı*. (2005, Ekim 1). Şubat 9, 2021 tarihinde Kazım Karabekir Vakfı: <https://www.kazimkarabekirvakfi.org.tr/> adresinden alındı
- Keser, D. (2020, Haziran 29). Kazım Karabekir Paşa'nın Yetim Çocukları Himayesi Üzerine Bir Değerlendirme. *Ankara Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(5), 15-37.
- Kinross, L. (2020). *Atatürk: Bir Milletın Yeniden Doğuşu* (34 b.). (N. Sander, Çev.) İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi ve Ticaret Aş.
- Kırzıoğlu, F. (1991). *Kâzım Karabekir*. Kùltür Bakanlığı Yayınları. Ankara: Sevinç Matbaası.
- Köstüklü, N. (2001). *Kazım Karabekir ve Eğitim*. Konya: Çizgi Kitapevi Yayınları.
- Kuzgun, M. (2020). Şark Cephesi Kumandanı Kâzım Karabekir'in Çocuk Terbiyesi ve Eğitime Yönelik Görüşleri: Sarıkamış Ana Mektebi Örneği. Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi(10/19) 327-340. DOI: 10.29029/busbed.643031
- Mumcu, U. (1993). *Kazım Karabekir Anlatıyor*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Ortaylı, İ. (2018). *Gazi Mustafa Kemal Atatürk*. İstanbul: Kronik Yayıncılık.
- Özdemir, A. U. (2019). Kazım Karabekir'in Muhafetele Geçiş Ve Bu Süreçte Devlet Tarafından İzlenmesi. *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*(30), 135-167.
- Taşkıran, C. (1993). *Kazım Karabekir Paşa Askeri Hayatı ve Komutanlığı*. Ankara Genelkurmay Basımevi
- Yakar, Y. M. (2007). Kâzım Karabekir'in Çocuk Edebiyatındaki Yeri Ve Şarkılı İbret Eseri Üzerine Bir İnceleme. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı.

KLARİNET KAMIŞLARININ ÖNEMİ VE YAPISAL FARKLILIKLARI

The Importance and Structural Differences of Clarinet Reeds

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.53

Billur Sedef SOĞULCAKLI¹
Çiler TALU²

Makale Geliş Tarihi: 14.11.2021

Makale Kabul Tarihi: 27.12.2021

Özet

Bu araştırmada, organik ve karbon fiber olmak üzere iki farklı kamış arasındaki yapısal farklılıklar araştırılmıştır. Araştırma kapsamında, organik ve karbon fiber kamışın çalgı üzerine etkileri, belirli sayıdaki kişiyle sınırlı tutularak organik ve karbon fiber kamışın performans sunumlarına olan olumlu ve olumsuz etkileriyle birlikte değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu kamış çeşitlerini kullanan sınırlı sayıdaki klarinet sanatçıları, eğitimcileri ile öğrencilere 9 (dokuz) sorudan oluşan yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulanmış, elde edilen veriler analiz edilerek, cevaplar arasındaki ilişkilendirmeler yapılmıştır. Araştırmada elde edilen veriler doğrultusunda solo, oda müziği, orkestra ve diğer sanatsal icralarda organik ve karbon fiber kamış çeşitlerinin çok önemli bir yere sahip olduğu belirlenmiştir. Görüşmeye katılanlara göre, organik kamışın daha çok sanat ve eğitim faaliyetlerinde kullanıldığı tespit edilmiştir. Katılımcılar, karbon fiber kamışın çalgının tonu ve entonasyon uyumu açısından zorluk çıkartmasının yanında bazı artikülasyonları yapmada pozitif katkı ve kolaylık sağladığı düşüncesindedir. Tahta üfleme çalgılar ailesinden olan klarinetin ses üretiminin en önemli parçası olan kamış tercihinde ise kamışın hijyen, kırılma, bükülme ve yumuşama gibi sık görülen bazı özelliklerinin yanında ekonomik açıdan da organik kamışların tercih edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Araştırma; betimsel bir çalışma olup, verileri nitel analiz yöntemleriyle yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Arundo Donax, Klarinet, Organik Kamış, Sentetik Kamış, Türkiye.*

Abstract

In this research, the structural differences between two different reeds, organic and carbon fiber, were investigated. Within the scope of the research,

¹ Yüksek Lisans Mezunu, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Üfleme ve Vurmalı Çalgılar Dalı.

² Dr. Öğretim Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Üfleme ve Vurma Çalgılar Anasanat Dalı, cilerakinci@gmail.com

(*) Bu makale, 2021 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı'nda tamamlanan "Tarihsel Süreç İçerisinde Organik ve Sentetik Klarinet Kamışlarının Yapısal ve Akustik Açısından Değerlendirilmesi" adlı yüksek lisans tezinden faydalanılarak hazırlanmıştır.

the effects of organic and carbon fiber rods on the instrument were limited to a certain number of people and tried to be evaluated together with the positive and negative effects of organic and carbon fiber rods on performance presentations. A semi-structured interview form consisting of 9 (nine) questions was applied to a limited number of clarinetists, educators and students using these reed types, the obtained data were analyzed and the correlations between the answers were made. In line with the data obtained in the research, it has been determined that organic and carbon fiber reed varieties have a very important place in solo, chamber music, orchestra and other artistic performances. According to the interviewees, it has been determined that organic cane is mostly used in art and education activities. The participants think that the carbon fiber reed not only causes difficulties in terms of tone and intonation harmony of the instrument, but also provides a positive contribution and convenience in making some articulations. In the choice of reed, which is the most important part of the sound production of the clarinet, which is from the family of woodwind instruments, it has been concluded that organic reeds are preferred for economic reasons, in addition to some common features of the reed such as hygiene, breaking, bending and softening.

Keywords: *Arundo Donax, Clarinet, Organic Reed, Synthetic Reed, Turkey.*

GİRİŞ

Müzik alanında teknik ve bilimsel gelişim sürecini hızla tamamlayan insanoğlu, yeni yapılanmalar ile yeni tınların oluşmasında, yeniyi yaratma gücüyle var olan müziksel formların ve çalgıların gelişimine önem vermiş ve bu gelişimi hızlandırmıştır. Geçmişten bu güne kadar birçok teknolojik ve bilimsel gelişmeler meydana gelmiştir. Bu oluşumda olan değişim sürecinde, halen kullanmış olduğumuz çalgılar müzik repertuarına cevap verecek şekilde değiştirilerek geliştirilmiştir.

Klarinetin Tarihçesi

Klarinetin tarihi 19'uncu Yüzyılda Chalumeau (Şalümo) adıyla bilinen üflemleri ailesinin atasıdır. Fransızcadan gelen bu isim üflemleri çalgının eski ismidir. 1700'lü yıllarda Alman Çalgı Yapımcısı J. C. Denner Şalümo'yu geliştirerek klarinetin günümüzdeki haline ilk adımını atmıştır. 18'inci Yüzyılda keşfedilen klarinetin orkestrada yer alması 1750 yılına dayanmaktadır.

“Hayvan kemiğinden silindirik boru şeklinde yapılmış, tek kamışlı olan ilk chalumeau eski Mısır, İran ve Hindistan'da Kelt' ler tarafından keşfedilmiştir. Yedi parmak delikli olan chalumeau, 16'ncı Yüzyılda sekiz parmak delikli, iki perdeli hale getirilerek ilk kez orkestrada kullanılmıştır. Johann Christoph Denner, 16'ncı Yüzyılın sonlarına doğru chalumeau'ya özel bir perde ekleyerek geliştirmiş, bu haliyle

clarion çalgısına benzediğinden “clarionet” olarak isimlendirilmiştir” (Önder, 2005: 1).

“Müzik tarihinde klasik ve romantik dönem içinde, Chalumau’nun “clarionet” olarak isimlendirilmesinden sonra geliştirilmiş ve günümüzde kullandığımız klarinet şekline getirilmiştir. Johann Christoph Denner’in geliştirmiş olduğu bu ilk klarinet yedi perdelidir. Klarinet perdeleri üzerine yapılan çalışmalar ile Johann Christoph Denner ve oğlu Jacob Denner 1710 yılında çalgının temel sesleri on iki ses aralığı ile seslerin doğuşkanlarını elde etme olanağını sağlamışlardır. Alman çalgı yapımcısı Denner ve oğlunun çalgıya eklediği bu iki perde ile ses aralığı üç oktava çıkarmıştır” (Sonakın, 2000: 5).

Ortaçağdan günümüze kadar teknolojik ve bilimsel gelişmeler ile insanoğlunun yaşamı çok hızlı değişime uğramıştır. Tüm bu gelişmeler içerisinde günümüzde kullandığımız çalgılar kendi repertuarlarındaki değişime uygun olacak şekilde değişim ve gelişim göstermiştir. Teknolojik ve bilimsel gelişmelerin etkisiyle tek kamışlı üfleme çalgı olan ve klarinetin de atası olarak bilinen chalumaeu zaman içinde günümüz klarineti haline gelmiştir.

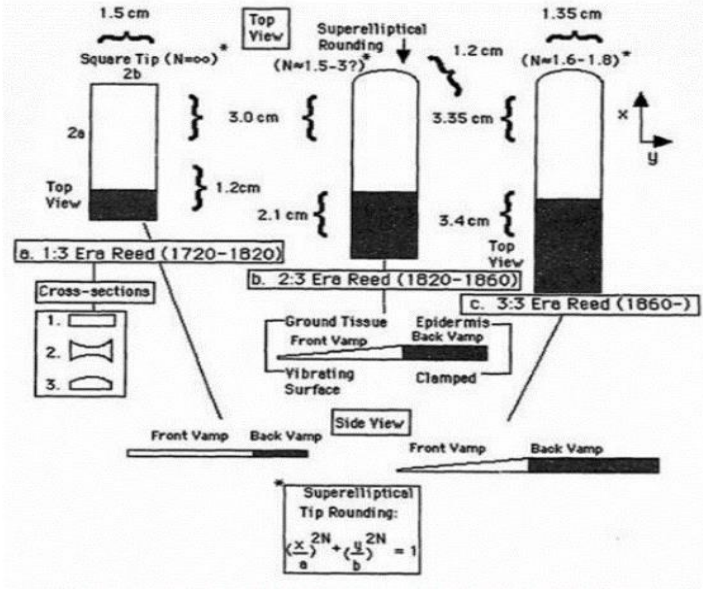
Kamışın Tarihsel Evrimi

Kamışların tarihsel evrimi ilk önce fagot ve obua kamışları ile başlamış olup, daha sonra klarinet kamışlarına sıra gelerek evrimsel gelişim günümüzdeki modern halini almıştır. Ses üretimine etkili olan kamışın kalınlığı hacmiyle bağlantılı olarak kalından inceye doğru gelerek kamışların uç kısmı önceleri sivri kesim iken günümüzdeki kamışların yuvarlak kesim halini dönüştürülerek gelişimini sürdürmüştür.

“Ağızlık kısmına yerleştirilen kamışın kullanımı, chalumeau ile aynı anda geliştirildiği görülmektedir. İlk kez yapılmış klarinet kamışları çok geniş biçimli idi ve eşit genişlikteki ağızlıkların yapılmasıyla 1.5 cm ve 1.35 cm modern kamışlar icat edilmiştir. Dikdörtgen şeklinde olan bu kamışların uçlarına yuvarlama ve sivrilme yapılmamıştır. Yassı dikdörtgene benzeyen kamışın ağızlığa yerleştirilen ligatüre göre, modern kamışlar kalındır. 17’nci Yüzyılda kullanılan cihazların daha az kısıtlı olması akustik gereksinimlerinin barındırdığı özelliklerden birisidir. Daha geniş, güzel, kalın olan kamışların ses üretmesi için ağızlığın kullanılmasını sağlamıştır. Klarinet için yapılan kamışın yaklaşık 1 mm kalınlığındaki ince dikdörtgenden geniş olduğu söylenmektedir. Eski klarinet kamışlarının dikdörtgen şeklinde olması boru kısmının düz olmasından kaynaklanmaktadır” (Casadonte, 1995: 9).

Organik kamışın yapısında bulunan lif veya ağızlığa takılan ligatür çok kısa boyutta olmasına rağmen zaman geçtikçe kamış kademeli şekilde uzamaya ve gelişmeye devam etmiştir. 1760’da 1.cm, 1850’ de 2.1 cm ve 1860’da 3.4 cm’ lik kamışlar üretilerek yeni ve modern boyutlarına ulaşmıştır.

Şekil 1. Kamışın Tarihsel Gelişimi



Kaynak:

([https://etd.ohiolink.edu/etd.send_file?accession=osu1487929230741742&disposition=i nline](https://etd.ohiolink.edu/etd.send_file?accession=osu1487929230741742&disposition=i%20nline))

Ağızlığa takılan kamışın düz kısmındaki boyutun, uzunluk olarak farklı olmasının sebebi 1760 yılında yapılmış olan eski klarinet ağızlıklarının daha kısa olması ve günümüzdeki ağızlıklarla karşılaştırılmasıdır.

Klarinet kamışının evrimi dönem boyunca sürekli değişime uğramıştır.1720’li yıllarda yapılan kamışlar, alaca yapraklı kamıştan yapıldığından çok kalındır. 1760 yılından sonra, kamış ucunun yuvarlaklığı ile boyutu olarak günümüzdeki şeklini almıştır. 19’uncu Yüzyılda konik uçlu kamış henüz evrensel olarak kabul görmemiştir. Uç noktası yaklaşık 1mm kalınlığındaki kamışlar yeni konik uçlu kamışlarla aynı anda kullanılmışlardır. Kısa ve uç noktada kalın, modern kamıştan daha önce yapılmış konik uçlu kamış, paralel olarak özelliğe sahip olmuştur.

Çapraz olarak kamışın kesilmiş olması, uç noktası ve üst kısmı düz, dikdörtgen veya dışbükey şekilde üst noktasında olduğu gibi, düz ve alt kısmında iç bükey olabilmektedir.

Modern kamışlarla karşılaştırıldığında kamışların şekil olarak uca doğru inceltilerek ağızlığa takılan kamış kısmının, zımparalanmış şekilde ağızlığa dönük kısmı gösterilmektedir. Bu nedenle klarinet kamışı istenen ölçüye göre enine kesilerek günümüzdeki halini kazanmıştır.

Bu kamışların çoğu alaca yapraklı kamıştan yapılmasına rağmen aynı zamanda, materyal özelliğindeki farklılıkları dengeleyebilmek amacıyla çok ince olan çam ağacı veya köknar ağacından elde edilmiş materyallerden yapılan kamışlar bulunmaktaydı. Kamışlar bir şekilde kolaylıkla bozulduğu için balık kılıcı, metal veya fildişi gibi malzemeler denenmiştir. Kamışlar genellikle el-yapımı üretiliyordu, seri üretimi geç zamanda 1870’li yılından itibaren 19’uncu Yüzyılın ortalarında başlamıştır, ancak; 1770’li yıllarda ticari tüketici kullanımına yönelik kamışlar üreten küçük atölyelerde çalışılmıştır. Bu dönem boyunca kamışlar muma bulanmış bir iplik veya ipek kordonla ağızlığa takılıyordu ancak bunun yapılabilmesi için ağızlıklar halka şeklinde kesilmekteydi. Kamışın esnek olması klarinetin alt gövdede çalınan tonun ses üretimine sahip olduğu ortaya çıkmıştır (Casadonte, 1995: 9-17).

Arundo Donax

Bin yıllık bir geçmişi bulunan ve bitki ailesinin Arundinoideae üyesi olan Arundo Donax, C3 bitkisine sahiptir. Yapılan literatür taramalarında Asya kıtasının kökeni hakkında bilgiler bulunsa da bazı kaynaklar arasında Akdeniz ülkeleri için önemli bir bitki türü olduğu kabul edilmektedir. Farklı ülkelerde yetişmesine rağmen Hindistan, Myanmar, Çin, Kuzey ve Güney Afrika, Nil Nehri, Orta Afrika, Doğu ve Güney Avrupa, Akdeniz gibi subtropikal ve iklim koşulları olarak daha az nemli bölgelerde yetiştiği bilinmektedir. Tarih öncesi dönemlere uzanan ve birçok çeşitli amaçlar için kullanılan bu bitkinin hızlı ve kolay büyümesi verimliliğine katkı sağlamak amacıyla ülkemizin sınırlarında Ege, Akdeniz, Marmara ve Kuzeydoğu Anadolu bölgeleri içerisinde yetişen organik kamış, “kargı kamış” olarak yayılış göstermiştir.

Görsel 1. Kargı Kamış Bitkisi



Kaynak: (<http://www.bahcesel.net/forumsel/showthread.php?7686-Karg%C4%B1-kam%C4%B1%C5%9F%C4%B1&langid=1>)

Organik Klarinet Kamışı

Birçok çalgı yapımcısı arasında bulunan Iwan Müller ve Oehler, değişikliğe uğramamış olan şalümo ağızlıkları için 1800’lü yılların sonunda değişim çalışmalarına başlamışlardır.

Kamışın daha rahat oturması için tasarlanan klarinet ağızlıklarının ilk modellerinde “kertik düzlüğü” nün orantılı olması kamışın titreşmesi ve çalgıdan ses çıkması için önemli bir unsur olduğu bilinmektedir. Buna göre, klarinette sesin oluşumu için öncelikli olarak kamış ve ağızlık ile başlamaktadır.

Günümüzde üflemeli çalgı müzisyenleri daha çok üstün ses kalitesinden dolayı doğal liflerden üretilen organik kamışları tercih etmektedir. Ancak organik kamışın avantajı doğa için çevrenin korunması yapısal olarak kullanım ömrü büyük ölçüde kamışın bakımına ve özellikle doğal materyalle bağlı olmasıdır.

Dezavantajı olarak birincisi organik kamışların kullanım açısından ömrü kısadır. Uç kısmı tükürükle temas ettiği için bozulur ve gevşediğinde çalgı çalmayı zorlaştırır. İkincisi organik kamış ve sentetik kamış iki ayrı kamış olduğu için birbiriyle aynı değildir ve aynı boyutta

yapılmış olmasına rağmen birbirine benzer müzikalite ve ses özellikleri elde etmek mümkün değildir. Üçüncüsü, organik kamışlar hijyenik değildir, çalma sonrasında kalan tükürük tam olarak giderilmemektedir. Organik kamışın olumsuz yönüne karşılık aynı zamanda çalım performansını koruyabilmek adına sentetik kamışa ihtiyaç duyulur (Gamble,1977: 5).

Görsel 2. Organik Klarinet Kamışın Işıқта Görünümü



Kaynak: (<https://danzireeds.it/en/prodotto/clarinet-reeds-in-si-b-model-d1-box-10-pcs/>)

Karbon Fiber Klarinet Kamışı

Organik kamışlara alternatif olarak kompozit ve sentetik malzemelerden üretilen karbon fiber kamışların uzun ömürlü olması, nemlendirmeye ihtiyaç duyulmadan kullanım kolaylığı özelliğini taşımasından dolayı tercih edildiği için doğal olmayan malzemelerden üretilen kamış türüdür.

“Sentetik veya kompozit malzemelerden kamış üretebilmek adına birçok girişimde bulunulmuştur. Sentetik kamışlar, organik kamışı tercih eden müzisyene göre organik kamışın müzikal niteliğini taklit etmekte başarısız olmuştur. Bir kamış bitkisinin kalitesiyle ve aynı tona yakın olacak şekilde tasarlanan sentetik kamış, kompozit materyallerden üretilmektedir. Sentetik kamışlar kimyasal türevlerden yapılan malzemelerdir; yani daha iyi ses veren ve gelişmiş şekilde uzay endüstrisi olup kullanılan malzemelerdir” (Maccaferi,1942:1). “Aynı zamanda sentetik kamış kullanımı zamandan tasarruf sağladığından aynı zamanda uygun bir çalışma sonucunda klarinetten güzel bir ton yaratılabileceği gibi daha az stresli bir kamış seçimi deneyimi yaşanacaktır” (Gingras, 2017: 151).

Karbon fiber kamış üreticileri plastikten gelişmiş olan çeşitli bükülebilir materyalleri ve farklı sentetik endüstriyel materyalleri test etmiştir. Tüm bunlar göz önünde bulundurularak kamışın kullanım açısından farklılıkları müzisyenden müzisyene değişmektedir.

Görsel 3. Sentetik Kamış



Kaynak: (<https://www.silversteinworks.com/product-tag/synthetic-reed/>)

Organik ve Karbon Fiber Kamışların Yapısal Açından Karşılaştırılması

Organik kamışın avantajı, doğal olması ve aynı zamanda korunabilme özelliği taşıması bakımından yapısal olarak kamışın yetiştirme koşuluna bağlıdır. Organik kamışların kullanım açısından ömrünün kısa olması ise dezavantajdır. Tükürükle temas eden uç kısmı bozulur ve gevşemesinden dolayı çalgı çalmayı zorlaştırır. Organik kamış ve karbon fiber kamış iki ayrı yapıya sahiptir ve birbirinden farklıdır. Aynı boyutta olmalarına rağmen birbirine benzer müzikalite ve ses özellikleri elde etmek mümkün olmadığı gibi karbon fiber kamışlar daha kolay temizlenirken, organik kamışlar hijyenik değildir.

Sentetik kamışın avantajı zamandan tasarruf sağlayarak klarinetten güzel bir ton yaratılabileceği gibi daha az stresli bir kamış seçimi deneyimi yaşanacaktır (Gingras,2017: 151). Dezavantajı ise, organik kamışı tercih eden müzisyene göre organik kamışın müzikal niteliğini taklit etmekte başarısız olmuştur (Maccaferi, 1942: 1).

Görsel 4. Mario Maccaferri'nin Yapmış Olduğu İlk Sentetik Kamış



YÖNTEM

Çalışmada betimsel yöntemlere dayalı, kaynak tarama yolu ve yarı yapılandırılmış görüşme formu ile veriler toplanmıştır. Elde edilen veriler nitel araştırma yöntemlerinden yararlanılarak analiz edilerek yorumlanmıştır.

Ülkemizde ve Avrupa’ da aktif faaliyet sunan sanat ve eğitim kurumlarında görev yapan klarinet sanatçıları, eğitimcileri, kamış yapımçıları ve öğrenciler ile yapılan görüşmeler araştırmaya ışık tutmuştur. Bu alanda saygın bir yeri olduğu bilinen katılımcıların değerlendirmelerinden önemli veri sağlayarak sonuca katkı sunduğu düşünülmektedir.

Görüşme Soruları

Yaşınız:

Cinsiyetiniz:

Bay:

Bayan:

Mesleğiniz:

Kaç senedir klarinet çalılıyorsunuz?

- 1) Ne tür kamış kullanmaktasınız?
 - a) Kargı kamış b) Karbon fiber kamış c) Her ikisi
- 2) Karbon kamış kullandınız mı?
 - a) Evet (cevabınız evet ise, neden tercih ettiğinizi açıklar mısınız)
 - b) Hayır (cevabınız hayır ise, neden tercih etmediğinizi açıklar mısınız)
- 3) Kargı kamış ve Karbon fiber kamış arasındaki ton, dil, vibrato, glisando teknikleri hakkında düşünceleriniz nelerdir? Olumlu veya olumsuz taraflarını açıklayabilir misiniz?
- 4) Kamış çeşitleri arasında gelişen yapısal ve akustik yeniliklerin çalgı ve çalgıcılara ne gibi katkısı olduğunu düşünüyor sunuz?
- 5) Yeni başlayan klarinet öğrencilerine hangi kamışla başlamasını tavsiye edersiniz? (Öğretmenlere özel)
- 6)
 - a) Doğal malzemeden oluşan kamışların hijyen ve sağlığı etkilediğini düşünüyor musunuz?
 - b) Yapay malzemeden oluşan kamışların hijyen ve sağlığa etkilerindeki düşüncelerinizi açıklayabilir misiniz?
- 7) Kargı kamışın iklim şartlarından etkilenmesi hakkındaki düşünce ve deneyimlerinizi açıklar mısınız?

Hava koşullarının kargı kamış üzerinde etkileri nelerdir?
- 8) Karbon fiber kamışın iklim şartlarından etkilenmesi hakkındaki düşünce ve deneyimlerinizi açıklar mısınız?

Hava koşullarının karbon fiber kamış üzerinde etkileri nelerdir?
- 9) Karbon fiber kamışın hangi müzik türü ve çalgılarda kullanılmasını önerirsiniz?

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma, yurtiçi ve yurtdışında organik ve karbon fiber kamış kullanan ve ulaşılabilen eğitimci, sanatçı ve öğrenciler ile sınırlandırılmıştır.

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde araştırmaya katılım sağlayan 34 katılımcıdan elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Tablo 1. Katılımcıların Yaş Cinsiyet ve Mesleki Bilgi Tablosu

Katılımcı	Yaş	Cinsiyet	Meslek	Çalışma Yılı
K1	43	E	Senfoni Sanatçısı	34
K2	26	E	Senfoni Sanatçısı	13
K3	32	K	Klarinet Sanatçısı ve Eğitmeni	19
K4	35	K	Senfoni Sanatçısı	35
K5	54	K	Senfoni Sanatçısı	45
K6	32	K	İstanbul Devlet Opera Bale Klarinet Grup Şefi	22
K7	33	K	Klarinet Sanatçısı	23
K8	44	K	Senfoni Sanatçısı-Öğretim Görevlisi	33
K9	50	E	Senfoni Sanatçısı	35
K10	47	E	Klarinet Eğitmen-Profesör	37
K11	45	E	Senfoni Sanatçısı-Klarinet Eğitmeni	6
K12	50	E	Mühendis-Klarinet Sanatçısı	10
K13	49	E	Senfoni Sanatçısı	41
K14	34	K	Klarinet Sanatçısı	22
K15	27	E	Klarinet Sanatçısı	14
K16	38	K	Doktor Öğretim Üyesi	28
K17	29	K	Klarinet Sanatçısı	19
K18	38	E	Klarinet Sanatçısı	28
K19	36	E	Müzişyen	26
K20	19	K	Klarinet Öğrencisi	8
K21	24	E	Klarinet Öğrencisi	6
K22	24	E	Klarinet Öğrencisi	2
K23	40	K	Klarinet Sanatçısı -Öğretim Görevlisi	25
K24	54	K	İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası Klarinet Sanatçısı (Emeklisi) Öğretim Görevlisi	43
K25	45	K	İzmir Devlet Opera Bale Klarinet Grup Şefi	30

K26	42	E	Antalya Devlet Senfoni Orkestrası Klarinet Sanatçısı	31
K27	55	E	Doktor Öğretim Üyesi	30
K28	34	E	Doçent	23
K29	85	E	Klarinet Sanatçısı	75
K30	35	E	Samsun Devlet Opera Bale Klarinet Sanatçısı	24
K31	66	E	İzmir Devlet Senfoni Orkestrası Klarinet Sanatçısı (Emeklisi) Öğretim Görevlisi	53
K32	28	E	Müzisyen	10
K33	35	E	Klarinet Sanatçısı	24
K34	37	E	Bando Astsubay – Klarinet Sanatçısı	13

Katılımcılardan 21'i erkek, 13'ü kadındır. 10 Devlet Senfoni ve Opera Orkestralarında görevli sanatçı, 10 eğitimci, 7 klarinet solisti, 5 klarinet lisans ve lisansüstü öğrencisi, 1 Türk Silahlı Kuvvetleri Bando Astsubayı ve 1 amatör klarinet çalıcısından oluşmaktadır. Tablo 1' de yer alan katılımcıların erkek kadın dağılımları detaylı bir şekilde sunulmaktadır.

Tablo 2. Organik ve Karbon Fiber Kamışlarının Kullanım Durumu

Organik Kamış	20 kişi	% 58,82
Organik + Karbon Fiber Kamış	5 kişi	% 14,71
Karbon Fiber Kamış	9 kişi	% 26,47

Çalışmaya katılan 34 kişiden 20'si organik kamış, hem organik hem de karbon fiber kamış kullanan 5 kişi ve sadece karbon fiber kamış kullanan ise 9 kişidir. Toplam 34 katılımcı ile yapılan görüşme sonucuna göre % 58.82 si sadece organik kamış, % 14.71'ü hem organik hem de karbon fiber kamış ve % 26.47 ise sadece karbon fiber kamış kullanmakta oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 3. Organik Kamış Hakkında Yapılan Görüşmeler

Ton	“Kargı kamışın ton kalitesi çok daha iyi” K1+ “Tonu kargı kadar dolu değil. Artikülasyon daha rahat ancak duyulan daha kötü vibrato ve glisando yapmak daha kolay” K2+ “Kargının daha olumlu ton ve çalma hissi oluşturduğunu düşünüyorum. Ancak dil, vibrato ve glissando için karbon fiber kamışın da bazı kolaylıklar sağladığını söyleyebilirim”K3+ “Kargı kamışla yakaladığım tonu karbon kamışlarda yakalayamadım. Karbon kamışın olumlu özelliği olarak hava şartların çok etkilenmediğini söyleyebilirim fakat günlük rutin çalışmalar içinde kamışların fazla yumuşadığını ve incelendiğini hissediyorum”K7+ “Ton anlayışının daha rahat ifade edilmesini, dil tekniğinin daha rahat uygulanmasını sağlıyor”K20+
Çalma Tekniği	“Kamışların ton, staccato açısından çok büyük rolü olduğu için sanatçıların performansını çok büyük oranla etkilediğini düşünüyorum” K7 + “Tabi ki katkısı olmaktadır. İcracıların dudak yapısı ve bek numarasına uygun kamış verimliliği artıracaktır”K26 +
Yapısal Özellikler	“Klarinet için kamış daima sorun yaratmıştır. Bu yüzden yeniliklerin olması çok önemlidir. Hava şartlarına göre değişen bir materyalle çalmak çok zor olduğu çeşitliliğin olması, icracıların stresini azalma konusunda büyük yarar sağlayacağını düşünüyorum. Özellikle de farklı ülke ve şehirlerde yoğun konserler yapan insanlar için” K8+ “Farklı kesim-kazıma teknikleri ve özellikle de kargının genel sertlik yapısı gibi etkenler, sanatçıya kendi duymak istediği ton veya ortaya koymak istediği teknik unsurlarda seçim şansı vermektedir. Günümüzde farklı markaların sunduğu birçok farklı malzeme, sertlik ve kesim alternatifleri sunan model skalası sanatçıya daha özgürce seçim yapma imkanı tanıyor”K18+ “Kargının hava koşullarına net tepkiler verdiğini 19 yıllık müzik hayatımda belki de her gün deneyimlemiş bulunmaktayım. Havada nem seviyesine, basınca göre kargı değişmektedir”K3+ “Nemli veya kuru olsun havaya karşı kamışların sertleşmesi veya yumuşaması olasılığına karşı farklı sertlikle kamış bulundurulması gerekmektedir”K9+

Elde edilen bulgulardan katılımcıların bir çoğunun kargı kamışın ton kalitesinin karbon fiber kamışa göre çok daha iyi olduğu, fakat katılımcılardan bazılarının karbon fiber kamışın dil, glisando, vibrato ve artikülasyon, çalışmalarında kolaylık sağladığı, farklı ülke ve şehirlerde yoğun konser yapan icracılar için organik kamışın farklı kesim-kazıma teknikleri ve özellikle de kargının genel sertlik yapısı gibi etkenlerin, icra sırasında ton veya ortaya koymak istediği teknik unsurlar gibi özellikler,

göze çarpmaktadır. Buradan yola çıkarak, katılımcıların büyük çoğunluğu kargı kamışın hava şartlarına göre değişen bir materyal olduğu fakat karbon fiber kamışa oranla daha çok tercih edildiği sonucuna varıldığı anlaşılmaktadır.

Tablo 4. Sentetik Kamış Hakkında Yapılan Görüşmeler

Entonasyon	“Sentetik kamışlar kargıdan farklı olarak neme, ısıya, havaya çok farklı tepkiler vermekte. Olumlu olarak eskimemekteler entonasyonları çok daha stabil ve düzgün ancak tını açısından ve volüm açısından güzel bulmuyorum. Staccato kalitesi, glissando kişinin kendisi ile alakalıdır. Materyal sadece ufak bir yardımcıdır” K6+ “Karbon kamış vibratoda olumsuzluk yaratır ki sonoriteyi (ses yüksekliğini) etkiler”K29+ “ Kendi tecrübelerime, çok uzun süre olmasa da efektif olduğunu düşündüğüm deneme sürecine ve şahsi müzikal beklentilerime dayanarak; karbon kamışlarda, kargıya nazaran daha yapay bir ton ve sanatçıyla organik bağ kuramamasından ötürü açık bir kullanım spektrumu sunmadığını düşünmüyorum”K18+ “Karbon fiber kamışı çok fazla denemedim ama üflediğim kadarıyla daha keskin ton çıkıyor, diller daha kolay gidiyor fazla rahat üfleniyor” K20 +
Uzun süreli kullanım	“Kazıma tekniği ve her türlü nem oranına karşı aynı kalabilen kamışların olduğunu bilmek öncelikle psikolojik açıdan rahatlık sağlıyor. Bilindiği gibi iyi kamış iyi klarinet demek. Uzun süre dayanabilen esnek çalmayı kolaylaştıran kamışların yapılması gerekmektedir” K14+ “ Farklı kesim-kazıma teknikleri ve özellikle de kargının genel sertlik yapısı gibi etkenler, sanatçıya kendi duymak istediği ton veya ortaya koymak istediği teknik unsurlarda seçim şansı vermektedir. Günümüzde farklı markaların sunduğu birçok farklı malzeme, sertlik ve kesim alternatifleri sunan model skalası sanatçıya daha özgürce seçim yapma imkanı tanıyor”K18 +
Hava koşullarından etkilenmemesi	“Hiçbir değişiklik olmuyor. Ancak havadan dolayı dudaklarınız kuruduysa bu kamışı etkileyebilir”K6+ “Karbon kamışlar havadaki nem değişimlerinden yapısı gereği etkilenmeyecektir”K18+ “Hava koşullarında sentetik türü kamışlar neredeyse hiç etkilenmez. Sentetik kamışlar anti bakteriyel olduğu için daha iyiler” K30+

Farklı türde müzik yapabilme imkanı	“Klarinet, saksafon ailelerinden kullanılabilir. Si bemol klarinette klasik müzik için kullanılmasını bazı istisnalar (bazı çağdaş müzik eserleri)dışında tavsiye etmiyorum”K3+ “ Karbon yapım kamışların jazz, folk, Türk müziği gibi tarzlarda enstrümanistlerin daha yumuşak kamışlarını kullanmalarından dolayı kullanımının daha uygun olduğunu düşünüyorum. Klasik müzik icrasında çok tercih edilmeyeceğini düşünüyorum”K7+ “Karbon fiber kamışların Saksafondaki etkilerini daha olumlu olduğunu düşünüyorum. Caz müziği için ideal olabilir”K17+
Hijyen	“Karbon yapım kamışların daha hijyenik olduğunu daha kolay temizlenir olduğunu düşünüyorum”K7+ “Uzun süreli kullanımının sakıncalı olduğunu ve bir kutunun açıldıktan belli süre sonra kullanılması gerektiğini düşünmüyorum. Aynı şekilde hastalık v.s gibi durumlardan sonra aynı kamışın dezenfekte edilmesi kamışı bozacağından atılmasını öneriyorum”K17 +
Kullanım kolaylığı	“Bence karbon kamışların yumuşaklığı yok. Sert olduğu için değişim açısından çok az fırsat sunuyorlar. Kamışlar ayrı ayrı kullanılabilir ve değiştirilebilir”K12+ “Bu kamışlar hiçbir şekilde nem ve hava şartlarından etkilenmiyorlar bu onların en çok tercih edilme sebebi”K30+

Katılımcıların 4’ü entonasyon açısından uygun bulunmadığını, karbon fiber kamışlarda, kargıya nazaran daha yapay bir ton ve sanatçıyla organik bağ kuramamasından ötürü açık bir kullanım spektrumu sunmadığını düşündüğünü belirtirken katılımcı sanatçılardan 1’nin ise karbon fiber kamışı çok fazla denemediğini, ancak üflediği kadarıyla daha keskin ton çıktığı görüşünde olduğunu belirtmiştir. Başka bir katılımcı ise dil tekniğinin daha kolay ve akıcı gitmesi ile rahat üflediği görüşündedir. Fakat uzun süreli kullanım konusunda katılımcılardan 2’si ise kamış üzerindeki teknik kazımaların önemini belirterek, her türlü nem oranına karşı aynı kalabilen kamışların olduğunu bilmenin öncelikle psikolojik açıdan rahatlık ve kişiye güven sağladığı düşüncesindedir. Kamışın diğer önemli bir özelliği olan hava koşullarından etkilenmemesi konusunda katılımcılardan 2 kişiden, 1 kişi ise anti bakteriyel olduğunu söylemiştir. Farklı türde müzik yapabilme imkanı açısından değerlendiren 3 katılımcı karbon fiber kamışların caz, folk, Türk müziğinde daha ideal düşüncesinde birleşmiştir. Katılımcıların 2’sinin, karbon yapım kamışların daha hijyenik, kullanım kolaylığı açısından görüş bildiren katılımcılardan 1’ine göre karbon kamışların yumuşaklığının olmadığını,

diğer katılımcının ise bu kamışların hiçbir şekilde nem ve hava şartlarından etkilenmediği kanaatine varmıştır. Diğer 2 katılımcı ise kullanım kolaylığı açısından daha çok tercih edildiği görüşünde birleşmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma, klarinet sanatçılarının kamış seçerken hangi noktaları dikkate almaları gerektiği, seçilen kamışların kullanılan klarinet modeli ile uyumu ve ortamı ile ayrıca çalınacak eserler üzerindeki etkisi hakkında örnek oluşturması açısından önem taşımaktadır. Yapılan araştırma sonucunda çalışmanın klarinet sanatçıları için yeni ve farklı bir boyut kazandırması düşünülmektedir. Çalışma verilerine göre kamışların önemi ve yapısal özelliklerinin karşılaştırılmasında karbon fiber kamış uzun süre dayanıklı, iklim koşullarından etkilenmeyen, yumuşak ses elde edilmesinden dolayı günlük çalışmalarda ekonomik ve özellikle küçük öğrenciler için daha dayanıklı, kırılmaya karşı uzun ömürlü olduğu için tercih edilebilir. Ancak orkestralarda ve solo performanslarda tamamen çalıcının tercihinine bağlı olduğundan genellikle organik kamış kullanılmaktadır. Karbon fiber kamış, iklim koşullarından etkilenmemesine rağmen organik kamışa göre ince seslerde problem yaşatabilmektedir.

Organik kamış ise ses kalitesi açısından gürlüğünün yüksek olması, tok ve dengeli bir ton elde edilmesi, dil, glisando, vibrato gibi tekniklerin kullanımında dördüncü oktav do sesine çıkılması daha kontrollüdür. Dördüncü oktavda bulunan si – do seslerinin daha rahat üflenmesi ve performansın güvenilir olması bakımından organik kamış daha fazla tercih edilmektedir. Ancak, ekonomik açıdan karbon fiber kamışa göre daha pahalıdır.

Organik klarinet kamışının yapımı ve üretimi boyunca sürekli olarak kamış zaman içinde evrimleşmiş ve günümüzdeki şeklini korumuştur. Akustik açıdan organik kamışın yapısı lifli özelliğe sahip olduğu için, ağızlıkla üflendiğinde istenilen doğal tınıyı verir. Ancak karbon fiber kamışın girintili çıkıntılı bir doğal yapıya sahip olmaması nedeniyle üflenen ses kayıp gitmektedir. Yapısal olarak organik kamışlar kesim ve kazıma işleminden geçmektedir. Karbon fiber kamışlar ise CNC tezgahında kalıplama yöntemi ile üretilmektedir.

Klarinet eğitimcisi, öğrencisi ve sanatçıların organik ve karbon fiber klarinet kamışlarının tercihinde seçici olması önemlidir. Çünkü, organik kamışın yapısal özelliğinden dolayı daha çok kapalı alanlarda

kullanıldığı için kamışlar arasında tercihte ilk sıradadır. Her ne kadar yapısal açıdan ham maddesinin yetiştirilmesinde etkili olan Arundo Donax bitkisinin belirli iklim koşullarında yetiştirilmesi, yapraklarından ayrılması, güneş altında tutulması ve en az 2 yıl saklanması kesilmesi, kazınması, işlenmesi aşamaları uzun bir zaman alsa da organik kamışın ürettiği ses ve entonasyon açısından, hammaddesi bükülebilir, uzun süre kullanımda ise kırılma, çatlama, yumuşama özelliği gösteren plastik malzemeler ile birlikte Akrilik, Reçine, Selüloz, Kevlar, Fiberglas, Karbon gibi kompozit endüstriyel olan karbon fiber kamışın, ürettiği sesin kayıp gitmesine rağmen dış mekan kullanımı için nadiren tercih edilmektedir.

Tüm bu bilgiler ışığında organik ve karbon fiber olarak üretilen klarinet kamışlarının tercihinde; öncelikle kullanılacak alan, hijyen, kırılma, bükülme ve yumuşama gibi özelliklerinin yanında ekonomik açıdan karşılaştırıldığında genellikle organik kamışların tercih edildiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Casadonte, D. J. (1995). “ The Clarinet Reed: an Introduction to its biology, chemistry, and physics” Doctor of Musical Arts in the School of Music The Ohio State University
https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1487929230741742&disposition=inline (Erişim Tarihi: 10.10.2020)
- Danzi, O Reeds , <https://danzireeds.it/en/prodotto/clarinet-reeds-in-si-b-model-d1-box-10-pcs/> (Erişim Tarihi: 17.12.2020)
- Gamble, G.W.(1977). Synthetic Woodwind Reed,
<https://patentimages.storage.googleapis.com/0f/ee/59/dca2a6d4bfdb1a/US4014241.pdf> (Erişim Tarihi: 23.10.2020)
- Gingras, M. (2017). Clarinet Secrets 100 Performance Strategies for the Advanced Clarinetist, Second Edition, Rowman & Littlefield Ansiklopedi.
- Maccaferi, M.(1942). Reed Of Cane, Plastic, Or Any Other Material For Clarnets, Saxophones And Like Musical Instruments
<https://patentimages.storage.googleapis.com/55/1e/a9/5eb2d35d7dc8b5/US2287529.pdf> (Erişim Tarihi: 23.11.2020).

Modip- Museum of Design in Plastics (Maccaferi Miracle Plastic Reed)<https://www.modip.ac.uk/artefact/aibdc-007875> (Erişim Tarihi: 09.12.2020).

Önder, Ş. (2005). Klarinetin Tarihsel Gelişimi ve Orkestradaki Önemi (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar

Sonakın, E. Mine.(2000).Saint-Seans ve Poulenc`in klarinet sonatlarının, Weber`in Duo Concertant`ının, Schumann`ın Fantasy Pieces`inin klarinet edebiyatındaki yeri (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

<https://www.silversteinworks.com/product-tag/synthetic-reed/> (Erişim Tarihi:04.12.2021).

<http://www.bahcesel.net/forumsel/showthread.php?7686-Karg%C4%B1kam%C4%B1%C5%9F%C4%B1&langid=1> (Erişim Tarihi: 04.12.2021).

YÜZYIL DÖNGÜSÜ ALMANYASI'NDAKİ FLÜT TUTUCULUĞU VE SCHWEDLER FLÜTÜ

The Flute Conservatism in the Turn-of-the-Century Germany and Schwedler Flute

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.54

Öncü UÇAR¹
Çiler TALU²

Makale Geliş Tarihi: 16.11.2021

Makale Kabul Tarihi: 13.12.2021

Özet

Bu makalede popüler bir orkestra çalgısı olan modern flütün (Böhm flütü) günümüzde olduğu gibi standart kabul edilmeden önceki zamanlarda Almanya'da karşılaştığı direnç tarihi metinlerden faydalanılarak estetik ve teknik bakımdan irdelenmiş ve analiz edilmiş, bu direncin kırılmasına yakın ortaya çıkan "Schwedler flütü" bu bağlamda yapısal ve kültürel olarak incelenmiştir. Eski tasarım - yeni tasarım, ve konik flüt - silindirik flüt kısılcındaki müzik camiasının ikilemi tartışılmış ve konik - silindirik flüt tasarımlarının arasındaki akustik farklar teknik analizlerle desteklenerek sunulmuştur. Schwedler'in çalgıyı tasarlarlarkenki motivasyonu ve çalgının Almanya'da kısa dönem oldukça ünlenmesine rağmen hızla tarihe karışmasının ardındaki sebepler araştırılmış, Schwedler flütünün evrim sürecinde bütün versiyonları örneklerle betimlenmiş ve çağdaş sanatçıların yorumlarına yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Flüt, Romantik, Schwedler, Böhm.

Abstract

In this article, the resistance modern flute (a.k.a. Boehm flute) faced in Germany as a popular orchestra instrument before it became a standart as it is today, is technically and aesthetically scrutinized and analyzed with the help of historical texts, and in this context Schwedler flute - an instrument that came about just at the end of this resistance is structurally and culturally examined. The quandary of the musical community regarding the antinomes old design - new design and conical flute - cylindrical flute are discussed, and the acoustic differences between those designs are presented with the support of various technical studies. Schwedler's motivations designing the instrument and the reason behind the fact that it rapidly faded away despite being quite popular in

¹ Dokuz Eylül Üniversitesi, oncucar@gmail.com

² Dr. Öğretim Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Üflemeli ve Vurma Çalgılar Anasanat Dalı, cilerakinci@gmail.com

short term are investigated, the different variations of Schwedler flute in its evolutionary span are described with examples and reviews of contemporary artists are included.

Keywords: Music, Flute, Romantic, Schwedler, Böhm.

GİRİŞ

Almanya’da 19. yüzyılın ikinci yarısı şüphesiz çok heyecan verici müzikal ve teknik gelişmelere sahne olmuştur. Artık çiçek açma evresinde olan Romantizm ve yelkenleri fora çekmiş sanayileşme bu iki dalın kesiştiği alanlarda çok büyük bir çeşitlilik yaratmış ve bu çeşitliliğin rafinerisinde geleceği şekillendiren tasarımlar ortaya çıkmıştır. Bugün yaygın bir şekilde çalınan ve “modern flüt” olarak tanınan Böhm flütü bu tasarımlardan bir tanesi olduğu halde, flüt Theobald Böhm’ün kendi memleketinde, Almanya’da yaygınlaşmakta oldukça güçlük çekmiştir. Flüt tasarım tarihindeki gelişmeleri kısa süre sonra takip edip katkılar sunan bu zengin kültür coğrafyasında, özellikle de rekabetin ve otantiklik tartışmalarının da bu ülke dışında seyrettiği göz önünde bulundurulduğunda, silindirik Böhm flütünün bu denli bir dirençle karşılaşması şaşırtıcıdır. Besteciler, şefler ve flütistlerin dahil olduğu bir cephe; “alışıldık flüt”, “eski sistem flüt” ya da “basit flüt” adlarıyla anılan ve 18. yüzyılın sonlarından itibaren çok az değişime uğrayan konik perdeli flüt modellerini tercih ediyor ve savunuyordu. Bu yorumcuların en ünlülerinden biri kuşkusuz Richard Wagner’dir:

“... Bu konuda (Kontrollü güç, bir önceki cümlede bahsediliyor.) günümüzün şefleri neredeyse hiçbir şey bilmediklerinden, çok sükunetli bir *piano*’nun etkilerine daha çok odaklanırlar. Bu etki haklı olarak yaylı çalgılarda çok kolay elde edilebilse de üfleme çalgılarda, özellikle tahta-boru üflemelilerde çok zordur. Bunlarda, özellikle de önceki o yumuşacık çalgılarını gerçek birer kaba kuvvet borusuna (Orj. Alm.: *Gewaltsröhre*) dönüştüren flütistlerde, yumuşak tutulan bir *piano* hedeflemek mümkün değildir” (Wagner, 1869: 32).

Wagner’in bu alıntıda kastettiği “kaba kuvvet borusu”, belli ki, Böhm’ün silindirik flüt tasarımıdır. Böhm flütünün Almanya’da 20. yüzyıla kadar tam olarak tek kabul gördüğü yer Böhm’ün ikametini, aktif çalışmalarını ve öğretmenliğini sürdürdüğü yer olan Münih ve çevresidir (Bailey, 1987: 18). Ancak burada bile, Wagner’in yeni gövde tasarımı ve getirdiği akustik karakter özelliklerine olan tepkisi kayıtlara geçmiştir. 1882’de Parsifal eserinin ilk seslendirilişinde Münihli flütist Rudolf Tillmetz’in silindirik Böhm flütüne tepki göstermiş, Tillmetz provalara

yine Böhm tarafından yapılan konik bir yüzük perdeli flüt ile devam etmiştir:

“1882’de Bayreuth’ta Parsifal seslendirilişinde orkestra üyesi olarak bulunduğumda, Richard Wagner’in silindir flüte hiç sempati göstermediğini anladım. Nitekim onlara “top” (Orj. Alm.: *Canonen*) adını takmıştı. Bu yüzden, kraliyet genel müzik direktörü Hermann Levi’nin de yönlendirmesiyle konik yapılmış bir yüzük perdeli flüte geçmeye karar verdim ve buna pişman olmadım.” (Tillmetz, 1905: VI)

Kariyerine 19. yüzyılın son çeyreğinde başlamış, döneminin en ünlü ve yetkin müzisyenlerinden olan Leipzig Gewandhaus Orkestrası solo flütisti Maximilian Schwedler de bu tutucu politikadan nasibini almış ve çalıştığı orkestralarda ekseriyetle basit sistem flüt çalan rahlelerde yer almıştır. Schwedler’in bu münazaraya en büyük katkılarından biri ise çalıcı olarak değil, çalgı tasarımcısı olarak üstlendiği roldür. Schwedler 1885 yılından itibaren çalıştığı çeşitli çalgı yapımcıları ile çalışarak alışıldık konik flüte farklı mekanik ve akustik özellikler eklemiş, bu yeni çalgının farklı versiyonlarını kayda değer bir üne kavuşacak yoğunlukta pazarlamayı başarmıştır.

“Modülasyon yetisi” ve Basit Sistem

Günümüzde, 20. yüzyıldaki Böhm flütü çalıcılarından miras bir “Alman Ekolü” imajı, büyük, katı ve kaba saba bir flüt tonunu çağrıştırır. Karlheinz Zöllner, Paul Meisen, Matthias Rütters, hatta Andreas Blau gibi ünlü flütistlerin estetik tercihleri Alain Marion, Jean-Pierre Rampal ve William Bennett gibi flütistlerden çok farklıdır. Bu imajın tam tersini ise 19. yüzyıl Avrupası’nda gözlemleriz. Wagner’in “kaba kuvvet boruları” yorumu flütün zarif ve uçucu karakterli yapısına antitez olarak atanmış bir yakıştırma değildir. Böhm flütüne geçmeyi reddeden çokça flütistin ve bu husustaki konumunu konik flütten yana belirleyen müzisyenlerin Böhm flütüne ortak eleştirisi “modülasyon yetisi” (*Modulationsfähigkeit*) eksikliğidir. Modülasyon, burada tonaliteler arasında geçişi değil, tını renkleri arasındaki geçişi temsil etmektedir.

19. yüzyılda yaygın olan bu flüt tınısı estetiğinin en önemli temsilcilerinden biri şüphesiz Anton Bernhard Fürstenau’dur (1792-1852). Hakkında Rockstro’nun “sadece Almanya’nın yetiştirdiği en tamamlanmış flütist değil, aynı zamanda bütün Avrupa’nın en yetkin sanatçılarından biri” dediği Fürstenau 9 perdeli (si kalak) bir konik flüt çalışıyordu. Babası da (Caspar Fürstenau, 1772-1819) flütist ve ilk öğretmeni olan Fürstenau Oldenburg’da doğdu ve erken yaşta şehir şehir

gezip konserler vererek başladığı kariyerine daha sonra Frankfurt ve Dresden'daki orkestralarda devam etti. Sonuncu çalıştığı yerde orkestranın başında olan Carl Maria von Weber ile yakın dostluk kurdu (Bailey, 1987: 16-17). Belçikalı müzikolog, besteci ve müzik eleştirmeni François-Joseph Fétis, Fürstenau hakkında şunları söylemiştir:

“Fürstenau haklı olarak Almanya’da en iyilerden biri olarak görülür, eğer Avrupa’nın da en iyilerinden biri değilse. Performansı tonunun gürlüğü ve saflığı, ince gölge ve ışık gradasyonları, artikülasyonun çabukluğu ve netliği, stilin zarafeti ve ifadesinin yüceliği açısından çok öne çıktı.” (Bailey, 1987: 17)

Fürstenau aynı zamanda ünlü ve adanmış bir öğretmendi ve flüt tınısına ilişkin estetik ideallerini öğrencilerine de aşılyordu. En öne çıkan öğrencilerinden biri olan Meinel, Schwedler’in öğretmeniydi. Estetik konumunu daha iyi anlamak için *Flöte und Flötenspiel*’deki, Schwedler’in flüt tasarım tarihini ve konik flüt – silindirik flüt ikilemini kendi görüşleriyle anlatıp kendi tasarımını tanıttıktan sonraki Fürstenau güzellemesine bakabiliriz:

“Genel olarak flüt tasarım ve yapım sanatı, bugün bütün arayanlara ihtiyaçları dahilinde istediğini sağlayacaktır. Bu yoldaki çabalarını test etmek için çalıcı, 20 Ekim 1792’de doğup Aralık 1852’de ölmüş Dresdenli mükemmel virtüöz Anton Bernhard Fürstenau’nun eserlerine göz atmalıdır. Bunlar en yüksek seviyede etüdlendir, ve bunları kolayca çalabilenler emin olabilirler ki, ne sistem flüt çalarlarsa çalsınlar, ister Böhm, ister Reform, ya da bir başkası, doğru çalgıyla doğru yoldadırlar.” (Schwedler, 1910: 18)

Almanya ve Avusturya’nın önde gelen flütistleri, 19. yüzyıl boyunca sıklıkla basit sistem konik flütler çaldılar. Yüzyıl ortasında, özellikle Almanca konuşulan coğrafyada en önemli basit sistem flüt yapımcıları Hannover’de Heinrich Friedrich Meyer (1814-1897) ve J. Ziegler olarak sayılabilir. İlki Almanya’da o kadar ünlü ve yaygındı ki, basit sistem flütlere eş anlamlı olarak çoğunlukla “Meyer Flütü” deniyordu. Genellikle fildişinden yapılmış akort mantarlı bir ağızlık, gövdesi sağ ve sol el şeklinde parçalara ayrılan ve si kalaklı bu flütlerde si sesini çıkarmak için gerekli perde sol elin serçe parmağı ile kontrol ediliyordu. Ziegler flütlerinin bundan tek farkı, ekstra tril perdelerine sahip olması ve bazen daha pes seslere inebilen kalaklardı. Diğer yapımcılar arasında Erfurtlu Carl Kruspe ve Fulda’dan Johann Andreas Mollenhauer’i saymak mümkündür (Bailey, 1987: 18).

İlk etapta bu basit sistem flüt tercihinin, elbette, bir pazar dağılımından kaynaklandığını göz ardı etmemek gerekir: Belli çalgı

yapımcıları bu coğrafyada belli ürünleri öne çıkarmaktadır ve bunun yerini alacak ürünler topyekün bir sistem değişikliği gerektirdiğinden, akustik ya da teknik getirisi ne olursa olsun, kısa vadede kârlı olmayacaktır. Silindirik Böhm flütü ortaya çıktıktan sonra ise bu politika estetik bir kontekst kazanır: Yeni flütün akustik özellikleri farklıdır ve daha güzel olan eskisidir. “Modülasyon yetisi” ve benzeri etiketler, müzisyenlerin ve eleştirmenlerin dilinde teknik ve inovasyonla yozlaşmamış olanı temsil eden birer göstergeye dönüşmüşlerdir.

Halbuki, aynı yakıştırma yine Almanya’da, Berlin’deki Filarmoni Orkestrası’nın önceli sayılabilecek Bilse Orkestrası’nın Böhm flütü çalan Fransız (De Lorenzo’ya göre Hollandalı; De Lorenzo, 1951: 273) flütisti Baptiste Sauvlet’ye de yapılmıştır. Goldberg’in “*Biographieen zur Porträts-Sammlung hervorragender Flöten-Virtuosen, Dilettanten und Komponisten*” adlı almanağında, Sauvlet “çok büyük bir virtüöziteye sahip, **modülasyon yetisi yüksek** ve her solosu hayran alkışlarla ödüllendirilen” bir çalıcı olarak tanımlanır. Sauvlet, 1873’te bu şehirde bir orkestrada çalan ilk Böhm flütisti ve solo flüt (grup şefi) pozisyonundaki nadir yabancı çalgıcılardan olmuştur (Bailey, 1987: 20). Münih dışındaki bir Alman şehirinde bu kadar erken bir tarihte Böhm flütü çalan birinin orkestraya kabul edilmesi sıradışı olmasına karşın, bu topyekün bir değişim anlamına gelmemektedir. Çalgının Almanya’da evrensel olarak kabul görmesi için savaş sonrasını beklemek gerekecektir. Buna rağmen, Berlin gibi kozmopolit bir kültür merkezinde böyle bir istisna gerçekleşmesi şaşırtıcı değildir ve çizgisel olmasa da bir Böhm flütistleri serisi Bilse Orkestrası’nın Fransız solistinden sonra da devam etmiştir. Bu serinin en önemli ve zamanının en etkin flütistlerinden biri olan Emil Prill (1867-1940), Böhm flütü çalan 300’ü aşkın öğrencisi ile Almanya’da yeni bir jenerasyon yaratmıştır. On iki yaşında basit sistem bir çalgı ile başladığı flüt eğitimine son yılında Böhm flütü ile devam etmeye karar vermiş, kendisini bu konuda desteklemeyen öğretmeni Heinrich Gantenberg ona ders vermeyi reddedince okul müdürü Joseph Joachim devreye girmiş ve Prill bu sayede eğitimini tamamlayabilmiştir (Bailey, 1987: 31-32).

19. yüzyılın son çeyreğinde Berlin ve Boehm’ün aktif olduğu Münih haricindeki diğer Alman şehirlerinde ise genelde basit sistem çalan flütistler çoğunlukta idi. Bu şehirlere, tabii ki, Schwedler’in kariyerinin en uzun ikameti olan Leipzig de dahildir. Leipzig, Tromlitz ve Grenser’in aktif olduğu, 19. yüzyılda flüt çalımı ve tasarımı adına önemli isimlerin yaşadığı bir şehirdi. Buna köklü ve tutucu bir kültür geleneğini de eklediğimizde, eski sistem-Böhm tartışmasının da buradaki rengini tahmin edebiliriz. Buradaki flütistlerden Schwedler’in direkt önceli olan

Wilhelm Barge, 1880 yılında yazdığı flüt metodu “*Praktische Flötenschule*”nin önsözünde Almanya’da konuya ilişkin 19. yüzyılın ikinci yarısındaki hakim fikirleri özetlemektedir: Barge, silindirik Böhm flütünün avantajlarını göz ardı etmez, ancak “Böhm flütünün fanatik partizanlarının söylediklerine kulak verdiğimizde, eski sistemle çalan Tulou, Fürstenau, Drouet ya da Doppler ve Terschak gibi virtüözlerin dünyayı sanatsal başarılarıyla mest etmelerinin mümkün olmadığını” ve bu yüzden fikrini özgürce ve dürüstçe anlatmaktan çekinmeyeceğini söyler. Böhm sistemindeki farklı oktavlarda artık daha tek tip olan ve çıkarması daha kolay sesleri bir avantaj olarak nitelendirdiği gibi, iki sistemde de parmak tekniğinin eşit derecede zor olduğunu ifade eder. Böhm sisteminde entonasyon konusunda da bir avantaj sağlanmadığını söyleyen Barge’ye göre, “Böhm flütü isim temsilcilerinin bozuk bir entonasyonla çalmaları hiç de nadir rastlanan bir durum değildir”. Bununla birlikte, Böhm sisteminde tınıdaki “yumuşaklık” ve “tatlılığın” eksik olduğunu ve bu özelliğin yenen tarafı belirlediğini söylemektedir. Bu fikirlerinin kendinde yıllar boyunca yaptığı gözlemler sonucu oluştuğunu söyleyen Barge, gitgide artan “tek taraflı fikirlere” karşı bu söylemleri derlediğini ifade eder. Metotta eski sistem flütlerin en yaygın olan Meyer flütü için bir parmak pozisyonu tablosu mevcutken, Barge Böhm flütü için ona adanmış yayınları tavsiye etmektedir (Barge, 1880: 2-3; İng. Çeviri: Bailey, 1987: 149-150).

Bütün bu tutucu muhalefete rağmen, Schwedler de dahil olmak üzere, önemli konik flüt yanlısı müzisyenler Böhm flütünün sağladığı avantajları tamamen görmezden gelmiyorlardı. Maske’ye göre, Schwedler kendi flütünü tasarlamadan önce, Leipzig’de çalıştığı Meyer flütünün eksikliklerini kabul ediyordu. Her gün önyargısız bir şekilde Böhm flütünün sağladığı avantajları göz önünde bulundurarak, keman gibi her sesi rezonant ve temiz çalmanın ancak bu çalgının eksikliklerinin giderilmesi ile mümkün olacağı sonucuna varmıştı. Aynı zamanda, flütistlerin teknik gereksinimleri yıldan yıla giderek artmıştı ve artık eski flütün yardımcı perdeleri ve yardımcı parmak pozisyonları bu gereksinimleri karşılamaya yetmiyordu. Schwedler basit sistemin perde mekanizmasında bir iyileştirilmeye gidilmesi gerektiğine, aksi takdirde topyekün silindirik Böhm flütüne geçiş yapılmasının önüne geçilemeyeceğine ikna olmuştu (Maske, 1921: 544).

Schwedler Flütü

Bu gereksinim ve şartlar altında Schwedler, 1885 modelini Kruspe ile tasarladığında, öğrencisi amatör flütist Dr. Ernst Mylius’a

göre, bu ülküye ulaşmıştı. 1893'te *Zeitschrift für Instrumentenbau*'da kaleme aldığı yazısında Mylius, Schwedler'in ses volümü, dudak pozisyonunun eminliği ve entonasyonunun kesinliğinden orkestrada çalarken dinlediğinde zaten çok etkilendiğini, bunu daha fazla irdelemeyip seçkin bir üfleme çalgı sanatçısı olmasına yordugunu söyler. Ancak daha sonra Schwedler'i piyano eşliğinde dinlediğinde piyano ile olan uyumu o kadar inanılmaz gelir ki, bu merakını gidermek için kendisine sorar ve Schwedler'den bu kusursuzluğun sebebinin büyük oranda çaldığı flüt olduğu cevabını alır. Mylius daha sonra basit sistem flütlerin ortak problemlerini sıralar: 1) İyi akortlu bir çalgı bulmak çok zordur, bu yüzden yeni bir çalgı edinildiği zaman flütist dudak yardımıyla bütün tonalitelerde temiz çalmak için en az 4-6 ay çalışmak zorundadır. 2) Bütün flütlerde ses şiddeti arttıkça tizleşmekte, azaldıkça pesleşmektedir. 3) Alternatif parmak pozisyonlarıyla bazı sesleri bağlamak mümkün olsa da bu pozisyonların çıkardığı sesler hem entonasyon hem de tını olarak oldukça farklıdır. Mylius, bu zorlukların yeni Schwedler flütüyle sona erdiğini iddia eder.

Schwedler-Kruspe flütü, Mylius'a göre, Meyer flütlerine göre çenede daha aşağıya koyulmaktadır ve daha az gerilimle çalınabilir. Dudaklar alışıldığı gibi yanlardan sıkılmak yerine, ucu hafifçe sivriltilir ve çok pes ve çok tiz seslerde çok daha az hareket gerektirmektedir. Sesler, ne kadar pes olurlarsa olsunlar, çatlamazlar ya da volümün artmasıyla ya da azalmasıyla tizleşip pesleşmezler. Özellikle pes sesler Meyer flütüne nazaran çok daha güçlüdür. Flüt doğru bir üflendiği zaman "kendine has bir şekilde metalik, çok dolu ve tizlerde kulağa batmayan" bir tını çıkarmaktadır. Öyle ki hikayeye göre, Schwedler'in bir konserini dinleyen bir Flüt öğretmeni böyle bir flüt sesinin sadece "içinde gümüş barındıran" bir çalgıdan çıkacağını ifade eder.

Geliştirilmiş parmak pozisyonları için biraz çalışmak gerektiğini itiraf eden Mylius, flütün alışıldık parmak pozisyonları ile de eski sistem bir flüt kadar temiz çalınabileceğini, ancak bahsettiği avantajları elde etmek için yeni sistemden faydalanmak gerektiğini ifade eder. Schwedler flütü için basılmış parmak pozisyonu tabelasına göre çalınacak eşit tamperemandaki bütün sesler **Böhm flütü gibi** temiz ve tastamam tınlayacaktır. Bu yeni sistemi öğrenmesi, Fürstenau'nun bol yardımcı pozisyonlu sistemine alışmış ve 50 yaşındaki kendisinde bile 8

Resim 1: Schwedler-Kruspe Flütü İçin Parmak Pozisyonları

Griff-Tabelle für die gewöhnliche Flöte
insbesondere für die Flöte Modell SCHWEDLER-KRUSPE.

Taf. I. Haupt-Griff.

NEHMEN SIE BEACHTUNG: Die Finger-Griffe sind nicht zu verwechseln mit den Finger-Griffen der Flöte. Die Finger-Griffe sind die Finger-Griffe der Flöte. Die Finger-Griffe sind die Finger-Griffe der Flöte. Die Finger-Griffe sind die Finger-Griffe der Flöte.

Bitte geben Sie dem Schüler ein genaues Bild von dem Instrumente mit.

Bitte zu den Finger-Griffen in diesem Buch zu den verschiedenen Flöten-Griffen. Bitte zu den Finger-Griffen in diesem Buch zu den verschiedenen Flöten-Griffen. Bitte zu den Finger-Griffen in diesem Buch zu den verschiedenen Flöten-Griffen.

Kaynak: (<https://ks4.imslp.net>)

haftada mümkün olmuşken, daha genç bir yaşta, elbette ki, daha kısa sürecektir. Mylius'a göre Schwedler bütün flütleri kendisi test etmektedir, ancak yine de bazen bazı seslerin gözden kaçabilir. Böyle bir durum olduğunda fabrika mağdurlara kesinlikle yardımcı olmaktadır, ancak bunun için yeni parmak pozisyonlarını etraflıca öğrenmeden, fazla erken davranmamak gerekir. Temiz olmayan bir ses olduğunda, eski sistem flütlerde olduğu gibi flütü içe ya da dışa çevirmek gereksizdir, genelde pes olan bu sesleri düzeltmek için çeneyi hafifçe öne almak yeterli olacaktır (Mylius, 1893: 581-583).

Mylius'un ve Maske'nin yazısında görüyoruz ki; 19. yüzyılın sonuna geldiğimizde yan flütün, Fürstenau'nun ve daha birçok büyük flütistin "ideal flüt sesi" olarak gördüğü, değişken tınlı diyatonik sistemi

ve bununla bağıntılı estetik görüş, büsbütün ilga olmasa da genel olarak müzikteki ve akort sistemindeki değişiklikleri takiben **değişime uğramak zorunda kalmıştır**. Schwedler, bu kriz niteliğindeki değişim sancılarını ve yarattığı pazar boşluğunu görmüş, bir flütist ve tasarımcı olarak modernlik ve gelenek arasında bir ara yol bulmayı amaçlamıştır.

Swedler'in Böhm'ün itibarını iade ettiği satırları *Flöte und Flötenspiel*'de de görürüz: Böhm sisteminde ses deliklerinin akustik prensiplere göre ayarlandığını, bunun kromatik gamın icrasında büyük kolaylık sağladığını ve “teorik olarak bakıldığında” Böhm'ün icadının flüt tasarım sanatında büyük bir adım teşkil ettiğini söylemekten çekinmez. Üstü kapalı olarak Fürstenau'nun her ses için 5-10 yardımcı - çatal- parmak pozisyonu barındıran sistemini “anlamsızlık” olarak nitelendirir ve “saçmalıklara yol açacağı” için eleştirir. Böhm'de bunun sadece belli bir ölçüde olduğunu ve çalgının elde sağlam durduğunu, bunun da “ses temizliği ve tekniğin anası” olan parmak düzenindeki basitliği getirdiğini söyler. Bu sebeple Böhm flütüne yeni başlayan birinin diğer çalgılara göre daha kolay ilerleyeceğini, ancak zorlukların daha ileri seviyelerde herhangi bir çalgıda diğerine göre daha az olmayacağını ifade eder. Daha sonraki paragraflarda ise seslerdeki bu eşitliğin “monotonluğa” sebep olduğundan yakınır (Schwedler, 1910: 11-14).

Swedler'in Böhm'e karşı olan bu çekingen hayranlığı, 1885 flütünün bazı özelliklerinde de kendini gösterir. **Resim 1**'de gördüğümüz parmak pozisyonu tablosundan da anlaşılacağı gibi, Schwedler'in sisteminde, çok düzenli bir şekilde olmasa da Böhm'ün açık perde felsefesi gözetilmiştir (Bailey, 1987: 57): bir sesi çıkarmak için açılan perdeler, ağızlığa daha yakın olan daha tiz seslerde de mümkün mertebe açık kalırlar ve bu ekstra ventilasyon ile “ses temizliği” (*Tonreinheit*) sağlanmış olur. Örneğin, fa sesini çıkarmak için sağ elin orta parmağı ile kontrol edilen perde açıldığında, ilk ve ikinci oktavdaki si sesine kadar olan bütün kromatik seslerde açık kalmalıdır. Aynı şey re diyez perdesi için de geçerlidir. Aslına bakılırsa, Schwedler-Kruspe flütünün kalak kısmı, mekanik olarak Böhm flütününkiyle neredeyse birebir aynıdır. Bu, Schwedler 1921'de Max Mönnig ile çalışmaya başladıktan sonra yapılan Reform flütlerindeki kalak opsiyonlarının tasarlanmasına kadar aynı şekilde kalacaktır.

Swedler flütünün bir başka yapısal karakteristiği olan Schwedler ağızlığı (*Swedlermundloch*) (Schwedler'e göre “Kruspe ağızlığı” (Schwedler, 1910: 32-34). ise Schwedler'in açıklaması ile, alt dudak ile hafifçe temas edip “hava sütununun toplanmasına”

yaramaktadır. Schwedler, yanlarında yükseltile ve 10 milimetreye 11 milimetre ölçülerinde eliptik tasarlanmış bu ağızlığın, deliğin üflendiğinde havayı ikiye bölen köşesine daha düzgün hava göndermek için düşünüldüğünü ve özellikle alt oktavdaki seslerin tınısı için çok faydalı olduğunu ifade eder (**Resim 2**). Schwedlere göre bu sadece konik flütlerde değil, Böhm flütlerinde de “modülasyon yetisini” artırıcı bir özelliktir (Schwedler, 1910: 32-34).

Resim 2. Schwedler Ağızlığı (Schwedlermundloch)



Kaynak: (<https://schwedlerfloete.blogspot.com>)

Schwedler’in mihenk taşı niteliğindeki diğer tasarımı Reform Flütü’nün Resim 1’deki parmak pozisyonu tablosunda gördüğümüz Schwedler-Kruspe flütünden en önemli farkı, fa diyez ve sol eldeki diğer seslerin ventilasyonu için artık fa perdesinin basılı kalmasına gerek olmamasıdır. Bu “otomatik” fa diyez mekanizması ile birlikte Schwedler “teknik ve ses temizliğinin anası” olan parmak düzenindeki basitliğe bir yenisini eklemiştir.

Dayton C. Miller’ın *Library of Congress*’teki koleksiyonundaki DCM 0062 Schwedler-Kruspe Reform flütü, klasik bir reform flütüdür. Abanoz üzerine nikel mekanizmalı flütün baştan aşağı uzunluğu 678 milimetredir. Nikel alaşımı silindirik ağızlığın üzerine ebonit bir dudak parçası yerleştirilmiştir ve bu parçada “*Schwedlermundloch*” yükseltileeri görülebilir. Gövde, kalınlığı ağızlık bağlantısından kalağın ucuna kadar 19 milimetreden 11 milimetreye daralan bir konidir. Yapım yılı 1899 olan çalgının gövdesinde, bir şeye basılmadığında açık duran, sağ elin orta parmağıyla kontrol edilen yüzük mi perdesi ve işaret parmağının hemen üzerindeki “*roller*” ile kapanan fa diyez mekanizması; sol elin orta parmağının solunda yer alan sıralı (*inline*) açık si bemol mekanizması ve bugün bazı alman flütlerinde de görebileceğimiz örneklere benzer, do perdesi ile birlikte açılıp kapanan bir üçüncü oktav sol-la trili mekanizması görülebilir (Bailey, 1987: 63).

Resim 3. Library of Congress'te, Dayton C. Miller Koleksiyonundaki Reform Flütü

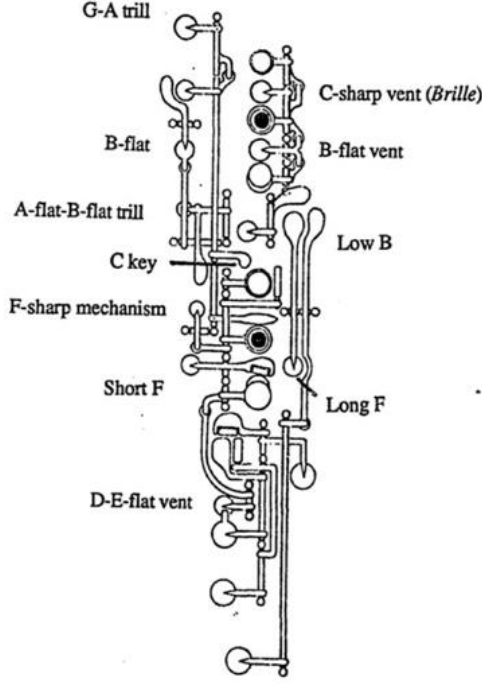


Kaynak: (<https://www.loc.gov>)

Viyana'daki Sanat Tarihi Müzesi'nde (*Kunsthistorisches Museum*) çok benzer bir çalgı için Jerry L. Vorhees tarafından hazırlanmış bir mekanizma diyagramı da **Resim 4**'te görüldüğü gibidir. Schwedler, Kruspe'nin broşürünün ikinci sayfasındaki açıklamasında, 480 gr. ağırlığında olan yeni çalgının en büyük avantajının açık duran otomatik fa diyez perdesi olduğunu ifade eder. Buna göre, daha önceki modellerinde fa perdesinin 18-20 ses için açık, yani basılı durması gerekirken; yeni modelde basılması gereken fa diyez perdesi sadece üçüncü oktav do diyez, fa ve fa diyez için gerekliydi (Bailey, 1987: 63-66).

Birinci ve ikinci oktav fa natürel sesleri için ise hala, mi perdesi ile birlikte, sağ elin yüzük parmağı ile ekstra bir perdeye basmak gerekiyordu. Bu perde ile aynı işlevi gören, özellikle mi bemol-fa ve benzeri hızlı pasaj ve triller için tasarlanmış ikiz bir delik de sol elin serçe parmağı ile kontrol ediliyordu ve “uzun fa perdesi” olarak adlandırılmaktaydı. 1912 tarihli fa mekanizması, Reform flütündeki fa sesinin parmak pozisyonunu fa diyezle aynı pozisyona dönüştürdü ve bu uzun fa mekanizmasını gereksiz hale getirdi. Buna göre, fa diyez perdesinin hemen bitişiğinde, fa diyez mekanizmasındaki açık perdeyi kapatmak için kullanılan “roller” mekanizma, artık fa perdesini kapatmaktaydı ve işaret perdesini hafifçe uzatarak aynı parmakla fa diyez ve fa natürel seslerini kontrol etmeyi mümkün kılıyordu (Schwedler, 1923: 100-101).

Resim 4. Schwedler-Kruspe Reform Flütü Mekanizması



Kaynak: (Bailey, 1987: 65)

Swedler, 1920'lerde artık Mönnig firmasıyla birlikte çalışmaya başladıktan sonra, Reform flütünde küçük modifikasyonlar belirlemeye başladı: Daha uzun, metal bir ağızlık (*Volltonkopf*), tamamen kapalı perdeler ve farklı kalak konfigürasyonları (bkz. 1.1.3). *Library of Congress*'teki DCM 1584 katalog numaralı diğer Reform Flütü, böyle bir çalgıdır (**Resim 5**).

Resim 5: M. M. Mönnig Yapımı bir Reform Flütü (DCM Koleksiyonu)

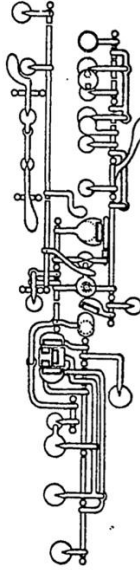


Kaynak: (<https://www.loc.gov>)

Yukarıda bahsedilen fa mekanizmasına sahip olan bu çalgıda uzun ve kısa fa perdeleri de buna rağmen mevcuttur. 1930 civarı imal edilmiş, 716 milimetre uzunluğundaki çalgıda, ağızlık ve gövdedeki

metal kısımların malzemesi gümüştür. *Library of Congress* Dayton C. Miller koleksiyonunun bir başka ilginç parçası da DCM 1026 numaralı, tamamen metalden yapılmış bir Reform flütüdür. Mekanizma olarak, uzun fa mekanizması hariç, **Resim 5**'teki çalgı ile aynı olan bu flütü, Mönnig, bir minnet göstergesi olarak bizzat Schwedler için imal etmiş, ancak Schwedler tamamı metal olan bu çalgıyı onaylamadığından ahşap bir çalgı ile

Resim 6. Mönnig Yapımı bir Reform Flütü Mekanizması



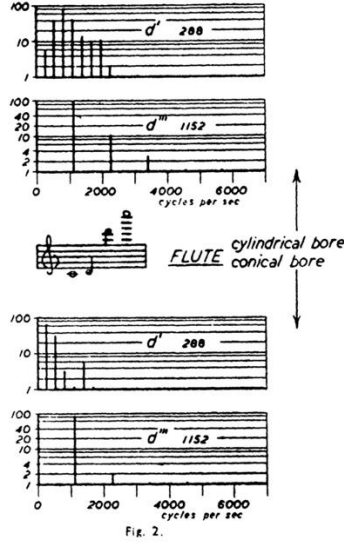
Kaynak: (Bailey, 1987: 76).

değiştirtmiştir (Bailey, 1987: 72). Bu 1925 civarı yapılmış çalgının mekanizması, ahşap DCM 1584 Reform flütü ile, uzun fa mekanizmasının olmaması dışında neredeyse aynıdır. Vorhees'in spesifik olarak bu çalgının mekanizmasını resmettiği diyagram **Resim 6**'da görüldüğü gibidir.

Schwedler flütünün tasarım yolculuğu, konik flütün ve getirdiği estetik görüşün adeta Böhm flütüne karşı son bir kale olarak korunduğu, ancak nihayetinde yenik düştüğü bir öyküdür. Silindirik Böhm flütü ilk kez sunulduğunda, tasarıma en büyük eleştiri sesinin çok delici ve büyük olmasıydı. Gerçekten de 1947 yılında Bernard Hague tarafından yapılan ve üfleme çalgıların tonal spektrumunu hassas elektro-akustik ekipmanlarla inceleyen bir çalışma, silindirik flütün sesini konik olana kıyasla daha doğuşkanlı olarak göstermektedir (**Resim 7**) (Hague, 1947:

73-75). Bu özellik, aynı şiddette çıksa dahi, bir sesi daha duyulur kılmaktadır. 19. yüzyıl ortalarında bu, orkestral bir çalgı olarak flüt için olumsuz bir özellik addedilirken, yüzyıl döngüsü ile orkestraların ve orkestra tınısının büyümesiyle kaçınılmaz bir ihtiyaç haline gelmiştir.

Resim 7. Hague'ın Silindirik ve Konik Flüt İçin Spektral Analiz Sonuçları



Kaynak: (Hague, 1946: 75)

Daha yeni bir çalışma da barok traverso ile modern flüt seslerini ses kayıtları üzerinden (Rampal, modern flüt; Brüggem, traverso) analiz ederek karşılaştırmaktadır (Shreffler, 1983: 88-89). Shreffler'in çalışmasındaki konik çalgı spesifik olarak barok flüt olarak belirtilirken, Hague akustik deneyin nasıl bir konik flüt ile icra edildiğine ilişkin bir bilgi sunmamıştır. Silindirik tüpün ters konik tüpe karşı akustik olarak "avantaj" addedilen özelliklerinden bahsedilse de bu özelliklerin çalgıların diğer yapısal farklılıklarından da (perde deliklerinin büyüklüğü, ağızlık tasarımı, materyal, vb.) pek tabii izole edilemeyeceği açıktır. Acaba, Hague ve Shreffler, akustik deneylerini Böhm flütüne karşı bir Mönnig-Schwedler Reform flütü ile yapsalardı, ne sonuç elde ederlerdi?

Schmid'e göre, Reform flütü Böhm flütü ile girdiği yarış, tam da yukarıda bahsedilen tonal idealleri karşılamakta **başarılı olduğu** ve temsil ettiği karakteristik kimliğini yitirdiği için kazanamamıştır:

“Arada sırada metalden de imal edilen [Reform Flütü], *plateau*¹ perdeler de edinince, ses volümü olarak Böhm flütüne yetişti. Ancak bu onun ölüm fermanı oldu. Başka bir tonal ideal geliştirdiği andan itibaren, Reform Flütü *raison d'être*'sini² yerine getirdi. Böhm flütü ile rekabet etmek istediğinde, daha rasyonel bir konsepsiyon olan silindirik tüpü kabul etmek zorundaydı... (Schmid, 1981: 161; Çev. Bailey, 1987: 157).”

Schwedler flütünün bu simgesel öneme sahip karakteristik misyonunun göstergesinin, akustik davranışlarından da öte çalgının delikler ve parmak pozisyonları ile şekillenmiş “dizisinden” de oluştuğunu söyleyebiliriz. Yan flüt tasarım kronolojisinde Böhm hariç bütün tasarımlarda Rönesans ve Barok dönemde oluşmuş ve bir merkez tonalite (çoğunlukla re majör) etrafında konuşlanmış diyatonik bir dizi gözetilmiştir. Bu, parmaklar yardımıyla kapatılan delikleri merkez tonalitede, arıza olmaksızın çalındığında sırayla açmanın yeterli olacağı; ancak arızalar çoğaldıkça ya da beşli çemberinde merkez tonaliteden uzaklaştıkça çatalı pozisyonların – dolayısıyla farklı tınısal karakterde ve entonasyonda seslerin çalınmasına sebep olacağı bir sistemdir. Schwedler'in düşünsel olarak çıkış noktası bu zorunluluktan uzaklaşmak olsa da çalgının karakterini doğrudan ilgilendiren bu özelliğin muhafaza edilme seçeneği ilk tasarımda hala vardır. Farklı modifikasyonlarla “Böhm flütü gibi” bir kromatik dizi elde edilmiştir, ancak bu dizinin çıkış noktası silbaştan bir tasarımla ulaşılabilecek bir devrim fikri değil, **eski olana yapılan iyileştirme** fikridir. Diyatonik bir sistemin, ne kadar ek perde ve mekanizma konulursa konulsun, baştan kromatik olarak tasarlanmış bir sistemin basitliğine ulaşması mümkün olmayacaktır.

1901 doğumlu Gustav Scheck, 1924 yılında Düsseldorf Şehir Orkestrası flütisti ve Schwedler öğrencisi Schütze'nin çalışını anımsamaktadır. Scheck'e göre, “dev gibi” bir tonu olan Schütze'nin çıkardığı ses, Scheck'in Otto Mönnig Böhm flütünden çıkardığı sestem “iki kat daha güçlüdür”. Böhm flütü ile rekabette projeksiyonda eşitlik sağlandığına dair anlatımlar olsa da aynı yazıda geçen bir başka anekdotta, Scheck, Bremen'de solo flüt çalan Otto Pulvers'in, yine büyük, tatlı bir tonu olmasına rağmen; Strauss'tan *Sinfonia Domestica* ya da *Rosenkavalier* çalındığında düşüğü “acınası durumu” anımsamaktadır. Bu hikayeye göre, Hindemith'in bir mektubunda Scheck'e esprili bir şekilde “Schwedler-Kruspe altı silindir” adını taktığı

¹ *Plateau*: Fr. Plato, deliksiz, kapalı flüt perdeleri için kullanılan bir terim.

² Fr. Var oluş sebebi.

Reform flütünün, özellikle üçüncü oktavda, çok da konforlu bir çalış sağlamadığı anlaşılıyordur (Scheck, 1983: 394).

Aynı şekilde, Bailey'nin 1921-26 arasında Schwedler'in Leipzig'deki sınıfında olan öğrencilerinden olan Erich List ile yaptığı röportajda, List üçüncü oktavda Reform flütü ile çalmanın ihtiyaç duyduğu fazla hava sebebiyle özellikle zor olduğunu belirtir. List Reform flütü ile *Rosenkavalier* ya da herhangi bir başka Strauss eserinin çalındığını anımsamamaktadır (Bailey, 1987: 91).

1920'lere gelindiğinde, Almanya'da artık rüzgarın yönü değişmişti ve orkestralarda ağırlıklı olarak Böhm flütü çalınıyordu. Dönemin Kruspe ve Mönnig kataloglarından alıntılanan öneri ve destek yazılarında da bunu görmek mümkündür: Hepsi önemli orkestra, oda müziği ve eğitim kurumlarında yetkin kişiler olan flütistler içinde 1899-1923 arasında Schwedler flütü önerenlerin sayısı on üçte kalırken, Böhm flütü önerenlerin sayısı elliyi bulmaktadır (Bailey, 1987: 87-90). Schwedler'in kendi öğrencileri dahi sonraları Böhm flütüne geçmek zorunda kalmışlardır. Erich List, 20'li yıllarda öğrenciyken, Schwedler'le olan derslerine Reform flütü ile katılırken, akşamları sessiz filmlere eşlik ettiği bir orkestrada Böhm flütü çalıyordu. Böhm flütü çalması koşuluyla kabul edildiği bu orkestrayı, kuşkusuz yüksek seviyede beklentilerle karşılandığı derslerle beraber yürütmek, muhakkak ki hiç de kolay olmamıştır. Neticede, annesi, iki çalgıyı birden karşılayamayacaklarını bahane ederek bu ikileme bir nokta koymuştur ve Reform flütü satılmıştır (Bailey, 1987: 92). List 1968'de bu konuda şunları yazmıştır:

“Bugün baktığımda, Schwedler'in insani üstlenişinin değerini ve kapsamını çok daha iyi kavrıyorum ve silindirik Böhm flütünün giderek daha görünürleşen zaferinden kaynaklanan hayal kırıklığını anlayabiliyorum (çünkü ben de onun çalgısına sadık değildim). Biz gençler, bütün bu, sadece sanatsal değeril, politik ve sosyal yapıdaki anlaşmazlıkların tam ortasındaydık. Yirmili yılların kaynayan zamanlarıydı.” (Wehnert, 1968: 163; Bailey, 1987: 92)

SONUÇ

Böhm flütünün “standart” kabul edilecek düzeydeki popüleriği bir gecede oluşmadığı gibi, çalgı Kıta Avrupası'nda, özellikle de Almanya'da uzun yıllar önemli çevreler tarafından kötülenmiş ve teknik üstünlüğu göz ardı edilmeden “estetik noksanlığına” dikkat çekilmiştir. Bu noksanlıklar elbette oldukça sübjektif olan “müzikal güzel” parametresinde ölçülse bile, yeni çalgının akustik farklılıkları somut bir şekilde ortadadır: Silindirik Böhm flütü 19. yüzyılın “perdeli” konik

flütleri ile karşılaştırıldığında daha doğuşkanlı, dolayısıyla daha erimli bir ses üretebilmekte, eşit aralıklı tamperemana uygun dizisi ve mekanizması ile çok farklı bir tını paleti sunmaktadır. Bu özellikler, başta bu çevreleri zenofobiye sürükleyen unsur olmakla birlikte, sürekli özgür yeni fikirlerin doğduğu yüzyıl döngüsünde giderek artan bir şekilde yeni tını arayışlarını da karşılayan ikircikli bir sebep-sonuç ilişkisi doğurmuştur.

Bu değişimin tam da ortasında Max Schwedler oportünist bir yaklaşımla bu modernist arayışta kendini gerçekleştirmek isteyen bir *persona* olarak Avrupa'nın müzik çehresinde “ana akım”a muhalefet eden ve modernist arayışlar içinde geçmiş değerlerle bağını koparmak istemeyen bir kesimin sesi olmuştur. Bu kimliği tercihen mi, yoksa zorunluluktan mı üstlendiği ise tartışma konusudur: Schwedler, çağdaşları gibi erken yaşta Böhm flütü ile tanışmış, bu tanışmadan itibaren bu çalgının avantajlarını hiçbir zaman inkar etmemiştir. Kariyer olanakları ve seçimleri doğrultusunda Leipzig'deki Gewandhaus'taki pozisyonuna geçmesi, Schwedler'i bu orkestranın ve Böhm flütüne karşı eski sistem flütleri çalmayı tercih eden flüt rahlesinin estetik seçimlerine ayak uydurmak zorunda bırakmıştır. Bu “tutucu” tercihe ortak olsa da sadece Böhm flütünün pratik avantajlarını tanımakla kalmamış, aynı zamanda hızla gerçekleşen silindirik Böhm flütü devriminin haklı sebeplerini de kabul etmiş ve çaldığı çalgının teknik kapasitesinin geliştirilmesinin bu çalgıyla rekabet edebilmek adına kaçınılmaz bir zorunluluk olduğu sonuca varmıştır (Maske, 1921: 544).

Bu noktadan sonra Schwedler, farkında olmasa da bu çalgının geleceğini serbest piyasa ekonomisinde reklam ve dağıtım kapasitesinin insafına bırakmıştır. Emelleri ticari değilse bile, yüzyıl döngüsüne yaklaştıkça iyiden iyiye filizlenen ulaşım ve iletişim olanakları başka tasarımlara nasıl davranıyorsa Schwedler'in tasarımına da aynı şekilde davranmış, kitlesel bir şekilde kabul gören Böhm flütü uluslararası piyasada hakimiyetini kesinleştirdiği andan itibaren birçok konuda tek bir standarda ihtiyaç duyan modernist yaklaşımın kriterlerini, hem de pratik ve ekonomik açıdan daha avantajlı bir şekilde, karşılamıştır. Schwedler'in çalgısına ardı ardına yaptığı “iyileştirmeler”, tasarımın giderek farklı yollardan Böhm flütü ile yaklaşık aynı sonuca çıkan bir “yakınsak evrim”e maruz kalmasına sebep olmuştur. Buna rağmen, Schwedler flütünün silindirik Böhm flütü ile eşdeğer olduğunu söylemek yanlış olacaktır. İki flüt arasındaki en büyük ve çarpıcı fark, çalgıların tüp tasarımındaki proporsiyonel farklılıklardır. Schwedler flütü, Avrupa'da Barok dönemden itibaren geleneksel olarak kalak kısmına doğru incelen bir koni şeklinde tasarlanmışken, Böhm flütü, Böhm'ün diğer tasarımından da ayrışması adına kullanılan ön belirteçten de anlaşılacağı

gibi, silindriktir. Bu temel fark, iki çalgının tınısında tamamen farklı karakterlere yol açmaktadır. Yapılan elektro-akustik araştırmalara göre, konik tasarım daha az doğuşkanlı ve böylece daha yumuşak, flütvari (*flautando*) bir tını ile sonuçlanırken; silindirik tasarım, doğuşkan açısından daha zengin, erimli ve metalik bir tını sağlamaktadır. İki çalgıda farklı unsurların yakınsama ile ortak özelliklere dönüştüğü gözlemlense de bu temel farklılık iki çalgının (belki ses volümü ya da erimi açısından değil, bu konuda spesifik bir araştırma yapılmamış) tını karakteri olarak asla birleşmeyeceği anlamına gelen bir etkidir. Schwedler flütünün tıpkı şu anda farklı bir tasarım olarak endüstri içerisinde kendine Böhm'den ilham alınarak Hyacinthe Klosé tarafından tasarlanan “Böhm klarineti” ile birlikte var olan Oskar Oehler tarafından tasarlanmış “Alman klarineti” gibi bir yer bulamamış olması; Schwedler flütünün noksanlıkları ya da estetik değersizliği sebebi ile değil, Schwedler'in çalgısını tek bir çalgı yapımcısının üretim kapasitesini sınırlamasıyla kitlelere ulaştıramaması sonucu tasarımın Böhm flütünün pazar payı ve popülerliğinin baskısı altında ezilmesi sebebiyle gerçekleşen bir durumdur.

KAYNAKÇA

- Bailey, J. R. (1987). *Maximilian Schwedler's Flute and Flute Playing: Translation and Study of the Late Nineteenth-Century Performance Practice*, Doktora Tezi, Northwestern University, Evanston
- Hague, Be. (1946). “The Tonal Spectra of Wind Instruments”, *Proceedings of the Royal Musical Association*, Cilt 73, ss. 67-83
- Maske, E. (1921). “Allerlei von der Entwicklung und der Entstehung der Schwedler- Flöte bis zur Reform-Flöte mit F-Mechanik”, *Zeitschrift für Musik*, Cilt 88, Sayı 21, Leipzig, ss. 544-545
- Mylius, E. (1893). “Die Flöte von Kruspe in Erfurt, System Schwedler-Kruspe”, *Zeitschrift für Instrumentenbau*, Cilt 25, Sayı 13, Leipzig, ss. 581-83
- Scheck, G. (1983). “Bemerkungen zu Reinhold Quandts Artikel ‘Zum ‘Reform’- Ansatz bei Querflöten’”, *Tibia*, Cilt 8, Sayı 2, Celle: Moeck Verlag, ss. 394-396
- Schmid, M. H. (1981). *Die Revolution der Flöte*, Musikinstrumentenmuseum in Münchener Stadtmuseum, Tützing: Hans Schneider

- Schwedler, M. (1910). *Flöte und Flötenspiel*, 2. Baskı, Leipzig: J. J. Weber
- Schwedler, M. (1924). “Die Flöte, ihr Spiel, und wie ich dazu gelangte”, *Zeitschrift für Musik*, Cilt 91, Sayı 2, Leipzig, ss.78-80
- Shreffler, A. C. (1983). “Baroque Flutes and Modern: Sound Spectra and Performance Results”, *The Galpin Society Journal*, Sayı 36 (Mart 1983), London: Galpin Society, ss. 88-96
- Tillmetz, R. (1905). *Anleitung zur Erlernung der Theobald Böhm’schen Cylinder- und Ringklappen-Flöte mit konischer Bohrung*, Leipzig: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel
- Wagner, R.(1876). *Über das Dirigieren*, Leipzig: Insel Verlag
- Wehnert, M., Forner, J., Schiller, H. (1968). *Hochschule für Musik Leipzig gegründet als Conservatorium der Musik (1843-1968)*, Leipzig: Hochschule für Musik.

**ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ MUSİKİ İNKILABININ YENİ
SES GAZETESİ TARAFINDAN DÜZENLENEN
“ALATURKA/ALAFRANGA MUSİKİ MESELESİ” BAŞLIKLİ
ANKETİ ÜZERİNDEKİ YANSIMALARI**

*The Reflections of the Early Republican Period Music Revolution on
the Survey Titled "Alaturka/Alafranga Music Issue" Organized by Yeni
Ses Newspaper*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.55

Anıl Nejat SEKMEN¹

Makale Geliş Tarihi: 23.11.2021

Makale Kabul Tarihi: 11.01.2022

Özet

Türkiye Cumhuriyeti, kurulduğu günden itibaren, kurucu kadrolarının siyaset, ekonomi, bilim, kültür vb. alanlarda oluşturduğu modernizm odaklı ideoloji ile birçok yenilik ve düzenlemeye sahne olmuştur. Bu ideoloji doğrultusunda atılan adımlar, diğer alanlarda olduğu gibi kültür alanında da önemli değişimlerin oluşmasına sebep olmuş ve Türk kültürünün en önemli öğelerinden biri olan Türk musikisini de etkilemiştir.

Sanayi-i Nefise Encümeni tarafından 5 Eylül 1926 yılında alınan karar sonucu, Türk musikisinin yasaklanmasına varan bir süreç içine girilmiş, devletin resmî musiki politikaları, halk ve dönemin musikişinasları tarafından tartışılmaya başlanmıştır.

Bu çalışmanın amacı, encümenin aldığı karar sonucu ortaya çıkan tartışmaların, Yeni Ses gazetesi tarafından yayımlanan “Alaturka/Alafranga Musiki Meselesi” başlıklı anketi üzerinden incelenmesidir. Çalışmanın amacı doğrultusunda, tarihsel araştırma modeli uygulanmış ve araştırma kapsamında Milli Kütüphanenin Süreli Yayınlar bölümünde bulunan gazetenin, kararın alındığı tarih ile anketin sonlandığı tarih arasındaki sayfaları incelenerek betimlenmiştir.

Bu araştırmadan elde edilen veriler ışığında; Cumhuriyetin kurucu kadrolarının resmî musiki politikası, alaturka musikinin yasaklanmasının doğurduğu sonuçlar, kararın halk tarafından nasıl karşılandığı ve dönemin musikişinaslarının karar hakkındaki görüşleri gibi önemli sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: *Yeni Ses Gazetesi, Sanayi-i Nefise Encümeni, Türk Musikisi, Darülelhan, Alaturka/Alafranga Musiki İkilemi.*

¹ Yüksek Lisans Mezunu, Ege Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, anilnejatsekmen@gmail.com

(*) Bu makale yazar tarafından, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı'nda hazırlanan, “Yeni Ses Gazetesinin ‘Alaturka – Alafranga Musiki Meselesi’ Başlıklı Anketinde Yayımlanan Yazıların Çevriyazım ve İncelemesi” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Abstract

Since the day it was founded, the Republic of Turkey has witnessed many innovations and regulations with its modernism-oriented ideology created by its founding staff in fields such as politics, economy, science and culture. The steps taken in line with this ideology caused important changes in the field of culture as well as in other fields, and also affected Turkish music, one of the most important elements of Turkish culture.

As a result of the decision taken by the Fine Arts Committee on September 5, 1926, a process leading to the banning of Turkish music began, and the official music policies of the state began to be discussed by the public and the musicians of the period.

The aim of this study is to examine these debates through the Yeni Ses newspaper's survey titled "Alaturka/Alafranga Music Issue". For the purpose of the study, the historical research model was applied and within the scope of the research, the pages of the newspaper in the Periodicals section of the National Library between the date of the decision and the end of the survey were examined and described.

In the light of the data obtained from this research; Important results such as the official music policy of the founding cadres of the Republic, the consequences of banning Turkish music, how the decision was welcomed by the public and the opinions of the musicians of the period about the decision were reached.

Key Words: *Yeni Ses Newspaper, Fine Arts Committee, Turkish Music, Darülelhan, Alaturka/Alafranga Music Dilemma.*

GİRİŞ

Osmanlı Devleti'nin yıkılması sonucu kurulan Türkiye Cumhuriyeti, kuruluşunun ilk yıllarında oluşturulan ideoloji ile birçok düzenleme ve yeniliğe sahne olmuştur. Osmanlı Devleti'nde, özellikle Tanzimat Fermanı ile Cumhuriyetin ilanına kadar geçen süreç içinde de bu tür yenilikler yapılmaya çalışılmış fakat atılan bu adımlar, temelde Osmanlı Devleti'ni ve padişahı korumak amacı ile atılmıştır. Cumhuriyet ise, ömrü tükenen Osmanlı Devleti'ni kurtarmak için değil, "ulus devlet" modeli ile halk odaklı yeni bir devlet yaratmak amacıyla kurulmuştur. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte düşünce ve toplum hayatına da yenilikler getirilmiş, bu bağlamda din ve devlet işlerini birbirinden ayıran laik sisteme geçilmiştir. Laik sistemle birlikte 1924 yılında halifelik kaldırılmış, dinî okul ve medreseler kapatılmıştır. Yine aynı yıl, cumhuriyet ideolojisine sahip bir toplum yaratmak amacıyla "Tevhid-i

Tedrisat Kanunu” çıkarılmış ve mektep/medrese ikiliği ortadan kaldırılarak tüm okullar Millî Eğitim Bakanlığına bağlanmıştır.

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte yeni ve millî bir kültür oluşturmak amacıyla da bazı adımlar atılmıştır. Atılan bu adımların fikirsel zemini ideologlarca oluşturulmuş ve toplum içindeki bağı güçlü tutabilmesi sebebiyle musiki alanında daha belirgin şekilde yapılmıştır. Bu bağlamda Ziya Gökalp’in ideolojisi doğrultusunda “millî musiki” oluşturma süreci başlamış ve Gökalp’e göre Türk’ün öz sesi olan halk müziği ile Batı tekniklerinin birleştirilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda atılan adımlar, 5 Eylül 1926 yılında Sanayi-i Nefise Encümeni tarafından, Darülelhan’ın Alaturka Şubesinin kapatılması ve Türk müziğinin resmî okullarda eğitim/öğretiminin yasaklanması kararlarının alınmasına sebep olmuştur.

Encümenin aldığı bu karar sonucu toplum ikiye ayrılmış ve alınan karar tartışılmaya başlanmıştır. Dönemin gazetelerinde de geniş yer bulan bu tartışmaları, Yeni Ses Gazetesi “Alaturka/Alafranga Musiki Meselesi” başlıklı bir anket ile sayfalarına taşımış ve tartışmaya katılan kişilerle yapılan röportajlar ile gazeteye gönderilen mektupları bu anket altında yayımlamıştır.

YÖNTEM

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Yeni Ses Gazetesinin ‘Alaturka/Alafranga Musiki Meselesi’ Başlıklı Anketinde Yayımlanan Yazıların Çevriyazım ve İncelemesi” başlıklı tezin özeti olan bu çalışmada, tarihsel araştırma modeli uygulanmış ve gazetenin ilgili sayfaları Milli Kütüphane’nin Süreli Yayınlar Kataloğundan “.pdf” dosyası hâlinde temin edilmiştir. Temin edilen bu sayfaların Osmanlı Türkçesi’nden günümüz Türkçesine çevriyazımı yapılmış, elde edilen bulgular üzerine bir inceleme yazısı yazılarak Türk müziği tarihinin ilgili bölümü mercek altına alınmıştır.

BULGULAR

Yeni Ses gazetesinin 5 Eylül tarihli nüshasında Sanayi-i Nefise Encümeninin, Maarif Vekili Necati Bey başkanlığında toplanacağı, bu nedenle Encümen üyelerinin İstanbul’a gelecekleri ve Encümenin toplantı başlıkları içinde, tiyatro ve musiki için bir devlet konservatuarı kurulması konusunun bulunduğu belirtilir (Sanayi-i Nefise Encümeni Şehrimizde Toplanacak, 1926, s. 2).

Gazetenin 15 Eylül tarihli nüshasında ise Darülelhan'ın alaturka kısmının kapatılarak konservatuvara dönüştürüleceği, resmî okullarda alaturka musiki eğitiminin yapılmayacağı ve Baltalimanı'ndaki Ferid Paşa Konağı'nın konservatuvara tahsis edilip, bir sonraki yıl bakanlığa bağlanması konusunda karar alındığı belirtilir. Haberin devamında ise resmî okullardaki musiki eğitiminin Garp usûlüyle olacağı, özel kurumlarda alaturka musiki eğitime karşı çıkılmayacağı, gelecek yıl Ankara'da çağdaş bir konservatuvar binası yapılacağı duyurulur (Sanayi-i Nefise Encümeninin Müfit Mukerreratı, 1926, s. 2).

25 Eylül tarihine gelindiğinde, Encümenin aldığı karar resmî olarak ilan edilmemiş olsa da gazetenin on gün önce yaptığı haber sonucu tartışmalar çıkmaya başlar. Tam bu noktada Yeni Ses gazetesi, alman kararın Türk kültürü ve güzel sanatlar alanıyla ilgili olduğundan, konunun musikişinaslar tarafından tartışılması gerektiğini ileri sürerek, konuyla ilgili gönderilecek yazıların yayımlanacağını duyurur. Bu bağlamda, Darülelhan'ın Alaturka Şubesi Müdürü Yusuf Ziya Demircioğlu'na encümenin aldığı kararı sorarak ilk adımı gazete kendisi atar. Yusuf Ziya Bey, dönemin İstanbul Belediye Başkanı Muhiddin Üstündağ ile görüştüğünü ve görevlerine eskisi gibi devam etmeleri cevabını aldığını belirtir. Ayrıca Türk musikisinin yükselişi için Garp tekniklerinin kullanılması gerektiğini ekleyen Yusuf Ziya Bey, bunun ancak halk musikisi motifleri üzerinden gerçekleştirilebileceğini savunur (Alaturka Musiki Lağv Edilmeli mi Edilmemeli midir?, 1926, s. 1,2).

Gazetenin 26 Eylül tarihli nüshasında İsmail Kazım Uz ile yapılan röportaj, “Alaturka Musikinin Lağvı Doğru Olamaz!” başlığı altında yayımlanır. Kâzım Bey, alaturka musikinin kaldırılmasının asla mümkün olamayacağını ve kaldırılacak bir musiki varsa bunun piyasa musikisi olduğunu belirtir. Üstatlarımızın bestelediği eserlerin bu piyasa şarkılarıyla bir tutulamayacağını belirten Kazım Bey, bu eserlerin yeni nesil anlamıyor diye değersiz sayılamayacağını söyler. Röportajının sonunda Garp musikisi ile Türk musikisini birbirinden ayıran en önemli özelliğin tavrı şekli ve usûlleri olduğunu belirten Kazım Bey, Garp usûlüyle yapılması hedeflenen millî motiflerin nihayetinde Garp tavrını oluşturacağını iddia eder (Alaturka Musikinin Lağvı Doğru Olamaz, 1926, s. 1,2).

Gazetenin 27 Eylül tarihli nüshasında “Alafranga Musiki Kabul Edilecek Değildir” başlığı altında, Muhiddin Sadık, Namık İsmail ve Peyami Safa'nın konu ile ilgili görüşleri bulunur. Güzel sanatları beş kısma ayıran Muhiddin Sadık Bey, her bir kısmın, her millette başka şekiller aldığını belirtir ve konuşmasına Türklerin musiki alanında bir

başarı gösteremediğini iddia ederek devam eder. Alaturka musikinin, gayrimüslim kişilerce bestelenen eserlerle karıştırılmaması gerektiğini belirten Muhiddin Sadık Bey, Türklerin içinden gelen coşkun ve güzel nağmelerin bulunduğunu fakat bunların işlenmediğini söyler. İşlemek kelimesini resim sanatı üzerinden örneklerle açıklamaya çalışan Muhiddin Sadık Bey, musikide ise bahsettiği o güzel nağmelerin tek kaldığını ve armonize edilerek işlenmesi gerektiğini savunur. Sözlerine enstrüman ve makam konularına da değinerek devam eden Muhiddin Sadık Bey, röportajının sonunda Dede Efendî ve Şakir Ağa gibi bestekarlarımızın eserlerinin müzelerde saklanabileceğini söyler ve sözlerine “Sol Anahtarı”nı icat eden meşhur İtalyan papazların eserlerinin konservatuvar müzelerinde saklandığını örnek vererek son verir (Alafranga Musiki Kabul Edilecek Değildir, 1926, s. 1).

Aynı nüshaya röportaj veren Namık İsmail Bey’e göre yapılması gereken gerçek Türk musikisini bulmaktır. Bu da dönemin fasıl musikisi ile değil halk musikisi ile Garp usûllerinin birleşmesinden doğacak musikidir. Namık İsmail Bey’e göre millî musiki yolunda köhne dümtek usûllerden kurtulmak gerekmektedir. Fasil musikisinin bir topluluk musikisi olduğunu ve bu topluluğunda gayrimüslimlerden oluştuğunu söyleyen Namık İsmail Bey, bu musikinin millî olmadığını iddia eder (Alafranga Musiki Kabul Edilecek Değildir, 1926, s. 2).

Gazetenin bu nüshasında son olarak Peyami Safa Bey’in görüşleri bulunur. Peyami Safa Bey, ortada alaturka/alafranga meselesi olmadığını ve bunun bir yanlış anlamadan ibaret olduğunu belirterek bu yanlış anlaşılardan Encümeni sorumlu tutar. Çıkan tartışmalar üzerine de bir yorum yapan Peyami Safa Bey, uluslararası bir musiki yaratmak için Garp tekniği ve millî motiflerin bir arada kullanılması gerektiği görüşünü savunur. Peyami Safa Bey’e göre bu konu birkaç kişinin oyuna bırakılmamalı ve konu hakkında bilgi sahibi olanlara danışılarak bilimsel yollarla halledilmelidir (Alafranga Musiki Kabul Edilecek Değildir, 1926, s. 2).

Gazetenin 28 Eylül tarihli nüshasında “Alaturka Musikiyi Kimse Kaldıramaz” başlığı altında, Konservatuvar Muallimlerinden Mehmed Hulusi Bey’in görüşleri bulunmaktadır. Mehmed Hulusi Bey sözlerine kararın doğru anlaşılmadığını belirterek başlar. İstanbul’un resmî konservatuvarından zaten okullarda öğretilmeyen eserlerin kaldırılmasının, Türk musikisi memleketimizden kaldırılıyor gibi bir anlam taşımadığını söyleyen Mehmed Hulusi Bey, memlekette millî musikiyi yaratmak için Garp tekniğinden mutlaka yararlanılmasını ve ayrıca halka konserler verecek bir orkestranın kurulması gerektiğini

söyler. Memlekette birçok alaturka musiki cemiyeti bulunmasına karşın tek bir Garp musiki cemiyeti olmamasından yakınlıkla konuşmasına devam eden Mehmed Hulusi Bey, konu üzerinde musikişinasların çalışmaları gerektiğini hatta bunun vatanperverlik gereği olduğunu söyleyerek sözlerine son verir (Alaturka Musikiyi Kimse Kaldıramaz, 1926, s. 1,2).

Gazetenin 29 Eylül tarihli nüshasında “Türk Musikisini Kaldırmak Meselesi Yoktur” başlığı altında, İsmail Hakkı Aksoy ile Ekrem Besim Tektaş’ın görüşleri bulunmaktadır. İsmail Hakkı Bey, Encümen üyelerinin musiki uzmanı olmadıklarını, musikinin alaturka/alafranga şeklinde ikiye ayrılamayacağını, musikinin bir olduğunu yalnız tarzda farklılık olduğunu iddia eder. Darülelhan tarafından aynı gün verilen alaturka ve alafranga konserlerini örnek gösteren İsmail Hakkı Bey, alafranga konseri kimsenin izlemediğini belirtir, halkın alaturkaya ihtiyacı olduğuna işaret ederek alınan kararın yanlış olduğunu ve bilirkişilere danışılmadığını söyler (Türk Musikisini Kaldırmak Meselesi Yoktur, 1926, s. 1,2).

Gazetenin aynı nüshasına konuşan Ekrem Besim Bey, Encümenin aldığı kararın Türk musikisini kaldırmak değil, uluslararası bir musiki hâline getirerek yükseltmek olduğunu değinir. Uluslararası alanda yeni ekolü oluşturmak için halk musikisinin gerekliliğinden bahseden Ekrem Besim Bey’e göre melodik anlamda çok zengin ve karakteristik olan halk musikisi, içerdiği ritim öğeleri ile de bir o kadar zengindir. Bu her yönden zengin musikinin armonize edilmiş hâliyle dünyanın en güzel musiki eserlerinin oluşacağını iddia eden Ekrem Besim Bey, derledikleri 250 türküden, Cemâl Reşid Rey’in armonize ettiği 12 türküyü bu iddiasına kanıt olarak gösterir (Türk Musikisini Kaldırmak Meselesi Yoktur, 1926, s. 2).

Gazetenin 30 Eylül tarihli nüshasında “Konservatuvardan Kaldırılmış Olan Nedir?” başlığı altında, Mesud Cemil Bey’in görüşleri bulunmaktadır. Mesud Cemil Bey sözlerine Türk musikisi için kullanılan isimlendirmelerin hepsinin Tanzimat Döneminden kalma isimler olduğunu ve bilimsel olmadıklarını iddia ederek başlar. Türk musikisini, saray ve tekke musikileri olarak ikiye ayıran Mesud Cemil Bey’e göre bu iki musiki de divan edebiyatı ile yol alan divan musikisidir ve devrini babası Tanburî Cemil Bey ile tamamlamıştır. Bu musiki türünün yanında bir de Anadolu’da var olan musikiden bahseden Mesud Cemil Bey, Cemal Reşid Rey’in armonize ettiği bu havaların millî musikiye temel olacağını söyler. Mesud Cemil Bey’e göre Türk musikisi yalnızca musiki

tarihinde öğretilmeli, teoride ise Garp teknikleri kullanılmalıdır (Konservatuvardan Kaldırılmış Olan Nedir?, 1926, s. 1,2).

Darüttalim-i Musiki Heyeti'nin konuyla ilgili fikirlerine yer verilen gazetenin 2 Ekim tarihli nüshasında, heyet üyeleri çoğunluğun gelecekte beklediği musikiyi oluşturabilmek için Darülelhan'ın hem alaturka hem de alafranga kısmının kapatılması gerektiğini savunurlar. Her iki şubeden de gelecekte iyi sanatkârlar çıkmayacağını savunan heyet üyelerine göre meselenin çözümü Türk ve Avrupa musikilerini karşılaştırmalı olarak öğretecek bir konservatuvar kurulmasıdır (Musikimizin En Mükemmel Şekli Nerededir?, 1926, s. 2).

Gazetenin aynı nüshasında Konservatuvar Keman Muallimi Seyfeddin Bey ile Piyano Muallimi Madam Hege'ye fikirleri sorulmuş, Seyfeddin Bey fikir belirtmezken, Madam Hege, alaturka musikisinin kaldırılmasını doğru bulmadığını ancak düzenlenmesi gerektiğini belirtir (Musikimizin En Mükemmel Şekli Nerededir?, 1926, s. 2).

Gazetenin 3 Ekim tarihli nüshasında Rauf Yekta Bey ile yapılan "Rauf Yekta Bey'den Garpçılara Şiddetli Bir Hücum!" başlıklı röportaj bulunmaktadır. Encümen üyelerinin Şark ve Garp musikisi hakkında yeterli bilgiye sahip olmadıklarını belirterek sözlerine başlayan Rauf Yekta Bey, bu kişilerin çağdaş görünmek hevesiyle yapmak istedikleri şeyin, millî kültürümüze karşı yapılacak tarihî bir musiki cinayeti olduğunu iddia eder. Rauf Yekta Bey'e göre memleketin her yerinde alafranga musiki dershanesi açılrsa bile halk kendi öz ruhundan doğan musikiyi seçer. Rauf Yekta Bey, Darülelhan'daki eğitim sisteminin nasıl olması gerektiği hakkındaki soruya, edebiyat alanında izlenen yolun izlenmesi gerektiğini belirtir ve "öğrenci önce kendi dilini öğrenip daha sonra Garp dilini öğrenmeli" örneği ile sözlerini destekler. Rauf Yekta Bey, Darülelhan'ın Damat Ferid Yalısına taşınması konusuna da değinerek, bu durumda binanın uzaklığı sebebiyle kimsenin gitmeyeceğini ve Darülelhan'ın kapanacağını iddia eder (Rauf Yekta Bey'den Garpçılara Şiddetli Bir Hücum!, 1926, s. 1,2).

Gazetenin 5 Ekim tarihli nüshasında "Alaturka Musiki, Türk Musikisi Değil midir?" başlığı altında, Konservatuvar Muallimlerinden Zekai Dedezade Hafız Ahmed Efendi ile yapılan röportaj bulunmaktadır. Ahmed Bey, Türk musikisinin kaldırılması hakkındaki haberlerin başta gerçek olmadığını düşündüğünü ancak daha sonra Encümende bulunan Garp musikisi taraftarı iki kişinin musikimizi kaldırmak istediklerini öğrendiğini belirtir. Ahmed Bey, dünyada dili ve musikisi ayrı hiçbir milletin bulunmadığını, Türklerin de bir dili ve musikisi olduğunu, bu musikinin de iddia edilen aksine bilimsel olduğunu savunur. Ahmed

Bey, Japonların yarım yüzyıldır Garp medeniyetini kabul ettiklerini, Garbın tüm ilim ve fennini aldıklarını fakat musikilerini kesinlikle değıştirmediklerini belirtir. Son olarak musikimizin çağdaştırılması konusuna değinen Ahmed Bey, bunun Türk musikisinin kaldırılıp yerine Garp musiki getirmekle mümkün olamayacağını, makam, perde ve usûl bakımından Garp musikisine nazaran daha zengin olan musikimizi kaldırmanın mantıklı bir tarafı olmadığını iddia eder (Alaturka Musiki, Türk Musiki Değil midir?, 1926, s. 4).

Gazetenin 6 Ekim tarihli nüshasında Sanayi-i Nefise Encümeni üyelerinden Musa Süreyya Bey'in "Şark Musiki Esaret İçindedir" başlıklı röportajı bulunmaktadır. Sözlerine Rauf Yekta Bey'in demeçlerini büyük bir üzüntüyle okuduğunu belirterek başlayan Musa Süreyya Bey, memleketin her alanda attığı çağdaşlaşma adımlarında olduğu gibi orta çağ musikisini de kaldırıp, yerine uluslararası bir musiki getirmenin gerekli olduğunu iddia eder. Bunun gerçekleşmesi için ilk önce çaryek (çeyrek) seslerden kurtulmak gerektiğini vurgular. Musa Süreyya Bey, millî musikinin, halk musiki melodilerinin armonize edilerek oluşturulması gerektiğini, çağdaş tekniklere dayalı doğacak bu musikinin, Türk öz musiki olacağını iddia ederek sözlerine son verir (Şark Musiki Esaret İçindedir, 1926, s. 3).

Gazetenin aynı nüshasında Konservatuvar Alafranga Muallimi Mösyö Brown'un alaturka musikinin kaldırılması konusuna verdiği "elbette doğru değildir" cevabı yer alır (Şark Musiki Esaret İçindedir, 1926, s. 3).

Gazetenin 8 Ekim tarihli nüshasında "Musikimiz Armonize Edilmeye Muhtaçtır" başlığı altında, Sanayi-i Nefise Mektebi Muallimlerinden Vahid Bey ile yapılan röportaj bulunmaktadır. Vahid Bey, millî musikimiz hakkında alınan kararın yarattığı etkiye değinerek, musikimizin özünü kaybetmeden armonize edilmesi gerektiğini aksi hâlde ilmî bir musiki oluşturulamayacağını iddia eder (Musikimiz Armonize Edilmeye Muhtaçtır, 1926, s. 2).

Gazetenin aynı nüshasında Sadi Mustafa Bey adında bir okurun mektubu bulunmaktadır. Sadi Mustafa Bey, alaturka musikinin, alafranga musiki gibi her duyguyu ifade edemeyeceğini savunur ve "Şark musikisinin orijinal nağmeleri ile Garp musikisinin yüksek teknikleri birleştirilerek ortaya çıkacak millî musikiden yararlanmak ve orijinal bir çığır açmak, bundan böyle musikişinasların tek hedefi olmalıdır" önerisiyle sözlerini sonlandırır (Musikimiz Armonize Edilmeye Muhtaçtır, 1926, s. 2).

Gazetenin 9 Ekim tarihli nüshasında A. Cehdi adında bir okurun “Musikimizde İnkılap Yapmak İsteyenlere Hitap” başlıklı mektubu bulunmaktadır. A. Cehdi Bey, Encümenin okullardan kaldırmak istediği Şark musikisinin zaten uzun zamandır fiilen kalkmış olduğunu, bunun yerine okullarda Garp musikisi eğitimi de verilmediğini, Şark ve Garp musikilerine ait olmayan “acayip” bir musiki eğitimi verildiğini iddia eder. Ayrıca alaturka musikiyi kaldırmak isteyenlerin önce millî marş bestelemeleri gerektiğini öne süren A. Cehdi Bey, esersiz inkılapçı olunamayacağını da sözlerine ekler. A. Cehdi Bey, mektubunda Anadolu türkülerinin armonize edilmesi konusuna da değinerek, bunun “Konyalım” türküsüyle kanto yapmaya benzeyeceğini iddia ederek, millî nağmelerle yeni şiirlerin bestelenmesi gerektiğini savunur. A. Cehdi Bey, Encümenin “Yasak!” demesiyle mektepte öğretilecek kıymetsiz derslerin hiçbir işe yaramayacağını, öğrencilerin bunları ders diye ezberleyeceğini ama musiki ihtiyaçlarını annelerinin ninnileri hangi musiki tarzında ise o musikiden alacaklarını savunur ve “Ben kendi hesabıma bilmem kimin bir senfonisini dinleyeceğime kursaktan bir düdüğü ötürmeyi veya bir kaynana zırlıtısını çevirmeyi daha eğlenceli bulurum.” diyerek sözlerine son verir (Musikimizde İnkılap Yapmak İsteyenlere Hitap, 1926, s. 3).

Gazetenin aynı nüshasında Beşiktaş Musiki Cemiyeti Müdürü Nuri Bey ve Keman Muallimi Ziya Bey’in fikirleri de bulunmaktadır. Nuri Bey, Türk musikisinin okullardan kalkamayacağını, Garp musikisinde yararlanılmak istenilen şeylerin zaten Türk musikisinde var olduğunu söylerken, Ziya Bey ise Şarklıların daha çok yanık ve elemli eserleri sevdiğini iddia ederek alaturka musikinin kalkmaması gerektiğini, alaturka musikideki klasik parçaların yerine kısa ve oynak parçalara önem verilmesi gerektiğini söyler (Musikimizde İnkılap Yapmak İsteyenlere Hitap, 1926, s. 3).

Gazetenin 10 Ekim tarihli nüshasında “Dede’nin Bestesini Kim Armonize Edebilir?” başlığı altında, Şark Musiki Cemiyeti Viyolonsel Muallimi Fuad Bey’in görüşleri bulunmaktadır. Fuad Bey, Garplıların birçok melodilerini Türk musikisinden aldıklarını belirtir. Türk musikisi eserlerinin armonize edilmesi konusuna da değinen Fuad Bey, bunu yapabilmek için hem Garp hem Türk musikilerini çok iyi bilmek gerektiğini ileri sürer. Garp sazlarının kullanımı konusunda ise Garbın sadece perdesiz sazlarının kabul edilmesi gerektiğini, perdeli sazların çaryek (çeyrek) sesleri çıkaramayacağını söyleyerek sözlerine son verir (Dede’nin Bestesini Kim Armonize Edebilir?, 1926, s. 3).

Gazetenin aynı nüshasında Şark Musiki Cemiyeti üyesi Zahide Hanım’ın “Alaturka musiki bizim ruhumuzdan kopan nağmeleri içerir.

Alaturka musikinın bizde ebediyen mahvolmasına hiçbir vakit millî vicdanımız razı olamaz.” sözleri bulunmaktadır (Dede'nin Bestesini Kim Armonize Edebilir?, 1926, s. 3).

Gazetenin bu nüshasında bir de okur mektubuna yer verilmiştir. A.D. imzasıyla bir okur, musikinın ortak bir dil olduğunu ve bizim de bu dili konuşmamız gerektiğini belirterek, Alafranga musikinın olduğu gibi kabul edilmesi gerektiğini söyler. A.D., kendi musikimizin armonize edilemeyeceğini, bunun Frenke cübbe kavuk giydirmeye benzeyeceğini söyleyerek mektubunu noktalar (Dede'nin Bestesini Kim Armonize Edebilir?, 1926, s. 3).

Gazetenin 11 Ekim tarihli nüshasında “Encümenin Kararını Musip Bulanlar da Var” başlığı altında Halil Bedii Bey'in ankete yolladığı mektup yayımlanmıştır. Halil Bedii Bey, alaturka musikinın sadece okullardan kaldırıldığını belirterek, kararın uygulandığı yerin konservatuvar olduğunu söyler. Sanatın Şarkı, Garbı, Şimali ve Cenubu olmadığını belirten Halil Bedii Bey, aynı medeniyet sahasında musiki tekniğinin ortak olduğunu iddia eder. Ayrıca musikide orijinalitenin halk melodilerinde bulunduğunu ileri süren Halil Bedii Bey, okullarda millî musikinın halk melodileri ile yapılacak şarkılarla öğretileceğini, Enderun musikisinin de sadece musiki tarihi derslerinde verileceğini söyleyerek sözlerine son verir (Encümenin Kararını Musip Bulanlar da Var, 1926, s. 3).

Gazetenin aynı nüshasında Nezahat Hanım'ın görüşleri de bulunmaktadır. Nezahat Hanım, alaturkacılarla aynı fikirde olduğunu belirtir ve hükümetin Türk Kültürüne ait bu meseleyi uzmanlara bırakmasını dileyerek sözlerine son verir (Encümenin Kararını Musip Bulanlar da Var, 1926, s. 3).

Gazetenin 12 Ekim tarihli nüshasında “Musikimiz Ancak Islah Edilmek İhtiyacındadır” başlıklı, Şark Musiki Cemiyeti Kemeçe Muallimi Kemal Niyazi Bey ile yapılan röportaj bulunmaktadır. Kemal Niyazi Bey'e göre alaturka musiki kaldırılmamalı, aksine geliştirilmelidir. Anadolu türkülerinin armonize edilmesi konusunda da köylü ve halkın bu musikiyi dinlemeyeceklerini iddia eden Kemal Niyazi Bey, alaturka musikinın Darülelhan'dan kalkmasının “pis” diye nitelediği piyasa musikisinin millî musiki olarak kabul edilmesine sebep olacağını belirterek sözlerine son verir (Musikimiz Ancak Islah Edilmek İhtiyacındadır, 1926, s. 3).

Gazetenin 13 Ekim tarihli nüshasında Ömer Saffet Bey adında bir okurun “Memleketimizde Musiki İnkılabı Yapacak Olanlar..” başlıklı

mektubu bulunmaktadır. Ömer Saffet Bey, alaturka musiki taraftarlarının, Şark musikisinin hangi özelliklerinden ne derecede yararlandığını notalar ile kanıtlamaları gerektiğini ileri sürer. Alafrangacıları ise inkılap ruhuyla yıkıcı hareket etmekle itham eden Ömer Saffet Bey, alaturka musikide kullanılan Hicaz, Acemaşiran gibi makamların isimlerinin Arap esintisi yaratmasının yanlış olduğunu, Acemaşiran makamının “Fa Majör” ile benzerliğini öne sürerek savunur ve Numan Ağa'nın Acemaşiran Marşı'nı da örnek göstererek Meşrutiyetten beri bu kadar canlı ve sanat dolu başka bir eser bulunamayacağını iddia eder. Musa Süreyya Bey'in son dönemde bestelediği Re Minör tarzındaki “Çok Yaşa Sen Ey Genç Ordu” marşına da değinen Ömer Saffet Bey, bu eserin alaturka öğeler içerdiğini söyleyerek, “zannederim ilhamı Garptan değil Şarktan almışlardır” sözüyle Musa Süreyya Bey'i alaycı bir dille eleştirir (Memleketimizde Musiki İnkılabı Yapacak Olanlar., 1926, s. 4).

Gazetenin 14 Ekim tarihli nüshasında Riyaset-i Cumhuriyet Orkestrası Şefi ve Musiki Muallim Mektebi Müdürü Viyolonist Zeki Bey'in düşünceleri bulunmaktadır. Zeki Bey, 15-20 yıl önce Garp musikisini savunanların sayısının az olduğunu ve bu kişilerin seslerini çıkaramadığını, seslerini çıkarmaya cesaret edebilenlerin de dinsizlik ve milletsizlikle itham edildiğini ileri sürer. Union Française ve Ankara Türk Ocağı'nda verilen konserlerde dinleyicinin çoğunluğunun Türk olduklarını belirterek sözlerine devam eden Zeki Bey, musiki ile ilgilenenlerin %75'inin artık Garp musikisini tercih ettiğini belirtir. Zeki Bey, Şark musikisinin armonize edilmesi konusuna da değinerek, bunu kimsenin yapamayacağını, yapılırsa bile ortaya çıkacak eseri çalabilecek sazların bulunmadığını iddia ederek sözlerine son verir (Viyolonist Zeki Bey'in Musiki Anketimize Verdiği Cevap, 1926, s. 1,2).

Gazetenin 16 Ekim tarihli nüshasında E.R. imzalı, bir okurun “Ecdat Musikisini İstihfaf Etmeyelim” başlıklı mektubu bulunmaktadır. Mektubunu Zeki Bey'in bir gün önce gazeteye verdiği demeç yüzünden yazmak gereği hissettiğini belirten E.R., Zeki Bey'in, “memleketimizde alafranga musikisine taraftar olanlar artmıştır” sözüne değinerek başlayan E.R., bunların alafrangayı anladıklarından değil modaya uymak için çoğaldıklarını iddia eder. E.R. Türk musikisinin varlığını ilmî ve tarihî evreleriyle ispatlayabileceklerini belirtir ve ecdat musikisini küçümsememelerini rica ederek sözlerine son verir (Ecdat Musikisini İstihfaf Etmeyelim, 1926, s. 2).

Gazetenin 18 Ekim tarihli nüshasında Müzike Muallimlerinden Kasım Tevfik'in mektubu bulunmaktadır. Sözlerine, Encümenin aldığı kararın gerçekte büyük bir hata olduğunu belirterek başlayan Kasım

Tevfik, coşkun bir ruhtan doğan saf ve nezih nağmeleri, birkaç kişinin aldığı kararla kaldırıp, yerine yabancı bir musikiyi kabul etmenin, Rauf Yekta Bey'in dediği gibi musiki cinayeti olacağını iddia eder (Biz Şarklıların, Kendimize Has Nağmelerimiz Var!, 1926, s. 2).

Gazetenin aynı nüshasında Şark Musiki Cemiyeti Şefi Leon Hancıyan Efendi'nin görüşlerine de bulunmaktadır. Leon Hancıyan, alaturka musikide, alafrangadan fazla olarak bir de taksim olduğunu belirterek sözlerine başlar. Taksîmi nutuğa benzeten Leon Hancıyan, asıl eksikliğin taksîm içermeyen Garp musikisinde olduğunu iddia ederek “musikimizi kaldırmak yerine belki ıslah etmelidir” şeklinde sözlerine son verir (Biz Şarklıların, Kendimize Has Nağmelerimiz Var!, 1926, s. 2).

Gazetenin yine bu nüshasında Riyaset-i Cumhur Orkestrası Solisti Münir Nureddin Bey'in fikri de bulunmaktadır. Alaturka musikinın yalnızca okullardan kalkması konusuna katıldığını söyleyen Münir Nureddin Bey, Garp tekniklerinin millî renklerimiz üzerine uygulanıp, bugünün ihtiyacını karşılayacak bir millî musiki çıkarılması görüşünde olduğunu belirtir (Biz Şarklıların, Kendimize Has Nağmelerimiz Var!, 1926, s. 2).

Gazetenin bu nüshasında son olarak Şark Musiki Cemiyeti üyelerinden Mandolin Muallimi Kemal Bey'in düşünceleri bulunmaktadır. Kemal Bey, musiki alanında sadece uluslararası nota yazısının kabul edilmesi gerektiğini, 25 yıldır alafranga ile ilgilenmesine rağmen alaturkanın kalkmasına taraftar olmadığını belirtir (Biz Şarklıların, Kendimize Has Nağmelerimiz Var!, 1926, s. 2).

Gazetenin 19 Ekim tarihli nüshasında Rauf Yekta Bey'in “Millî Musikimize Karşı Yanlış Telakkiler” başlıklı yazısı bulunmaktadır. Rauf Yekta Bey, memlekette musiki inkılabı yapmak isteyenlerin bir takım tarihî gerçekleri çarpıtarak, millî musikimizi halkın gözünden düşürmeye çalıştıklarını ileri sürer. Bunu yapmalarındaki amacın, memlekete zorla getirmek istedikleri Garp musikisine “millî musiki” adı koyabilmek adına olduğunu belirten Rauf Yekta Bey, yazısının devamında musikimize verilen Şark musikisi, saray musikisi, tekke musikisi, Bizans musikisi gibi isimlendirmelerin yanlış olduğunu detayları ve kanıtlarıyla savunur. (Millî Musikimize Karşı Yanlış Telakkiler, 1926, s. 2).

Gazetenin 20 Ekim tarihli nüshasında Divân Yolu: Naciye İsmet ve Viyolonist Fevzi imzalı iki ayrı mektup bulunmaktadır.

Naciye İsmet Hanım, Garba duyulan ilginin esaslı olduğunu ve Rauf Yekta Bey'in “dümtek musikiye” olan kişisel ilgisinin bunu

değiştiremeyeceğini söyleyerek sözlerine başlar. Son Meşrutiyet döneminden beri bestelenen okul şarkılarından hiçbirinin gençlerin ruhuna hitap etmediğini ileri süren Naciye İsmet Hanım, bu durumda bu musikinin de bir “hiç” olduğunu söyler. Naciye İsmet Hanım, alaturka musikinin gönülleri tembelleğe sürükleyen durgun bir musiki hâlini almış olduğunu belirterek, artık kimsenin bir ilahiyi zevk alarak okumadığını, alaturkanın da geleceğinin bu yönde olduğunu iddia eder (Alaturkacılar Beyhude Yere Kendilerini Yoruyorlar!, 1926, s. 4).

Viyolonist Fevzi Bey ise Garp musikisinin Fransızca gibi ortak bir dil olduğunu ileri sürer ve bu durumda medeniyet sahasına atılmış olan Türklerin bu ortak dilden ayrılmasının doğru olmadığını söyler. Viyolonist Fevzi Bey, Garp musikisinin olduğu gibi alınmasını ancak Şark musikisinin de armonize etmeye çalışmadan, olduğu gibi korunması gerektiğini söyleyerek sözlerine son verir (Alaturkacılar Beyhude Yere Kendilerini Yoruyorlar!, 1926, s. 4).

Gazetenin 21 Ekim tarihli nüshasında Necmeddin Rıfat adlı bir okurun “Musiki Meselesinde Biraz Şuurlu Olalım” başlıklı mektubu bulunmaktadır. Necmeddin Rıfat Bey, musikimizi olduğu gibi bırakmanın bizler için utanılacak bir durum olacağını ileri sürer ve bu yolda ya musikimizi Garp teknikleriyle birleştirmemiz ya da Garp musikisini almamız gerektiğini ileri sürer. Dönemin musikisinin fasıllardan oluştuğunu ve onların da güftelerinin terbiye prensiplerimize aykırı olduğunu fakat halk musikisinin en derin hisleri bile ifade edebilecek nitelikte olduğunu savunan Necmeddin Rıfat, “Yüce Bakanlıktan rica ederiz ki haksız bir kararın kurbanı olan musikimiz idam edilmesin” sözleriyle mektubunu bitirir (Musiki Meselesinde Biraz Şuurlu Olalım, 1926, s. 4).

Gazetenin 23 Ekim tarihli nüshasında Doktor Ömer Latif ve Mihriban Rauf'un mektupları ile Beşiktaş Musiki Cemiyeti Müdürü Nuri Bey'in düzeltme metni bulunmaktadır.

Doktor Ömer Latif Bey, alaturka musikinin usûl, nağme oluşturma şekli, makam çeşidi ve perdelerin kesirati bakımından tamamen farklı bir musiki olduğunu ve ruhi ihtiyacımızı kesinlikle karşıladığını savunarak “Efendiler, musikimizi niçin kaldırılıyorsunuz?” sorusunu sorar (Efendiler!. Alaturkayı Niçin Kaldırılıyorsunuz?, 1926, s. 2).

Mihriban Rauf Hanım ise, Naciye İsmet Hanım'a cevaben yazdığı mektubunda, Naciye İsmet Hanım'ın musikimizi inkâr eden “hiç” yakıştırmalarına eleştiride bulunur. Naciye İsmet Hanım ve onun gibi

düşünenlerin musiki zevkini “barlarda dans etmek” olarak adlandıran Mihriban Rauf Hanım, “böyle ufak bir zevk için yüce bir sanat feda edilemez.” sözleriyle mektubuna son verir (Efendiler!. Alaturkayı Niçin Kaldırıyorsunuz?, 1926, s. 2).

Gazetenin aynı nüshasında yayımlanan düzeltme metninde ise Nuri Bey’in, “Garp musikisinden alacağımız şeyler varsa makam değil, onların musikisindeki fen ve sanatlarıdır.” Sözleri bulunur (Efendiler!. Alaturkayı Niçin Kaldırıyorsunuz?, 1926, s. 2).

Gazetenin 24 Ekim tarihli nüshasında Halil Bedii Bey’in görüşleri bulunmaktadır. Halil Bedii Bey, sözlerine Garpta üç ekol (İtalyan, Alman, Fransız) bulunduğundan ve bu üç ekolün de yan ekollere (İngiliz, İskandinav, Rus) ayrıldığından bahsederek başlar. Bu ekollerin hepsinin bir orijinalite sürecinden geçtiğini belirten Halil Bedii Bey, tarihî akıma dahil olmamış bizim gibi milletlerin ise ilk karakterlerini “halk orijinalitesinden” alacaklarını ileri sürer ve Rus ekolünü bu duruma örnek göstererek aynı yolu takip etmemiz gerektiğini vurgular (Garp Musikisini Tercih Etmeli mi Etmemeli mi, 1926, s. 2).

Gazetenin 26 Ekim tarihli nüshasında “Alaturka Musikiye Elveda!” başlıklı bir haber bulunmaktadır. Haberde, Sanayi-i Nefise Encümeni Reisi Namık İsmail Bey’in Darülelhan’daki eğitim programı hakkında bir süredir incelemeler yaptığını ve Darülelhan’ın yeni kadrosunun oluşturulduğunu, bu kadronun da encümence onaylandığını duyurmaktadır. Gazetenin ikinci sayfasında ise Türk musikisinin sadece musiki tarihi derslerinde işleneceği, ayrıca alaturka eserlerin notaya alınıp plağa kaydedileceği belirtilmektedir (Alaturka Musikiye Elveda!, 1926, s. 1,2).

Gazetenin 27 Ekim tarihli nüshasında Halil Bedii Bey’in “Rauf Yekta Bey’e Verilen bir Cevap” başlıklı yazısı bulunmaktadır. Halil Bedii Bey, bu yazısında Rauf Yekta Bey’in alaturka nazariyat ve tarih alanında çok kıymetli biri olduğunu ancak Garp musikisi hakkında geniş bir bilgiye sahip olmadığı için bu konu hakkında söz söyleme yetkisinin olmadığını iddia eder. Rauf Yekta Bey’in, monografisinde bazı ifadeleri ile Garba övgüyle yaklaştığını, bazı ifadeleri ile de düşmanca yaklaştığını belirterek kendisiyle çeliştiğini ileri sürmüştür (Rauf Yekta Bey’e Verilen bir Cevap, 1926, s. 2).

Gazetenin 1 Kasım tarihli nüshasında Refik Fersan’ın “Müstakbel Musiki, Millî ve Öz Musikimizdir” başlıklı yazısı bulunmaktadır. Refik Fersan, Halil Bedii Bey’in makalelerinde yabancı kelimeleri çok sık kullanmasını “Ne olurdu makalelerini melez yazacaklarına keşke

Fransızca yazmış olsaydılar... (Süje)lerini layıkıyla anlamak için birkaç defa okumak zahmetinden bizi kurtarırlardı.” sözleriyle tiye alır. Halil Bedii Bey’in Garp musikisinin tüm ekollerini incelemiş olduğunu ancak kendi millî musikisinin cahili olduğunu ileri süren Refik Fersan, “Alafrangaya çalıştıklarının onda biri kadar bizim musikimize ilgi duysalardı, ıslahı için yardımları dokunsaydı daha iyi olurdu.” der (Müstakbel Musiki, Millî ve Öz Musikimizdir, 1926, s. 4).

Gazetenin 2 Kasım tarihli sayısında A. Cehdi’nin “Türk Ocakları Hars Heyetine” başlıklı mektubu bulunmaktadır. A. Cehdi mektubunda temel görevi Türk’ün kültürünü korumak ve devamını sağlamak olan bu heyetin çağdaşlaşmak adına yaptığı işlerin yanlışlığına vurgu yapar. Darülelhan’dan Türk musikisinin kaldırılması kararının, piyasa musikisinin önünü açacağını iddia eden A. Cehdi, son olarak musikide yenilik yapmak isteyenlere hitaben Mehmed Baha Pars’ın bestelediği opera ve operetleri işaret ederek, millî nağme ile çağdaş tekniklerin çoktan birleştirildiğini, musiki inkılabının çoktan yapıldığını söyler (Türk Ocakları Hars Heyetine, 1926, s. 2).

Gazetenin 3 Kasım tarihli nüshasında Darülelhan alaturka kısmı öğrencilerinden gelen bir mektup bulunmaktadır. Öğrenciler, Rauf Yekta Bey’e hitaben yazdıkları mektupta kendisinin yazdığı makaleyi zevk ve heyecanla okuduklarını, hislerine tercüman olduğu için kendisine teşekkür ettiklerini ve musikimizin savunucuları arasında kendisi gibi değerli bir sanatkârın bulunmasından gurur duyduklarını belirtirler (Musiki Hakkında Bir Mektup, 1926, s. 4).

Gazetenin 8 Kasım tarihli nüshasında Halil Bedii Bey’in kaleme aldığı “Halkın Sesi” başlıklı yazı bulunmaktadır. Halil Bedii Bey yazısında halkın bizim özümüz olduğunu ve sanat karşısında halkın orijinalite olduğunu, bu ruhla millileşmenin mümkün olabileceğini belirtir ve bu kahraman milletin, kahraman bir musikisi olduğunu ama o musikinin, Rauf Yekta Bey’in monografisinde yer alan musiki olmadığını iddia eder. İtalyan, Alman, Fransız ana ekollerinin oluşturdukları tarihî ve büyük önem taşıyan akıma bizim gibi sonradan katılmış milletlerin orijinalitelerini hep halktan aldıklarını savunan Halil Bedii Bey, bu amaç uğrunda konservatuvarın ıslah edilmesi gerektiğini vurgular. Halil Bedii Bey, ayrıca mevcut musiki muallimlerine de değinerek, “bütün kabiliyetleri iyi peşrev çalmak ve iyi taksim yapmaktan oluşan bu çalgı ustalarının sanatın bilimsel çevresinden uzaklaştırılmaları gerektiği” fikrini ortaya koyar ve Refik Fersan ile Darülelhan öğrencilerinin kendi işleri ve dersleriyle ilgilenmeleri, anlamadıkları işlere karışmamaları

gerektiğini bildiren bir notla mektubuna son verir (Halkın Sesi, 1926, s. 4).

Gazetenin 13 Kasım tarihli nüshasında ilk olarak Selanikli Kanunî Mustafa Bey'in "Mekteplerde Okunan Musiki Nedir?" başlıklı mektubu bulunmaktadır. Mustafa Bey, alaturka/alafranga musiki tartışmalarının kişiselleştiğini belirterek musikinin alaturka/alafrangası olmadığını, her milletin kendi musikisi olduğunu, bizim de geliştirilmesi gereken bir musikimiz olduğunu söyler. Alafrangacıardan önce Türkçe güftelerle yapılan şarkıların armonize edilip edilmemesi konusunda bir anlaşma sağlamalarını bekleyen Mustafa Bey, yapılma kararı alınırsa o eserleri çalabileceğini ileri sürer (Mekteplerde Okunan Musiki Nedir?, 1926, s. 2).

Gazetenin aynı nüshasında Mihriban Rauf Hanım'ın kendisine yazdığı cevaba karşılık Naciye İsmet Hanım'ın yazdığı mektubu bulunmaktadır. Mihriban Rauf Hanım'ın hem tarafsızım deyip hem de hiddetle alaturka musikiyi savunmasını tutarsızlık olarak değerlendiren Naciye İsmet Hanım, kendisinin ufak bir zevk uğruna koca bir sanatı hiç sayacak kadar bilinçsiz olmadığını da sözlerine ekler (Mekteplerde Okunan Musiki Nedir?, 1926, s. 2).

Gazetenin 15 Kasım tarihli nüshasında ilk olarak Halil Bedii Bey'in "Rauf Yekta Beyefendi'ye Cevabım" başlıklı yazısı bulunmaktadır. Halil Bedii Bey, musiki tartışmalarından da bir sonuç elde edilemediğini, çünkü fikirlerin değil sınırların çarpıştığını belirtir ve Rauf Yekta Bey'in monografisinin Şark musikisi tarihi ve nazariyatı alanında çok kıymetli bir eser olduğunu yinelese de daha önce söylediği gibi günün sorunları hakkında fikir belirtecek yetkisinin bulunmadığını "amelebaşları nasıl ki mimarî alanında söz söyleme yetkisine sahip değilse, çalgıcı ustaları da aynı durumdadır" örneği ile savunur. İyi saz çalmanın ilmî konularda "çene çalmak" yetkisi vermeyeceğini sözlerine ekleyen Halil Bedii Bey, Darülelhan'a halk sesinin girmesine ve Cemal Reşid Rey'i halk sesine kulak vermesine sevk edenin kendileri olduğunu iddia eder. Halil Bedii Bey, yazısının sonunda Müdür Ziya Bey'in, kendisini Darülelhan'da talebe zanneden kız öğrencilerin kulaklarını biraz çekmesini ister (Rauf Yekta Beyefendi'ye Cevabım, 1926, s. 4).

Gazetenin aynı nüshasında Darüttalim-i Musiki Heyeti üyelerinden Udî Fahri'nin, Naciye İsmet Hanım'a, heyetlerinin Türk musikisi konseri vermek üzere Almanya'ya hareket edeceğini söyleyerek kendisini konserin ne kadar güzel olacağını görmesi için davet eder (Rauf Yekta Beyefendi'ye Cevabım, 1926, s. 4).

Gazetenin 17 Kasım tarihli nüshasında Halil Bedii Bey'in "Rauf Yekta Beyefendi'ye Cevabım -2-" başlıklı yazısını bulunmaktadır. Halil Bedii Bey, Rauf Yekta Bey'in Garba övgüyle yaklaştığını ancak yazılarında zıtlık olduğunu ileri sürer. Rauf Yekta Bey'in, Garp sanatı ve o sanatın teknikteki anlatım kudretini itiraf ettiği gün çalgıcı başlarına reis olmaktan kurtulup, gerçeğin tarafına geçeceğini belirten Halil Bedii Bey, "alaturka tarafının akortsuz gürültüsü ancak o gün nihayet bulacak ve o ezeli dava bir daha hortlamayacaktır." diyerek yazısını sonlandırır (Rauf Yekta Beyefendi'ye Cevabım -2-, 1926, s. 2).

Gazetenin 18 Kasım tarihli nüshasında Darülelhan Tanbur Muallimi Dürrü Turan'ın "Garp Taraftarlığı İlmî Bir Hareket Değildir" başlıklı mektubu bulunmaktadır. Encümenin aldığı kararın Garp musikisi taraftarlığından ibaret olduğunu söyleyen Dürrü Turan, bunu her iki musikinin tarafsız bir şekilde kıyaslama yapılarak alınan bir karar olmamasına bağlar (Garp Taraftarlığı İlmî Bir Hareket Değildir, 1926, s. 2).

Gazetenin bu nüshasına "Alaturkacılara Bir Cevap Daha" başlığı altında bir mektup daha gönderen Naciye İsmet Hanım'ın fikirleri de bulunmaktadır. Alaturka musikinin kaldırılmasına karar verildiği hâlde henüz resmen tebliğ edilmemesini fırsat bilen alaturkacıların bu durumu kendi lehlerinde kullandıklarını söyleyen Naciye İsmet Hanım, gençliğin, genç ellerle, genç duygularla süslenmiş neşeli nağmeler beklediğini ancak alaturka taraftarlarının ölmüş bir adamın sırtındaki elbiseyi çıkarıp kendilerine giydirmeye çalıştıklarını ileri sürer. Naciye İsmet Hanım, Acem bozmalarıyla çeşnisi değiştirilmiş melez bir musiki ve işlenmemiş basit bir saz istemediklerini belirtirken, ruhun bütün inceliklerini kavrayabilecek bir musiki istediklerini ve bunu da ancak alafranga musikinin sağlayabileceğini iddia eder (Alaturkacılara Bir Cevap Daha, 1926, s. 2).

Gazetenin 19 Kasım tarihli nüshasında Şerif Baha adında bir okurun "Alafranga Taraftarlarına Bir Cevap" başlığı altındaki mektubu bulunmaktadır. Musikinin ruhi mesele olduğunu ve gönül kimi severse güzelin o olduğunu belirten Şerif Baha bu sözlerini Union Française'de şeytanların top oynadığını, Darülelhan'ın Ramazan konserlerine ise koşa koşa gidildiğini söyleyerek destekler (Alafranga Taraftarlarına Bir Cevap, 1926, s. 2).

Gazetenin 23 Kasım tarihli nüshasında Refik Fersan'ın "Alafranga Taraftarlarına Batarya ile Ateş!" başlıklı mektubu bulunmaktadır. Refik Fersan, alafranga taraftarlarının kendilerini gazetelerle âleme göstermek için bir mevzu bulamayan cahiller

olduklarını ve Garplıların musiki kitaplarını papağan gibi tekrarlamayı çok iyi bildiklerini söyleyerek sözlerine başlar. Refik Fersan, millî Türk musikimizin çeşitli isimlendirmelerle halkın gözünden düşmesini amaçlayanın, alafrağa taraftarı daha dünkü çocukların değerli sanatkârlarımıza “çalgi ustası” diyerek hakarete sevk edenin doğrudan doğruya verilen haksız karar olduğunu savunur. Alafrağa taraftarlarının Garbın konservatuvarıyla, teknikleriyle övünmek yerine millî musikimizin gerçek nağmelerini ihlal etmeden çağdaş bir musiki oluşturmak için çalışmak gerektiğine işaret eden Refik Fersan, musikide inkılabın ancak bu şekilde yapılabileceğini iddia eder. Refik Fersan, mektubunun devamında Halil Bedii Bey’e de çocukluktan vazgeçmesini, makalelerde kendini gösterme çabasına girmektense öğrencileriyle ilgilenmesini önerir. Ayrıca Darülelhan Keman Muallimi Mustafa Bey ve Hüsniye Mümtaz Hanım’a, Halil Bedii Bey’e verdikleri cevaptan dolayı teşekkür eden Refik Fersan, son olarak Naciye İsmet Hanım’a da alaturka/alafrağa musiki hakkında hiçbir bilgisi olmadığı hâlde kalem salladığını ve yazdıklarının halk üzerinde ne gibi bir etki bırakacağını düşünmeden Türk musikisine bağlı kişilere hakaret ettiğini söyler (Alafrağa Taraftarlarına Batarya ile Ateş!, 1926, s. 2).

Gazetenin 25 Kasım tarihli nüshasında Rauf Yekta Bey, Halil Bedii Bey’in makalesinde yanılıcı sözler söylemeye devam ettiğini ileri sürer ve yazısında bu söylemleri düzeltir. Sürekli kendisinin yazdığı monografiden bahseden Halil Bedii Bey’e, Ansiklopedi Heyetinden aldığı mektup çerçevesinde bu monografiyi yazdığını söyleyen Rauf Yekta Bey, Halil Bedii Bey’e buna benzer bir çalışmayı yapabiliyorsa halk musikisinde yapmasını tavsiye eder. Rauf Yekta Bey, halk şarkılarını toplama fikrinin Darülelhan Müdürü Yusuf Ziya Bey’e ait olduğunu, toplanan bu eserleri armonize edenin de Cemâl Reşid Rey olduğunu ancak bunları Halil Bedii Bey’in kendi yapmışçasına sahiplenmesine şaşırıldığını belirterek sözlerine son verir (Bedii Bey’in Mugalataları, 1926, s. 2).

Gazetenin 2 Aralık tarihli nüshasında Halil Bedii Bey’in “Musiki Muallimliği ve Çalgıcılık” başlıklı makalesi bulunmaktadır. Halil Bedii Bey, musiki hocasının musiki bilgileri vermekten çok musiki terbiyesi vermesi gerektiğini, bunu sağlayabilmek için pedagoji ve metodoloji bilmesi gerektiğini ileri sürer. Eline her sazı alanın muallim olamayacağını ileri süren Halil Bedii Bey, aksi takdirde bu insanların verdiği derste gürültü, eğlence ve anarşi bulunacağını söyler. Halil Bedii Bey, işe önce Avrupalıların ne yaptığını bakarak başlanması gerektiğini, eğitim ve pedagojik inceleme kitaplarının muallimlerin elinden düşmemesi gereken değerli eserler olduğunu belirtir ve alınan karar

sonucu gazeteye itiraz mektupları gönderen muallimlere “susunuz ve mesleğimize layık olmaya çalışınız” şeklinde cevap vererek sözlerini sonlandırır (Musiki Muallimliği ve Çalgıcılık, 1926, s. 5).

Gazetenin 3 Aralık tarihli nüshasında Receb Hayri Yenigün’ün “Nagamat-1 Musikiyemizin Ulviyeti” başlıklı makalesi bulunmaktadır. Darülelhan’ın oluşumundan bu yana yurtdışında verdiği alaturka konserlerin, yabancılar tarafından çok beğenildiğini söyleyerek sözlerine başlayan Recep Hayri Yenigün, alaturka musiki makamlarının İran’da kullanılan makamlarla aynı olduğunu iddia edenlere cevap olarak Acem, Acemkürdi, Acemaşiran gibi makamların İran’da bulunmadığını, İran makamlarının çok başka isimlerle anıldığını söyler ve Garplıların çok fazla dikkat çeken alaturka musiki eğilimlerine rağmen millî musikimizde inkılap yapmak isteyenlerin, işi yetki sahibi ve uzman kişilere bırakmalarını önererek sözlerine son verir (Nagamat-1 Musikiyemizin Ulviyeti, 1926, s. 5).

Gazetenin 4 Aralık tarihli nüshasında Halil Bedii Bey’in “Rauf Yekta Bey ve Garp Sanatı” başlıklı makalesi bulunmaktadır. Halil Bedii Bey, sanatı hayatın ifadesi şeklinde tanımlarken, diyafroni, armoni ve teknik olgunluğun birleşimini Garp hareketini, usûl ve makamdan oluşan Şark monodisini ise Şarkın yürümeyen hayatının ifadesi olarak açıklar. Bu açıklamasıyla Şark musikisinin modonik kalmasını, Garp musikisinde ise polifoniye doğuranın yaşam tarzı olduğunu belirten Halil Bedii Bey, dönemin Türk musikisi monodisini, Garbın 1500 yıl önceki monodisi ile aynı tutar. Halil Bedii Bey, dünyanın en asil milletinin musiki ifadesinin bir kâr veya nakış formu içine sığdırılamayacağını, bir ud veya ney ile ifade edilemeyeceğini, Tanzimat Döneminden itibaren o kalıp içinden çıkılmaya çalışıldığını, son inkılâpla artık tamamen medenî bir hayat içine girildiğini iddia ederek sözlerine son verir (Rauf Yekta Bey ve Garp Sanatı, 1926, s. 4).

Gazeteni aynı nüshasında A. Cehdi’nin “Yeni Tembihler ve Hücumlar” başlıklı yazısı da bulunmaktadır. A. Cehdi, Halil Bedii Bey’in yazılarında kendisine ders vermeye çalıştığına işaret ederek daha bir yıl öncesine kadar Bursa’nın basit bir okulunda, basit bir muallim olarak tanınan Halil Bedii Bey’in herkesi öğrencisi zannetmesinin megalomani olduğunu söyler. A. Cehdi, önceki yazılarından birinde kullandığı “Ben kendi hesabıma bilmem kimin bir senfonisini dinleyeceğime kursaktan bir düdüğ öttürmeyi veya bir kaynana zırlırtısını çevirmeyi daha eğlenceli bulurum.” cümlesine karşılık sınırlendiğini söyleyen Halil Bedii Bey’e, sözünün arkasında durduğunu, şiddetle savunduğu Garbın eserlerini çalamadıklarını ve bir Garplının bile onların çaldıkları senfoniler yerine

davul dinlemeyi tercih edeceğini söyler. Halil Bedii Bey'in kendi sazı üzerindeki hâkimiyetine kendisinin de güvenmediğini ileri süren A. Cehdi, bu nedenle sazlarına hâkim kişilere “çalgıcıbaşı” tabiri kullanmasını, kendisini yüksek bir kişilik olarak göstermeye çalışmak şeklinde nitelendirir. A. Cehdi, sözlerine Halil Bedii Bey'in Garp musikisini mi yoksa halk musikisini mi savunduğunu anlamadığını söyleyerek devam ederken, kendisinin yazılarında Türkçe karşılığı yokmuş gibi yabancı terimleri çok sık kullanmasını eleştirerek önce halk dilini öğrenmesini tavsiye eder (Yeni Tembihler ve Hücumlar, 1926, s. 4).

Gazetenin bu nüshasında son olarak “Alaturka/Alafranga Meselesi” başlıklı anketin sonlandırıldığı ilan edilmiştir. Ankete katılanların, ana konudan uzaklaşıp işi şahsiyete dökmeleri ve birbirlerine ağır sözler söylemesi nedeniyle bu kararın alındığı belirtilmiş, sadece Rauf Yekta Bey'in Halil Bedii Bey'e son cevaplarının yayımlanacağı bildirilmiştir (Musiki Anketimiz Bitti, 1926, s. 4).

Gazetenin 5 Aralık tarihli nüshasında Rauf Yekta Bey'in “Bedii Bey'in Mugalataları” başlıklı yazısı bulunmaktadır. Halil Bedii Bey'in “monografisinde Garba teveccühkar” söylemine cevap veren Rauf Yekta Bey, monografisinde Garp musikisi nazariyatının birçok yönünü ilmi ve tarihî delillerle tenkit ettiğini söylerken, fikirlerini “musiki alanında Garplılar, bizim onlardan yararlandığımızdan daha az yararlanmayacaklardır” şeklinde özetler. Türk musikisinin gereken dereceye gelmemiş olduğunu kabul eden Rauf Yekta Bey, musikimizi kaldırmak yerine çağdaş prensiplerle geliştirerek çok iyi yerlere getirilebileceğini ileri sürer. Rauf Yekta Bey, Rus ve Macarların Garp musikisini almaları konusuna da değinmiş, o milletlerin Türklerin ki kadar mükemmel ve ilmî musiki kültürleri olmadığını söylemiştir. Ayrıca Halil Bedii Bey'in sürekli olarak musikide irticadan bahsetmesine, ilimde irticanın aksine gelişimin bulunduğunu, bu gelişimde doğal bir şekilde sağlanması gerektiğini belirterek Türk musikisinin de ancak bu doğal içgüdü ile gelişebileceğini yoksa Berlin Konservatuvarını tüm hocaları ile getirmenin bile faydasının olmayacağını ileri sürer. Şimdiye kadar kendisini savunması için kimseye yazı yazdırmadığını söyleyen Rauf Yekta Bey, yordakçı ve şakşakçılara ihtiyacı olanın kendi taraflarında olmadığını konuyu takip edenlerce anlaşıldığını söyleyerek sözlerine son verir (Bedii Bey'in Mugalataları, 1926, s. 2).

Gazetenin 10 Aralık tarihli sayısında, “Alaturka/Alafranga Musiki Meselesi” anketine Rauf Yekta Bey'in yazdığı “Bedii Bey'e Son Cevap” başlıklı makale ile son verilmiştir. Rauf Yekta Bey, Halil Bedii

Bey'in hayat – sanat ve monodi – polifoni ifadelerini değerlendirir. Rauf Yekta Bey, monodi kelimesinin musiki tarihinde 1600 yıllarında İtalya'da ortaya çıktığını ve Fransızca'da monodik kelimesi olmadığını belirterek, Halil Bedii Bey'in cümleleri arasında gereksiz yere birçok Fransızca kelime kullanmasını ve yeni kelimeler uydurmasını eleştirir. Ayrıca Türk musikisi için monodik tabiri yerine homofon (eşsesli) tabirinin kullanılmasının doğru olduğunu ekler. Türk'ün bugünkü medenî ve kudretli sesinin eski kalıplarla anlatılamayacağını farkında olduğunu ancak musiki eserlerimize başarılı şekiller vermek için kayıtsız şartsız Garp musikisini almanın doğru olmadığını belirten Rauf Yekta Bey, aralarındaki farkı “biz bu medenî sesi kendi nağmelerimizin dili ile ifade edelim derken, siz hayır, bizim musikimiz bunu ifade edemez, ecnebî milletlerin musikisi ile ifade edelim diyorsunuz” şeklinde açıklar. Rauf Yekta Bey, son olarak Halil Bedii Bey'in memleketin en gözde virtüözlerini duvarcı başı, çalgıcı başı şeklinde adlandırmasına sitem ederek sözlerine son verir (Bedii Bey'e Son Cevap, 1926, s. 4).

SONUÇ

5 Eylül 1926 tarihinde Sanayi-i Nefise Encümeni tarafından alınan, alaturka musiki eğitiminin Darülelhan ve resmî okulların müfredat planından çıkarılması kararı sonucu Yeni Ses gazetesinin başlattığı “Alaturka/Alafranga Musiki Meselesi” başlıklı ankete yoğun bir katılım olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, anket süresince gazetede yayımlanan yazıların Osmanlı Türkçesinden günümüz Türkçesine çevriyazımı yapılmış ve elde edilen bulgular şu şekilde sonuçlandırılmıştır.

Kararı alan Sanayi-i Nefise Encümeni araştırıldığında, Cumhuriyetin ilk yıllarında, güzel sanatlar alanında çalışmalar yapmak amacıyla, Maarif Vekaletine bağlı olarak kurulan bir kurum olduğu görülmektedir. Bu durum, Cumhuriyetin kurucu kadrolarının yenilik adımlarını atarken her detayı düşündüklerinin bir göstergesidir.

Dönemin konservatuarı olan ve alaturka/alafranga olmak üzere iki şubeden oluşan Darülelhan'ın alafranga şubesinde piyano, keman ve viyolonsel gibi çalgıların bulunduğu, kurumun ayrıca yurtiçi ve dışında konserler verdiği görülmektedir. Aynı zamanda gazeteye gönderilen mektuplardan bu kurumda gayrimüslim öğretmenlerin ve kız öğrencilerin bulunduğu anlaşılmaktadır.

Alaturka musikinin kaldırılması kararının alındığı dönemde, Anadolu'da folklorik çalışmalar amacıyla Darülelhan Tasnif Heyeti

adında bir heyet oluşturulduğu, Cemal Reşit Rey'in derlenen halk türkülerinden 12 tanesini armonize ettiği görülmektedir. Yine bu dönemde Türk kültürünü korumak ve yaşatmak amacıyla Türk Ocakları Hars Heyetinin kurulduğu görülmektedir.

Ankara'da, musiki öğretmeni yetiştirmek amacıyla, eğitimi Batı musikisi temelinde verilen Musiki Muallim Mektebi'nin kurulduğu görülmektedir. Bu kurum Ankara Devlet Konservatuvarının temelini oluşturmaktadır.

Gazeteye gönderilen mektuplardan, birçok alaturka musiki cemiyetinin varlığı, bu cemiyetlerin kadın üyelerinin bulunduğu ve yurtdışında konserler verdikleri anlaşılmaktadır.

Türk musikisinin çeşitli şekillerde isimlendirildiği, bu isimlendirmelerin genel olarak alaturka musikiyi küçük düşürerek, "millî musiki" adı altında yeni oluşturulması planlanan musikinin önünü açmak amacıyla yapıldığı görülmektedir.

Rauf Yekta Bey, musikinin dil ile aynı derecede öneme sahip olduğunu vurgular ve öğrencinin önce kendi musikini öğrenmesi gerektiğini savunur.

Halil Bedii Bey, musiki öğretmeni olabilmek için sanatta yeterliliğin dışında pedagojik eğitim almış olmak gerekliliğini savunur (Rauf Yekta Bey'e göre bu durum, Halil Bedii Bey'in sanatta yeterli olmamasından kaynaklanan bir durumdur).

Anketteki yazılardan Doğu/Batı kültür ayrımının yaşandığı, Batının medeniyet, Doğunun ise gericiliğin simgesi olarak ifade edildiği görülmektedir. Bu bağlamda, Batı taraftarlarına göre yeni kurulan Cumhuriyetin musikisi alaturka musiki olmamalıdır. Batı taraftarları, alaturka musikinin toplumu tembelleğe sürüklediğini iddia ederek bu görüşlerini savunurlar. Yine yazıların incelenmesi sonucu, cumhuriyetin kurucu kadroları ve gelenek yanlıları arasında yaşanan fikir ayrılığı sebebiyle toplumun temelde alaturka ve alafranga taraftarları olarak ikiye ayrıldığı, bununla birlikte her iki gurup içinde de ayrı fikir ayrılıkları yaşandığı görülmektedir. Bu bağlamda, gazetede yazıların içeriği doğrultusunda bir sınıflandırma yapılırsa, gazetede yazısı bulunan kişileri ve görüşlerini şu şekilde belirtebiliriz;

Aralarında İsmail Kazım Uz, İsmail Hakkı Aksoy, Zahide Hanım, Kasım Tevfik, Leon Hancıyan, Doktor Ömer Latif, Mihriban Rauf Hanım, Udî Fahri, Dürrü Turan, Şerif Baha, Receb Hayri Yenigün gibi

isimlerin bulunduğu grup, resmî eğitim/öğretim politikasının alaturka musiki üzerinden yapılmasını savunurlar.

Muhiddin Sadık Bey, Zekai Dedeade Ahmed Irsoy, Mehmed Vahid Bey, A. Cehdi, Nuri Bey, E.R., Necmeddin Rıfat, Refik Fersan, Selanikli Kanuni Mustafa gibi isimler ise alaturka musikinin armonize edilerek geliştirilmesi gerektiğini ve bu şekilde teklesli ve monoton alaturka musikinin gelişmiş bir hâl alabileceğini savunurlar.

Halil Bedii Yönetken'in öncülük ettiği ve Muhiddin Sadık Bey, Zekai Dedeade Ahmed Irsoy, Mehmed Vahid Bey, A. Cehdi, Nuri Bey, E.R., Necmeddin Rıfat, Refik Fersan, Selanikli Kanuni Mustafa gibi isimlerin de bulunduğu bir grup, Ziya Gökalp modeli olan halk müziği ezgileri ile alafranga musiki tekniklerinin birleştirilmesi ile millî musiki oluşturulması gerekliliğini savunurlar.

Mehmed Hulusi Bey, A.D., Ömer Saffet Bey, Münir Nureddin Selçuk, Naciye İsmet Hanım gibi isimler ise resmî eğitim/öğretimin alafranga musiki ile bestelenmiş Türkçe eserler üzerinden yapılması gerekliliğini savunurlar.

Rauf Yekta Bey'in öncüsü olduğu ve Mösyö Brown, Madam Hege, Kemal Niyazi Seyhun, Viyolonist Fevzi Bey, Muhiddin Üstündağ, Peyami Safa gibi isimlerin bulunduğu bir grup, alaturka ve alafranga musikinin karşılaştırmalı olarak öğretilmesi gerektiğini savunurlar. Bu bağlamda, öğrenci önce kendi musikisi ana dili gibi öğrenmeli, sonrasında alafranga musikinin teknik ve bilimsel yönlerini öğrenmelidir.

Ressam Namık İsmail Bey, Ziya Bey, Fuad Bey, Kemal Bey gibi isimler ise alaturka musikinin, alafranga musikideki nota yazısı, perdesiz enstrüman ve usûl gibi teknik unsurlarla desteklenmesi gerektiğini savunurlar.

Cumhuriyet ile birlikte başlayan yenilik hareketlerinin temelinde millî ve uluslararası bir musiki yaratma düşüncesi olduğu gözlemlenebilse de bu kararları alanların uluslararası müziğin ne olduğu sorusuna cevap veremedikleri de gözden kaçmamaktadır.

Musiki, dünya üzerindeki tüm toplumlarda var olmasıyla mı, yoksa üretildiği topluma göre gösterdiği belirgin özellikleri ile mi uluslararası bir konumdadır? Uluslararası özelliği taşıyan müziğin kendisi ise, Türk müziği neden çeşitli unsurları değiştirilerek uluslararası bir şekle sokma çabası içine girilmiştir? Uluslararası olan bir musiki türünün belirgin özellikleri ise, Türk müziğinin Arap, Rum ve Ermenî kültürü

altında kaldığını savunanlar, Türk müziğini başka bir kültüre (Batı) dayatmaya çalıştıklarını görebilmişler midir?

Gelenek yanlıları ise alaturka musiki eserlerinin yüksek bir kültür ürünü olduğunu ve yasaklanmasının doğru olmadığını savunurlar. Fakat bu kişiler, işitmeye dayalı ve usta/çırak ilişkisi ile öğretilen bu musikinin, nasıl geliştirilip bilimsel bir zemine oturtulabileceği konusunda bir düşünce ortaya çıkaramamışlardır. Bu bağlamda, yazdığı kitaplar ve günümüz Türk müziği eğitiminde kullanılan “Arel-Ezgi-Uzdilek” sisteminin temelini oluşturan çalışmalarıyla alanda derin bir etki bırakan Rauf Yekta Bey’i ayrı tutmak gerekmektedir.

Alaturka musikiye getirilen yasakların bir gündem hâline gelmesi ve dönemin gazetelerinde geniş yer tutması, bu bağlamda Yeni Ses gazetesinin başlattığı ankete, dönemin zorlu şartlarına rağmen yoğun bir katılım olması, halkın ve birçok önemli musikîşinasın, musiki hakkındaki görüşlerini mektup, makale ve röportajlarla belirtmeleri ve konu hakkında bir tartışma zemini oluşması, musikiye dikkatle yaklaşıldığının göstergesidir. Bununla birlikte musikiye ait birçok terimin bir bilinç içinde kullanıldığı da gözlemlenebilir.

Son olarak Erken Cumhuriyet Döneminde uygulanan yenilik hareketlerinin modernite mi yoksa modernleşme kalıbı içine mi girdiği sorusuna bir yanıt aramak gereklidir. Modernite ve modernleşme kavramları arasında ciddi bir fark vardır. Modernite; Avrupa’da belirli siyasal, toplumsal, kültürel ve ekonomik gelişmelerin kesişmesiyle kendiliğinden oluşan bir değişim/dönüşümdür. Kendiliğinden ortaya çıkan bu değişim/dönüşüm uzun yıllar boyunca Avrupa’nın iç dinamiklerinin etkisiyle gerçekleşmiştir. Modernleşme ise, bu modelden hareketle, Batılı olmayan toplumların bilinçli ve hedefli çabalarıyla gerçekleştirilmeye çalışılan, başka bir ifadeyle müdahaleye dayalı bir süreçtir. Burada süreç, kendiliğinden ortaya çıkıp gelişmediği gibi, dış etkenlerin dahil olması söz konusudur (Beriş, 2008, s. 506). Bu bağlamda modernleşme; Batılı ülkelerin askerî, siyasal, hukukî ve kültürel özelliklerini geliştirmekte olan ülkelere dayatma aracı olarak kullandıkları bir ifade olarak kabul edilebilir ve bu ülkelerin girdiği değişim/dönüşüm sürecine “Batılılaşma” adı da verilmektedir. Cumhuriyetin kurucu kadrolarının yenilik hareketi adı altında, batılı toplumları model alarak uygulamaya soktuğu yasaklar, kapatmalar vb. dayatmaların bu değişim/dönüşüm sürecini modernleşme kalıbı içine soktuğu gözlemlenebilir.

Gazetenin yayımlandığı dönem incelendiğinde, resmî musiki politikası kapsamında uygulamaya koyulan yasaklar ön plana

çıkılmaktadır. Bu bağlamda, tekke ve zaviyeler ile Darülelhan'ın Alaturka Şubesinin kapatılması, Darülelhan'ın adının “İstanbul Belediye Konservatuarı” olarak değiştirilmesi ve radyoda alaturka musikinin yasaklanması kararları ile musiki geleneğine önemli bir darbe vurulduğu görülmektedir. Cumhuriyetten önce de (özellikle Tanzimat Fermanı ile birlikte) bazı yenilik hareketlerinin yapıldığı, ancak devlet eliyle uygulamaya konulan bu yenilik hareketlerinin başarılı sonuçlar doğurmadığı görülmektedir. Bunun sebebi, devlet tarafından alınan yenilik kararlarının halk tarafından benimsenememesidir. Yapılan yenilik hareketleri, uygulanan yasaklarla halka dayatılmaya çalışılsa da gazetede yazısı bulunan A. Cehdi Bey'in dediği gibi halkın büyük bir bölümü musiki ihtiyaçlarını annelerinin ninnileri tarzındaki eserlerle gidermeye çalışmışlardır.

KAYNAKÇA

- Alafranga Musiki Kabul Edilecek Değildir. (1926, 09 27). *Yeni Ses*, s. 1,2.
- Alafranga Taraftarlarına Batarya ile Ateş! (1926, 11 23). *Yeni Ses*, s. 2.
- Alafranga Taraftarlarına Bir Cevap. (1926, 11 19). *Yeni Ses*, s. 2.
- Alaturka Musiki Lağv Edilmeli mi Edilmemeli midir? (1926, 09 25). *Yeni Ses*, s. 1.
- Alaturka Musiki, Türk Musikisi Değil midir? (1926, 10 05). *Yeni Ses*, s. 4.
- Alaturka Musikinin Lağvı Doğru Olamaz. (1926, 09 26). *Yeni Ses*, s. 1,2.
- Alaturka Musikiye Elveda! (1926, 10 26). *Yeni Ses*, s. 1,2.
- Alaturka Musikiyi Kimse Kaldıramaz. (1926, 09 28). *Yeni Ses*, s. 1,2.
- Alaturkacılar Beyhude Yere Kendilerini Yoruyorlar! (1926, 10 20). *Yeni Ses*, s. 4.
- Alaturkacılara Bir Cevap Daha. (1926, 11 18). *Yeni Ses*, s. 2.
- Bedii Bey'e Son Cevap. (1926, 12 10). *Yeni Ses*, s. 4.
- Bedii Bey'in Mugalataları. (1926, 12 05). *Yeni Ses*, s. 2.
- Bedii Bey'in Mugalataları. (1926, 11 25). *Yeni Ses*, s. 2.
- Beriş, H. E. (2008). Moderniteden Postmoderniteye. (M. Türköne, Dü.) *Siyaset*(8), 506.

- Biz Şarklıların, Kendimize Has Nağmelerimiz Var! (1926, 10 18). *Yeni Ses*, s. 2.
- Dede'nin Bestesini Kim Armonize Edebilir? (1926, 10 10). *Yeni Ses*, s. 3.
- Ecdat Musikisini İstihfaf Etmeyelim. (1926, 10 16). *Yeni Ses*, s. 2.
- Efendiler!. Alaturkayı Niçin Kaldırıyorsunuz? (1926, 10 23). *Yeni Ses*, s. 2.
- Encümenin Kararını Musip Bulanlar da Var. (1926, 10 11). *Yeni Ses*, s. 3.
- Garp Musikisini Tercih Etmeli mi Etmemeli mi. (1926, 10 24). *Yeni Ses*, s. 2.
- Garp Taraftarlığı İlmî Bir Hareket Değildir. (1926, 11 18). *Yeni Ses*, s. 2.
- Halkın Sesi. (1926, 11 08). *Yeni Ses*, s. 4.
- Konservatuvardan Kaldırılmış Olan Nedir? (1926, 30 09). *Yeni Ses*, s. 1,2.
- Mekteplerde Okunan Musiki Nedir? (1926, 11 13). *Yeni Ses*, s. 2.
- Memleketimizde Musiki İnkılabı Yapacak Olanlar.. (1926, 10 13). *Yeni Ses*, s. 4.
- Millî Musikimize Karşı Yanlış Telakkiler. (1926, 10 19). *Yeni Ses*, s. 2.
- Musiki Anketimiz Bitti. (1926, 12 04). *Yeni Ses*, s. 4.
- Musiki Hakkında Bir Mektup. (1926, 11 03). *Yeni Ses*, s. 4.
- Musiki Meselesinde Biraz Şuurlu Olalım. (1926, 10 21). *Yeni Ses*, s. 4.
- Musiki Muallimliği ve Çalgıcılık. (1926, 12 02). *Yeni Ses*, s. 5.
- Musikimiz Ancak Islah Edilmek İhtiyacındadır. (1926, 10 12). *Yeni Ses*, s. 3.
- Musikimiz Armonize Edilmeye Muhtaçtır. (1926, 10 08). *Yeni Ses*, s. 2.
- Musikimizde İnkılap Yapmak İsteyenlere Hitap. (1926, 10 09). *Yeni Ses*, s. 3.
- Musikimizin En Mükemmel Şekli Nerededir? (1926, 10 02). *Yeni Ses*, s. 2.
- Müstakbel Musiki, Millî ve Öz Musikimizdir. (1926, 11 01). *Yeni Ses*, s. 4.
- Nagamat-ı Musikiyyemizin Ulviyeti. (1926, 12 03). *Yeni Ses*, s. 5.

- Rauf Yekta Bey ve Garp Sanatı. (1926, 12 04). *Yeni Ses*, s. 4.
- Rauf Yekta Bey'den Garpcılara Şiddetli Bir Hücum! (1926, 10 03). *Yeni Ses*, s. 1,2.
- Rauf Yekta Bey'e Verilen bir Cevap. (1926, 10 27). *Yeni Ses*, s. 2.
- Rauf Yekta Beyefendi'ye Cevabım. (1926, 11 15). *Yeni Ses*, s. 4.
- Rauf Yekta Beyefendi'ye Cevabım -2-. (1926, 11 17). *Yeni Ses*, s. 2.
- Sanayi-i Nefise Encümeni Şehrimizde Toplanacak. (1926, 09 05). *Yeni Ses*, s. 2.
- Sanayi-i Nefise Encümenininin Müfit Mukerreratı. (1926, 09 15). *Yeni Ses*, s. 2.
- Şark Musikisi Esaret İçindedir. (1926, 10 06). *Yeni Ses*, s. 3.
- Türk Musikisini Kaldırmak Meselesi Yoktur. (1926, 09 29). *Yeni Ses*, s. 1,2.
- Türk Ocakları Hars Heyetine. (1926, 11 02). *Yeni Ses*, s. 2.
- Viyolonist Zeki Bey'in Musiki Anketimize Verdiği Cevap. (1926, 10 14). *Yeni Ses*, s. 1,2.
- Yeni Tembihler ve Hücumlar. (1926, 12 04). *Yeni Ses*, s. 4.

ALBAN BERG'İN LULU OPERASINDAKİ İKİ VİYOLA SOLOSU ÜZERİNE BİR İNCELEME

Analysis of Alban Berg's Two Viola Solos in Lulu Opera

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.56

Cansu YILMAZ¹
Burcu Evren YAZICI²

Makale Geliş Tarihi: 23.11.2021

Makale Kabul Tarihi: 17.01.2022

Özet

Viyola, yaylı çalgılar ailesinin alto sesli enstrümandır. Orkestra içerisinde de alto ses aralığındaki partileri çalmakla yükümlü olmuş bir çalgıdır. Viyolanın, senfoni ve opera eserlerindeki grup ve grup şefi sololarının, diğer yaylı çalgılar ile kıyaslandığında daha kısıtlı olduğu görülmektedir. Ancak romantik dönem itibariyle, senfonik eserlerdeki ve opera yapıtlarındaki viyola sololarının sayıca arttığı gözlenmektedir. 20. yüzyılda yaşamış Avusturyalı besteci Alban Berg, Wozzeck ve Lulu adlı iki opera bestelemiştir. Her iki operasında da çok sayıda viyola soloya yer vermiş ve opera eserlerindeki viyola sololarına büyük katkıda bulunmuştur. Lulu operasındaki iki önemli viyola solosunu konu alan bu çalışmada, Alban Berg'in hayatı, genel müzik stili, Lulu operasında yer alan karakterler, eserin konusu, soloların eser içerisinde buldukları yerler, sololar sırasında sahnede işlenen konu ve tempolar hakkında bilgi verilmiştir. Lulu operasında, birçok viyola solosu yer almaktadır. İnceleme için seçilmiş olan iki viyola solosu, opera orkestraları giriş sınavlarında çalınması istenilen viyola sololarındandır. Çalışmada, soloları çalışmaya yönelik önerilere yer verilmiş, arşe ve parmak numarası yazımı, nüans, glissando, vibrato çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Çalışma önerileri, makale içerisinde belirtilmiş olan kaynaklarla desteklenmiştir. Araştırmanın son kısmını, saygın orkestraların ses ve görüntülü kayıtları içerisinde seçilmiş örnekler oluşturmaktadır. Bu makalenin, opera orkestralarında görev yapmak isteyen ya da görev yapan sanatçılar için yol gösterici bir kaynak olması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Alban Berg, Lulu Operası, Viyola Solo

Abstract

Viola is an alto instrument of the string family. In the orchestra, viola usually play alto part of the orchestration. Viola tutti solo and principle viola

¹ Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, cansu.viola@gmail.com

² Prof., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Viyola Anasanat Dalı, burcuvrenyazici@gmail.com

solos of the symphony pieces and opera pieces are more limited than other string instruments. However, during the Romantic period, the number of viola solos in both symphony and opera pieces increased. Alban Berg, the 20th century Austrian composer, composed two operas, Wozzeck and Lulu. He included many viola solos in these operas. He made a great contribution for the viola solos in operas. This paper, has a research on two important viola solos in the Lulu opera by Alban Berg. It include Alban Berg's life, general music style, characters of the opera, the subject of the opera, the places where the solos are in the opera, tempos processed on the stage during the solos. Actually, there are many viola solos in the opera. This paper analysis only two of the viola solos which are mostly required in the entrance examinations of the symphony and opera orchestras. There are suggestions about how to practise these solos in perspective of bowing, fingering. Also, it real include how to succeed in musical aspects of these solos. All suggestions are based on sources. Paper also include some sample of the audio and video recordings list from selected prestigious orchestras. This paper aims to contribute to musicians who would like to enter an opera orchestra or work on these principal viola solos.

Keywords: Alban Berg, Opera Lulu, Viola Solo

GİRİŞ

Viyolanın orkestra içerisinde önemli bir görevi bulunmaktadır. Viyolanın sesi, insan sesindeki alto ile eşdeğerdir. Romantik döneme kadar, orkestra içerisinde ezgiden çok eşlik partisini çalmakla yükümlü olmuş bir çalgıdır. Viyola çalgısının, senfoni ve opera eserlerindeki solo repertuarı diğer birçok enstrüman ile kıyaslandığında kısıtlıdır. Ancak romantik dönem itibarıyla, hem senfonik hem opera eserlerindeki viyola sololar zaman içinde artmıştır.

Viyolanın orkestradaki genel görevi armoni eşliklerinin orta partisini çalmaktır. Bunun başlıca nedeni sazın ses alanının, orkestranın ses alanının ortasında yer almasıdır. Genelde viyola partilerinde görülen eşlik, uzun seslerle yapıldığı gibi, değişik bileşenlerle de yazılmış olabilir. Ayrıca ses renginin farklılığından yararlanmak amacı ile karakteristik ezgiler de viyola grubunun çalması için yazılmıştır. Romantik dönemden itibaren viyola grubuna düşen görev eşlik yapmaktan çok daha ötelere taşınmış ve birçok tanınmış bestecinin senfonilerinde önemli sololar çalma görevi üstlenmiştir (Tunca, 2005: 1).

Opera eserlerinde, viyola çalgısını solo olarak kullanmış bestecilerden bazıları, Carl Maria von Weber (1786-1826), Giacomo Puccini (1858-1924), Alban Berg (1885-1935), Benjamin Britten (1913-1976), ve Ferit Tüzün (1929-1977)'dir.

20. yüzyıl bestecisi Alban Berg, *Lulu* ve *Wozzeck* adlı iki opera bestelemiştir. Her iki operasında da, genellikle opera giriş sınavlarında adayların çalmasını beklediği, önemli viyola soloları yer almaktadır. Giriş sınavlarında sorumlu olunan orkestra partilerinin çalışılma sürecinde, pek çok detaya dikkat etmek gerekmektedir. Bestecinin hayatı, müzikal özellikleri, eserin konusu, soloların yer aldığı bölümün konusu ve duygusu gibi birçok ayrıntılı bilgiye sahip olmak, bu soloları çalarken yorumcuya yardımcı olacak unsurlardandır.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Opera repertuarı içerisinde viyola çalgısına solo olarak yer verilmiş sınırlı sayıda eser bulunmaktadır. Bu eserler incelenmiş, içeriklerinden uluslararası opera sınavlarında sıklıkla icra edilmesi beklenen viyola sololarından biri olan *Lulu* operası tercih edilmiştir.

Araştırmada, özellikle opera orkestralarında çalışan veya çalışmak isteyen viyolacılara yönelik bir çalışmadır. İncelenmiş olan iki viyola solosu, operalardaki viyola soloları içerisinde önemli bir yere sahiptir.

Bu araştırmada, sınavlara hazırlanan viyolacıların başarı oranını arttırmak ve grup şefi olarak görev yapan viyolacıların konser performanslarına katkı sağlamak amaçlanmıştır.

YÖNTEM

Araştırmaya yönelik olarak, öncelikle opera repertuarı içerisinde yer alan viyola soloları araştırılmıştır. Sınav repertuarları incelenmiş, hangi sololara ne sıklıkta yer verildiği tespit edilmiştir. Bu aşamalar sonunda, *Lulu* operasındaki viyola sololarından iki tanesi çalışma kapsamına alınmıştır.

İlk olarak, Alban Berg'in hayatı, *Lulu* operasının konusu ve müzikal özellikleri hakkında bilgi verilmiştir. İkinci olarak, seçilmiş olan iki viyola solosu hakkında çalışma stilleri önerilmiştir.

“6.Viyola Sololarının Çalışma Stilleri Üzerine Öneriler” başlığı altında yer alan bilgiler oluşturulurken, *Lulu* operasının ses ve video kaynaklarından faydalanılmıştır. Benzerlikler ve farklılıklar ele alınarak çalışmada kullanılan sololar seçilmiş, arşive yazımı için uluslararası çapta tanınırlığı olan saygın orkestraların ses ve görüntülü

kayıtları temel alınmıştır. Makalede yer alan tüm notalar, partisyonda yer alan ölçü numaraları ile belirtilmiştir.

Parmak numaraları çalışmasında ses kayıtlarından faydalanılmıştır. Nitelikli bir çalışma olması için çeşitli parmak numaraları uygulama yoluyla denenerek, çalıcı için ideal olabilecek olan parmak numaraları belirlenmiştir.

Vibrato ve *glissando* ile ilgili verilen bilgiler, ses kayıtlarındaki duyuma göre örneklendirilmiştir ve uygulanarak sağlanması yapılmıştır.

Örnek yorumlar başlığı altında yer alan ses ve video kayıtları, güncel olarak erişilebilir niteliktedir. Eser üzerinde çalışma yapılırken faydalanılan kayıtlara yer verilmiştir. Böylece, araştırmadan faydalanmak isteyen icracılar, ses ve video kayıtları ile eş zamanlı olarak bu çalışmayı gerçekleştirebileceklerdir.

BULGULAR

Viyola ile ilgili araştırmalar içerisinde, opera eserleri üzerine yapılmış detaylı çalışmalara rastlanılmamıştır. Sadece notaya erişimin sağlanması, sınav hazırlanacak viyola icracıları için yeterli değildir. Özellikle prestijli orkestra sınavlarında, orkestra partileri, sınav tarihinden belli bir süre önce adaylara ulaştırılmaktadır. Sınava girecek aday, bu notalar üzerindeki işaretlenerek belirlenen pasajlardan sorumludur. Ancak entelektüel bir çalış sağlamak için daha detaylı bir hazırlık gerekmekte, bestecinin yaşadığı dönem ve genel müzik stili hakkında da bilgiye sahip olunması önem arz etmektedir.

Bu araştırma, opera orkestralarında görev yapan sanatçıların, eser içerisinde yer alan viyola sololarına hazırlanmalarında faydalı bir kaynak olabilir. Çalışma aşamaları, başka operaların viyola soloları için de uygulanabilir.

Sınırlılıklar

Araştırma, Alban Berg'in *Lulu* Operasında yer alan, genellikle opera orkestraları giriş sınavlarında yer alan iki farklı viyola solosunun incelenmesi ile sınırlıdır.

Alban Maria Johannes Berg (1885-1935)

II. Viyana Okulu üyesi olan Avusturyalı besteci Alban Maria Johannes Berg (1885-1935), Viyana’da doğmuştur. Küçük yaşlarda piyano eğitimi almıştır. 1900’lü yıllarda besteciliğe başlamıştır. 1904 yılına kadar müzik öğrenimi görmemiş olan Berg’in besteleri, tesadüfen tanıştığı Arnold Schönberg’in (1874-1951) ilgisini çekmiştir. Böylece Schönberg, Berg’i öğrencisi olarak kabul etmiştir. Berg, kontrpuan, müzik teorisi ve armoni çalışmalarını Schönberg ile yapmıştır.

Schönberg’in öğrencisi olmadan önce bestelemiş olduğu eserlerinde, R.Wagner’in (1818-1883) etkisi hâkimdir. Örnek olarak 1901-1904 yılları arasında ses ve piyano için bestelemiş olduğu *Jugendlieder* (Gençlik Şarkıları) verilebilir. Schönberg’in etkisinde olduğu halde, 1905-1909 yılları arasında bestelediği eserlerinde de geç romantizm özellikleri belirgindir (Say,2003,s.478).

Schönberg’in öğrencisi olarak besteler ürettiği yıllarda Berg, müziğinde daha özgür bir tonal yazım kullanmaya başlamıştır. Zamanla, atonaliteyi ve Schönberg’in ustalığında öğrendiği on iki ton müziğini eserlerinde kullanmıştır.

Almış olduğu eğitimin ardından Berg, romantizmin ve ekspresyonizmin unsurlarını başarıyla birleştirebilen bir besteci olmuştur.

Bestelerinin, kendisine özgü bir şekle dönüşmeleri uzun bir zaman almıştır. Eserlerini sürekli gözden geçiriyor olması, yeni besteler yapmasını sekteye uğratmış ve az sayıda eser vermesine neden olmuştur. Berg, kendi bestelerini eleştirmiş ve üzerlerinde değişiklikler yaparak kendince en kusursuz hale getirmek için zaman harcamış bir bestecidir (Altar, 1989: 638).

Berg’in, Schönberg’in öğrencisi olmadan önceki denemeleri dışında toplam on dört eseri bulunmaktadır. 1925- *Chamber Concerto* (oda konçertosu), 1926-yaylı dörtlü için bestelediği *Lyric Suit* ve 1935-keman konçertosu bunlardan bazılarıdır.

Alban Berg, iki opera bestelemiştir. İlki, Alman yazar Georg Büchner’in (1813-1837), romantizmden kaçınarak, toplumun gerçeklerine yer verdiği *Woyzeck* oyununu izlemesiyle bestelemeye karar verdiği *Wozzeck* operasıdır. 1914-1921 tarihleri arasında, I.Dünya Savaşı’nda görev yaptığı sırada bestelediği bu opera, Berg’in ilk sahne eseridir. Librettosunu kendisi yazmıştır. İçinde bulunduğu ruhsal dönemin, bu eseri besteleme kararında etkisi büyüktür. *Wozzeck* operası, Türkiye’de sahnelenmemiştir.

Berg, *Lulu* isimli ikinci operasını, Alman yazar Frank Wedekind'in (1864-1918) aynı isimli trajedisinden esinlenerek bestelemiştir. 1928 yılına kadar eserin librettosuyla ilgilenmiş, orkestrasyonu için uzun süreli bir çalışma yapmıştır.

Lulu Operası Karakterleri ve Konusu

Görsel 1.Afiş (Walter Bergmann, 1966), Lulu Operası 1967, Düsseldorf'daki Gösterimi



*Libretto: Alban Berg.

*Prömiyer: Alban Berg'in bestelemiş olduğu iki perde: 2 Haziran 1937, Şef: Robert F. Denzler (1892-1972), Zürih Devlet Tiyatrosu, İsviçre.

*Friedrich Cerha (1926-...) tarafından üçüncü perdenin eklendiği hali ile ilk gösterimi: 24 Şubat 1979, Şef: Pierre Boulez (1925-2016), Paris Operası, Fransa.

Tablo 1. Lulu Operasındaki Karakterler

Karakterler	
Lulu	Soprano
Kontes Martha Geschwitz	Mezzo Soprano
Doktor (Lulu'nun İlk Eşi)	Konuşma rolü
Ressam (Lulu'nun ikinci eşi)	Lirik Tenor
Dr.Schön	Bariton
Schigolch (Lulu'nun babası olduğu düşünülen kişi)	Bas
Bob (Uşak)	Kontralto
Alwa (Dr.Schön'ün Oğlu)	Bariton
Rodrig (Atlet)	Bas
Afrikalı Prens	Tenor
Bir öğrenci	Kontralto
Hayvan Terbiyecisi	Bas

Eser *prolog* (önsöz) ile başlar. Bir hayvan terbiyecisi, karakterleri sahneye davet eder.

Birinci perdede, Nelly olarak hitap edilen Lulu, zengin bir doktor ile evlidir. Doktor, Lulu'nun portresini yaptırmak için bir ressam ile anlaşır. Lulu ve ressam birbirlerine âşık olurlar. Doktor, ikisini birlikte yakalar. Yaşadığı şok nedeniyle kalp krizi geçirir ve ardında büyük bir miras bırakarak ölür. Lulu ressam ile evlenir. Schigolch adında bir dilenci, Lulu ile görüşmek için gelir. Şimdiye kadar Nelly olarak hitap edilen karaktere, ilk defa operanın bu kısmında Lulu adı kullanılmıştır. Lulu, ona bu şekilde hitap edilmesine çok şaşırır. Schigolch'u yolcu ederken, Dr. Schön ile karşılaşır. Dr. Schön, bu adamın Lulu'nun babası olduğunu iddia eder ve Lulu'da bunu inkâr etmez. Lulu ile geçmişte ilişkisi olan Dr. Schön, nişanlandığını Lulu'ya söylemek için gelmiştir. Lulu, kadını çok kıskanır. Dr. Schön bu durumdan rahatsız olur. Dr.Schön, Lulu ile geçmişte yaşanan aşklarını ressama anlatır. Duyduklarından sonra ressam, intihar eder.

Lulu ve Alwa, Lulu'yu Afrika'ya götürmek isteyen bir prens hakkında konuşurlar. Prens gelir, Lulu ile evlenmek istediğini söyler. Bu sırada, Dr. Schön, diğer ilişkisini bitirmiş Lulu ile evlenmeye karar vermiştir. Birinci perde burada sona erer.

İkinci perdede, Kontes Geschwitz, Lulu'yu baloya davet etmek ister. Lulu'ya olan yakın davranışı, Dr.Schön'ü rahatsız eder. Lulu'ya hayran olan bir öğrenci ve Rodrig adında bir de atlet vardır. Schigolch'da oradadır. Lulu baloya gitmek için hazırlanmıştır. O gittikten sonra, kalanlar sohbet etmeye başlarlar ve sohbet sırasında Schigolch, Lulu'nun babası olmadığını itiraf eder.

Lulu balodan eve döndükten sonra, Alwa ile Lulu flört ederler. Alwa'da, Lulu'ya âşık olduğunu itiraf eder. Lulu ise, Dr. Schön'ü kıskandığı için Alwa'nın annesini zehirleyerek öldürdüğünü itiraf eder. Uşak gelir ve Dr. Schön'ün geldiğini haber verir. Dr. Schön konuşmaları duyar. O sırada, evlerine saklanmış olan Rodrig'i görür. Silahını çıkarır, Rodrig'i vurmaya karar verir ama vurmamaya karar verir ve silahı Lulu'ya verir. Lulu'nun kendisini öldürmesi gerektiğini söyler. Lulu kendisini öldürmek istemez ve Dr. Schön'ü öldürür. Tutuklanır. İkinci perde burada sona erer.

Lulu, hapishanede geçirdiği süreçte kolera hastalığına yakalanır. Rodrig, Lulu'nun hastalığını öğrenir. Bu durum onu korkutur. Lulu iyileştikten sonra da, Rodrig'den kurtulabilmek için hasta taklidi yapmayı sürdürür.

Lulu'ya âşık olan Kontes Geschwitz, hapisten kaçması için Lulu'ya yardım eder. Kontes ile Lulu arasında da bir ilişki vardır. Alwa, hapisten kaçan Lulu'ya sahip çıkar. Birlikte Paris'e kaçarlar. Paris'te kaldıkları sürede, Rodrig, Lulu ile evlenme planları yapar. Ancak, Paris'e gelirken, yolda tanışmış oldukları köle tüccarı Lulu'yu satmak ister ve kabul etmezse polise vermekle tehdit eder. Lulu, uşak kılığına girerek, köle tüccarından bir şekilde kaçmayı başarır. Londra'ya gelir ve hayat kadını olur. Müşterilerinden ilki, Doktor kocasını temsil eder. İkinci müşterisi ise ressam kocasının yansıtılışdır ve bu müşteri Alwa'yı öldürür. Üçüncü müşterisi, Dr. Schön'ü temsil eden Karındaşen Jack'tir. Son müşteri Lulu'yu ve Kontes'i öldürür ve böylece opera biter.

Alman oyun yazarı Frank Wedekind (1864-1918) tarafından yazılmış, cinselliğin mücadelelerini konu alan iki ayrı oyun (Pandora'nın Kutusu ve Dünya Ruhü) birleştirilerek *Lulu* adlı bir oyuna dönüştürülmüştür.

Berg, *Lulu* operasını tamamlayamadan ölmüştür. Prolog kısmı, birinci ve ikinci perdenin tamamı ve üçüncü perdenin 390 ölçüsü Berg tarafından yazılmıştır (Aytimur, 2019, s.73).

Eserin 1937'de gerçekleşen prömiyerinde, Berg tarafından yazılmış şekli sahnelenmiştir. Üçüncü perdenin tamamlanmamış olması nedeniyle, iki perdenin ardından orkestra süiti olarak bestelenmiş parçalar çalınmıştır. Üçüncü perdenin tamamlanması için Alban Berg ile yakınlığı olan bazı bestecilere danışılmıştır. Ancak kimsenin bu görevi üstlenmek istememesi nedeniyle eser uzun bir süre iki perde olarak sahnelenmiştir.

Lulu, günümüzde, Avusturyalı besteci ve şef Friedrich Cerha (1926-...) tarafından tamamlanmış haliyle, üç perde şeklinde sahnelenmektedir.

Bütün *Lulu* prodüksiyonlarında, *Lulu* karakteri, hem gerçeği temsil etmekte hem de erkeklerin fantezilerini yansıtmaktadır. Oyun yazarı Frank Wedekind'in ve Berg'in, insanları, terbiye edilemeyen evcil hayvanlar olarak düşündükleri tahmin edilmektedir. Bu nedenle, operanın *prolog* kısmında, karakterler bir hayvan terbiyecisi tarafından tanıtılmaktadır.

Lulu Operasının Müzikal Özellikleri

Lulu operası, 12 ton tekniği ile bestelenmiştir. Berg, *Lulu* operasını birkaç temel dizi üzerine kurmuştur. Melodileri ve karakterleri bu diziler üzerinden türetmiştir. Bu nedenle, operadaki her bir figür,

birbirinden bağımsızdır, tektir. Örneğin, Geschwitz karakterinde sürekli olarak beşli aralıkların kullanımı dikkat çekmektedir. *Lulu* karakteri vibrafon, Rodrig karakteri piyano enstrümanı ile ilişkilendirilmiştir (Batta,2005,s.41).

Lulu operası da *Wozzeck* operası gibi yarı konuşma, yarı şarkı söyleme anlamına gelen *sprechstimme* şeklinde bestelenmiştir. Berg, bestelerinde ve bu operasında genellikle sembolizm (semboller ile çevrenin insan üzerindeki etkilerini aktarma) ve numeroloji (sayıların anlamlandırılması) kullanan bir bestecidir. *Lulu* operasındaki karakterleri de bu doğrultuda kullanmıştır. Nota yazımında ise, *palindrome* (tersten okunduğunda da aynı olan) tekniğini kullanmıştır.

Lulu operasının perdelerinde yer alan sahnelerin her biri, çeşitli formlara dayalı olarak yazılmıştır. On iki ton tekniği ile bestelenmiş olmasına rağmen, bu etki, *Wozzeck* operasındaki kadar keskin hatlara sahip değildir. Ana tema, eserin sonuna kadar ısrarlı bir şekilde tekrar tekrar duyulmaktadır.

Berg, Almanya'nın politik durumundan dolayı, *Lulu* operasının sahnelenemeyeceğini düşünmüştür. Eserin süit olarak seslendirilebilmesi için dönemin Berlin Devlet Operası Genel Müdürü Erich Kleiber (1890-1956) ile görüşmüştür. E. Kleiber, Berg'e destek vermiştir. Böylece eser, ilk olarak orkestra süiti şeklinde seslendirilmiştir. Alban Berg, eseri opera olarak tamamlayamadan Aralık 1935'de ölmüştür.

Avrupa opera endüstrisinde birçok opera kurumunun repertuar seçimleri, 18. ve 19. yy operalarının izleyici çekeceği kesin olan klasik eserleri tercih etme yönündedir. Bu opera kurumlarının repertuarlarına giren 20.yy operaları da çoğunlukla geleneksel bir müzik dili kullanılan örneklerden seçilmektedir Bu anlamda Alban Berg'in operaları bu konuda istisna niteliğindedir. Alban Berg'in iki operası da (*Wozzeck* ve *Lulu*), radikal bir müzikal dile sahip oldukları halde, hem söz edilen bu repertuarlara alınmış, hem de sanatsal güçlerini ilk sahnelendiği günden bugüne korumuşlardır (Aytimur, 2019: 2425).

Öncesinde de belirtildiği gibi, *Lulu* operası içinde birçok viyola solosu bulunmaktadır. Bu soloların çoğunda viyola ile birlikte, diğer yaylı çalgılara da sololar yazılmıştır. Araştırmada yer alan ilk viyola soloya, birinci- ikinci keman ve viyolonsel pizzicato ile eşlik etmektedir(*Şekil 1.*)

Şekil 1. Orkestra Partisyonu, İlk Viyola Solosu

250

Solo
Vla
d. übrüg.
Vic.
Kb.
pizz.
p

(devam şekil 1.)

256

(sempre recit.)

2. Vi.
Solo
Vla
d. übrüg.
Vic.
pizz.
pp
recitativo
f molto espr.
pizz.
pp
pizz.
pp
2. Vi.
pizz.
mp
p
pp
Solo
Vla
d. übrüg.
Vic.
pizz.
mp
p
pp

İkinci viyola solosu, 287. ölçüde başlamaktadır. 298. ölçüye kadar, diğer yaylı çalgılar soloya eşlik etmektedirler. 298. ölçüde viyola soloya, solo veya *tutti* çalan başka yaylı çalgılar da eklenir.

Şekil 2. Orkestra Partisyonu, İkinci Viyola Solosu

steigernd - - - 290

1. Vi.
2. Vi.
Solo Via m.D.
Vlc.

m. Dpf.
p, ma deciso
recitativo
steigernd.

pizz.
pp
pp
pp

[4+1]

1. Vi.
2. Vi.
Solo Via m.D.
Vlc.

p
mf
ff
f Höhepunkt

(devam Şekil 2.)

[4+1] abnehmend

Solo Via m.D.
Vlc.

abnehmend.

sempre deciso

get. trem. am Steg arco

mf

295

1. Vi.
2. Vi.
Solo Via m.D.
Vlc.

(pizz.)
p
p
p

(dim.)
p
p
p

zus. pizz.
Solo-Vlc. nimmt Dpf.
get. arco
trem. am Steg
zus. pizz.
pp

Subito Tempo I 300

nehmen Dpf.

1. Vl.

2. Vl. m. D.

Solo m. D.

Vla

4. übrig. m. D.

Solo m. D.

Vlc.

4. übrig. m. D.

m. Dpf. arco

nehmen Dpf.

p

m. Dpf. arco

senza vibr. flautando

cresc. - - - - - Tempo senza rubato

Solo m. D.

Vla

4. übrig. m. D.

Solo m. D.

Vlc.

4. übrig. m. D.

cresc. - - - - -

m. Dpf. arco

Zeit lassen

f

sfz

p

sfz

sfz

(rall. - - - - - a tempo)

305

Solo m. D.

Vla

4. übrig. m. D.

Solo m. D.

Vlc.

4. übrig. m. D.

p poco sfz

Zeit lassen

sfz

Zeit lassen

sfz

pizz. m. Fk.

pp

Her iki solo da, ikinci perdede Lulu'nun balodan dönüşü ile başlayan ve Dr. Schön'ün ölmesiyle sona eren sahnede yer almaktadır. Rejisörlerin sahne planlaması aynı olmadığı için, farklılıklara rastlanabilmektedir. İlk viyola solosu, ikinci perdenin 250. ölçüsünde başlamaktadır. Eslerle birlikte toplam 12 ölçüdür. Sahnede Alwa ile Lulu'nun konuşması vardır. İkinci viyola solosu, 287. ölçüde başlamaktadır. 18 ölçü uzunluğundadır. Sahne, ilk solodaki ile aynıdır. Uşak Dr. Schön'ün geldiğini haber verir.

Viyola Sololarının Çalışma Stilleri Üzerine Öneriler

Lulu operasının *sprecstimme* şeklinde bestelenmiş olması nedeniyle, yapılacak çalışmanın, sahne üstündeki solistlerin konuşma hızları dikkate alınarak yapılması önemlidir.

Lulu operasındaki soloları çalışırken, daha iyi bir performans için sunulan öneriler aşağıdaki şekildedir:

Eserin dinlenmesi, konunun öğrenilmesi, nota çalışması, ritim çalışması, arşe yazımı, parmak numaraları ve pozisyon geçişlerinin belirlenmesi, nüans, *vibrato* ve *glissando* çalışmaları.

Lulu operası, 12 ton tekniği ile bestelenmiş bir eser olduğu için, anlaşılması güç ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu nedenle, viyola solosunu çalışırken değişik çalışma yöntemlerine başvurmak gerekebilir. Örneğin, ritimsiz, her bir notanın yavaş ve yazıldığından uzun çalınarak çalışılması önerilebilir.

Deşifre çalışması yapıldıktan sonra ritim çalışması yapılmalıdır. Tempo olarak oldukça yavaş bir metronom ile arşe bağları olmadan çalışma yapılabilir. Ritim anlaşılır hale geldikten sonra, arşe ve parmak numarası çalışmasına başlamak uygun olacaktır.

20. yüzyıl eseri olan *Lulu* operasında, *vibrato* ve *glissando* kullanılabilir. Besteciler, genellikle, *vibratosuz* çalınmasını istedikleri yerlerde *non vibrato/senza vibrato* ifadelerini, *glissando* efekti istedikleri yerlerde ise *glissando* işaretini kullanmaktadırlar. Bu sololar için özel bir *vibrato* kullanımı ve *glissando* efekti istenmemiştir. Bu nedenle yorumcu, *vibrato* ve *glissando* kullanımı açısından özgürdür.

Viyola soloları için yapılan *vibrato* ve *glissando* çalışması, “6.2.Parmak Numaraları Yazımı Çalışması” başlığı altında örneklendirilmiştir.

Her iki solo için de, solistlerin tempoları ve hecelemelemleri ile ilgili bilgiye sahip olmak çok önemlidir. Eserin Almanca olması nedeniyle, ana dili Almanca olmayan bir solist tarafından seslendirildiğinde değişikliklere neden olabilmektedir. Bu gibi durumlarda orkestra şefini iyi takip etmek faydalı olacaktır.

Arşe Yazım Çalışması

Eserin orijinal el yazması notalarına sahip olunması durumunda, genellikle müzikal bağlarda değişiklik yapmak tercih edilmemektedir.

Bestecinin elde etmek istediği duyumun gerçekleşebilmesi için anormal bir durum olmadığı sürece orijinaline sadık kalınmalıdır. *Lulu* operasının orijinal notalarına ulaşım mümkün olmadığı için, *Universal Edition* (Evrensel Edisyon) ve bazı önemli orkestraların video kayıtları referans alınmıştır. Her iki solo için de partisyonda yer alan ölçü numaraları kullanılmıştır.

Lulu operasındaki ilk viyola solusunun çalış temposu, dörtlük nota için yaklaşık 60 metronom hızındadır. Temponun solo boyunca korunması, üçleme ritimlerin hızlanmadan veya sıkıştırılmadan çalınması, nüanslara dikkat edilmesi çok önemlidir.

İlk viyola solosu üzerinde yapılmış arşe çalışması aşağıdaki örnekte yer almaktadır. Kırmızı renk ile yazılmış arşeler, Pierre Boulez (1925-2016) yönetimindeki Orchestra de l'Opera National de Paris'in (Paris Ulusal Opera Orkestrası) video kaydı referans alınarak yazılmıştır.

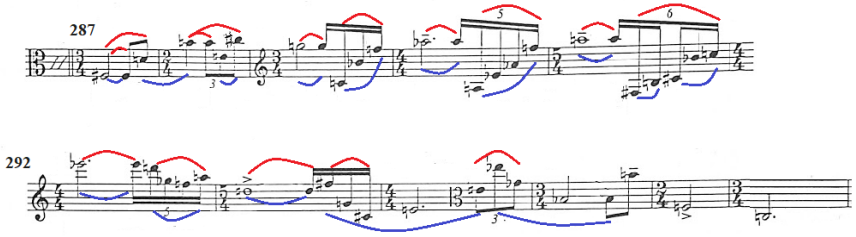
Şekil 3. *Lulu* Operası, İkinci Perde, İlk Viyola Solosu Arşe Çalışması Örneği

The image shows a musical score for the first viola solo in the second act of Lulu. The score is in 4/4 time and consists of three staves. The first staff starts at measure 250 and ends at 256, marked 'mf'. The second staff starts at measure 257 and ends at 260, marked 'recitative', 'f', 'molto espress.', 'mf', and 'mp'. The third staff starts at measure 261 and ends at 266, marked 'p' and 'pp'. Red brackets and lines above the notes indicate the arşe (bowed) sections.

İkinci viyola solosu, sahnedeki üç farklı karakterin konuşmasına denk gelmektedir. Bu nedenle, arşe yazımı ve icrası oldukça güç bir solodur. Arşeler ve bağlar, solistlerin heceleme referans alınarak yazılmalıdır. 288.-294. ölçüler arasındaki üçleme, onaltılık, beşleme ve altılıma ritimlerin doğru zamanda çalınması için metronom ile çalışılması önerilmektedir. Ancak bu kısım *recitative* olarak yazıldığı için, solistler özgür bir tempoda yorumlayabilmektedirler. Solistlerin yorumlarındaki farklılıklar nedeniyle, tempo değişiklik gösterebilmektedir. Solo, 287-297. ölçüler arasında, yaklaşık olarak, dörtlük nota için 60 metronom hızı ile çalınmaktadır. 298. ölçüden itibaren, dörtlük nota için yaklaşık 69 metronom hızındadır.

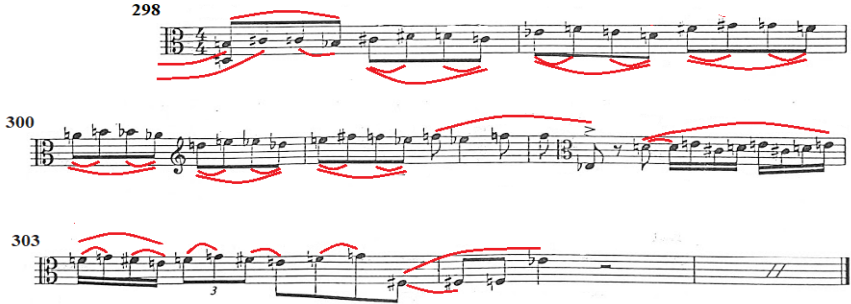
İkinci viyola solosundaki arşe örneklerinden ilki, Madrid Zarzuela Tiyatrosu video kaydındaki (1988), Patricia Wise (Lulu), Josef Hopferwieser (Alwa) ve Claudio Otelli (uşak)'nin yorumları referans alınarak yazılmış ve kırmızı renk ile belirtilmiştir. (287-297. ölçüler arası). İkinci arşe örneği, Londra Filarmoni Orkestrası video kaydındaki (1996), Christine Schafer (Lulu), David Kuebler (Alwa), Neil Jenkins'in (uşak) yorumlarından yararlanılarak mavi renk ile yazılmıştır. (287-297. ölçüler arası).Yapılan araştırma sonucunda kayıt sırasında çalan viyolacının ismine ulaşılamamıştır.

Şekil 4. Lulu Operası, İkinci Perde, İkinci Viyola Solosu Arşe Çalışması Örneği



Arşe yazımında 298. ölçüye kadar ki kısım için örnek kayıtlar referans alınmıştır. Bunun nedeni, 298. ölçü itibariyle, viyola ile birlikte diğer enstrümanların da solo ve *tutti* olarak yer alması ve kayıtlarda, viyola solosunun duyulamayacak kadar geri planda kalmış olmasıdır. Bu nedenle, **Şekil 5.**'de *Universal Edition*'daki arşeler yer almaktadır.

Şekil 5. Lulu operası ikinci perde, ikinci viyola solosunun arşe örneği (298. ölçüden itibaren)



302. ölçünün üçüncü vuruşu ile başlayan onaltılık notalar, 303. ölçünün ikinci vuruşunda üçlemeye, dördüncü vuruşunda ise sekizlik ritme ulaşarak bir yavaşlama hissi yaratmaktadır. Bu ritimsel yapının

ortaya çıkarılabilmesi için, 303. ölçüden, solonun sonuna kadar giderek daha büyük arşe kullanılması önerilir.

Parmak Numaraları Yazımı Çalışması

Parmak numarası yazımı, çalıcıya göre değişebilen ve farklılıklar gösterebilen bir süreçtir. Bu çalışmanın en önemli noktalarından birisi, doğru bir entonasyon elde edilmesine yardımcı olacak, nüanslara ve arşe bağlarına uygun tercihler yapabilmektir. *Vibrato* yapılacak uzun vuruşlu notalarda dördüncü parmaktan kaçınmak önerilebilir. *Glissando* yapılacak iki nota arasında aynı parmak numarası tercih edilebilir.

Lulu operasının tonal olarak alışılmışın dışında bir duyumu olduğu için, çalınan notalar mutlaka yavaş çalışılmalıdır. Parmak numarası yazımı aşamasında çalınan notalardan emin olunmalıdır.

Parmak numaraları yazarken video kayıtlarından faydalanmak mümkündür. Özellikle önemli ve prestijli opera orkestralarının, bu çalışmalarda örnek alınması, müzikal olarak faydalı olmaktadır. Opera orkestralarının çukurda yer alması nedeniyle, yazılmış arşeleri ya da parmak numaralarını görebilmek güçleşebilmektedir. Bu nedenle, parmak numarası yardımı alabilmek için birden fazla kayıt izlenmesi önerilmektedir.

İlk viyola solosu için, kırmızı ve mavi renkler ile yazılmış iki farklı parmak numarası çalışması, aşağıdaki örnekte yer almaktadır. Her iki soloda da, *glissando* için uygun yerler, parmak numarasının renginde belirtilmiştir. Yazılan *glissando* 'lar, yorumlayan kişiye göre değişkenlik gösterebilir.

257. ölçüden 262. ölçüye kadar giderek azalan bir nüans tablosu görülmektedir (*şekil 6*), (*f, mf, mp, p, pp*). Bu nüansları sağlayabilmek için, *vibrato* kullanımı önerilmektedir. 258. ölçüde sıkı *vibrato* ile başlayarak 262. ölçüye kadar giderek daha geniş bir *vibrato*'ya geçilebilir.

İki viyola solosunun parmak numaraları da, müzikal akışa ve yazılan arşelere uyumlu olabilecek nitelikte yazılmıştır.

Şekil 6. Lulu Operasının İlk Viyola Solosu, Parmak Numarası Ve Glissando Çalışması Örneği

The image shows a musical score for the first viola solo in Lulu, consisting of three staves. The first staff (measures 250-256) is marked 'recitative' and 'mf'. It features a sequence of notes with fingerings: 3, 0, 3, 1, 2, 1, 3, 4. The second staff (measures 257-260) is marked 'recitative', 'f', 'molto espress.', 'mf', and 'mp'. It features a sequence of notes with fingerings: 1, 4, 2, 2, 2, 2, 3, 1, 3, 4, 3, 3, 3. The third staff (measures 261-263) is marked 'p' and 'pp'. It features a sequence of notes with fingerings: 3, 3, 2, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3.

İkinci viyola solosu, pozisyon geçişleri için özenli ve dikkatli bir çalışma gerektirir. Bunun nedeni, onaltılık değerdeki çıkıcı beşleme ve altılama ritimler ile çok tiz pozisyonların kullanımının olmasıdır (Şekil 7.) Doğru pozisyonları kullanmak ve mümkün olduğu sürece aynı pozisyonda kalmak, bu pasajların rahat çalınabilmesi için önemlidir.

Vibrato yapılabilecek yerler yeşil yıldız ile belirtilmiştir. 287. ölçüde iki vuruş fa diyez notası yavaş *vibrato* ile başlayabilir. 289. ölçüdeki iki vuruşluk sol notasında biraz daha sıkı *vibrato* tercih edilebilir. 290. ölçüdeki üç vuruşluk la bemol ve 291. ölçüdeki dört vuruşluk la notasında ise, sıkı *vibrato* ile nüans'daki artış desteklenebilir. 293. ölçüden itibaren nüans *diminuendo* nüansıyla, *vibrato*'ların giderek yavaşlatılması tavsiye edilmektedir. (Nüanslar, Şekil 8'de yer almaktadır.)

Yazılmış arşeler referans alınarak, kırmızı ve mavi renk ile yazılmış iki farklı parmak numarası, aşağıdaki örnekte yer almaktadır. *Glissando*'lar parmak numarasında kullanılan renk ile belirtilmiştir.

Şekil 7. Lulu Operasının İkinci Viyola Solosu, Parmak Numarası, Glissando ve Vibrato Örneği

The image shows a musical score for the second viola solo in Lulu, consisting of three staves. The first staff (measures 287-291) shows a sequence of notes with fingerings: 1, 3, 3, 1, 4, 5, 2, 3, 1, 6, 3, 1. Green stars indicate vibrato positions. The second staff (measures 292-296) shows a sequence of notes with fingerings: 4, 3, 2, 4, 3, 1, 3, 3, 1, 2, 3, 3, 1, 4, 2, 1, 2. Roman numerals (II), (III), and (I) are used for glissandos. Green stars indicate vibrato positions. The third staff (measures 297-301) shows a sequence of notes with fingerings: 3, 2, 1, 1, 2, 3, 3, 0, 3, 2. Green stars indicate vibrato positions.

(devam Şekil 7.)

300

2 3 3 2

2 3 2 1 1 3 2 1 (II)

(II)

303

2 3 2 1 3

2 3 1 3

Şekil 8: İkinci Viyola Solosu, Nüanslar

287 (rezitativisch)

p ma deciso steigend (cresc.)

292 ff abnehmend (dim.)

297 Subito tempo I ♩ = 69

300 molto rall. tempo senza rubato

sfz p senza vibrato (flautando)

303 rall. vibr. a tempo

cresc. poco sfz

Örnek Yorumlar

Lulu operasının, Berg tarafından tamamlanamadığı bilinmektedir. Bu nedenle, Friedrich Cerha tarafından tamamlanmış haliyle üç perde olarak sahnelenmektedir. İki farklı prömiyeri arasında 42 yıl olmasına rağmen oldukça fazla temsili yapılmış bir operadır. Üç perdelik temsili yaklaşık olarak üç saat sürmektedir. Bu önemli eser, Türkiye’de sahnelenmemiştir.

Eserin ulaşılabilir olan kayıt örnekleri aşağıdaki şekildedir.

1968, Şef: Karl Böhm (1894-1981) yönetimindeki Orchester der Deutschen Oper Berlin (Berlin Alman Opera Binası Orkestrası), (CD kaydı)

1968, Şef: Leopold Ludwig (1908-1979) yönetimindeki Philharmonisches Staatorchester Hamburg (Hamburg Devlet Opera Filarmoni Orkestrası), (CD Kaydı)

1979, Şef: Pierre Boulez (1925-2016) yönetimindeki Orchestra de l'Opera de Paris, (Paris Opera Orkestrası) (Tamamlandıktan sonraki prömiyeri), (CD Kaydı)

1962, Şef: Karl Böhm yönetimindeki Wiener Symphoniker (Viyana Senfoni Orkestrası),(Avusturya Prömiyeri), (DVD Kaydı)

1983, Şef: Lorin Maazel (1930-2014) yönetimindeki Orchestra of The Wiener Straatsoper (Viyana Devlet Operası Orkestrası), (CD Kaydı)

1988, Şef: Arturo Tamayo(1946) yönetimindeki Teatro de la Zarzuela (Zarzuela Tiyatrosu), (Video Kaydı)

2002, Şef: Franz Welser-Möst (1960) yönetimindeki Chorus and Orchestra of The Zürich Opera House (Zürih Opera Evi Orkestrası ve Korosu), (DVD Kaydı)

2003, Şef: Andrew Davis (1944) yönetimindeki London Philharmonic Orchestra (Londra Filarmoni Orkestrası), (DVD Kaydı)

2006, Şef: Paul Daniel (1958) yönetimindeki English National Opera (İngiliz Ulusal Operası), (CD Kaydı)

2009, Şef: Antonio Pappano (1959) yönetimindeki Orchestra of The Royal Opera House (Royal Opera Evi Orkestrası), (DVD Kaydı)

2010, Şef: Marc Albrecht (1964) yönetimindeki Wiener Symphoniker (Viyana Senfoni Orkestrası), (Salzburg Festivali-DVD Kaydı)

2011, Şef: Michael Boder (1958) yönetimindeki Symphony Orchestra of the Gran Teatre del Liceu (Liceu Büyük Tiyatro Senfoni Orkestrası), (DVD Kaydı)

2015, Şef: James Levine (1943-2021) yönetimindeki MET (Metropolitan Opera Orkestrası ve Korosu), (CD kaydı)

2016, Şef: Lothar Koenigs (1965-...) yönetimindeki MET (Meropolitan Opera Orkestrası), (DVD Kaydı)

SONUÇ

Alban Berg, bazı ünlü yazarlar için “Modern müziğin klasik üstadı” olarak tanımlanan, Viyana’ya özgü kompozisyon tekniklerine

sahip bir bestecidir. Berg, ikinci operası *Lulu*'da, orkestra içerisindeki birçok enstrümana solo pasajlar yazmıştır. Her iki operasında da viyola grup şefi soloları, iki viyola soloları ve yaylı çalgıların grup şeflerine yazılmış dörtlü sololar bulunmaktadır. Bu makale çalışmasında, içerinde özellikle viyola çalgısının tek olarak duyulabildiği ve opera giriş sınavlarında sorulan iki önemli viyola solosu, çalışma stilleri açısından incelenmiştir.

Viyola icracılarının, bu çalışma önerilerini, başka opera sololarına da uygulayabilmeleri mümkündür. Bu çalışma, sınavlara nasıl hazırlanılması gerektiği ile ilgili ipuçları sunmakta, bireysel çalışma yöntemi oluşturmada katkı sağlamaktadır.

Bu araştırma sayesinde, hem sınava hazırlanan viyola icracılarının, hem de grup şefi olarak görev yapıyor olan viyola sanatçılarının, besteci hakkında bilgiye, eserin konusuna, soloların hangi perdede yer aldığına, sahnedeki konunun ne olduğuna ve çalışma aşamasında yardımcı olabilecek önerilere ulaşmaları mümkündür.

“Örnek Yorumlar” başlığı altında önerilen ses ve görüntü kayıtları, viyola icracılarına yardımcı olması için sunulmuş, kayıt tarihi, şef ve orkestra bilgisi verilerek detaylandırılmıştır. Ses kayıtlardan, nüans, *vibrato* ve *glissando* çalışmaları için, görüntülü kayıtlardan ise, arşe yazımı ve parmak numarası çalışmaları için öneriler alınabilmesi mümkündür

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2004). *Müziği Okumak*, Cilt I. (II. Basım). İstanbul; Pan Yayıncılık.
- Altar, C.M. (1989). *Opera Tarihi*, Cilt III. İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aytimur, R. G. (2019). *20.Yüzyılda 20 Opera*. Ankara, Phoenix Yayınevi.
- Aytimur, R. G. (2019) *Alban Berg'in Wozzeck Operası Hakkında Tarihsel Bir İnceleme*, Opus Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi, 13 (19), 2423-2455. DOI. 10.26466/opus.574108
- Batta, A. (2005). *Opera, Composers, Works, Performers*. İspanya, Könnemann.
- Design is Fine, (2021). <https://www.design-is-fine.org/post/114165777989/walter-bergmann-poster-artwork-for-lulu-by-alban> (Erişim Tarihi: 04.10.2021)

- English National Opera (2019),
<https://d2ae1n566nbglo.cloudfront.net/wp-content/uploads/2018/12/17143736/Co-Principal-Viola-2019-Audition-Excerpts.pdf>, (Erişim Tarihi 12.09.2021).
- Jarman, D. (1989). *Alban Berg Wozzeck*, New York, Cambridge University Press.
- Jarman, D. (1991). *Alban Berg, Lulu*. (I.Basım) New York, Cambridge University Press.
- Jenisch, K. ve Schloifer, E. (Ed.). (1992). *Orchester-Probespiel Viola*. Mainz, Schott Musik International GmbH & Co. K G, Mainz.
- Kobbe, G. (Edited and Revised by The Earl of Harewood). (1972). *Kobbe's Complete Opera Book*. (20.Basım). New York; G. P. Putnam's Sons New York.
- Kobbe, G. (Edited by The Earl Of Harewood and Antony Peattie). (1997). *The New Kobbe's Opera Book*. (11.Basım). London; Ebury Press.
- Lindenberger, H. (1998). *Opera in History*. United States of America; Stanford University Press.
- Michels, U. ve Vogel, G. (2015). *Müzik Atlası*. (S.Uçar, Çev.). İstanbul; Alfa Müzik.
- Santos, S. J. dos. (2014). *Narratives of Identity in Alban Berg's Lulu* New York, University of Rochester Press.
- Say, A. (2005). *Müzik Sözlüğü*. (2.Basım). Ankara; Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say. A. (2003). *Müzik Tarihi*. (5.Basım). Ankara; Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Simms, B. R. (1996). *Alban Berg, A Guide To Research*. (I.Basım) New York - London, Garland Publishing.
- Tunca, B.E. (2005) *Orkestra Eserleri Viyola Partilerinin Çalışma Teknikleri*, (Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi), Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Petrucci Music Library, (2021). [https://imslp.org/wiki/Lulu_\(Berg%2C_Alban\)](https://imslp.org/wiki/Lulu_(Berg%2C_Alban)), (Erişim Tarihi:15.11.2021)

MÜZİĞE YETENEKLİ OTİZMLİ BİREYLERİN EĞİTİMLERİNİ DESTEKLEYİCİ ÇALIŞMALAR: OTİZM VE MÜZİK YAZ OKULU ÖRNEĞİ

*Initiatives to Support the Education of Individuals with Autism with
Musical Talent: The Case of Autism and Music Summer School*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.57

Ayşegül GÖKLEN¹
Güldane EVGİNER²

Makale Geliş Tarihi: 28.11.2021

Makale Kabul Tarihi: 09.12.2021

Özet

Profesyonel müzik eğitiminde, özellikle çalgı eğitimini destekleyici çalışmaların önemi ilgililerce bilinmektedir. Atölye çalışmaları, yaz okulları, usta öğreticilik sınıfları gibi birçok bilimsel ve sanatsal etkinliğin, müziğe yetenekli ve çalgı eğitimi alan otizmlı bireyler için de gerekli olduğu düşünülmektedir. Müziğe yetenekli otizmlı bireylerin müzik eğitiminin çeşitli yönlerden desteklenmesi amacıyla ortaya çıkan ve Türkiye’de ilk kez yapılan Otizm ve Müzik Yaz Okulu 8-10 Temmuz 2021 tarihleri arasında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi bünyesinde gerçekleştirilmiştir. Konuya ilişkin farklı alanlardan uzmanların sunumları ve etkinlikler çerçevesinde oluşturulan program, gelecek organizasyonlar için model oluşturmayı hedeflemektedir. Bu araştırma ile Otizm ve Müzik Yaz Okulu’nu tanıtmak ve yaz okulunda uygulanan programın analizini gerçekleştirmek amaçlanmıştır. Araştırma, nitel araştırma modellerinden doküman incelemesi yöntemi kullanılarak tasarlanmıştır. Araştırmada, verilerin toplanması için Otizm ve Müzik Yaz Okulu Programı içeriğine Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuarı’nın internet sayfasından; katılımcı öğrencilere ait bilgiler, öğrencilerin aileleri ile yapılan görüşmelerden; program uygulayıcılarına ait bilgiler, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müdürlüğü’nden alınan dokümanlardan elde edilmiştir. Araştırmanın verileri betimsel analiz yöntemi ile çözümlenmiştir. Yaz okulu programının içeriklerine ilişkin verilerin analizi gerçekleştirilirken, programın içerikleri incelenerek temalar belirlenmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda, yaz okulu programındaki içeriklerin “otizm ve müzik” konusunu çeşitli yönleriyle ele aldığı ve alana yönelik uzmanlaşmayı destekler nitelikte olduğu görülmüş; gelecek yıllarda yapılacak organizasyonlara yönelik önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Otizm, Yaz Okulu, Program.

¹ Öğr. Gör., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuarı, aysegul.goklen@comu.edu.tr

² Müzik Öğr., Çanakkale Bilim Sanat Merkezi, gultester@gmail.com

Abstract

In professional music education, the particular importance of studies to support the instrument training is well-known to those involved in the field. Many scientific and artistic activities such as workshops, summer schools, master classes are also considered necessary for individuals with autism who are skilled in music and study instruments. Autism and Music Summer School, which emerged with the purpose of supporting the many facets of the music education of individuals with autism who are gifted in music, was held between 8-10 July 2021 at the Çanakkale Onsekiz Mart University as the first example of its kind in Turkey. The program, created around a framework of presentations and events delivered by experts from different fields, aims to serve as a model for future organizations. The goal of this research is to introduce the Autism and Music Summer School and to carry out the analysis of the program implemented at the summer school. The research was designed using document review method from qualitative research models. For the data collection of the research, the content of the Autism and Music Summer School Program was obtained from the website of the State Conservatory of Çanakkale Onsekiz Mart University; information about the participating students from interviews with the parents of the students; and the information of the program practitioners from the documents of the State Conservatory of Çanakkale Onsekiz Mart University. The data of the research were analyzed by the method of descriptive analysis. While analyzing the data regarding the summer school's program, content of the program was examined and themes were identified. In light of the findings, it was seen that the content of the summer school program addressed the subject of "autism and music" in various aspects and supported specialization in the field; recommendations were made for initiatives to be organized in the coming years.

Keywords: Autism, Summer School, Program.

GİRİŞ

Ülkemizde, Otizm Spektrum Bozukluğu (OSB)'na yönelik farkındalık son yıllarda artış göstermektedir. Otizmliler bireylerin hayatın farklı alanlarında kendine yer bulması ile bu alandaki çalışmalar görünür hale gelmiş, çeşitli arayışlara girilmiş ve yeni fikirler üretilmeye başlanmıştır. Otizmliler bireylerin duyarlı oldukları alanlardan biri olan müzik, hem eğitim hem de terapi yönü ile oldukça etkili bir araçtır. Doğası gereği, bireylerin iletişim becerileri ve sosyal etkileşimlerine olumlu etki eden müziğin, otizmliler bireylerin hayatında yer etmesinin oldukça önemli olduğunu söylemek mümkündür. Yaz okulu, yaz kampları gibi organizasyonların otizmliler bireylerin çeşitli becerilerini olumlu yönde desteklediği bilinmektedir. Yapılan taramada otizm ve müziği aynı çatı altında buluşturan bir yaz okulu organizasyonunun eksikliği fark edilmiştir. Bu durumdan hareketle çalışmada, Türkiye'de

ilk kez Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı tarafından gerçekleştirilen Otizm ve Müzik Yaz Okulu'nun programı incelenmiş ve önerilerde bulunulmuştur.

Otizm

Otizm Spektrum Bozukluğu birçok belirtiyi aynı anda barındıran, nörogelişimsel bir spektrum bozukluğudur. İlk kez 1943'te Leo Kanner tarafından bir hastalık olarak tanımlanmış, ABD'de her 1000 çocuktan bir veya ikisinde görülme sıklığında iken, yapılan araştırmalar ile otizmin farklı türleri olduğu ve toplumda görülme oranının günümüzde 150'de bir çocuk olduğu saptanmıştır. Erkek çocuklardaki otizm görülme durumu, kızlara göre daha fazladır (Aamodt & Wang, 2011: 275-276).

Maenner vd. (2020), 2016 yılında Amerika'daki 11 bölgenin tamamında, Otizm Spektrum Bozukluğu yaygınlık oranının 8 yaşındaki her 1000 çocukta 18,5, yani her 54 çocuktan birinin OSB tanılı olduğunu ve OSB'nin, erkekler arasında kızlara göre 4,3 kat daha yaygın olduğunu belirtmiştir. Dünya Otizm Organizasyonu üyesi Otizm Dernekleri Federasyonu (2021) tarafından verilen bilgiye göre, Türkiye'de sağlıklı istatistikler tutulmaması nedeniyle sadece tahmini olarak 550.000 civarında otizmlili birey bulunduğu düşünülmektedir. Bunların yaklaşık 150.000 kişilik kısmını ise 0-14 yaş aralığı çocuklar oluşturmaktadır olduğu tahmin edilmektedir. Otizm Spektrum Bozukluğu Olan Bireylerle Yönelik Ulusal Eylem Planı (2016-2019) incelendiğinde ise Türkiye'deki otizmlili bireylerin yaygınlığının net olarak saptanamadığı, daha çok bilimsel araştırma ve akademik çalışmaya ihtiyaç duyulduğu, tıbbi ve eğitimsel müdahalelerin farklılık gösterdiği, sosyal politika tedbirlerinin aktif yürütülmesi gerekliliği bildirilmiş olmakla beraber, otizm tanılı birey sayısı bildirilmemiştir (Yüksek Planlama Kurulu, 2016).

Bireye otizm tanısı konulabilmesi için birden fazla belirtinin aynı anda gözlenmesi gerekmektedir. Genel olarak saptanmış olan belirtilerin başında, sosyal etkileşimde yetersizlik, empati eksikliği veya yoksunluğu, göz teması kuramama, sosyal çevreye ilgisizlik, işaret edilen yere odaklanma sorunları, sevgi ve güven talep etme ve fiziksel yakınlaşmada yetersizlik, taklit yeteneğinde eksiklik, duyguların uygunsuz şekilde ifade edilmesi, kendini yaralama eğilimi gibi davranışsal ve sosyal yetersizlik veya yoksunluklar gelmektedir (Ekici ve Bıçakçı, 2020: 13-16).

American Psychiatric Association (2013: 50-51) tarafından yayınlanan "Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders" adlı

çalışmada Otizm Spektrum Bozukluğu’nu tanılama kriterleri aşağıdaki başlıklar altında açıklanmaktadır:

- A. Sosyal iletişimde ve sosyal etkileşimde kalıcı eksiklikler
- B. Orjinal kaynakta açıklamaları bulunan maddelerden en az ikisi ile kendini gösteren, sınırlı, yineleyici davranış, ilgi alanları veya faaliyetler örüntüleri
- C. Semptomlar erken gelişim döneminde mevcut olmalıdır (Ancak bu durum öğrenilmiş stratejiler tarafından maskelenebilir)
- D. Semptomlar, sosyal, mesleki vb. olmak üzere yaşamın diğer alanlarında yetersizliklerin ortaya çıkmasına neden olur.
- E. Bu rahatsızlıklar yalnızca, zihinsel engellilik (entelektüel gelişimsel bozukluk) veya genel gelişimsel gecikme ile açıklanamamalıdır. Zihinsel yetersizlik ve otizm spektrum bozukluğu sıklıkla birlikte görülür; otizm spektrum bozukluğu ve zihinsel yetersizlik tanımlarını koyabilmek için sosyal iletişimin genel gelişim düzeyi için beklenenin altında olması gerekir.

Savant Sendromu

Savant sendromu, otizm gibi zihinsel gelişim bozukluğuna sahip kişilerde bulunan, nadir rastlanan ve sıradışı bir durumdur. Bu kişiler çoğunlukla, sahip oldukları gelişim bozukluğuna tezat şekilde “deha” olarak tanımlanır. Otizm spektrum bozukluğu olan her 10 kişiden biri, değişen derecelerde bu tür olağanüstü yeteneklere sahip olmasına rağmen, savant sendromu diğer gelişimsel yetersizliklerde ya da bazı merkezi sinir sistemi yaralanmalarında/ hastalıklarında da ortaya çıkabilmektedir. Savant yeteneğin çeşidi ne olursa olsun, çoğunlukla geniş bir hafıza yeteneği ile bağlantılıdır (Treffert, 2009: 1351).

Savant yeteneklerin ya da becerilerin öne çıktığı bazı alanlar vardır. En yaygın olanlar matematiksel beceriler (takvim hesaplamaları, aritmetik, asal sayı hesaplamaları vb.), müzik (karmaşık müzikal yapıları tek seferde tekrarlayabilme), resim (tek bir pozdan sonra doğru perspektifte oluşturulan karmaşık görseller), tarih/yer/yön/olaya yönelik güçlü hafızadır. Daha az görülen beceriler sözel beceriler (hiperleksi veya yabancı dillerle ilgili kolaylık), koordinasyon becerileri ve mekanik yetenektir (Howlin vd., 2009: 1360).

Erden ve Reyhanoğlu (2019) çalışmalarında, savant sendromuna sahip bir öğrencinin müzik eğitimi sürecini ele almıştır. Öğrenci aynı

zamanda, Otizm ve Müzik Yaz Okulu'ndaki katılımcılardan biridir. Konservatuvarda çalışan 6 eğitimcinin, öğrenci ile etkileşimlerinde yaşadıkları zorlukları, deneyimleri, algıları ve duyguları anlatan yarı yapılandırılmış bir odak grup görüşme formu uygulanmıştır. Araştırma sonucunda eğitimcilerin, duruma özgü yeterli bilgiye sahip olmamaları nedeniyle eğitim sürecinde zorluklar yaşadıkları ve eğitim programı hazırlama aşamasında öğrencinin bireysel özelliklerinin göz önünde bulundurulmasının önemi üzerinde durulmuştur.

Otizm ve Müzik

Müzik, her birey gibi, özel gereksinimli bireyler için de yaşamı renklendiren ve bireyin hayat kalitesini arttıran önemli bir unsur olmasının yanında, sanatsal ve terapötik yönüyle bireylerin eğitim süreçlerine ve kişisel gelişimlerine önemli katkılar sağlar. Pektaş (2016: 109)'a göre; müziğin, doğru ve etkili kullanılması otizmlili çocukların bilişsel ve sosyal becerilerinin gelişimini; aileleri ve çevreleri ile iletişime geçmelerini ve kavram-beceri öğretilmesi sürecinde başarılı sonuçlar elde edilmesini sağlamaktadır. Molnar-Szakacs ve Heaton (2012: 322) müziğin, sözsüz bir iletişim şekli olduğunu belirtmiş ve otizm spektrum bozukluğuna sahip bireyleri duygusal olarak ödüllendirmeye yarayan güçlü ve erişilebilir bir duygusal uyaran olduğuna dikkat çekmiştir. Whipple (2004: 102-103) müziğin, kullanım yöntemi veya amacı fark etmeksizin, otizmlili bireyler üzerindeki olumlu etkilerinin çok güçlü olduğunu vurgularken; gelecekte yapılacak araştırmaların otizmlili çocuk ve ergenlerin tedavisinde belirli müzik uygulamalarının etkisini incelemek ve değerlendirmek üzerine olmasının gerekliliğini belirtmiştir. Literatürde müziğin otizmlili bireylerin konuşma problemleri, sosyal beceri kazanımı, iletişim becerilerinin geliştirilmesi, kavram öğrenimi ve problemlili davranışlarına etkisi üzerine araştırmalar yapıldığı görülmektedir (Özorak, 2019; Geboloğlu, 2016; Sağırkaya, 2014; Eren, 2012; Berrakçay, 2008).

Müziğin, otizmlili bireylerin eğitim programlarında kullanılmasının faydalı ve etkili sonuçlar verdiği çeşitli araştırmalar ile ortaya konulmuştur. Fong ve Jelas (2010: 70), müzik öğretiminin otizmlili bireyler üzerinde sözlü ve sözsüz iletişimi geliştirmede etkili olduğunu ve çocuklar arasında hem olumlu motor becerilerin gelişiminin hem de olumsuz motor tepkilerin sağlandığını belirtmişlerdir. Hourigan ve Hourigan (2009: 41-44), müzik öğretmenleri ve öğrenciler tarafından yapılacak davranış ve müzikal anlayış öz değerlendirmesinin, otizmlili bir çocuğun müzik dersindeki ilerlemesini gerçeğe anlamasına yardımcı

olacağı görüşünü öne sürmüşlerdir. Bu ve benzeri çalışmalar otizmlili bireylerin eğitiminde müziğin etkin kullanımının, otizmlili bireylere katkı sağlayacağını ortaya koymuştur.

Eren (2014: 2594), müziğin özel gereksinimli bireyler için bir eğitim alanı (müzik eğitimi) ve eğitim aracı (müzik yoluyla eğitim) olarak kullanılmasının yanı sıra, müziğin diğer boyutu olan terapötik yönünün de tartışılmaz bir gerçek olduğunu; müziğin çeşitli kullanımlarının özel eğitimde “birbirinden ayrılma” olarak değil, “birbirini tamamlama” olarak ortaya çıktığını belirtmiştir. Simpson ve Keen (2011: 1507) otizmlili çocuklar için bir müdahale olarak müziğin kullanımına ilişkin temelleri belirlemek amacıyla yaptıkları araştırmada, doğaçlama müzik terapisinin ve alana yönelik bestelenen şarkıların yaygın biçimde kullanıldığını tespit etmiştir. Kim, Wigram ve Gold (2009: 389) otizmlili çocuklarda duygusal, motivasyonel ve kişilerarası duyarlılığı ölçerek doğaçlama müzik terapisinde çocuk ve terapist arasındaki müzikal etkileşimin sosyal-motivasyonel yönlerini araştırmıştır. Araştırmanın sonucunda otizmlili çocuklarda sosyal, duygusal ve motivasyonel gelişimi desteklemede, müzik terapisinin önemini ortaya koyan sonuçlara ulaşılmıştır.

Türkiye’de Otizm ve Müzik Alanında Saptanan Sorunlar

Milli Eğitim Bakanlığı Özel Eğitim Hizmetleri Yönetmeliği (2018) incelendiğinde özel eğitim, “bireysel ve gelişim özellikleri ile eğitim yeterlilikleri açısından akranlarından anlamlı düzeyde farklılık gösteren bireylerin eğitim ve sosyal ihtiyaçlarını karşılamak üzere geliştirilmiş eğitim programları ve özel olarak yetiştirilmiş personel ile uygun ortamlarda sürdürülen eğitim” olarak tanımlanmaktadır. Özel eğitim yapılabilmesi için alana yönelik yetiştirilmiş uzman personel, öğrenci ihtiyaçlarına uygun tasarlanmış öğrenim ortamları ve özel geliştirilmiş eğitim programlarına olan ihtiyacın ön plana çıktığını söylemek mümkündür.

Bu bağlamda, otizmlili bireylerin müzik eğitimleri konusunda öne çıkan bazı sorunlar olduğu söylenebilir. Alana yönelik uzman eksikliği, müzik eğitimi ile sağlanan akademik kazanımların ve günlük becerilerin kazanılması sürecini sekteye uğratmakta ve müziğe yetenekli otizmlili bireylerin saptanmasını zorlaştırmaktadır. Öğretmen yetiştirme programları incelendiğinde, Yüksek Öğretim Kurulu tarafından yayınlanan Eğitim Fakülteleri Müzik Öğretmenliği Lisans Programı’nda “Özel Eğitim ve Kaynaştırma” dersinin 8. yarıyılıda haftada 2 saat olarak

yer aldığı olduğu görülmektedir (YÖK, 2021). Dersin yalnızca bir dönem içerisinde ve kısıtlı sürede işleniyor olması, öğrencilerin alana yönelik genel bilgiler ile mezun olmasına ve özel eğitim dallarında donanımlı müzik eğitimcilerinin yetişmemesine sebep olmaktadır. Bu durum aynı zamanda, oluşturulan programların ve verilen eğitimlerin bilimsel temellerinin eksik kalmasına ve programların daha çok edinilen deneyimler ile şekillendirilmesine neden olmaktadır. Bu durumun okullardaki yansımalarına bakıldığında ise, Türkiye’de Özel Eğitim Hizmetleri Yönetmeliği programlarına bağlı ilerleyen tüm özel eğitim kurumlarındaki müzik derslerinde müzik öğretmeni, alan öğretmeni olarak görev alırken; beraberinde derslerde özel eğitim öğretmenlerinin de görev aldığı görülmektedir. Bu noktada müzik alan öğretmeni ve özel eğitim öğretmenlerinin çalışma sürecinde özellikle Bireyselleştirilmiş Eğitim Planı (BEP) hazırlama, müzik öğretimini farklılaştırma ve zenginleştirme, disiplinler arası bağ kurma gibi yollarda yoğun iş birliği yapması gerekliliği doğmaktadır (Dayı ve Öztürk, 2019). Ancak Türkiye’de bu ihtiyaçlara cevap verebilecek, “özel eğitim bilgisi ile donatılmış müzik eğitmeni” yetiştirilmediği gözlenmektedir.

Diken (2020: 445), “Gerek Kanner ve gerekse OSB gösteren öğrencilerle çalışan diğer uzmanların gözlemleri OSB gösteren öğrencilerin fiziksel çevreye karşı aşırı duyarlı olduklarını” belirtmiştir. Gürdağ (2019: 229-241), çoğu eğitim ortamında görülebilen aşırı gürültülü, aydınlık ve karmaşık yapıları eğitim ortamlarından fayda görmeyen otizmli bireylere, duyu bütünleme ve işleme eksikliği nedeniyle çevresel yapıyı doğru algılayamama ve duyuşal eşik düşüklüğü ya da eksikliğini gidermeye yönelik bireysel farklılıkların göz önünde bulundurulduğu mekanlar sunulduğunda öğrenme performansı, dikkat süresi ve negatif davranışların olumluya döndüğünü belirtmiştir. Ancak Türkiye’de otizmli bireylerin her tür eğitim ortamında olduğu gibi müzik eğitim ortamlarında da gerekli düzenlemelerin çoğunlukla göz ardı edildiği görülmektedir.

Tüm bu saptamalar ile birlikte, bilimsel araştırmaların sayıca az olması nedeniyle müzik çalışmalarının bilimsel bakış açısıyla ele alınmasının ve özel eğitim müzik müfredatının yetersizliği, toplumda müzik eğitime yeterince önem verilmemesi, özel eğitim müzik materyallerinin az ve gelişmemiş olması, eğitim ortamlarının müzik dersi işlemeye elverişsizliği, okul idarecilerinin ve öğretmenlerin özel eğitimde müzik eğitime yönelik olumsuz tutumları Türkiye’de özel eğitimde müzik dersi işlenişine dair genel sorunlar olarak sayılabilmektedir (Turan, 2006).

Otizm Spektrum Bozukluğu tanılı bireyler, eğitilebilir zihinsel engelli bireyler kapsamına dahil edilmemektedir. Ancak otizmlili bireyin, otizm düzey ve çeşidi uygun olduğu durumlarda ve öğrenme yollarında tekrar etme, rol model alma, göster-yap gibi yöntemlerin izlenebilmesi halinde eğitilebilir zihinsel engellilerde olduğu gibi, otizmlili bireylerin müzik derslerinde de ses ve görsel eşlemeye dayalı dijital müzik eğitim kaynaklarının derslere dahil edilmesi konusu da ayrıca araştırılmaya açıktır.

Eğitimi Destekleyici Çalışmalar

Eğitimi destekleyici çalışmalar, formal eğitim süreci ve okul-sınıf ortamının dışında gerçekleştirilen ve formal eğitim sürecini desteklemeyi amaçlayan çalışmalardır. Bu çalışmaların gerçekleştirildiği mekan, yaklaşım ve uygulanan program formal eğitimden farklılıklar göstermektedir. Eğitimi destekleyici çalışmalar; atölye çalışmaları, ustalık sınıfları ve yaz okulları olarak sıralanabilir. Bu çalışmalar formal eğitimi desteklediği gibi, formal eğitim programından ayrı kazanımlar edinilmesini, öğrencilerin sınıf dışı bir ortamda daha yüksek motivasyon ve merakla öğrenmelerini ve aktif katılımı yeni öğrenme süreçleri deneyimlerini sağlayabilmektedir. Sarvan (2020: 11)'in belirttiği üzere, "Eğitmenliği-çalışıcılığı referans kabul edilebilecek sanatçıların ülke içi ya da farklı ülkelerde belirli bir zaman aralığında çoğunlukla seyirci karşısında ve piyano eşlikli olarak yaptığı derslere ustalık sınıfı denmektedir". Töre (2017: 138), atölye çalışmalarının anlatımdan çok uygulamaya dayalı etkinlikler içeren, takım çalışması ve etkili iletişimin ön planda olduğu; kazandırılmak istenen hedef davranışların önceden belirlendiği; bilimsel temellere dayanması gereken, iyi planlanmış ve sonucunda değerlendirmelerin yapılması gereken çalışmalar olduğunu belirtmiştir.

Yaz okulu; örgün öğretimin uygulandığı güz ve bahar dönemlerinin harici olan yaz aylarında, akademik ya da akademi dışı eğitimlerin verildiği, katılımın zorunlu tutulmadığı, bu sebeple yalnızca konuya istekli öğrencilerin yer aldığı eğitim uygulamalarına denilmektedir.

Eğitimi destekleyici uygulamaların formal eğitim sürecini ve kazanımlarını pekiştirdiği gibi, sınıf dışı ortamlarda olması sayesinde kişiler arası etkileşimi arttırdığı ve sosyalleşmeyi sağladığını; müzik eğitiminin farklı dallarını çeşitli yönlerden destekleyen çalışmalar olduğunu söylemek mümkündür.

Otizm ve Müzik Yaz Okulu

Otizm ve Müzik Yaz Okulu, “Otizm ve Müzik Topluluğu” nun ilk resmi buluşması olarak 8-10 Temmuz 2021 tarihleri arasında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi (ÇOMÜ) Devlet Konservatuvarı bünyesinde gerçekleştirilmiştir. Yaz okulunun destekçisi olan kurumlar T.C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı Engelli ve Yaşlı Hizmetleri Genel Müdürlüğü, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi’dir.

Otizm ve Müzik Yaz Okulu katılımcı öğrenciler ve aileleri, öğretmenler, gönüllü öğrenciler, konuşmacı olarak davet edilen akademisyenler ve uzmanlar ile Çanakkale’de gerçekleştirilmiştir. Yaz okulunda, Otizm ve Müzik Topluluğu’nun amacı, kurumsal kimliği ve yönetim sistemi üzerinde kararlar alınmıştır. Topluluğun çekirdeğini oluşturan üstün müzik yeteneğine sahip 7 otizimli birey ve aileleri ile bu alanda çalışmalar yürüten akademisyen ve eğitimciler bir araya gelerek çeşitli uygulamalar ve atölyeler gerçekleştirmiştir. Ebeveynler, akademisyenler tarafından hazırlanan sunumlara katılmış, topluluğun ve yaz okulunun geleceğine yönelik fikir paylaşımlarında bulunmuştur. Katılımcı öğrenciler, eğitimciler ve gönüllü öğrenciler ile çalgı, şan, ritim ve doğaçlama atölyeleri gerçekleştirmiştir.

Yaz okulundaki etkinliklerin planlanması ve uygulanması aşamalarında 3 öğretim elemanı, 1 ebeveyn ve 1 gönüllü öğrenci görev almıştır. Ayrıca yaz okulu öncesinde, görev alacak müzik eğitimcileri ve gönüllü öğrencilere, ÇOMÜ Eğitim Fakültesi Özel Eğitim Bölümü’nden bir öğretim üyesi tarafından otizm konusunda detaylı bilgilendirme toplantıları gerçekleştirilmiştir. Toplantıda araştırmacılar tarafından katılımcı öğrencileri yakından tanımak için uygulanan görüşme formu üzerinden bireysel ve genel değerlendirmeler yapılmış; otizimli bireylerin eğitimlerinde uygulanabilecek teknikler sıralanmış, süre ve süreç yönüyle kaçınılması gereken hareketler örneklenmiştir.

Ebeveynler ile gerçekleştirilen sunumlar sırasında katılımcı öğrenciler, eğitimci ve yardımcı öğrenciler ile çalgı, şan, ritim ve Orff yaklaşımı doğaçlama atölyeleri gerçekleştirmiştir. Yaz okulundaki katılımcıların bir kısmı, aldıkları formal eğitim nedeniyle başka kişilerle müzik yapma deneyimine sahip olmasına rağmen, henüz genç yaşta olan katılımcıların bu deneyimi ilk kez yaz okulu ortamında yaşadığı gözlenmiştir. Toplu katılım sağlanan koro, ritim ve Orff etkinliklerinin yanı sıra katılımcılar, eğitimciler ve gönüllü öğrenciler ile beraber çalgı performansları sergilemiştir. Bu performanslar, katılımcıların önceki

çalışmalarının yeniden ele alınıp farklı çalgılar ile eşiklenerek icra edilmesi şeklinde gerçekleştirilmiştir.

Uygulamalı çalışmalar ÇOMÜ Anafartalar Kampüsü'nde bulunan devlet konservatuvarının binasında ve bahçesinde, sunumlar ise yine aynı kampüste bulunan ÇOMÜ Eğitim Fakültesi Seminer Salonu'nda yapılmıştır. Çalgı çalışmaları, konservatuvarda görev yapmakta olan öğretim elemanlarının bireysel odalarında yapılmıştır. Etkinlikler saat 10.00 ile 19.00 arasında yapılmıştır. Yaz okulu süresince katılımcı öğrenciler, aileleri ve davetli konuşmacılar aynı otele konaklamıştır.

8 ve 9 Temmuz 2021 tarihlerinde, sunum ve eğitimlerin ardından katılımcı öğrencilerin performanslarını sergiledikleri konserler gerçekleştirilmiştir. 10 Temmuz 2021 tarihinde katılımcı öğrenciler ve aileleri, eğitmenler, yardımcı öğrenciler ve davetli konuşmacılar ile kahvaltı ve gezi etkinliği planlanmıştır.

Otizimli öğrencilerin yaz okuluna aileleri ile beraber katılması, oluşabilecek güvenlik sorunlarının ve krizlerin önüne geçilmesi, ayrıca katılımcıların kendilerini güvende hissetmeleri yönüyle önem taşımıştır.

Otizm ve Müzik Yaz Okulu'nun Amacı

Otizm ve Müzik Yaz Okulu'nun amacı üstün müzik yeteneğine sahip otizmli bireylerin müzikal gelişimlerini sergileyecekleri, yeni deneyimler edinecekleri ve ebeveynlerin alan uzmanlarıyla buluşacakları bir ortam oluşturmak olduğu gibi; otizm ve müzik alanında eğitim ve iş olanaklarının artması, uzman eğitimci ve gönüllülerin yetişmesi gibi konularda fikir ve görüşlerin paylaşılacağı bir platform oluşturmaktır.

Hem bireysel uygulamalar hem de toplu uygulamalar ile katılımcı öğrencilerin, eğitmenleriyle olduğu kadar birbirleriyle de temasa geçmeleri, sosyalleşmeleri ve gerçekleştirilen müzik etkinliğini beraberce deneyimlemelerine yönelik programlama yapılmıştır. Her katılımcı öğrenci için, çalgı/şan atölyelerini beraber gerçekleştireceği bir eğitmen ve gönüllü öğrenci belirlenmiştir.

Problem Durumu

Araştırma ile Otizm ve Müzik Yaz Okulu'nu tanıtmak ve yaz okulunda uygulanan programın analizini gerçekleştirmek hedeflenmektedir. Bu doğrultuda araştırmanın problem cümlesi "Otizm

ve Müzik Yaz Okullarında Uygulanan Programların İçerikleri Nelerden Oluşmaktadır?” biçiminde oluşturulmuştur.

Sınırlılıklar

Bu araştırma, otizm ve müziği buluşturan bir yaz okulunun ilk kez yapılması nedeniyle, “Otizm ve Müzik Yaz Okulu” ile sınırlıdır.

Araştırmanın Amacı

Araştırma ile otizm ve müzik yaz okullarının, müziğe yetenekli otizimli bireylerin eğitimlerini desteklemeye yönelik oluşturulan programlarının incelenmesi, değerlendirilmesi ve öneriler getirilmesi ile bu alandaki araştırmacılara fikir oluşturulması ve gelecekte yapılacak çalışmalara yön sağlanması amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Araştırma, Türkiye’de otizm ve müziği aynı çatı altında buluşturan ilk yaz okulu olan, Otizm ve Müzik Yaz Okulu’nu çeşitli yönleri ile incelemesi ve gelecekte yapılacak yaz okulu vb. organizasyonlara yol gösterici öneriler içermesi yönüyle önem taşımaktadır.

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örneklem, verilerin toplanması ve verilerin analizi ile ilgili bilgiler yer almaktadır.

Araştırmanın Modeli

Çalışma, betimsel araştırma olarak tasarlanmıştır. Betimsel araştırmalar verilen bir durumu olabildiğince tam ve dikkatli bir şekilde tanımlamaktadır. Eğitim alanındaki araştırmalarda en yaygın kullanılan betimsel yöntem tarama çalışmasıdır (Büyüköztürk vd., 2021: 25). Karasar (2014: 77)’a göre tarama modelleri, “Geçmişte ya da halen varolan bir durumu varolduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır”.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Türkiye’de ilk kez gerçekleştirilen Otizm ve Müzik Yaz Okulu Programı oluşturmaktadır. Ulaşılabilirliğin mümkün olması nedeniyle çalışma evreni düşünülmüş, örneklem seçme yoluna gidilmemiştir.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada, verilerin toplanması için Otizm ve Müzik Yaz Okulu Programı içeriğine Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuarı’nın internet sayfasından; katılımcı öğrencilere ait bilgiler, öğrencilerin aileleri ile yapılan görüşmelerden; program uygulayıcılarına ait bilgiler, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müdürlüğü’nden alınan dokümanlardan elde edilmiştir.

Araştırmanın verileri doküman incelemesi yöntemi ile çözümlenmiştir. Yıldırım ve Şimşek (2013: 217)’in belirttiği üzere, “doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar”. Otizm ve Müzik Yaz Okulu Programı’nın incelenmesine yönelik yapılan bu araştırmada, veri kaynağı yaz okulu programı içeriklerinden oluşmaktadır. Yaz okulu programının içeriklerine ilişkin verilerin analizi gerçekleştirilirken, programın içerikleri incelenerek kategoriler geliştirilmiştir.

Bu doğrultuda oluşturulan kategoriler aşağıdaki gibidir:

1. Otizm ve Müzik Yaz Okulu katılımcıları
2. Otizm ve Müzik Yaz Okulu öğretmenleri
3. Otizm ve Müzik Yaz Okulu gönüllü öğrencileri
4. Otizm ve Müzik Yaz Okulu programında yer alan etkinlik türleri
5. Otizm ve Müzik Yaz Okulu programındaki etkinliklerin kapsadığı kişiler
6. Otizm ve Müzik Yaz Okulu’na davetli uzmanlar
7. Otizm ve Müzik Yaz Okulu programındaki etkinlik konuları

İç geçerliğin sağlanması için belirlenen kategoriler ile ilgili 2 alan uzmanından görüş alınmıştır. Alan uzmanlarının tavsiyeleri doğrultusunda bazı veriler yeniden düzenlenerek son hali verilmiştir.

BULGULAR VE YORUM

Belirlenen temalara ilişkin bulgular, aşağıda sırası ile verilmiş ve yorumlanmıştır.

Otizm ve Müzik Yaz Okulu'nun Katılımcılarına İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Tablo 2. Katılımcılara İlişkin Bulgular

Katılımcı	Yaş	Cinsiyet	Çalgı/Alan	Öğrenim Durumu	Şehir
K1	15	Erkek	Akordeon	Lise	Ankara
K2	22	Erkek	Piyano	Üniversite	İstanbul
K3	23	Kadın	Piyano	Üniversite	İzmir
K4	23	Erkek	Şan	Y. Lisans	İzmir
K5	27	Erkek	Piyano	Y. Lisans	Ankara
K6	27	Erkek	Ud, Viyolonsel	Üniversite	İzmir
K7	33	Erkek	Gitar	Üniversite	İzmir

Katılımcılar 15 ila 33 yaş aralığında, müziğe yetenekli (1'i kadın ve 6'sı erkek olmak üzere) 7 otizmlı bireyden oluşmaktadır. Müziğe yetenekli otizmlı bireylerden oluşan katılımcıların belirlenmesinin ardından, araştırmacılar tarafından hazırlanan görüşme formları kullanılarak katılımcıların aileleri ile görüşme yapılmıştır. Bu yolla katılımcıların demografik özellikleri, müzik eğitimi geçmişi, çalgısı, geriye dönük otizm tanılama süreçleri, tepki verdiği spesifik ses ve hareketler, takıntılı davranışları, korku duyduğu ve sevdiği nesnelere, dokunsal ve göz temasına verdiği tepkiler ve taklit becerisine ilişkin bilgi toplanmıştır. Bu doğrultuda katılımcıların çalgılarının piyano, gitar, akordeon, ud, viyolonsel olduğu; ayrıca bir katılımcının şan performansı ile katılım sağlayacağı belirlenmiştir. Tüm katılımcılar formal müzik eğitimi almaktadır. Katılımcıların Ankara, İzmir ve İstanbul'dan katılım sağladığı tespit edilmiştir.

Otizm ve Müzik Yaz Okulu Eğitimcilerine İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Tablo 3. Eğitimcilerle İlişkin Bulgular

Eğitmen	Cinsiyet	Yaş	Kurum	Alan
E1	Kadın	50	ÇOMÜ Devlet Konservatuvarı	Şan
E2	Kadın	43	ÇOMÜ Devlet Konservatuvarı	Piyano
E3	Kadın	40	ÇOMÜ Devlet Konservatuvarı	Keman
E4	Erkek	40	ÇOMÜ Devlet Konservatuvarı	Keman
E5	Kadın	38	Bilim Sanat Merkezi	Klarinet
E6	Kadın	32	AKÜ Devlet Konservatuvarı	Keman
E7	Kadın	29	ÇOMÜ Devlet Konservatuvarı	Piyano
E8	Erkek	35	MEB	Beden Perküsyonu

Yaz okulunda toplam 8 eğitimci görev almıştır. Eğitimciler, üniversitelerin konservatuvar müzik bölümünde çalışan akademisyenlerden ve müzik öğretmenlerinden oluşmaktadır. Eğitimcilerden 2'si piyano, 3'ü keman, 1'i şan, 1'i klarinet eğitimcisi ve 1'i müzik öğretmenidir.

Otizm ve Müzik Yaz Okulu Gönüllü Öğrencilerine İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Tablo 4. Gönüllü Öğrencilerine İlişkin Bulgular

Gönüllü Öğrenci	Cinsiyet	Yaş	Kurum	Bölüm
G1	Erkek	32	ÇOMÜ	Konservatuvar
G2	Erkek	20	ÇOMÜ	Konservatuvar
G3	Kadın	22	AKÜ	Konservatuvar
G4	Kadın	22	AKÜ	Konservatuvar
G5	Kadın	22	AKÜ	Konservatuvar
G6	Kadın	30	ÇOMÜ	Müzik Eğitimi
G7	Kadın	20	ÇOMÜ	Müzik Eğitimi
G8	Kadın	21	ÇOMÜ	Sınıf Öğretmenliği

Gönüllü öğrenciler, otizm ve müzik ortak alanına ilgi duyan, bu alanda çalışma ve gözlem yapmaya istekli öğrencilerden oluşmaktadır. Tablo 4 incelendiğinde gönüllü öğrencilerin en fazla Afyon Kocatepe Üniversitesi (AKÜ) Devlet Konservatuvarı'ndan (3) katılım sağladığı, bunu ÇOMÜ Devlet Konservatuvarı ve ÇOMÜ Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda (2) öğrenim görmekte olan gönüllü öğrencilerin izlediği ve en

az katılımın ÇOMÜ Sınıf Öğretmenliği Bölümü'nden (1) olduğu görülmektedir. Özel eğitim bölümünden gönüllü öğrencilerin bulunmaması dikkat çekicidir. Özel eğitim bölümünden öğrencilerin yaz okulunda bulunması, bu öğrencilerin müziğin özel eğitimde kullanımına ilişkin bilgi ve deneyim sahibi olmalarına olanak sağlayacaktır.

Otizm ve Müzik Yaz Okulu Programında Yer Alan Etkinlik Türlerine İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Tablo 5. Etkinlik Türlerine İlişkin Bulgular

Etkinlik Türü	Sayı
Sözlü sunum	5
Uygulamalı sunum	1
Konser	2
Atölye çalışması	2
Açık ders	1
Toplam	11

Tablo 5 incelendiğinde iki gün süren yaz okulunda toplam 11 etkinlik gerçekleştirildiği görülmektedir. Bunlardan en fazla gerçekleştirilen etkinliğin sözlü sunum (5) olduğu, bunu konser ve atölye çalışmasının (2) izlediği, en az gerçekleştirilen etkinliklerin ise uygulamalı sunum ve açık ders (1) olduğu görülmektedir.

Otizm ve Müzik Yaz Okulu Programındaki Etkinliklerin Kapsadığı Kişilere İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Tablo 6. Etkinliklerin Kapsadığı Kişilere İlişkin Bulgular

Kişiler	Sayı
Ebeveynler	10
Katılımcı öğrenciler	6
Uzmanlar	5
Eğitmenler	5
Gönüllü öğrenciler	5

Tablo 6 incelendiğinde gerçekleştirilen etkinliklerin en fazla ebeveynleri (10) kapsadığı, bunu katılımcı öğrencilerin (6) izlediği; uzmanlar, eğitmenler ve gönüllü öğrencileri kapsayan etkinliklerin (5) eşit miktarda olduğu görülmektedir.

Otizm ve Müzik Yaz Okulu'na Davetli Uzmanlara İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Tablo 7. Davetli Uzmanlara İlişkin Bulgular

Uzman	Kurum	Alan/Birim/Bölüm	Unvan
U1	Anadolu Üniversitesi	Sağlık Bilimleri Fakültesi/ Dil ve Konuşma Terapisi Bölümü	Prof. Dr.
U2	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	Eğitim Fakültesi/Özel Eğitim Bölümü	Dr. Öğr. Üy.
U3	Balıkesir Üniversitesi	Eğitim Fakültesi/Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü	Arş. Gör.
U4	Özel Kurum	Piyano	Müzik Öğretmeni
U5	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	Eğitim Fakültesi/Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü	Prof. Dr.
U6	Özel Kurum	Özel Kurum	Ebeveyn
U7	İzmir Bakırçay Üniversitesi	Tıp Fakültesi/ Dahili Tıp Bilimleri Bölümü	Prof. Dr.
U8	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	Eğitim Fakültesi/ Özel Eğitim Bölümü	Dr. Öğr. Üy.
U9	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	Eğitim Fakültesi/ Bilgisayar ve Öğretim Teknolojileri Eğitimi	Doç. Dr.
U10	BİLSEM Çanakkale	Klarinet	Müzik Öğretmeni
U11	MEB	Beden perküsyonu	Müzik Öğretmeni
U12	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	İcra Sanatları Fakültesi/ Çalgı Eğitimi Bölümü	Doç.
U13	İzmir Demokrasi Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi/ Müzik Bölümü	Dr. Öğr. Üy.

Yaz okulu açılış töreninde davetli konuşmacı, T.C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı Engelli ve Yaşlı Hizmetleri Genel Müdürlüğü Genel Müdür Yardımcısı olmuştur. Programın devamında, farklı üniversitelerden katılım sağlayan 9 akademisyen, 3 müzik

öğretmeni ve 1 ebeveyn konuşmacı olarak katılmıştır. U3 ve U4, U5 ve U6, U8 ve U9, U10 ve U11 beraber sunum yapan uzmanlardır. Farklı uzmanlık alanlarına sahip, farklı şehir ve kurumlardan katılan uzmanların ebeveynler, öğrenciler, eğitimciler ve gönüllü öğrenciler ile bir araya gelmesi disiplinler arası fikir ve deneyim paylaşımlarına olanak sağlamış; kişiler arası iletişimi beslemiştir.

Otizm ve Müzik Yaz Okulu Programı'ndaki Etkinlik Temaları

Tablo 8. Etkinlik Temaları

Tema	Etkinlik Adı	Sayı
Müzik terapi	Otizimde müziğin önemi: Bağlantısal beyin özellikleri ve nörokreatif müzik terapi yaklaşımı	1
Yaratıcılık	Yaratıcı düşünme temelli yaşamı farklılaştırma	1
Müzik eğitimi	Otizm ve müzik uygulamaları Gelecekte otizm ve müzik yaz okulu fikir paylaşımları: Bir model geliştirilmesi Katılımcı aile ve öğrencilerle Orff deneyimi Otizimli yetenekler eğitimci buluşması/Atölye çalışmaları Eğitimci uygulamaları/ Atölye çalışması	5
Performans sergileme	Konser	2
Yasal düzenleme	Mevzuatta otizmin yeri ve müzik anasanat dalında bir otizimli	1
Teknik gelişme	Otizimli olan çocukların psikomotor eğitimi yeni yazılım geliştirme	1
Toplam		11

Tablo 8 incelendiğinde 11 etkinlikten en fazla etkinliğin, “müzik eğitimi” teması (5) çerçevesinde gerçekleştirildiği; bunu “performans sergileme” temasının (2) izlediği görülmektedir. Diğer temalarda gerçekleştirilen etkinlikler müzik terapi, yaratıcılık, teknik gelişme ve yasal düzenleme (1) olarak sıralanmaktadır. En fazla ele alınan tema olan, müzik eğitimi teması başlığı altındaki etkinliklerin müzik eğitiminin farklı alt boyutlarını kapsayacak şekilde

düzenlenmesinin, eğitim ve atölyelerin verimini arttıracığı düşünülmektedir. Uçan (2018: 11) müzik eğitiminin genel kapsamını oluşturan öğeleri; müziksel devinme-oyun eğitimi, müziksel işitme-okuma-yazma eğitimi, şarkı söyleme eğitimi, çalgı çalma eğitimi, müzik dinleme eğitimi, müziksel yaratma eğitimi, müziksel bilgilenme eğitimi, müziksel beğeni geliştirme eğitimi, müziksel kimlik-kişilik kazanma eğitimi, müziksel duyarlılığı artırma eğitimi, müziksel iletişim ve etkileşimde bulunma eğitimi, müzikten yararlanma eğitimi olarak açıklamaktadır. Bu bağlamda hem kişisel hem de grup çalışmalarının müzik eğitiminin farklı alt boyutlarını içermesi, otizmlili bireylerin yaz okulundaki müzik eğitimi deneyimlerini çeşitlendirecektir.

Ayrıca müziğin, eğitim ve terapi yönlerinin bulunduğu etkinliklerin olması, eğitimcilerin ve gönüllü öğrencilerin konuya yönelik bilgi ve deneyim edinmelerini sağlayacak, ileride bu alanda uzmanlaşmayı düşünen öğrencilerin bakış açısını genişletecektir.

Otizm ve müziğe yönelik yasal düzenlemelerin incelenmesi ve alan uzmanlarınca değerlendirmesinin, yaz okulundaki önemli etkinlik konularından biri olduğu düşünülmektedir. Güncel gelişmelerin bu gibi platformlarda değerlendirilmesi, doğru bilginin edinilmesi ve yayılmasını sağlayacaktır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Ülkemizde otizme yönelik çalışmalar gün geçtikçe artarken, müzik ile otizmi buluşturan çalışmaların henüz yeterli düzeyde olmadığı görülmektedir. Bu konuda eğitimi destekleyici çalışmalara gereksinim olduğunu söylemek mümkündür. Yaz okulları, yaz kampları vb. oluşumlar özel gereksinimli bireylerin toplumla bütünleşmesi yönüyle oldukça önemlidir. Bu tip organizasyonlar, özel gereksinimli bireylerin akranları ile etkileşime geçmesine ve farklı etkinliklere katılmasına olanak sağlar.

Otizm ve Müzik Yaz Okulu'nda otizmlili gençlerin yanı sıra ailelerin de beraber zaman geçirmeleri, birbirleri ile fikir ve deneyim paylaşmaları amaçlanmıştır. Alan uzmanlarının, eğitimcilerin ve gönüllü öğrencilerin, katılımcı öğrenci ve ebeveynler ile üç gün boyunca zaman geçirmelerinin; yemek, kahvaltı gibi ortamlarda paylaşımlarda bulunmalarının gözlem yapmalarına ve düşüncelerini paylaşmalarına olanak sağlamanın yanı sıra kişiler arası bağları kuvvetlendirdiği söylenebilir.

Yaz okulunda, Otizm ve Müzik Topluluğu'nun ilk kez bir araya geldiği, geleceğe yönelik fikir paylaşımlarının ve planlamaların yapıldığı toplantılar gerçekleştirilmiştir. Otizm ve Müzik Topluluğu'nun amacı, kurumsal kimliği ve yönetim sistemi üzerine kararlar alınmıştır. Uzmanların sunumlarıyla güncel araştırmalar incelenmiş ve yenilikler üzerine konuşulmuştur.

Bulgulara bakıldığında en çok etkinlik “müzik eğitimi” tema başlığı altında gerçekleştirilmiştir. Bu noktada müzik yeteneğine sahip otizmlili bireylerin müzik eğitimleri ile ilgili etkinliklerin, yalnız uygulamaya dayalı atölye vb. etkinlikler ile sınırlı kalmaması ve bu bireylerin müzik eğitimi süreçleri ile ilgili detaylı araştırmaların yapılması ve sunulması önerilmektedir. Bunun hem literatüre katkı sağlaması hem de eğitimcilere ve aileleri yol gösterici olması yönüyle önem taşıyacağı düşünülmektedir.

Ülkemizde otizm ve müzik alanında uzmanlaşmış kişi sayısı oldukça sınırlıdır. Bu alanda uzmanların yetişmesi için, lisansüstü programların bu konuya öncelik vermesi ve öğrencilerin bu alana yönlendirilmesi gerekmektedir. Otizm ve müzik alanında yapılacak proje ve uygulamaların maddi olarak desteklenmesi, araştırmaların artmasını sağlayacaktır. Üniversitelere bağlı müzik araştırma merkezlerinde, konu özelinde araştırmalar yapılmasının alana önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir. Bu alanda yapılacak çalışmaların spesifik hale gelmesi, otizm ve müziğin farklı yönleriyle ele alınması ve belirlenen konu üzerine derinlemesine çalışmalar yapılmasının faydalı olacağı düşünülmektedir.

Sadece otizm ve müzik üzerinde uzman olanlar değil; genelde farklı öğrenen bireyler üzerinde çalışan ve özellikle mevzuat, haklar konularında tecrübe sahibi uzmanlar ve ailelerin de konuşmacı olarak etkinlikte yer almasının önemli olduğu düşünülmektedir.

Gelecek yıllarda yaz okulu programının belirlenen temalar dahilinde, özelleştirilmiş konular üzerine olması yaz okulunun işleyişini daha sistematik hale getirecektir. Çalgı ve şan derslerinin yanı sıra koro çalışmalarına yer verilmesi ve Orff, Kodaly, Dalcroze gibi yöntemlerin sürece dahil edilmesi katılımcı öğrencilerin eğitimlerini destekleyici nitelikte olacaktır.

Müzik terapi alanında uzmanlar davet edilmeli; konuşma, ses, nefes terapileri konuları üzerinde durulmalıdır.

Alana yönelik çalışmalar yürüten psikolog ya da psikolojik danışman davet edilmesi sunumların yelpazesini genişletecek ve otizmlili

bireylerin yaşayabileceği olası kriz durumlarının önüne geçilmesine yardımcı olacaktır.

Her otizmlili öğrenci için ayrı bir bilgi notu veya dosyanın hazırlanması önem taşımaktadır. Öfke nöbeti, sebepsiz ağlama, eşyalara zarar verme, güvenli hissetmeme, krize girme vb. durumların önceden belirlenmesi, bir sağlık personelinin bulunması ve ailelerin sürecin her daim içinde olması oldukça önemsenmelidir.

Uygulamalı etkinliklerde katılımcı öğrencilerin sosyalleşmelerinin ve toplu halde müzik aracılığıyla iletişim kurmalarının hedeflendiği gözlenmiştir. Oda müziği, orkestra, koro gibi topluluklarda alınan görevler, öğrencilerin sosyalleşmesine yardımcı olacaktır. Orff, Kodaly gibi öğretim yaklaşımlarını bilen uzmanların davet edilmesi de sürece katkı sağlayacaktır.

Sunumları hazırlayan uzmanların dinleyici demografik özelliklerini (yaş, eğitim durumları vb.) dikkate almaları dikkat çekicidir. Uygulamalı eğitimlerde daha çok katılım sağlayıcı, deneyim kazandırıcı, kültürleyici, birlikte iş yapmaya yönlendirici, sosyalleşmeyi sağlayıcı, motive edici, eğlenme odaklı yaklaşımların benimsenmesi de yaz okulunun amaçlarına uygun olmuştur. Böylece yaz okulunun tüm katılımcılarını kapsayıcı bir ortamın oluşması da beraberinde gelmiştir.

Gönüllü öğrencilerin hem konservatuvarların müzik bölümlerinden, hem müzik eğitimi anabilim dallarından, hem de özel eğitim bölümlerinden seçilmesi müzik eğitimcisi ve özel eğitimci adaylarının alana yönelik farkındalıklarının oluşmasını ve bilinçlenmelerini sağlayacaktır. Gönüllü öğrencilerin sayısının artması gerek güvenlik, gerekse nitelik açısından son derece önemsenmelidir. Bu aynı zamanda otizmlili öğrencilerin “arkadaş” edinme süreçlerine de katkı sağlayacaktır.

Otizmlili öğrencilerin tüm derslere aileleri ile birlikte katılması oldukça önemlidir. Bu durum; hem aileyi bilgilendirecek, hem eğitimciyi rahatlatacak hem de öğrenci için güvenli bir ortam sağlayacaktır. Derslere gönüllü öğrencilerin de katılması; otizmlili bireyi mutlu edecek; böylece gönüllü öğrenci de tecrübe kazanacaktır.

Otizmlili öğrencilerin ve katılımcı öğretmenlerin konserlerinin yanı sıra tanınmış sanatçıların da konser vermesi, kamuoyu dikkatinin çekilmesi ve aidiyetlik duygusunun gelişmesi açılarından önemsenmelidir.

Mali konularda güçlenmek amacıyla paydaş sayısı artırılmalıdır. Paydaşlara, Otizm ve Müzik Topluluğu'nun amaçları ve özellikle kâr amacı gütmeyeceği açıkça bildirilmelidir. Güçlü bir ekonomik yapı, daha nitelikli bir yaz okulunun gerçekleşmesi için önem taşımaktadır.

Otizmlili çocukları olan aileler başta olmak üzere herkese açık olan yaz okuluna, belli bir süre sonra katılıma yönelik bazı kriterler koyulabilir. Bu kriterlerin otizmlili olup, profesyonel müzik eğitimi (konservatuvar, güzel sanatlar liseleri vb.) alanlar ya da amatör müzik eğitimine yeni başlayanlar; otizmlili çocuğı olan ve yetenek taraması yaptırmak isteyen aileler ya da sadece tecrübe ve fikirlerden yararlanmak isteyenler; otizmlili çocuklar üzerinde çalışan eğitimciler, gönüllüler, araştırmacılar olması mümkündür. Ayrıca katılımcıların yaşı, cinsiyeti, otizm durumu gibi hususlar da yaz okulu programının oluşturulması aşamasında göz önünde bulundurulmalıdır. Katılımcı öğrenci sayısının önceden planlanması ve bazı kriterlerin koyulması yaz okulunun niteliğini arttıracaktır.

Yaz okulu amaçlarının gerçekleşme durumları mutlaka gözlenmeli ve değerlendirilmelidir. Tüm katılımcıların (aile, gönüllü öğrenci, eğitimci, uzman, yönetici vb.) görüşleri alınmalı ve bu görüşler değerlendirilmelidir. Kamuoyundaki algı değişimleri, resmî kurumlardaki yetkililerin bakış açılarındaki değişim ve dönüşümler incelenmelidir. Mesleki müzik eğitimi veren kurumlardaki eğitimci, araştırmacı, besteci, icracıların tutum ve davranışlarındaki değişimler incelenmeli ve değerlendirilmelidir.

Otizmlili bireylerin müzikal performanslarını sergileyebilecekleri, aynı zamanda sosyal etkileşime girebilecekleri platformların sayıca az olması sebebiyle bu tip müzik etkinlikleri önem kazanmaktadır. Bu gibi oluşumların artmasının otizmlili bireylerin müzik eğitimine büyük katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aamodt, S. ve Wang, S. (2013). *Çocuğunuzun Beynine Hoş Geldiniz* (C. Duran, Çev.). İstanbul: NTV.
- American Psychiatric Association. (2013). *Diagnostic And Statistical Manual Of Mental Disorders*. Washington & London: American Psychiatric Publishing.

- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, K. E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2021). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem.
- Dayı, E. & Öztürk, F. G. (2019). Türkiye’de Zihinsel Engelli Öğrencilere Hizmet Veren Özel Eğitim Okulları, Müzik Öğretmenleri Ve Müzik Sınıflarının Durumunun İncelenmesi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 18 (69), 218-231. <https://doi.org/10.17755/esosder.426211>
- Diken, İ. H. (2020). Otizm Spektrum Bozukluğu (OSB) Olan Öğrenciler. İ. H. Diken (Ed.) *Özel Eğitime Gerekisini Olan Öğrenciler Ve Özel Eğitim içinde* (s. 429-468). Ankara: Pegem Akademi.
- Berrakçay, O. (2008). *Müziğin Bir Yaygın Gelişimsel Bozukluk Tipi Olan Otizmde Ortaya Çıkan Problemler Davranışlar Üzerindeki Etkisi: Ritim Uygulaması Çerçevesinde 4 Örnek Olay*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Ekici, B. & Bıçaklı, Y. M. (2020). *Otizmi Oyuna Getir: Nöroplay Yöntemi*. İstanbul: Ekinoks.
- Erden, Ş. & Reyhanoğlu, G. (2019). Conservatory Education of a Musical Savant with Autism: a Case Study in Turkey. *Advances In Autism*, 5(4) 2019, 282-292. DOI 10.1108/AIA-11-2018-0046
- Eren, B. (2012). *Orff yaklaşımına göre hazırlanan müzik etkinlikleri içinde ipucunun giderek azaltılması yöntemi ile yapılan gömülü öğretimin otistik çocuklara kavram öğretmedeki etkililiği*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Eren, B. (2014). Use of Music in Special Education and Application Examples From Turkey. *Procedia Social and Behavioral Sciences*, 116, 2593 – 2597. doi:10.1016/j.sbspro.2014.01.617
- Fong, C. E. & Jelas, Z. M. (2010). Music education for Children with Autism in Malaysia. *Procedia Social and Behavioral Sciences*, 9, 70–75. doi:10.1016/j.sbspro.2010.12.117
- Geboloğlu, B. (2016). *Otizm Spektrum Bozukluğu Olan Bireylere Sosyal Beceri Kazandırma Sosyal Öykü ve Müzikli Sosyal Öykü Uygulamalarının Etkililik ve Verimliliklerinin Karşılaştırılması*. Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

- Gürdağ, B. (2019). Otizmlili Bireylere Yönelik Mekan Tasarımı. M. Yılmaz (Ed.), *Otizm ve Eğitim, Sanat, Mekan* içinde (s. 229-241). Ankara: Pegem.
- Hourigan, R. & Hourigan, A. (2009). Teaching Music To Children With Autism: Understanding And Perspectives. *Music Educators Journal*, 96(1), 40-45.
- Howlin, P., Goode, S., Hutton, J. & Rutter, M. (2009). Savant Skills in Autism: Psychometric Approaches and Parental Reports. *Philosophical Transactions of The Royal Society*, 364, 1359–1367. doi:10.1098/rstb.2008.0328
- Karasar, N. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel.
- Kim, J., Wigram, T., Gold, C. (2009). Emotional, Motivational and İnterpersonal Responsiveness of Children with Autism in İmprovisational Music Therapy. *Autism*, 13(4), 389–409. DOI: 10.1177/1362361309105660
- Maenner M.J., Shaw K. A., Baio J, vd. (2020). Prevalence of Autism Spectrum Disorder among children aged 8 years — Autism and developmental disabilities monitoring network, 11 sites, United States, 2016. *MMWR Surveill Summ*, 69, 1–12. [http://dx.doi.org/10.15585/mmwr.ss6904a1external icon](http://dx.doi.org/10.15585/mmwr.ss6904a1external%20icon).
- Milli Eğitim Bakanlığı (2018). *Özel Eğitim Hizmetleri Yönetmeliği*. <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2018/07/20180707-8.htm> sayfasından erişilmiştir.
- Molnar-Szakacs, I & Heaton, P. (2012). Music: A Unique Window into the World of Autism. *Annals of The New York Academy of Sciences*, 1252, 318-324. doi: 10.1111/j.1749-6632.2012.06465.x
- Otizm Dernekleri Federasyonu (2021). *Türkiye’de otizm*. <http://www.odfed.org/otizm/> sayfasından erişilmiştir.
- Özorak, Ö. O. (2019). *Çocuk şarkılarının Otizmlili Çocuklardaki Konuşma Problemlerine Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Pektaş, S. (2016). Otizm Spektrum Bozukluğu Tanısı Almış Çocuklarda Müzik Eğitiminin Önemi. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 4(1), 95-110. DOI: 10.7816/sed-04-01-06
- Sağırkaya, B. (2014). *Temel Motor Becerilerini Kullanabilen Otizm Özellikli Gsteren Çocuklarda İletişim Becerilerinin*

Geliştirilmesinde Orff-Schulwerk Yönteminin Kullanımı. Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.

- Sarvan, G. (2020). Flüt Eğitiminde Ekoller, Evrenselleşme Süreci ve Bu Sürece Ustalık Sınıflarının Etkisi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 6(11), 1-22. DOI NO: 10.36442/AMADER.20201158174
- Simpson, K. & Keen, D. (2011). Music Interventions For Children With Autism: Narrative Review of the Literature. *Journal Of Autism and Developmental Disorders*, 41, 1507-1514. DOI 10.1007/s10803-010-1172-y
- Töre, E. (2017). Öğretmenlerin Mesleki Gelişimi İçin Atölye Çalışması Modeline Dayalı Bir Uygulamanın Geliştirilmesi ve Değerlendirilmesi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 46, 133-150. DOI: 10.15285/maruaeabd.2740
- Treffert, D. A. (2009). The Savant Syndrome: An Extraordinary Condition. A Synopsis: Past, Present, Future. *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 364, 1351-1357. doi:10.1098/rstb.2008.0326
- Turan, D. (2006). *Özel eğitimde müzikten yararlanmada karşılaşılan sorunlarla ilgili öğretmen görüşlerinin incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Uçan, A. (2018). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar İlkeler Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*. Ankara: Arkadaş.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin.
- Yükseköğretim Kurulu (2021). *Müzik Öğretmenliği Lisans Programı*. https://www.yok.gov.tr/Documents/Kurumsal/egitim_ogretim_da_iresi/Yeni-Ogretmen-Yetistirme-Lisans-Programlari/Muzik_Ogretmenligi_Lisans_Programi.pdf sayfasından erişilmiştir.
- Yüksek Planlama Kurulu (2016). *Otizm Spektrum Bozukluğu olan Bireylerle Yönelik Ulusal Eylem Planı (2016-2019)*. <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2016/12/20161203-16.htm> sayfasından erişilmiştir.

Whipple, J. (2004). Music in İntervention for Children and Adolescents with Autism: A Meta-Analysis. *Journal of Music Therapy*, 41(2), 90-106.

EKLER

Görsel 1: Öğrencilerin Solo Performanslarından Bir Örnek



Görsel 2: Orff Yaklaşımı Doğaçlama Atölyesi Öğrenci, Ebeveyn ve Eğitimcilerle Toplu Çalışma



Görsel 3: Otizmlı Öğrenci ve Öğretim Elemanının Keman-Piyano Performansı



Görsel 4: Otizmlı Öğrenci ve Gönüllü Öğrencinin Flüt-Piyano Performansı



Görsel 5: Otizm ve Müzik Yaz Okulu Yönetmelik ve İçerik Geliştirme Çalışmalarından Bir Örnek



Görsel 6: Otizmli Öğrenci ile Atölye içi Bireysel Çalışmalardan Örnek



BAROK DÖNEM KLAVSEN TEKNİĞİ VE KLASİK DÖNEM PIYANO TEKNİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ

An Overview on Baroque Harpsichord Technique and Classical Period Piano Technique

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.58

Furkan ÖZYAZICI¹

Makale Geliş Tarihi: 28.11.2021

Makale Kabul Tarihi: 25.01.2022

Özet

Barok Dönem'in gözde çalgılarından biri olan klavsen, Barok Dönem sonrasında besteciler tarafından çekiciliğini yavaş yavaş yitirmeye başlamış, piyanonun üretilmesi ve performans sanatçılarına sunduğu ses renkleri, nüans yapabildiği ve parlak tınısı ile birlikte sadece dönemselsel bir çalgı olarak sınıflandırılmıştır. Elbette günümüze kadar gelmesi ile birlikte eğitimsel açıdan piyano ile çalış, notasyon ve el tekniği açısından farklılıklar göstermektedir. Bahsedilen farklılıklar da günümüzde eğitim açısından her iki çalgı olan piyano ve klavsen eğitimlerinde müzikalite yönünde çeşitlilik göstermektedir.

Klavsenin eser repertuarının piyanodan farklı oluşu, piyanodaki repertuarın Barok Dönem sonrasında başlaması ve klavsenin besteciler tarafından çekiciliğini yitirmesi sonucunda ortaya çıkan eğitimsel farklılık göz önüne alınarak elde edilen veriler toplanmış, toplanan veriler ışığında her iki çalgının da eğitimsel farklılıkları ortaya çıkarılmak istenmiştir. İki çalgı arasındaki farklılıklardan doğan eğitim süreci hakkında da bilgiler verilmiştir.

Piyano ve klavsenin eğitim süreçleri yönündeki zorluklar, çalgıların kendilerine özgü duruş postürleri, el pozisyonları, notasyonları ve eğitimsel açıdan müzikalite kazanımları arasındaki farklılıklar ele alınarak genel bir bakış açısı ile kaynaklar yardımı ile yorumlanmak istenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Barok Müzik, Klavsen, Piyano, Teknik Farklılıklar, İcra Teknikleri.

Abstract

The harpsichord, one of the favorite instruments of the Baroque Period, started to lose its attractiveness gradually by the composers after the Baroque Period, and it was classified as a period instrument only with the production of the piano and the sound colors, nuances and bright timbre it offered to the performance artists. Of course, playing with the piano from an educational point of view shows differences in terms of notation and hand technique. The mentioned differences also show diversity in terms of musicality in piano and harpsichord education, which are both instruments in terms of education today.

¹ Arş. Gör., İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Piyano Anasanat Dalı, furkan_ozyazici@hotmail.com

Considering the educational difference that emerged as a result of the fact that the repertoire of the harpsichord is different from the piano, the repertoire in the piano started after the Baroque Period and the harpsichord lost its attractiveness by the composers, the data obtained were collected, and in the light of the collected data, it was desired to reveal the educational differences of both instruments. Information about the educational process arising from the differences between the two instruments is also given.

The difficulties in the educational processes of the piano and harpsichord, the differences between the unique postures of the instruments, hand positions, notations and educational achievements of musicality were discussed, and it was desired to be interpreted with the help of resources with a general point of view.

Keywords: Baroque Music, Harpsichord, Piano, Technical Differences, Playing Techniques.

GİRİŞ

Yapısal olarak ilk önce klavseni anlamak ve piyanodan farklı bir yapıya sahip olduğunu benimsemek için, yıllar içerisinde yazılan klavsen metotlarının incelenmesi ve çalışılması gerekmektedir. Bu metotlardaki müzikal yapıların ne şekilde çalınacağı, klavsen tuşesine hangi ağırlıkla baskı uygulanacağı öğretmen tarafından öğrenciye aktarılmalı ve klavsen müziğinin hem teknik hem de müzikal olarak içeriğinin benimsenmesi gerekmektedir. Günümüzde piyanoda da çalınan birçok Barok Dönem eseri aslında klavsen için yazılmış ve performans sanatçıları tarafından klavsenin tekniklerine uygun şekilde piyano üzerinde çalışılıp seslendirilmeye çalışılmıştır. Elbette bu durum beraberinde birtakım farklılıkları da getirmiş, iki görsel olarak benzerlikleri bulunan bu iki çalgının kimi zaman birbirine benzediği fikri ortaya atılmıştır. Aslında görsel olarak benzeyen bu çalgılar çalma tekniği olarak birbirinden çok farklıdır. Başta klavsen icracısının duruş ve çalış postürü, klavye türlerinin sürekli olarak değişmesi (2 ya da 3) ve çalgının nüans yapamama sorunu ne yazık ki çalgılar arasında çok büyük farklılıkları barındırmaktadır (Dobron, 2019: 9).

Barok Dönem'deki besteciler orkestral eserlerinde de ses yoğunluğunu arttırabilmek, tiz ve keskin karakterli bir sesin orkestra içerisine dahil olmasını sağlamak amacı ile klavseni hemen hemen her eserlerinde kullanmışlardır. Bu kullanım elbette solo ve orkestral açıdan farklılıklar göstermiş fakat ikisi arasında ortak nokta çalgının nüans kapasitesinin olmaması olarak belirmiştir. Bu handikap çalan kişiyi etkilememekteydi çünkü klavsen, günümüz piyanosundan daha farklı bir iç mekanik yapıya sahiptir. Günümüzdeki modern piyanolarda çekiç tele vurarak ses çıkarmakta, her tel için birbirinden bağımsız bir tuş yapısı

bulunmaktadır. Fakat klavsenin iç yapısı mızraplı olduğu için tele vurma durumu bulunmamakta, telin üstten bir cımbız benzeri yapı ile çekilmesi sağlanmaktadır. Elbette bu durum iç mekanik hassasiyetini koruma sorununu da ortaya çıkarmış, çalan performans sanatçısının sabit bir güçle çalgıyı çalmasını gerektirmektedir. Klavsenin en üst noktada kullanıldığı dönemde piyanonun atası olarak kabul edilen klavikordda bulunmakta fakat klavikord ne yazık ki klavsenden de daha küçük bir tuşeye sahiptir çünkü üretimi piyanonun iç mekanığına çok benzediği, çekiçli bir sistem kullandığı için oldukça zor olmaktadır. Aynı zamanda Barok Dönem'in ünlü klavye virtüözleri de klavikordu bu küçük yapısından dolayı çok fazla benimsememişler, eserlerinde klavsene göre daha az yer vermeye özen göstermişlerdir. Klavikord, günümüz piyanosunun bir benzeri olduğundan dolayı aslında teknik açıdan piyanoya çok yakın bir çalışma sahiptir. Barok Dönem'de nüans özelliği bulunan tek klavyeli çalgıydı ama üretim zorluğu ve kendine özgü handikapları yüzünden çok fazla dönem içi eserlerde kullanılmamıştır. Günümüzde ise halen klavsen geleneksel yapısı ve sesini korumaktadır (Owen, 1966).

Klavsenin etkisini yitirmeye başladığı dönem ise üçlülerin ve akor destekli Erken Klasik Dönem (1730 – 1750)'dir (Blume, 1965). Bunun sebebi ilk olarak Almanya'da üretilen ilk piyano örneklerinin ortaya çıkmaya başlamasıdır. Klavsenin çeşitli klavye sayılarında üretilmesi ve çalmadaki problemleri yüzünden piyano, ilk üretildiği andan itibaren performans sanatçıların dikkatini çekmiştir. Klavsendeki çalma problemi aslında eğitim safhasında başlamaktadır. İlk süreç olarak klavsenin duruş şekli (postürü), klavyeye parmakların belirli bir açı ile yerleştirilmesi ve dokunurken uygulanacak olan en üst seviye basıncı ayarlanması gibi temel faktörler, çalgının öğrenme sürecinde büyük sorun teşkil etmektedir. Çalan kişinin uzmanlaşma süreci ise oldukça uzun sürmekte, uzmanlaştıktan sonra da her klavsenin yapısını anlık olarak değerlendirip ona göre kendisini ayarlaması gerekmektedir. Bu ayarlamaların yapılmasının sebebi ise halen günümüzde de devam eden klavsenin iç mekanığının belirli basınca kadar kaldırabilmesidir. Çalgıya herhangi bir kuvvet çeşitliliği uygulamanın faydasız olması sebebi ile en uygun çalma gücünün bulunması halen klavseni eğitimi zor olan klavyeli çalgılar arasında tutmaktadır çünkü kuvvetin abartılması durumunda gövde veya iç mekanik hasarlarına sebep olabilir (Helyard, 2016).

Erken Klasik Dönem sonrasında ise piyanonun etkin bir şekilde kullanılmaya başlanması, klavsen eğitiminin sınırlandırılmasına yol açmıştır. Piyano gerek nüansları istenilen kuvvette yapması gerekse de yapısal olarak dayanıklılığı yüzünden besteciler tarafından çok çabuk ilgi

görmüş bir çalgı olmuştur. Klavyesinin bir standarda sahip olması da besteciler açısından farklı renkleri aynı anda kullanmaya olanak sağlamaktadır. Eğitim açısından bakıldığında da piyanonun dayanıklılığı sayesinde hasar korkusu olmadan eğitim verilmesi elbette dönemin ve daha sonraki yıllarda ortaya çıkan eğitimcilerin çok daha rahat bir şekilde eğitim vermelerine olanak sağlamaktadır. Öğrencinin ise duruş ve çalış pozisyonları da çok daha rahat bir şekilde öğretiliyor, hata yapması durumunda da mümkün olan en kolay metotlarla duruş postürü dahil olmak üzere düzeltilebilmektedir. Klasik Dönem'in ortalarına doğru da Joseph Haydn ve Wolfgang Amadeus Mozart gibi dönemin piyano virtüözlerinin ve bestecilerinin neredeyse klavyeli çalgı olarak kullandıkları piyano, ilerleyen zamanda Geç Klasik Dönem ve Erken Romantik Dönem'de daha da ilgi çekmeye başlamıştır. Çalgının ilk üretildiği isim Pianoforte (İtalyanca: Hafif, Kuvvetli) olarak duyurulmuştur. Bu isim bile Barok Dönem'in sonlarında yaşamış bestecilerin ve Klasik Dönem'in tamamında yaşamış virtüözlerin dikkatini çekmeye yetmişti çünkü bu mekanik harika denilebilecek olan çalgı tıpkı diğer çalgı türleri gibi nüans yapabilmektedir. Bu durumun sağladığı avantajların başında ise her çalgı ile rahat uyum sağlayabilmesi olarak görülmüştür (Kipnis, 2007: 258).

Piyano ve Klavsenin Teknik Karşılaştırması

Öncelikle bu iki çalgının birbirinden teknik olarak farklılıkları bulunmakla birlikte eğitim süreçlerindeki süre de birbirinden farklıdır. Klavsen eğitimi Barok Müzik eğitimi içerisinde bir dal olduğundan dolayı eğitim süreci diğer çalgılara göre daha uzundur. Klavyeli bir çalgının standart üniversite eğitimi içerisinde temel olarak uzmanlık seviyesi 4 yıl olarak düşünüldüğünde klavsenin teknik ve mekanikleşmiş yapısı dolayısı ile eğitim sürecinin uzun olduğu söylenilebilir. Bu süreçte sadece Barok Müzik eğitimi kapsaması dolayısı ile oldukça sınırlı olarak da kabul edilmektedir. Bu noktadan yola çıkarak ilk olarak klavsen eğitim metotlarının müzikal ve çalışma sürecine bakılması öngörülmektedir. J.S. Bach ve dönem içerisinde yaşayan klavsen bestecilerinin eserleri genellikle üst seviye zorluğa sahiptir ve başlangıç için uygun kabul edilmemektedir fakat yine J.S.Bach'ın "Der Erste Bach" isimli küçük parçalar ve danslar içeren kitabı temel notasyon ve solfej eğitiminden sonra klavyeli çalgı öğrencilerine öğretilmeye başlanmaktadır. İçeriğinde neredeyse sadece iki sesli kontrpuan bulunması ve sağ ile sol eldeki notaların birbirine yakınlığı dolayısı ile eğitim metotları arasında uygun kabul edilebilmektedir fakat Johann

Caspar Heck ve Jean Phillipe Rameau gibi eğitimcilerin metotları tamamen klavye ye alışma sürecini desteklemektedir. Bu iki besteci içerisinde J.P. Rameau'nun "Le Art de Clavecin" isimli metodu ise hem teknik başlangıç hem de gelişim sürecinde gerek çalma gerekse çalgıya uygulanan basıncın ayarlanmasında temel kitap olarak kabul edilebilmektedir (Kipnis, 2007: 362).

Klavsen eğitimi ve piyano eğitimi arasındaki önemli bir fark da piyanonun repertuarının klavsene göre oldukça geniş olmasıdır. Elbette Erken Klasik Dönem sonrasında ortaya çıkan piyanonun günümüzde de oldukça etkin bir şekilde hem virtüözler hem de besteciler tarafından kullanılması bu çalgının repertuarına yeni eserler eklenerek seslendirilmesini sağlamaktadır. Aynı zamanda modern bestecilerin eserlerindeki fazladan doku ve yeni renk arayışı da çalgının teknik kapasitesini belirgin ölçüde arttırmakta, eğitimcilerin bu doğrultuda sürekli olarak kendi eğitim müfredatlarını güncellemesinin önünü açmaktadır. Klavsen de ise eğitim periyodunda kullanılan metotların çok eski dönemlere ait olması, eğitimin çok ağırlıklı olarak Barok Dönem ile sınırlanması ve performans için sahnelerde çalgının oldukça zor bulunması gibi problemler olduğundan dolayı belirli sınırlılıkları beraberinde getirmektedir. Başta her klavsenin hangi hassasiyette çalınması gerektiğinin belirlenmesi zaten klavsen eğitimcilerinin ilk sorunudur ve bu süreçte ellerinden geldiğince öğrencilerinin hakimiyetini geliştirmeleri gerekmektedir (Di Veroli, 2011).

Eğitim sürecinde ise her iki çalgının da notasyonları kimi zaman anahtar yönünden birbirinden farklıdır. Ramaeu'nun eğitim metodunda sağ el 4. Çizgi Do Anahtarı'nı kullanırken sol el Fa Anahtarını kullanmaktadır ve bu durum standart bir piyano notasından farklıdır çünkü Piyano sağ elde Sol Anahtarını, sol elde de Fa Anahtarını kullanmaktadır. Christoph Graupner (1683 – 1760) eserlerinde 1. Çizgi Do Anahtarı'nı kullanmış, klavsen eserlerinde Do Anahtarı'nın çeşitliliğinden yararlanmış (Oestreich, 2003). 1. ve 4. çizgi Do anahtarının öğretilmesi elbette solfej dersinin içeriğindedir fakat klavsen eğitimcilerinin de desteği ile de bu sürecin geliştirilmesi gerekli olduğu düşünülmektedir. Anahtar farklılığın yanı sıra piyano da standart anahtarların kullanılması ve her iki elde de akorların net ve açık bir şekilde yazılması, çalan kişinin doğrudan klavye üzerinde hakimiyet kurmasını sağlamaktadır. Bu durum klavsen için kimi zaman böyle değildir çünkü Barok Dönem'de bazı besteciler klavsen notalarında sol elin çaldığı Fa anahtarında sadece bir nota yazıp altına fonksiyonunu yazarak çalıcının kapasitesi içerisinde bu akoru ve gerekirse özgün bir ritmik yapı bularak çalmasını hedeflemiştir. Klavsenin metotlarındaki bu ilginç detay piyano

metotlarında veya eserlerinde bulunmamaktadır. Barok Dönem'in süslü yapısının daha da ortaya çıkarılması için hedeflendiği düşünülen bu notasyon sistemi için klavsen sanatçılarınin armoni bilgilerini en üst düzeyde tutmalarını gerektirmektedir çünkü, sol elde bulunan tek bir bas sesin altındaki fonksiyon ile birleştirilip bir de ritmik açıdan ait olduğu eserin diğer çalgılara ait kısımlarına uygun ritim belirlenmesi gerekmektedir (Hunt, 1974: 5).

Piyano eğitiminde, dönemsel bir inceleme yapıldığında Erken Klasik Dönem'de modernize edilmiş klavsen metotlarının kullanıldığı görülmektedir. Öncüsü olduğundan dolayı klavsen eserleri notasal olarak revize edilip modern bir yazı sistemine oturtulduktan sonra doğrudan piyano için adapte edilmiştir. Bu adaptasyon sonucunda da sağ el Sol Anahtarını, sol el de Fa Anahtarını kullanmaya başlamıştır. Bu şekilde olması sayesinde piyano notasyonu da net bir şekilde ortaya çıkmış, eğitimcilerin 3 ya da daha fazla anahtar öğretimine gerek kalmadan doğrudan 2 anahtar öğretilmesi sayesinde öğrencilerin de kafalarının karışmasının önüne geçmesi sağlanmıştır. Piyano da yine klavsenden farklı olarak Fa anahtarında bulunan parti açık bir şekilde yazılmakta, yazılan partide ise fonksiyon değerleri kullanılmamaktadır çünkü sol el doğrudan eşliklendirme ve kimi zaman da solo partiyi çaldığından dolayı böyle bir armonik okuma yönteminin de önüne geçilmiştir. Aynı zamanda her iki çalgıyı da birbirinden ayıran diğer bir özellik piyano da bulunan uzatma (sustain) pedalıdır. Bu pedal sayesinde istenilen ses(ler) veya akor(lar) olabildiğince uzun tutulabilmektedir. Uzatma pedalı piyano içerisinde bulunan mekanik ve çekiç alanını açıp rezonans genişliğini arttırdığından dolayı sesler neredeyse çok uzun saniyeleri bulmaktadır (Nandi, 1990: 122).

Klavsen eserlerinden farklı olarak piyano da seslerin uzaması doğrudan tuşlara basılı tutulması ile de gerçekleşmektedir. Uzun olarak tutulan bir tuşun sesi hem çalan kişiyi hem de eserin bestecisini tatmin edecek kadar uzamaktadır ve ekstra herhangi bir farklı tekniğe ihtiyaç duyulmamaktadır. Bu noktada klavsenin yapısı gereği tuşa ne kadar uzun basılırsa basılısın sesin mızrapla çekilen telden çıkması yüzünden uzama kapasitesi oldukça düşüktür. Bu zorluğu aşmak için barok besteciler uzatmak istedikleri sesin üzerine armoniye uygun olarak *trill* (bir süsleme çeşidi) eklemişlerdir. Eklenen süslemeler sayesinde parmaklar sürekli olarak iki nota arasında hareket ettiğinden dolayı ses istenilen seviyede uzamakta ve gerekli noktaya ulaşabilmektedir. Klavsen repertuarının büyük kısmı Barok Dönem içerisinde olduğundan dolayı solo klavsen eserlerinde süslemeler de büyük önem arz etmekteydi. Süslemeler sayesinde olabildiğince renklendirilmek istenen eşlik ya da solo melodi

partisi hem netleştirilmiş hem de çalgıdan çıkan ve oldukça keskin olan sesin bir miktar da olsa yumuşaması sağlanmıştır (Nandi, 1990: 32).

Hem piyano hem de klavsen üzerinde melodik açıdan bir değerlendirilme yapıldığında ister heterofonik (tek sesli) ya da polifonik (çok sesli), isterse de yatay notasyon veya kontrpuantal notasyon yazımları birbirinden bir miktar farklıdır. Bu farklılık eğitim süreci içerisinde incelendiğinde ise piyanonun çalma tekniğinin gelişkin ve neredeyse sınırsız denebilecek olması dolayısı ile teknik farklılıklara sebep olmaktadır. Örnek olarak klavsene sesi uzatmak için iki tuş arasında *trill* kullanıldığından dolayı parmağın basılı kalmasının bir anlamı yoktur fakat piyano da uzun tutulması gereken bir ses eğer uzatma pedalı kullanılmıyorsa basılı tutulması gerekmektedir. Bu farklılığın yanı sıra nüans bazında da değerlendirme yapıldığında Klasik Dönem piyano eserlerinde renklerin ortaya çıkarılması açısından nüansların zenginliği göze çarpmaktadır fakat Barok Dönem klavsen eserleri içerisinde nüans olarak bir gürlük değiştiricisi çalgının yapısından dolayı bulunmamaktadır. Nüans eksikliği ise doğrudan klavsen eserlerinin tek düze olmasına yol açtığından dolayı besteciler mümkün olduğunca *prall*, *mordent* ve *grupetto*, ve farklı süslemeleri de eserlerinin içerisinde bulundurmaya oldukça dikkat etmişlerdir (Nandi, 1990: 51).

Çalma teknikleri arasındaki farklardan biri de her iki çalgıda da akorların çalınma şeklidir. Piyano da akorlar her ne kadar geniş olursa olsun bir noktaya kadar olan sesler (8 ila 10 sestene oluşmuş akorlar) birlikte çalınabilmekte ve akordan çıkan seslerin her birisinin notaları çok net bir şekilde anlaşılabilir. Fakat klavsene akor seslerinin çoğunlukla kırılarak çalınması gerekmektedir. Bunun sebebi de akorun seslerinin aynı anda çalınması esnasında çalgının mekaniğinden çıkan keskin ve kapatıcı olarak nitelendirilebilecek olan rezonansın en aza indirilmesi gerekliliğidir. Mızrapların aynı anda piyano da rahatça çıkabilecek olan sayıda notadan oluşan bir akorun seslerini çekmesi klavsen mekaniğinde duyumsal açıdan pek mümkün değildir çünkü akor seslerinin aynı anda basılması oldukça yüksek bir karmaşıklıkta rezonansa yol açmaktadır. Her iki çalgıda bulunan bu farklılık sonucunda eğitimsel açıdan klavsen öğrencilerinin akorları ne şekilde çalması gerekliliği eğitim başlangıcında öğretilmektedir. Piyano öğrencileri de akorların net çıkması avantajını kullanarak bir kırma artikülasyonu olmadığı sürece tüm akor seslerini aynı anda basarak ses elde edilmektedir (Hess, 1953: 86).

Elbette eğitim süreçlerinde başlangıç seviyesi birbirine oldukça benzemektedir. Bu benzerliklerin ilki her iki çalgının da başlangıç

seviyesi öğrencilerinin çaldıkları metotlar, dönemsel farklılık da olsa birbirine yakın seviyededir. İlk amaç olarak klavyede bulunan tuşların hangi notalara denk geldiğinin öğretilmesi hedeflendiğinden dolayı başlangıç seviyesi metotları birbirine yakın içerikler barındırmaktadır. Bu noktada sadece müzik teorisi açısından farklılık bulunmaktadır ve bu farklılık da klavsen notalarının geleneksel kurallara göre sağ elinin 4. çizgi Do anahtarı üzerinde yazılmasıdır. Dönemine göre değerlendirilme yapılırsa günümüzdeki piyano öğrencilerinin öğrendikleri sağ elde çalınan Sol Anahtarı nasıl okunuyorsa Barok Dönem’de de sağ eldeki Do Anahtarı da o şekilde okunmaktadır. Fakat yine günümüzde bulunan eğitim alanları ve Barok Dönem müziğinin ayrı bir eğitim kategorisinde değerlendirilmesi sonucunda, verilen eğitim sürecinde eski kuralların kullanılması dolayısı ile her iki çalgıda her ne kadar klavyeli ve benzer olursa olsun müfredat ve teknik eğitim yönünden birbirlerinden ayrılmak zorunda kalmışlardır (Lindley, 1985: 228).

Piyano ve Klavsen Eğitim Süreçlerindeki Farklılıklar

1900’lü yıllar sonrasında müzik okulları adı altında eğitim veren tüm kurumlarda piyano her zaman yerini almıştır fakat klavsen için durum ne yazık ki aynı değildir. Çünkü çalgının üreticisinin az olması ve hassasiyeti göz önünde bulundurulduğunda piyano kadar ilgi çekmemektedir. Aynı zamanda piyano tüm müzik dönemlerine hitap etmekte ve dönemler içerisinde klavyeli çalgılar için bestelenmiş olan tüm eserleri rahatlıkla çalabilmektedir. Elbette geniş bir repertuara sahip olması dolayısı ile piyano için eğitim müfredatı da ona göre belirlenmektedir. Klavsen ise çoğunlukla tek bir döneme hitap ettiğinden dolayı eğitim müfredatı sınırlıdır ve Barok Dönem ile Erken Klasik Dönem içerisinde değerlendirilerek bu yönde bir eğitim müfredatı ile eğitim verilmektedir. Verilen eğitimlerin süreci de ülkeler arasında değişim göstermekte ve bu eğitimler 3 ila 6 yıl arasında değişebilmektedir (Butt, 1994: 175).

Yıllar içerisindeki değişimlerine göre öncelikle klavsen eğitimi incelendiğinde karşımıza çıkan ilk veri eğitim alan öğrenci sayısının piyanodan oldukça az olduğudur. Az olmasının sebeplerinden ilki, müziğin belirli bir zaman dilimi içerisinde etkinlik gösteren klavsenin dönemler içerisinde büyük ölçüde piyanonun gölgesinde kalmasıdır. Bir diğer sorun ise piyanonun her müzik okulunda bulunabilecek türde üretilmesi ve üretim safhasının standart bir şekilde sabit olmasıdır. Aynı zamanda başka bir bakış açısı ile değerlendirildiğinde Barok Dönem müziğinin içeriğinin tamamen dinsel olması, eserlerin bestelenmesinde de

etkili bir şekilde belli olmaktadır. Fakat Klasik Dönem ve ilerleyen periyotlarda müzik artık dinsel anlayış çerçevesinden olabildiğince uzaklaştırılmış, klavsen müziği de ne yazık ki çoğunlukla dini bir çerçevede kaldığından dolayı zaman içerisinde klavyeli çalgılar eğitimi içerisinde piyano eğitimindeki öğrencilere göre oldukça küçük bir öğrenci kitlesine hitap etmeye başlamıştır. Klavsenin eğitim sürecindeki değişken yıl sayısı ise piyano eğitime göre oldukça dikkat çekicidir. Piyano eğitimi düzenli olarak 4 yıl üniversite ile temel eğitime sahip olmasının yanında klavsen 3 ila 6 yıl sürecinde ülkelere göre değişmektedir. Örnek olarak Almanya içerisinde Barok Müzik eğitimi genellikle 6 yıldır ve bu süreçte Rönesans müziğinin de eğitimi verilmektedir (Butt, 1994: 177).

Piyano eğitimine bakıldığında ise dünya da farklı eğitim sistemleri görülmektedir. Repertuar açısından geniş bu çalgının Klasik Dönem ve sonrasında besteciler ve virtüözler tarafından etkin bir biçimde kullanımı müzik eğitimi alanlar açısından oldukça dikkate değer bir haldedir. Örnek olarak piyano eğitimi çoğu ülkede küçük yaşlarda hobi olarak da olsa öğrencilere piyano hocaları tarafından verilmekte, öğrencilerin gelişim süreçleri takip edilerek bir süre sonra ilerlemeleri doğrultusunda müzik eğitimi verilen profesyonel okullara yönlendirilebilmektedir. Bu yönlendirmeler sonucunda dünyada profesyonel müzik eğitimi veren okullar her yıl çok sayıda piyano öğrencisini kendi sınavları doğrultusunda kabul etmekte ve ilerinin eğitimcilerini ya da performans sanatçılarına yetiştirmektedir. Piyano eğitimi sırasında klavsene göre avantaj olarak nitelendirilebilecek olan durum ise eğitim metotlarının fazla oluşudur. J. Hanon, F. Beyser ve C. Czerny ve daha sayılamayacak müzik eğitimcisi ve pedagogların besteledikleri piyano metotları sayesinde (eğitim metotları ülkeden ülkeye değişmektedir) piyano öğrencileri eğitimlerini almaktadır. Aldıkları eğitimin dikkat çekici yanlarından bir diğeri de piyanodaki eser formlarının oldukça belirgin bir şekilde belli olmasıdır (Hu, 2018: 4).

Klavsen de ise eğitim sürecinde çalınan profesyonel eserlerde formal yapılar oldukça prematüre ve belirsizdir. Barok Müzik eserlerinde bulunan formların adları her ne kadar Sonat, Sinfonia veya Klasik Dönem’de adı geçen formlar olsa da hiçbir tanesi tam anlamı ile bir forma işaret etmemektedir. Örneğin günümüzde Barok Sonat olarak adlandırılan eserler aslında danslardan oluşan birer Süit türünde eserlerdir. Süit formal yapıdan çok bir türdür ve içerisinde 4 veya daha fazla dansı barındırmaktadır. Elbette bu durumda klavsen eğitimi içerisinde dikkati çeken nokta da formal yapıların ne yazık ki çok fazlası ile belirgin yapılara sahip olmamasıdır ve eğitim içerisinde sınırlılıkları

da beraberinde getirmektedir. Fakat İtalya ve Almanya gibi ülkelerde öncelikli olarak piyano eğitiminden geçen öğrenciler kendi istekleri doğrultusunda Klavsen eğitimi de alabilmekte ve edindikleri deneyimler ışığında Barok Müzik eğitimi yönünde de gelişebilmektedir. Bu gelişim ise başlarda piyano tekniğine ve notasyonuna alışkın olduklarından zor olsa da formal birikim ve teorik açıdan da olsa piyano üzerinde Barok eser seslendirmeleri doğrultusunda onlara fayda sağlamaktadır (Hu, 2018: 3).

Piyano eğitiminin ilerleyen süreçlerinde ise Klasik, Romantik ve Modern eserler öğrencilerin karşısına koyulmakta, eğitimcileri tarafından çalınma stilleri ile birlikte eğitim verilmektedir. Eğitimi verilen dönemsel çeşitlilik sayesinde piyano öğrencilerinin müzikal karakteristiği zaman içerisinde edinmesi, ilerde farklı şekillerde mesleki olarak gelişimlerine katkı sağlamaktadır. Örnek olarak bir korrepetitör (accompanist), dönemsel açıdan repertuar bazında hakimiyet sağladığı için doğrudan tüm çalgılara eşlik edebilme kapasitesine sahiptir. Bu sayede çalgıların da eserlerine yine dönemsel bazda hâkim olabilir. Fakat klavsende sadece Barok Müzik olduğundan dolayı ne yazık ki bu durum belirli bir yıl süreci ile sınırlıdır. Sahne performansı açısından da değerlendirildiğinde yine piyano virtüözlerinin eserleri oldukça karmaşık ve belirgin farklılıklar (dönemsel teknik ve tınısal farklılıklar) içerdiğinden dolayı zorluklar barındırmaktadır (Mikkila-Ardmann, 2018: 621).

Eğitim sürecinde ise son olarak önemli noktalardan biri de çalgıların kapasitelerinin bir karşılaştırmasıdır. Bu karşılaştırmada başka bir çalgıya eşlik etme bazında değerlendirme yapıldığında farklı veriler ortaya koymaktadır. Öncelikle profesyonel bir klavsen sanatçısının kendi dönemi içerisinde eşlik ettiği çalgılara elbette yazılan nota dahilinde uyum sağladığı görülmektedir fakat bu uyum sağlama ne yazık ki nüans bazında olmamaktadır. Çalgının nüans yapma durumunun olmayışı yüzünden çalan solistin çalgısının el verdiği ölçüde eser içerisinde bulunan nüansları biraz arttırması gerektiği anlaşılmaktadır. Elbette bu durum klaveseni çalan kişinin teknik eğitimi yüzünden değil, çalgının üretimi ve iç mekaniği yüzünden oluşan doğal bir durumdur. Çalgıdan çıkan ve her tuşun bırakıldığı anda çıkardığı keskin bir mızrap mekanik sesi de sahne performansında oldukça dikkat edilmesi gereken bir durumdur. Piyano da ise sahne performansı sırasında başka bir çalgıya eşlik ediliyorsa klavsenden daha farklı bir durum ortaya çıkmaktadır. Piyanistin mümkün olduğunca eşlik ettiği çalgı bazında kendini ayarlaması ve solistin duyulacağı şekilde eşlik etmesi gerekmektedir. Bu durumda elbette piyanonun mümkün olan ve notalar üzerinde bulunan tüm nüansları yapabilecek kapasitede olmasından kaynaklanmaktadır.

Uyum sağlama durumunda ise piyanistin olabildiğince her çalgıya eşlik etme yönünde kapasitesini arttırması gereklilik olarak görülebilir (Bobetsky, 2004: 3).

SONUÇ

Tüm kaynaklardan elde edilen verilerin ışığında öncelikli olarak dikkati çeken sorunlardan ilki klavsenin sadece Barok Dönem içerisinde değerlendirildiğidir. Bu değerlendirme elbette günümüzde klavsen eserlerinin bestelenmemesi olarak görülmemiştir fakat yoğun repertuarının tamamen Barok Dönem bestecileri ve klavsen virtüözleri tarafından ortaya çıkarıldığını göstermektedir. Eğitim sürecinde ise bu çalgının geleneksel notasyon ve güncel notasyon okuduğu anlaşılmakta, her birinin teorik ve müzikal olarak çalışılması gerektiği de anlaşılmaktadır. Ayrı bir klavyeli çalgı sanat dalı olarak değerlendirilen klavsenin, günümüz çerçevesinde bir değerlendirme yapıldığında oldukça kısıtlı olduğu da anlaşılmaktadır. Bu kısıtlama ise çalgının bulunma zorluğu, eğitim verecek kişilerin azlığı ve öğrencilerin ilgisini çekme açısından modern piyanonun gerisinde kaldığıdır.

Piyano ise oldukça gelişmiş mekanik yapısı sayesinde dayanıklılık, performans ve müzik teorisi içerisindeki tüm gereksinimleri rahatlıkla yapabilmesi sonucunda oldukça ilgi çekici olmaktadır. Eğitim sürecinde ise profesyonel eğitimcilerin yol göstermesi ve belirlenmiş müfredatı içerisindeki eserlerin neredeyse sınırsız olarak nitelenmesi sayesinde öğrencilere ve daha sonrasında geleceğin sanatçılara birçok imkân sunması sayesinde oldukça önemlidir. Bu eğitimde ilk olan modern notasyonların öğrenilmesi ve gerekli seviyede müzik teorisinin de önemi oldukça büyüktür. Geniş klavyesi sayesinde klavsene göre oldukça kalınlara ve inceleme ilerleyebilmesi, piyano öğrencilerinin el, kol ve postürü dahilinde hareket kabiliyetlerini de oldukça arttırmaktadır.

Genel olarak her iki çalgının da aslında klavyelerinin aynı olduğu incelenen kaynaklar doğrultusunda ortaya çıkmıştır fakat yapısal olarak bu çalgıların klavyelerinin iç mekaniksel olarak farklı olduğu da anlaşılmıştır. Klavyedeki farklılığın ise çalma sırasında klavyeye uygulanan basıncın özellikle klavsene sabit bir şekilde olması gerektiği sonucuna varılmıştır. Bu klavsen açısından bir zorluk olmak ile birlikte çalgının eğitim süreci içerisinde değerlendirildiğinde tıpkı piyanoda bulunan uzatma pedalının kullanımı, nüans değerlerinin uygulanması gibi zorluklar kapsamında yine de belirgin bir zorluk olmamaktadır. Elbette çalış içerisinde karşılaşılan ve diğer bir zorluk olarak nitelendirilebilecek

olan nokta ise piyanoda çalınan geniş akorların klavsen de ne yazık ki aynı şekilde çalınmıyor olmasıdır. Klavsen eserlerindeki akorların aynı anda çalınması sırasında ortaya çıkan mekanik sesin, çalgının keskin rezonansı ile birleştiğinde bazı notaların (özellikle ince notaların) ses değerlerini kaybetmesi şeklinde sonuçlanmaktadır. Bu duruma ise çözüm olarak klavsen üzerindeki akorların eserin hızına göre kırılarak çalınması gerekliliğini doğurmuştur. Piyano da ise böyle bir durum bulunmamakta, yazılan tüm akorlar her ne kadar fazla ses içerse de gerekmediği sürece kırılarak çalınmamaktadır ve aynı anda tüm sesler oldukça net bir şekilde açığa çıkmaktadır.

Eğitim süreçleri içerisinde ise piyano eğitimi, günümüzde standart 4 yıllık bir üniversite eğitiminden geçtikten sonra üst kademe eğitimler ile devam ettirilmektedir. Klavsen öğrencileri ise dünya çapında değerlendirildiğinde farklı eğitim yıllarına sahiptir ve 3 ila 6 yıllık bir süreç sonunda üniversite eğitimlerini tamamlamaktadırlar. Piyano eğitimi alan öğrenciler ise klavsen dalında eğitimlerini devam ettirmek istediklerinde kaynaklardan elde edilen verilere göre 3 veya 4 yıllık bir süreçte eğitimlerini bitirmektedirler. Bunun sebebi ise piyano klavyesi üzerinde edindikleri hakimiyet ve teorik bilginin, klavsene de yardımcı olması durumu şeklinde özetlenebilir.

KAYNAKÇA

- Blume F. (1965), “Symphonie” in Musik in Geschichte und Gegenwart, vol. 12, col. 1803-1899
- Butt J. (1994), Music Education and the Art of Performance in the German Baroque, Cambridge Musical, Texts and Monographs, Cambridge University Press, ISBN: 0-521- 43327- 4, Cambridge, U.K.
- Dobron A. (2019), The Comparison of the Method of Harpsichord Teaching Included in The Textbook by Jean Nandi Entitled "Starting on the Harpsichord" with The Principles of the Present Core Curriculum for Primary Music Schools, Research Gate Publications, Notes Muzyczyn, Krakow, Poland.
- Helyard E. Dr. (2016), Instrumental Reward of The Harpsichord, Published by Senior Lecturer, Musicology and Historical Performance Artist Dr. Erin Helyard from Melbourne Conservatorium of Music, University of Melbourne, Melbourne: Australia Dominion of U.K.

- Hess A. G. (1953), *The Transition from Harpsichord to Piano*, The Galpin Society for the Study of Musical Instruments Vol.6, Duchy of Wales in England, U.K.
- Hu Z. (2018), *Research on the Present Situation of Piano Education in Colleges and Universities*, Conservatory of Music, Nanyang Institute of Technology, *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, Vol. 264, Nanyang, China
- Hunt E. (1974), *An Interview with Kenet Gilbert* in *The English Harpsichord Magazine* Vol.1 No.3 Amersham, Bucks, U.K.
- Kipnis I. (2007), *The Harpsichord and Clavichord: An Encyclopedia*, ISBN: 9781138791459, Published by Routledge, U.K.
- Lindley M. (1985), *Keyboard Technique and Articulation: Evidence for The Performance Practices of Bach, Handel and Scarlatti*, Cambridge University Press of England, London, U.K.
- Mikkila-Ardmann M. (2018), *Piano Teacher Education in Germany and Finland: Targeted Competencies and Respective Learning Environments of Two Cases*, University of Turku Press, Turku, Finland.
- Nandi J. (1990), *Skill and Style on The Harpsichord, A Reference Manual for The Developing Harpsichordist*, Bon Gout Publishing Co. ISBN: 0-9622023-2-0, Library of Congress Catalog Card Number 88-092719 Printed in Berkeley, California, U.S.A.
- Oestreich R. J. (2003) *MUSIC: HIGH NOTES; "Who's Graupner? Here's Who, And How!"* New York Times, Feb. 23, 2003 Series, New York, U.S.A.
- Owen D. (1966), *The Harpsichord and Clavichord*, Published by *Journal of Research in Music Education Daily and Yearly News*, Online Archive of National Association for Music Education, London, U.K.
- DiVeroli C. (2011), *30 Myths on Baroque Harpsichord Playing*, Online Archive of Bray Baroque Publishing, Dedicated to Franz Silvestri, Bray City, Ireland.

**İKİNCİ VİYANA OKULU BESTECİLERİNİN PİYANO
ESERLERİNDEKİ TEKNİKLERİN ROMANTİK DÖNEM
PİYANO ESERLERİNDEN FARKI**

*The Difference of the Techniques in the Piano Works of the Second
Vienna School Composers from the Romantic Period Piano Works*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.59

Beril ÖZYAZICI¹

Makale Geliş Tarihi: 30.11.2021

Makale Kabul Tarihi: 25.01.2022

Özet

Romantik Dönem’de piyano için bestelenen eserlerin teknikleri, Klasik Dönem’e göre yapı, form ve eşiklendirme yönünden oldukça zengindir. Bu zenginliği ise virtüöz bestecilerin çok daha fazla ön planda olması sağlamıştır. Piyano virtüözü olan Franz Liszt, Frederick Chopin ve Sergei Rachmaninoff gibi farklı ulusların bestecileri, piyano tekniğini hem besteleme hem de çalma yönünde geliştirerek Klasik Dönem’in sadeliğinden ileri taşımışlardır. Frederick Chopin piyano eserlerindeki appoggiatura kullanımı melodilerin renklenmesini, Franz Liszt’in Macar Rapsodileri’ndeki akorların zenginliği çalgıdan çıkan gücü ve Sergei Rachmaninoff’un Piyano Konçertoları’ndaki eşik dokularının kısa nota değerleri ile süslenerek oldukça seri bir şekilde kullanılması piyanodaki hızı oldukça arttırmış ve Romantik Dönem’de piyanonun yerini besteciler için vazgeçilmez bir hale getirmiştir.

Sanat Akımlarının matematiksel olarak belki de en dikkat çekicisi olan ve müzik sanatında “tonal müzik” anlayışını değiştiren İkinci Viyana Okulu bestecilerinin piyano için besteledikleri eserler ise Romantik Dönem’deki büyük virtüözlerin eserlerinden hem teknik hem de melodik açıdan farklılıklar içermektedir. Bu farklılıkların başında besteci ve piyanist Arnold Schönberg tarafından 1919 yılında geliştirilen 12 ton müziği sonrasında oluşturulan ezgi ve eşik motifi bulunmaktadır. Bu müzik türünde 12 adet nota, bestecinin belirlediği sıra ile dizilerek yeni bir gam oluşturmada ve bestelenecek eser içerisinde bu dizi ve türevleri (inverse, retrograde, retrograde inverse) kullanılmaktadır. Romantik Dönem’deki halk müziğinin etkilerini barındıran melodilerin aksine bestecinin oluşturduğu sistemde melodinin “belirli sınırlılıkları” bulunmaktaydı. Aynı notasal sistem sayesinde eşik kimi zaman serbest, kimi zaman da yine notaların diziliş sistemi yönünde hareket etmekteydi. Buradaki önemli nokta ise eserlerdeki ritmik dokuların mümkün olduğunca zengin olarak kullanılmasıydı çünkü sınırlılıklar sayesinde bestecinin hareket imkanı yine sayısal değerlere bağlıydı.

¹ Sanatta Yeterlik Mezunu, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, Piyano Anasanat Dalı, berilozyazici@gmail.com

Çalışmanın esas konusu olan İkinci Viyana Okulu bestecilerinin piyano eserlerinde olan farklılıkların Romantik Dönem'den farkları elde edilen veriler ve analizler ile ortaya çıkarılmak istenmiş, Romantik akımın ve Ekspresyonizm akımının piyanoya olan etkileri kaynaklar doğrultusunda değerlendirilmek istenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *İkinci Viyana Okulu, Piyano, Romantik Dönem, Teknik Farklılıklar.*

Abstract

The best exhibited works for piano in the Romantic Period are rich in works, forms and visualizations compared to the Classical Period. This is why virtuoso composers should be in the foreground much more. Composers of different nations, such as the piano lanz Franz Liszt, Frederick Chopin and Sergei Rachmaninoff, carried piano design beyond the simplicity of the Period by improving both composition and performance. The increase in melody in the use of appagiatura in the instruments in Frederick Chopin's piano, the power of the chords in Franz Liszt's Hungarian Rhapsodies, the texture of Sergei Rachmaninoff's Pianos and the clarity in the classes of short rythmical notations increased the speed of the piano, and the function of the piano in the Romantic period became essential for composers.

The works composed for the composers of the Second Viennese School, which attracted the Art Movements and chose the "alton music" understanding in the art of music, lack both the equipment and the melodic equipment of the great virtuosos of the Romantic Period. It embodies the melody and motif created in 1919 by the creator and pianist Arnold Schönberg. This musical content creates a new scale by arranging 12 notes of the producer in order, and this scale and its derivatives (reverse, retrograde, retrograde reverse) are used in the works to be composed. All the melodies of the general melodies in the general borders of our people in the Romantic period have "integrities". Thanks to the same notation system, sometimes free and sometimes notational system representation of notations was shown. your move from scenarios about making use of all the possibilities of the systems in the works at all real points again depended on the numerical values.

The main subject of the study, the differences in the piano works of the Second Vienna School composers, were tried to be revealed with the data and analyzes obtained from the Romantic Period, and the effects of the Romantic movement and the Expressionism movement on the piano were evaluated in the light of the sources.

Keywords: *Second Viennese School, Piano, Romantic Era, Technical Differences.*

GİRİŞ

Romantik Dönem’de müziğe bakış açısı, Klasik Dönem’den farklı olarak bestecilerin kendi halk müziklerinden etkilenecek dinleyicilerine sundukları eserler ile başlamaktadır. Bu eserlerde halk müziğinin yanı sıra dönemin içerisinde sıklıkla rastlanan virtüöz besteciler sayesinde başta piyano olmak üzere yaylı çalgılarda da çalma tekniği açısından gelişmeler yaşanmıştır. Bu teknikler arasında Tremolo tekniğinin piyanoya uygulanması, oktavlı ve oldukça seri bir şekilde çalınan gamlar, legato ve forzando (Bir notanın veya notalar grubunun oldukça kuvvetli ve çalgının maksimum sesi çıkacak şekilde güçlü çalınmasına denir. İtalyanca “Forza” kelimesinden türemiştir.) tekniği de denilen dört ana teknik bulunmaktadır. Bahsi geçen bu teknikler ise Franz Liszt, Frederick Chopin ve Sergei Rachmaninoff gibi büyük piyanist besteciler tarafından oldukça kullanılmıştır. Elbette bu ana teknik olarak belirlenenler haricinde müzik içerisindeki duygusal yapıların da müzikalite açısından oldukça zorlukları bulunmaktaydı. Müzikalitenin de neredeyse doruk noktası olarak değerlendirilebilecek bu müzikalite ise performans sanatçılarının kol, el ve bilek yapıları ve bu üç uzvun gücüne bağlıydı. Kontrol mekanizması olarak isimlendirilebilecek olan bu sistem çalan kişinin sahne performansı yönünden etkileyici ya da normal olarak değerlendirilebilmesini sağlamaktaydı (Zhu, 2018: 236).

Romantik Dönem’deki bu değerlendirmeler elbette uzuv kontrolüne (parmak esnekliği, kolların duruş pozisyonuna uygunluğu ve oturuş postürüne) bağlı olarak elde edilen hızlı çalmanın yanı sıra müzikalite yönünden de yapılmaktaydı. Romantik Dönem’in sonlarında ise Empresyonizm (izlenimcilik) akımı ve artık Post-Romantizm sonrasında ortaya çıkan Ekspreyonizm (dışavurumculuk) akımı, dönem bestecilerinin müziğe olan bakış açısını yavaş yavaş kırmaya başlamış ve İkinci Viyana Okulu bestecilerinin de geliştirdiği besteleme tekniği ile bu kırılma doruk noktasına ulaşmıştır. Romantik Dönem’in ihtişamlı eşlikleri üzerindeki akıcı ve lirik melodiler yerini matematiksel müziğe ve bu müziğin getirdiği yeniliklere bırakmaya başlamıştır. Yenilik kelimesi aslında tam anlamı ile bu noktada devreye girmektedir. Ekspreyonizm akımı bestecilerinin (İkinci Viyana Okulu’nun) eserlerinde büyük teknik gerektiren eserlerden arınmış yapılar, melodi ve eşliğin arasındaki zorunlu uyumun kalkmasının getirdiği serbestlik ve matematiksel olarak bestecinin özgürlüğüne bırakılmış 12 adet notanın istenilen sistemde düzenlenmesi ve bir şablona oturtulması, piyano performans sanatçılarının da başlarda benimsemek için çabaladıkları bir takım anlayışları da beraberinde getirmiştir. Örnek olarak; Romantik Dönem eserlerindeki lirik ve gösterişli ezgiler, çok sayıda sestem oluşan geniş

akorlar ve güçlü eşlikler ile taçlandırılmış, basma kalıp olarak nitelenebilecek eşlik yapıları (örn: alberti bası türü eşlik, blok akorlar) yerini bestecinin sayısal değerleri kullanarak oluşturduğu eşliklere bırakmıştır (Yu, 2017: 12).

Romantik Dönem bestecileri ve İkinci Viyana Okulu bestecilerinin aralarındaki perspektif farkı, müziğin doktrinine dair uygulama sistemleri ve çalma tekniklerindeki değişimlerin yanı sıra İkinci Viyana Okulu bestecilerinin müziği özgürleştirme çabası form dışı eserleri de beraberinde getirmiş, bu serbestlik ise piyano da ağır tekniklerin yerini hesaplama ve teorik bilgi ile beslenmiş virtüözlerin yetişmesine daha fazla olanak sağlamıştır. Örnek olarak Alban Berg'in Piyano için Sonata Op.1 isimli eserinde, blok armonilerin yanı sıra yazımın mümkün olduğunca kontrpuantal yataylık içermesi ve ritimlerin birbiri içerisinde bulunması ile oluşturulan asimetrik yapılar dikkati çekmektedir. Aynı zamanda Berg'in müzik formları üzerine eğitim almamış olması da Piyano Sonatı Op.1 içerisindeki serbestlikten anlaşılmaktadır. Serbestlik dolayısı ile müziğin sürekli bir değişim içerisinde olmasından dolayı performans sanatçısının da oldukça dikkati bir şekilde eseri seslendirmesi gerekmektedir. Eski olarak nitelenebilecek olan belirli ölçü sayısına sahip cümleler yerini bu sonat içerisinde kimi zaman geniş, kimi zaman da iki ölçülük motiflere bırakmıştır (Wilkening, 2016).

Romantik Bestecileri, Eserleri ve Teknik Yapıları

Romantik Dönem piyano eserlerinde ilk olarak Frederick Chopin'in eserlerinin incelemesinin yapılması gerektiği düşünülmektedir. Eserlerinde bulunan estetik melodiler sabit eşlikler ile bezendiğinden dolayı piyano yazısı en iyi bestecilerden bir tanesi Chopin'dir. Elbette bu durumun ortaya çıkmasının sebebi bestecinin aynı zamanda bir piyano virtüözü olmasıdır. Yetenekli ve genç bestecinin eserlerini Avrupa çapında tanıtmasının ardından kendilerine özgü tekniklerle ortaya çıkan diğer Avrupalı besteciler de bulunmaktadır ve bunların başında Franz Liszt bulunmaktadır. Chopin ve Liszt arasındaki temel farklılık, her iki bestecinin de müzikal olarak düşünce yapısını piyano yansıtmasıdır. Chopin oldukça duygusal, kendi ülkesine (Polonya'ya) bağlı ve kimi zaman ihtiraslı kimi zaman da çok lirik melodiler ve akıcı eşliklerle beste yapmaktaydı. Liszt ise güçlü ve koyu tımlara sahip melodileri daha blok olarak nitelendirilebilecek olan akorlarla süslemekte, bu akorları da oldukça büyük bir notasyon da düşünerek yazmaktaydı. Elbette her iki bestecinin de kendilerine özgü noktalarının (Chopin'in piyano

eserlerindeki akıcı melodiler ve Liszt'in eserlerindeki nüans kullanımı) olmasının yanında her ikisi de dönemlerindeki en büyük virtüözlerdendi ve kendi halk müziklerinin etkilerini eserlerinde kullanmaktaydılar (Hollis-Hill, 2018).

Elbette Romantik Dönem'in çoğu Chopin, Liszt, Mendelssohn ve Rachmaninoff olarak sınırlandırılmaz. Bu bestecilerin öne çıkmalarının sebebi olarak genellikle daha çok konser vermeleri ve konserlerinin neredeyse tamamında kendi besteledikleri eserlerini çalmalarında yatmaktadır. Besteledikleri eserlerini rahatlıkla seslendiren bu bestecilerin yanında Romantik Dönem sonrasına bir miktar da olsa zemin hazırlayan ve daha geri planda kalmış olarak nitelendirilebilecek olan besteciler de bulunmaktadır. York Bowen, Leopold Godowsky, Reinhold Gliere, Nikolai Medtner ve daha birçok besteci de piyano için eserler bestelemişler fakat virtüözlük kariyerinden çok bestecilik kariyerleri ile ön plana çıkmışlardır. Örnek olarak Godowsky'nin eserlerindeki blok akorlar, her ne kadar sayısal olarak fazla nota ile oluşturulmuş ve güçlü olursa olsun Liszt'in eserlerine kıyasla parmakların klavyeye olan hakimiyeti yönünden bir miktar geride kalmaktadır. Gliere'nin müzikal bakış açısı oldukça liriktir fakat kendi dönemi içerisinde Empresyonizm akımından da etkilenmiş, yaşadığı uzun ömür sayesinde İkinci Viyana Okulu bestecilerinin eserleri ile de tanışmış olmasından dolayı sürekli olarak bir boşlukta kalmıştır. Bu noktada Gliere, diğerlerinden daha dikkat çekicidir çünkü İkinci Viyana Okulu bestecileri olan Schönberg, Berg ve Webern üçlüsünün piyano eserlerindeki birtakım materyalleri (ritmik asimetri, formal serbestlik ve algılanma açısından daha zor ezgiler v.b.) kullanmıştır. Eserlerinde kullandığı farklılıklar sayesinde piyano tekniğinde alışılmadık zorluklar bulunmadığından dolayı ne yazık ki geri planda kalan besteciler arasına girmiştir (Fonsny, 2021).

Müziğin değişmeye başladığı Romantik Dönem sonlarından itibaren dinleyicinin aklında bazı sorular belirmektedir. Bu sorulardan ilki Romantik Dönem'in ünlü virtüözlerinin tekniklerini daha da geliştirebilecek kişilerin olup olmadığıdır. Aslında bu noktada dinleyicinin bakış açısının oldukça sınırlı olduğu söylenebilir. Sahnede hızlı çalan, lirik melodiler ile onların aklını başından alan veya mümkün olduğunca piyanodan yüksek ses elde eden bestecilerin sürekli olarak onlara hitap etmesi bu üç faktör sayesinde oluyordu. Fakat dinleyicinin beklentisi ne yazık ki onların istediği şekilde gelişmemiş, Romantik Dönem sonrasında gelişen akımlar sayesinde tüm beklentiler boşa çıkmıştı çünkü, Empresyonizm müzikte estetiği doruk noktasına ulaştırmayı hedeflemiş, bu akımın ürünü olan piyano eserleri ve bu yönde eğitim alan piyanistler eserlerinde çok daha puslu tınları ve esnek

ritimsel yapıları tercih etmişlerdir. Debussy'nin “Images” piyano albümü, Ravel'in “Miroirs” piyano albümü ve İspanyol besteci Albeniz'in “España” Süiti, yaşadıkları dönemdeki diğer piyanist bestecilerden hem melodik, hem de teknik açıdan farklı yapıları ön planda tutmaktaydı. Bu besteciler 20. yüzyıl müziğinin öncü isimlerindendir(Schonberg,1986: 1).

İkinci Viyana Okulu'nun Müziğe Bakış Açısı ve Romantik Dönem'den Farklılığı

Arnold Schönberg müziği kendi yaptığı çalışmalar ile Romantik Dönem'in geleneksel stilinde öğrenmişti. Müzik alanında yaptığı çalışmalar yaşı ilerledikçe gelişmiş fakat bu gelişim onu tatmin etmemeye başlamıştı. O da kendi müziğini geliştirmek için sanatın diğer kollarından yararlanmak istemişti. İyi seviyede piyano çalmasının yanında teorik bilgiler üzerinde de uzmanlığı vardı fakat yaşadığı yıllarda virtüözler oldukça fazla tanınmakta ve eserlerini geleneksel tarzda besteleyerek dinleyicilerine sunmaktaydı. Bu durum ise Schönberg'e yetmiyordu ve kendi besteleme sistemini geliştirerek onun düşüncesine göre “müziği alışılagelmiş dogmalardan uzaklaştırmak” istemekteydi. Bu düşünce sonrasında özellikle ressam Vasily Kandinsky'nin tablolarından etkilenerek yeni bir bakış açısı ile çalışmalarını yapmaya başladı. İlk olarak müziğin “tonal” sistemini değiştirerek sayısal bir sistemde 12 Ton Sistemi'ni geliştirdi. Geliştirdiği bu sistemde hangi çalgı ya da orkestral boyut olursa olsun “matrix” adı verilen ve bestecinin belirlediği sıra ile 12 tane notadan oluşan bir sistemde eser yazılabilmekteydi. Sistemin en büyük avantajı oldukça özgün eserler çıkmasıydı çünkü 12 notanın sürekli olarak farklı dizilmesi ile oldukça fazla sayıda yeni diziler çıkmaktaydı, bu dizilerin yanı sıra belirlenen 12 ton dizisinin tersi, baş aşağı çevrilmesi ve son olarak da baş aşağı çevrilen dizinin de tersi gibi mekanikler eklenince bestecilerin önünde neredeyse sınırsız olarak tanımlanabilecek yepyeni diziler ortaya çıkıyordu (Przybylek, 2012).

Schönberg'in 12 ton sisteminde bestelediği ilk eseri “Dönüşümlü Gece” isimli eseridir. Eserde tonal etkilerin yavaş yavaş kırıldığı görülmekte, sürekli olarak tonaliteler sanki birbiri içerisinde kayboluyormuş etkisi yaratmaktadır. Elbette bu eserin sonrasında besteci, piyano eserlerine yönelmiş, piyano tekniğinin verdiği güvenle, ritimsel dokularla bezenmiş “Drei Klavierstücke” (üç piyano çalışması) isimli eserini bestelemiştir. Eserin genel karakteristiğinde 12 ton sistemini oldukça katı hali olarak adlandırılan “Serial” sistemde kullanmış, bunun sonucunda da ritim kalıplarının oldukça zengin hale geldiğini görmüştür. Kendinden önceki bestecilerin ritmik olarak geleneksel şekilde ve akıcı bir halde kullandığı sistemin aksine bu albümünde, nota diziliminin

matematiksel oluşunun yanı sıra kullandığı ritim yapıları sürekli olarak bir hesapla ile karşımıza çıkmaktadır. Ritimsel olarak bu karışıklık oldukça dikkat çekicidir ve piyanistlerin daha önceki karşılaştıkları eserlerde bulunan müzikal yapılar olmadığı için teorik açıdan zorluklar içermektedir. Piyanistlerin Schönberg'in eserlerine baştaki yaklaşımları ne yazık ki bestecinin istediği şekilde olmamıştı. İlgi çekmesi beklenen eserleri çevresindekiler de pek kabul etmemiş, alışılmış müziklerin eserleri içerisinde bulunmamasından dolayı çalınmasına sıcak bakmamışlardı. Elbette bu durum yaşadığı dönem ile kıyaslandığında çağının ötesinde olmasının getirdiği zorluklar arasında kabul edilebilir. Piyanistlerin aldığı eğitim müfredatları içerisinde Mozart, Liszt, Chopin, Beethoven ve daha fazlasının tonal müzik eserleri bulunduğundan dolayı Schönberg'in eserleri anlaşılabilir olarak gelmekteydi. İkinci Viyana Okulu'nun diğer bestecilerinin ise piyano eserleri de aynı sistemde ortaya çıkmaya başlamış ve günden güne artan bu eserler zaman içerisinde ilgi çekmeye başlamıştı (Rosado, 2005: 122).

Arnold Schönberg'in sonrasında öğrencileri olarak bilinen Alban Berg ve Anton Webern ise 12 ton sistemini kendilerine özgü şekilde kullanmışlar, hocalarının katı kurallarını biraz da olsa yumuşatarak benimsedikleri bu yeni sistemi sahnelere daha fazla taşımak istemişlerdi. Berg'in piyano eserlerinde ve piyano için olan oda müziği yapıtlarında hocasının aksine daha lirik bir anlatım bulunmaktaydı. Elbette bu yeni sistemin getirdiği dinleme ve algılama zorluğu yine göze çarpmakta fakat Schönberg'in eserlerine göre melodik yapılar bir miktar da olsa belli olmaktadır. Bunun sebebi ise Berg'in özellikle piyano eserlerinde "Serializm" (12 veya daha az nota ile oluşturulan notalar dizisinin bestecinin kendi sıraladığı nota değerleri, nüans ve ritim kalıplarını aynı şekilde kullanması ile oluşan müzik türüdür.) gibi katı bir kuralı fazla kullanmamasıydı. Çünkü bu kural dışına çıkıldığında her ne kadar algılanması zor da olsa bir miktar geleneksel ritmik yapılar ile eserler çok daha akıcı hale gelebiliyordu. Kendisi ise ilk atonal opera olan "Wozzeck"i bestelemiş, dinleyicinin beğenisine sunmuştu. Berg'in ilk basılı eseri olan Op.1 Piyano Sonatı' da bestecinin arşivlenmiş ilk eseridir. Bu eserde 12 ton sistemi belirgin bir şekilde duyulmaktaydı fakat başlangıcında bulunan ve matematiksel hesaplanmış ritmik kalıpların bulunmaması eseri piyanistler tarafından ilgi çekmişti. Geleneksel bir piyano yazısının yeni bir besteleme sisteminde olduğundan dolayı piyano tekniği olarak iki farklı zorluğu beraberinde getirmişti. İlki notaların diziliminin getirdiği ve piyanist için okuma zorluğu olarak kabul edilebilecek olan deşifre süreci, diğeri ise çalma sırasında yine notaların okunma zorluğundan kaynaklanan ve geleneksel bir Liszt piyano

yazısının bulunmasıydı. Bu iki zorluk birleşince eserlerin çalışma sürecinde de belirgin bir uzama, eser içerisinde bulunan ve lirik olarak tanımlanabilecek olan ezgiler göze çarpmaktaydı (Rosado, 2005, 142).

Berg'in piyano sonatının içerisindeki ilk göze çarpan nokta kontrpuantal bir yapı ile başlamasıdır. Alışıl gelmiş J.S.Bach'ın kontrpuan tekniğinin içerdiği melodilerin olmayışı ve her kontrpuan hattının 12 ton dizisinin farklı bir şeklini barındırması çalan kişinin dikkatini oldukça yüksek tutmasına sebep oluyordu. Romantik Bestecilerin tonal eserlerinde kontrpuantal hatların çok fazla bulunmaması ve melodilerin tonal olması sebebi ile rahatça okunabilmesi Op.1 Piyano Sonatı üzerinde değerlendirildiğinde, çalan kişinin her bir diziyi önce analiz etmesi gerekliliğini ortaya çıkarmaktaydı. Çünkü eserin başında küçük de olsa tonal referansların bulunması piyanisti rahatlatmakta fakat hemen sonrasında tekrar atonaliteye geçiş yapılması oluşan atmosferin dağılmasını sağlamaktaydı. Hocası olan Schönberg'in "3 Piyano Parçası" isimli eserindeki yazının asimetrik ritimler içermesinden kaynaklı zorluklarına bir yenisini daha ekleyen Berg'in bu eseri aslında virtüözite teknikler içermekte ve bestecisinin de piyano tekniğini ortaya çıkarmaktaydı. Eserin birinci bölümünün ilerleyen kısımlarında geniş akorların getirdiği getirdiği eli açma ve tüm seslerin entonasyonunu düzgün çalma zorluğunun yanında bir de atonal melodilerin varlığı ile birleşince Romantik Dönem bestecilerinin eserlerinden farklı olarak teknik zorlukları gün yüzüne çıkarmaktaydı (Evans, 1938: 57).

Romantik Dönem eserleri ile karşılaştırıldığında bu sonatın çalınma tekniği ile müzikal bakış açısı oldukça farklıydı. Teknik açıdan notaların sürekli aynı düzende ve farklı ritim kalıpları içerisinde gelmesi çalan kişinin aslında aynı diziyi değişik şekillerde duymasına olanak sağlamaktaydı. Bu durum ise bir süre sonra aslında çalan kişinin diziyeye duyumsal açıdan uyum sağlamasının önünü açmakta fakat ritim değerlerinin farklı oluşu ile belirlenen dizinin çevrim hallerinin getirdiği farklılıklar hata yapma olasılığını arttırmaktaydı. Çünkü Romantik Dönem içerisindeki melodiler ve sol elde bulunan eşlikler ne kadar zor olursa olsun adaptasyon süreci mümkün olduğunca algılanabilirlik açısından hızlı olduğundan dolayı çabuk bir şekilde gelişmekte ve çalan kişinin de melodiler içerisinde bulunan müziği ortaya çıkarması hızlanmaktaydı. Fakat Op.1 Piyano Sonatı içerisinde Berg'in lirik yapısı bir şiirin mısralarını ne kadar andırırsa andırsın yine de müzikal açıdan sadece renklerin ön planda olması ve eserin her bölümünde içteki hızların değişmesi hem sahne performansını zorlaştırmakta hem de çalıcının kimi zaman odaklanmasına zorluk çıkarmaktaydı. Çünkü hız değişimi

sırasında müzikal karakter de değişerek farklı bir rengin ortaya çıkmasını sağlamaktaydı. Elbette Romantik Dönem'in gelenekselciliğinden uzak kabul edilebilecek olan bu eser ve diğer İkinci Viyana Okulu bestecilerinin piyano eserlerinde bulunan bu tarz zorluklar zaman içerisinde virtüöz piyanistlerin adaptasyon sağlaması ile ortadan kalksa da atonal olarak tanımlanan eserlerin çalınması yine de bir miktar zorluklar barındırmaktaydı (Evans, 1938: 62).

Diğer bir İkinci Viyana Okulu bestecisi olan Anton Webern ise sınıf arkadaşı olan Berg ve hocası olan Schönberg'den farklı olarak eserlerinde bölünmüş yapılar ile tonal referansları sıkça kullanmıştır. İlk eseri olan Op.1 Orkestra için Varyasyonlar isimli yapıtında Re minör tonalitesini mümkün olduğunca tonal etkilerden uzak tutarak ve 12 ton sistemini ise oldukça serbest bir şekilde kullanarak bestelemiş, daha sonrasında ise piyano için olan eserlerinden Op.27 Piyano Varyasyonları'nda "varyasyon" sisteminin değişmesini sağlamıştır. Romantik Dönem'de Liszt ve Paganini'nin eserlerinde varyasyon, ana temanın sürekli olarak her varyasyonda net bir şekilde duyulması üzerine bestelenmiş ve bu durum sonucunda da çalan kişi her varyasyona başladığında tonalitenin verdiği rahatlıkla da ne kadar teknik zorluklar olursa olsun nasıl bir ilerleme sağlanacağını çabuk bir şekilde tahmin edebilmekteydi. Fakat atonal müzik içerisinde varyasyon sistemi oldukça büyük zorluklar çıkarmaktaydı çünkü atonalite sayesinde zaten temanın bile karışık olması varyasyonların algılanmasını ve okumadaki ritmik zorlukları daha da arttırmaktaydı. Webern'in Op.27 Piyano Varyasyonları'da bestecinin bölünmüş parçalı temaları kullanması yüzünden oldukça zor bir şekilde ve iyi bir ritmik sayma ile çalınmasını gerektiriyordu. Daha başlangıçta 3/16'lık gibi Romantik Dönem'de pek de görülmeyen bir ölçü birimi ile başlaması çalan kişinin sayma ve notaların entonasyonuna dikkat etmesi gerektiğini adeta belirtiyordu. İlk seslendirilişi besteci tarafından yapılan bu eser, geleneksel öncülerinin aksine melodik açıdan çok sade ve cümle yapıları bazında parçalanmış bir halde duyuluyordu (Wason, 1972: 94).

Webern'in Piyano Varyasyonları, Romantik Dönem içerisindeki geleneksel varyasyon anlayışı ile karşılaştırıldığında ve piyano eserleri ile birlikte incelendiğinde, geleneksel öncülerinden farklı olarak teorik bilgi ve ritmik dokulardaki asimetrisinin algılanması zorluklarını getirmektedir. Eserin içerisinde çok fazla akor bulunmamasının yanında seslerin sürekli olarak parçalanmış ve her iki dizeğe de dağıtılmış olması bir süre sonra çalan kişinin odağını bozabilmekteydi. Bu durum karşısında ise çalışma sırasında mümkün olduğunca çalışma süreçlerinin uzaması gerekmektedir. Her varyasyon içerisinde bulunan parçalanıp dağıtılmış

temanın ezberlenerek, varyasyonlar içerisinde nasıl duyurulması gerektiği müzikal açıdan incelenmek zorundaydı ve geleneksel çalışma sisteminin piyanistik açıdan bir kenara bırakılarak hafızada tutma ağırlıklı bir yöntemin ön planda tutulması sağlanmaktaydı. Bu zorluklar aslında Romantik Dönem eserleri ile karşılaştırıldığında çalma açısından da müzikal açıdan da zorluklar getirmekteydi. İlk olarak Romantik Dönem piyano varyasyonları birbirinin benzeri yapılar ile ilerlemekte ve çalan kişi performans açısından sadece fiziksel olarak zorlanmaktaydı. Geniş akorlar, sabit hız ve bu hızın içerisindeki seri ritimler, piyanistin tekniği ile bağlantılı olarak her ne kadar değişse de ortak bir algının yarattığı zorluk çalan kişi için de bilindiğinden dolayı performans sırasında beklentiyi karşılama sorununu ortaya çıkarıyordu. Fakat yeni sistem olan atonalite de bu zorlukların bir kısmının bulunmayışı ve teorik bazda farklı matematiksel düşünceler ile yazılan eserlerin formal yapılarının da olmayışı ile birlikte, çalan kişinin hem teknik, hem teorik hem de solfej açısından oldukça iyi olmasını gerektirmekteydi. Bu üç ana zorluk neticesinde de piyano tekniği artık başka bir müzikal yapının gerektirdiği şekilde şekillenmekteydi (Wason, 1972: 97).

Her iki dönemin de birbirinden farklılıklarının yanı sıra ortak bir noktada buluştukları da görülmektedir ve bu ortak nokta dinleyiciye hitap etme isteğidir. Sahnede özellikle tek bir çalgı olarak piyanonun bulunması besteciye hem eşlik hem de birçok orkestral rengi bir arada kullanmasına olanak sağlamaktadır. Bu olanakların başında piyanodan elde edilen rezonans çeşitliliği gelmektedir. Elbette güç bazında da bir değerlendirme de yapılırsa piyanonun boyutu ve sahnenin akustik etkileri eserlerin seslendirilmesinde oldukça önem arz etmektedir. Fakat bu düşünce ile eserler incelendiğinde ortaya Romantik Dönem ve İkinci Viyana Okulu bestecilerinin müzikal anlayışı kapsamında farklı bir durum ortaya çıkarmaktadır ve bu durum ise eserin duyuluşu olarak nitelendirilebilir. Romantik Dönem piyano eserlerinin yapıları tonal müzik içerisinde değerlendirildiğinden dolayı piyanonun kalitesi veya sahnenin durumu çok da büyük bir önem gerektirmemekle birlikte sadece çalan kişinin teknik olarak çalgıya hakimiyet sağlaması ve bu hakimiyetten doğan gücü iyi kullanarak çalgıdan net ses elde etmesi beklenebilir. Fakat atonal müzikte bu durum ortadan zorunlu olarak kalkmakta, çalan kişinin atonal müzik içerisindeki renkleri iyice ortaya çıkarmak için çalgının her tekniğini bilmesi ve bu tekniklerden yola çıkarak iyi bir hesaplama ile çalınan eserde neredeyse hiç hata yapma olasılığının olmaması gerektiğidir. Çünkü atonal eserlerdeki yapıların neredeyse anlaşılabilmesi veya bu türde müziği ilk kez dinleyecek kişilere doğrudan aktarılarak alışılabilmiş yapıların ortadan kalktığına

belirtilmesi zorunluluğu yüzünden çalan kişinin sahne performansında da belirgin bir artış göstermesini gerekli kılmaktaydı (Werner, 1927: 7).

Piyano tekniğinin doruk noktasına çıktığı Romantik Dönem'den yola çıkarak yeni geliştirilen müzik sisteminde teknik gereksinimler bir miktar farklılık göstermekteydi. Çok yoğun müzikal yapıların olmayışı sayesinde gereksinim olarak görülebilecek olan teorik bilgilerin daha iyi öğretilmesi ve çalan kişilerin mantıklarını kullanarak eser içerisinde istenilen şeyler ile belirtilen gereksinimleri kavraması gerekliliği ön plana çıkmıştır. Eğitim alan piyano öğrencilerinin ve eğitimi tamamlanmış piyanistlerinde mümkün olduğunca zamana ayak uydurarak yeteneklerini sürekli olarak kullanmaları, elde ettikleri yeni verilerin sürekli olarak güncelleneceğini bilmeleri gerektiği anlamalıdır. Aynı zamanda her iki dönem olarak adlandırılacak periyodların içerisindeki farklılıkların başında elbette müzikal yapılar ve bu yapıların gereksinimleri gelmekteydi. Romantik Dönem müziğinin içerisinde bulunan halk ezgilerinin başta piyano olmak üzere dinleyiciye akıcı ve süslenerik anlatımından sonra ortaya çıkan ve eğitimi verilmeye başlanan bu yeni sistemin gereksinimleri elbette başta dışlanmıştı. Dışlanmasının sebebi ise müziğin artık bilimsel yönden incelenerek çalgılara adaptasyonu ve yine başta piyano olarak çok sesli bir biçimde duyurulması, alışılmış tüm uygulamaların yıkılmasına sebep olmuş, eğitim sisteminin de yeni bir mekanizmaya oturtulması gerekliliğinin ortaya çıkmış olmasıdır. Bu yeni eğitim sisteminde özellikle piyanistlerin eski eğitim metotlarının yanı sıra yeni bir müzikal yapıların incelenmesi zorunluluğu elbette kabul edilmesi zaman alan bir unsurdur. Fakat bu şekilde hem müzik zincirlerini kırmış oluyor, hem de bilimsel bir kimlik kazanmış olduğu düşünülüyordu (Werner, 1927: 15).

Romantik Dönem Piyano Tekniği ve Sonrasında Bilimsel Açıdan Değişimi

Romantik Dönem'de empresyonizm akımına kadar olan kısımda besteciler piyano için yazdıkları eserlerde genellikle Beethoven sonrasında artık son noktasına ulaştırılmış olan formları kullanmaktaydı. Elbette bu durum da eser uzunlukları da oldukça artmış oluyor ve çalan kişinin ister sahne de ister bireysel çalışması sırasında daha fazla zaman harcamasına sebep oluyordu. Bu durum da genellikle performansı doğrudan etkileyen bir unsur olarak görülmekteydi çünkü harcanan zaman içerisindeki çalışma veya çalma performansı, eserin zorluğu yönünden incelendiğinde piyanistin harcadığı enerji ile bağlantılı olarak hareket ediyordu. Örnek olarak Beethoven'ın "Waldstein" Piyano Sonatı katlı bölmeli bir formda olduğundan dolayı süre olarak kendinden önceki

bestecilerin sonatlarından bir hayli uzundu. Bu şekilde eserlerin uzun olması durumu da Romantik Dönem'in karakteristiği olarak nitelendirilebilmekteydi. Liszt ve Chopin piyano konçertolarının sahnedeki hem teknik zorluğu hem de uzun olması çalan kişinin aşırı bir dayanıklılığa ihtiyaç duymasını gerektiriyordu. İkinci Viyana Okulu bestecilerinin eserlerinde ise uzunluk ve zorluk durumu değerlendirmesi ortadan kalkmış fakat yerine yeni zorluklar getirmişti. Bu zorlukların başında ise öncelikle teorik altyapı ve solfej bilgisinin çok iyi olması gerekliliği idi. Çünkü yeni sistemde piyano eserleri her besteciye göre karakter değişiminin yanında aynı zamanda notasal yazımda da farklılıklar içeriyordu. Örnek olarak Schönberg'in sistemi yeni geliştirmesinden dolayı bilinçli ya da bilinçsiz olarak tonal müziğin etkilerini barındırması ve ritim kalıplarının bir miktar zorlaşması gösterilebilir. Berg'in ise eserlerinde Romantik Dönem'de yazılmış gibi büyük akorları tercih etmesi ve atonal de olsa melodilerin genişliği oldukça dikkat çekicidir. Webern ise her eserinde olduğu gibi 12 ton dizisi üzerinden oluşturduğu melodileri parçalayarak piyano üzerinde her iki dizeğe yansıtmıştır (Berry, 2020).

İki dönem arasındaki zorluk aslında piyanistlerin eğitimleri boyunca edindikleri deneyimin bir yansıması olarak da değerlendirilebilir. Bu noktada eğitim periyodundaki eserlerin iyi seçilmesi de gerekebilir çünkü Barok ve sonrasındaki dönemlerde müzik her zaman tonal olarak bestelenmiş ve çalınmıştır. İkinci Viyana Okulu'na kadar olan dönemde de ilk olarak Empresyonizm Akımı ile gelişmeye başlayan yenilikçi düşünceler aslında eski dönemlerde kullanılan modal müziğin yenilikçi bir bakış açısı ile değerlendirmesidir. Debussy'nin "Images" isimli piyano albümü, Ravel'in "Miroirs" isimli piyano albümü ve daha niceleri yenilikçi bir anlayış ile piyano repertuarına katılmıştır. Fakat yine de yenilik, ilk kez İkinci Viyana Okulu'nun eserlerinde ortaya çıkmış ve ortaya çıkan bu yenilik başta ne yazık ki beklenen ilgiyi görmemiştir. Çünkü yeniliği kabul etmek tüm eğitimin yeni bir sisteme kavuşması ya da en azından yeni eserlere adapte olabilecek şekilde bir kez düzenlenmesi demektir. Büyük bir repertuara sahip olan piyano ise bu yeniliğe en çok ihtiyaç duyan çalgıydı. Gösterişli yapıtların en çok yazıldığı bu çalgı için bir anda matematiksel hesaplamalara ihtiyaç duyan eserler yazılması elbette kolay kabul edilmemişti (Berry, 2020).

SONUÇ

Edinilen kaynaklardan ve bu çalışmanın esas konusunu oluşturan Romantik Dönem ve İkinci Viyana Okulu bestecilerinin piyano

eserlerinden yola çıkılarak ilk zorluğun yenilikçi fikirlerin kabulü olduğu söylenilebilir çünkü bir çalgı için yeni bir eser türü ve eser içerisindeki yapıların anlaşılması oldukça özveri istemektedir. Romantik Dönem kendinden önceki dönemlerin içeriğini yoğun bir şekilde barındırarak tonal müziğin aslında halka en çok hitap ettiği dönem olarak adlandırılabilir. Elbette Chopin ve Liszt gibi iki usta piyanistin çıktıkları turnelerinde eserlerini tanıtmaları ve kendi halk müziklerini eserlerinde incelikle işlemeleri piyano müziğine olan ilgiyi çok fazla arttırmıştır fakat İkinci Viyana Okulu bestecilerinin eserlerini tanıtma ve seslendirme sürecinde aldıkları tepkiler yüzünden başlarda aşırı ilgi görmemesi, eserler içerisindeki melodiler ve alışlagelmiş piyano tekniği zorluğunun bulunmaması olarak değerlendirilebilir. Bu düşünce ise kaynaklar içerisinde belirtilmiş olan eserlerin yazımları ile ilgilidir. Çünkü notasal yazım ve ritmik farklılıkların ortaya çıkardığı zorluklar, algılanması zor melodik yapılar ile birleşince bestelenen eserin çalınması sırasında dikkat edilmesi gereken unsurları ortaya çıkarmaktadır.

Atonal eserlerin çalışılması sırasında öncelikle tonal analizden farklı olarak eserin içerisinde kullanılan 12 ton dizisinin analizi gereklidir. Analiz sırasında temel dizi ve çevrimlerinin geldiği noktaların incelenmesi ve eser içerisinde hangi alanlarda geldiklerinin analizinden sonra, belirlenen noktalarda bulunan ritimlerin sıkı ya da geniş bir halde olmasına dikkat edilerek ona göre belirlenecek bir müzikalite ile çalınması gerekebilir. Romantik Dönem içerisinde melodik yapının analizi atonal eserlere göre kolay ve kulağın alışkın olduğu şekilde ilerlediği için içerisinde teknik zorluk olmadığı sürece daha rahat çalışılabilir. Aynı zamanda eşlik dokusu yine Romantik Dönem’de tonalite yönünden zengin ve kendinden önceki dönemlerden daha gelişmiş olduğu için yüksek bir sol el tekniği gerektirse de ritmik motiflere alışıldıktan sonra çok daha rahat bir şekilde çalışılabilir fakat atonalite kapsamında Webern’in eserlerinde bu durum ne yazık ki öncüllerinden farklıdır.

Tüm veriler ışığında değerlendirildiğinde genel bir değerlendirme yapıldığında Romantik Dönem eserlerinin müzikalitesi ve teknik yapıları her ne kadar zor olursa olsun benimsenmiş olan geleneksel bir içeriğe sahiptirler. Bu sebeple çalışma prensipleri kendinden önceki dönemlerle neredeyse aynıdır. İkinci Viyana Okulu bestecilerinin piyano eserlerindeki yeniliklerin ise çalacak kişilerin perspektiflerinin mümkün olduğunca güncel olması gerekmektedir. Bu perspektifler ışığında çalışılacak ve çalınacak eserin bestecisinin karakterini, eser bestelemeye kullandığı teknikleri iyi bilmeleri ve esas olarak 12 ton sistemini eserleri çalışmadan önce benimsemeleri gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Berry M. (2020), *The Second Viennese School: Alban Berg, Arnold Schönberg and Anton Webern, Discovering Music: Early 20th Century, Classified Documents of Second Viennese School Archive of General Secretary*, London, U.K.
- Evans, B.G. (1938), *A Technical and Historical Analysis Alban Berg's Piano Sonata Op.1*, North Texas State University, Author: Otman, Robert Major University Press, Texas, U.S.A.
- Przybyłek, S. (2012), *Composers of the Second Viennese School*, Working Scholars Press, College to the Community, U.S.A.
- Rosado S.Y. (2005), *From Brahms to the Second Viennese School*, Graduate School of the University of Maryland, Maryland, U.S.A.
- Fonsny E. (2021) *10 More Underrated Romantic Composers*, Anonymous Press, Sidney, Australia.
- Hollis-Hill H.J. (2018), *Frederich Chopin and the Development of Early Romantic Piano Music*, London, U.K
- Schonberg H.C. (1986), *Do Today's Pianists Have a Romantic Touch?*, The New York Times, New York, U.S.A.
- Wason, R.W. (1972), *Webern's Varitations for Piano, Op.27: Musical Structure and The Performance Score*, Eastman School of Music of New York, Rochester, New York, U.S.A.
- Werner, P. (1927), *Dr. Paul A. Pisk "Can the Workers Learn to Relate Contemporary Music?"*, Published by Paul A. Pisk Second Viennese School Secretary for Compositon Department and Piano Department, Vienna, Austria.
- Wilkening A. (2016), *Music in the Making: Back to (Second Viennese) School*: Houston Radio Publishing, Houston, U.S.A.
- Yu M. (2017), *Piano Teching Research in Colleges and Universities from the Perspective of Aestetich Education, The Voices of Yellow River, North China Territory, China*
- Zhu Y. (2018), *Study on the Evolution of Piano Playing Techniques*: Hainan University, Hainan, Atlantis Press, China

**ALFREDO CARLO PIATTI'NİN OP.25 12 VIYOLONSEL
KAPRİSLERİ'NİN TEKNİK ÖZELLİKLERİ**

*Technical Characteristics of Alfredo Carlo Piatti's Op.25 12
Cello Caprices*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.60

Mutlu Varlık KOCAİLİ¹

Makale Geliş Tarihi: 09.12.2021

Makale Kabul Tarihi: 31.12.2021

Özet

19. yüzyılın başından itibaren değişmeye başlayan viyolonsel çalma anlayışı, bu yüzyılda yaşayan Adrien-François Servais, Friedrich Dotzauer ve Friedrich Grützmacher gibi isimlerle şekillenmiş ve günümüzdeki halini almıştır. Bu anlayışı benimseyen sanatçılar viyolonsel çalmanın yanı sıra bestecilikle de ilgilenmişler ayrıca eğitim müziği alanında da önemli eserler yazmışlardır. Zaman içerisinde bir gelenek halini alan bu anlayışın en önemli örneklerinden biri Alfredo Carlo Piatti'nin 1865 yılında yazdığı ve dönemin ünlü viyolonselcilerinden Bernhard Cosmann'a ithaf ettiği Op.25 12 Viyolonsel Kaprisleri'dir.

Bu çalışmada Alfredo Carlo Piatti'nin sıklıkla seslendirilen ve viyolonsel eğitiminde oldukça önemli bir yeri olan Op.25 12 Viyolonsel Kaprisleri teknik açıdan incelenmiştir. Araştırma sonucunda elde edilen bilgi ve bulguların yalnızca eğitim süreci için değil, eserlerin çalımında da yol gösterici olması öngörülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Piatti, Viyolonsel, Kapris.

Abstract

The understanding of playing the cello, started to change from the beginning of the 19th century, was shaped by names such as Adrien-François Servais, Friedrich Dotzauer and Friedrich Grützmacher who lived in this century and took its current form. The artists adopted this understanding were interested in composition as well as playing the cello, and they also wrote important works in the field of educational music. One of the most important examples of this understanding, which has become a tradition over time, is Op.25 12 Cello Caprices, written by Alfredo Carlo Piatti in 1865 and dedicated to Bernhard Cosmann, one of the famous cellists of the time.

In this study, Alfredo Carlo Piatti's Op.25 12 Cello Caprices, which are frequently performed and have a very important place in cello education, are examined from a technical point of view. It is envisaged that the information and findings obtained as a result of the research will be guiding not only for the educational process but also for the playing of the works.

Keywords: Piatti, Violoncello, Caprice.

¹ Öğr. Gör., Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, mkocaili@uludag.edu.tr

GİRİŞ

Leipzig'de yayımlanan Allgemeine Musikalische Zeitung'un 1838'deki sayısında “Çello çalmada kendine has bir yeteneği olan ve bir zamanlar Paganini'nin yaptığını yapan” (<https://opacplus.bsb-muenchen.de/>) sözleriyle bahsettiği Alfredo Carlo Piatti (1821-1911) viyolonsel repertuarının önde gelen isimlerinden biridir.

Bu çalışmada Alfredo Carlo Piatti'nin besteci kişiliğinin yanı sıra eğitimci yönü ele alınmış, Op.25 12 Viyolonsel Kaprisleri'nin tümünde yer alan viyolonsel teknikleri sağ ve sol el teknikleri olarak ayrı ayrı incelenmiştir. Yaşadığı dönemde oldukça ses getiren konserler veren Piatti, viyolonsel çalıcılığının yanı sıra bestelediği eserlerle de günümüzde hâlâ viyolonsel repertuarının önde gelen isimleri arasında yer almaktadır.

Viyolonselin Kısa Tarihi

Viyolonselin kökeni hakkında çoğu kişi şunu söyleyerek başlar: Viyolonselin viola da gambadan geliştirildiği düşünülmektedir. (Broadley, 1921: 6). 15. yüzyılda İtalya'da ortaya çıkan viyolonsel başlarda bas keman olarak kullanılmış, günümüzde kullanılan formuna yakın olan şekli ünlü luthier Andrea Amati tarafından verilmiştir.

1700'lü yılların başında Antonio Stradivari tarafından ilk modern viyolonsel olarak kabul edilen enstrümanların yapılmasıyla birlikte kısa sürede tüm Avrupa'ya yayılan viyolonsel yaylı çalgılar ailesi içerisinde kemanla birlikte en sık kullanılan solist enstrüman özelliğini almıştır.

Viyolonselde Kullanılan Sağ ve Sol El Teknikleri

Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi, Benedetto Marcello ve Franz Joseph Haydn gibi besteciler tarafından ilk solo eserleri bestelenen viyolonsel 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde solist enstrüman olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Bu tarihlerde kemanın ve yayın yapısal reformlar geçirmesi ve bunun sonucu olarak çalış tekniklerinde meydana gelen değişiklikler viyolonselde de yansımış, yazılan eserlerin teknik içerikleri günden güne gelişmiştir. 19. yüzyılda viyolonsel çalış tekniğinin geliştirilmesi için yazılan metotların bolluğuna vurgu yapan Nakipbekova (Nakipbekova, 2020: 4) bu tarihten itibaren viyolonselde özgü teknik özellikler geliştirildiğinden bahseder. Bunun başlıca nedeni viyolonsel için yazılan

eserlerin çoğalmas ve viyolonsel solist enstrüman konumuna ulaşmasıdır.

Temel anlamda yaylı çalgılar ailesinin diğer üyeleri ile aynı çalış tekniklerine sahip olan viyolonseldeki sağ ve sol el teknikleri şu şekilde sıralanabilir: Sağ el; *detache*, *legato*, *akor*, *arpeggiato*, *ricochet*, *staccato*, *spiccato*, *martele* ve *pizzicato*. Sol el; *gam*, *çift ses*, *pus*, *glissando*, *sol el pizzicatosu*, *flajole* ve *vibrato*.

Alfredo Carlo Piatti

8 Haziran 1822'de İtalya'nın Bergamo kentinde doğan Alfredo Carlo Piatti ilk müzik derslerine Bergamo Orkestrası'nın şefi olan babası Antonio Piatti ile keman çalarak başlamıştır. Babasından aldığı keman derslerinin ardından amcası Gaetario Zanetti ile viyolonsel eğitimine devam etmiş, sekiz yaşındayken Bergamo Şehir Tiyatrosu Orkestrası'na girmiştir. Gaetario Zanetti ile beş yıl çalıştıktan sonra 1832'de Milano Konservatuvarı'nda Vincenzo Merighi'nin sınıfına kabul edilen Piatti, viyolonsel eğitiminin yanı sıra kompozisyon da çalışmış ve 1837'de kendi bestelediği konçertoyu seslendirerek on beş yaşında konservatuvardan mezun olmuştur. Mezuniyet konserindeki başarısı nedeniyle konservatuvar eğitimi süresince aldığı viyolonsel kendisine ödül olarak hediye edilen Piatti, konservatuvardaki öğrencilik hayatının sona ermesinin hemen ardından henüz çocuk denilebilecek bir yaşta profesyonel müzik hayatına geçiş yapmıştır.

Adını ilk olarak 1838 yılında Milano La Scala'da verdiği konserin ardından duyuran Piatti, bu konserden sonra Avrupa'nın önde gelen şehirlerinden konser teklifleri almıştır. Bu teklifler sonucunda verdiği konserler ile tüm Avrupa'da kısa sürede tanınmış ve müzik otoriteleri tarafından hakkında övgü dolu yazılar yazılmıştır. 1844'te Münih'teki bir resitalini dinledikten sonra kendisine resital yapma teklifinde bulunan piyanist ve besteci Liszt, birlikte yaptıkları başarılı konserlerin ardından kendisine Nicola Amati tarafından yapılan bir viyolonsel armağan etmiştir. Bu konser turnesinden ardından Londra Kraliyet Müzik Akademisi'nde çalışmaya başlayan Piatti, dönemin viyolonsel çalış anlayışına yön vermiş ve çok sayıda başarılı öğrenci yetiştirmiştir. Bu öğrencilerden bazıları R. Hausmann, H. Becker, L. Stern, W. Whitehouse'dur.

Piatti, akademide çalıştığı yıllarda Avrupa'nın önde gelen müzik merkezlerinden biri olan Londra'da yaptığı solo ve oda müziği çalışmalarını ile kısa sürede sevilen biri haline gelmiş ve bu durum Piatti'nin elli yıl

boyunca Londra'da yaşamasının başlıca nedenlerinden biri olmuştur. Piatti burada dönemin ünlü sanatçılarından A. Rubinstein, E. Grieg, C. Sivori, G. Bottesini, J. Joachim, H. W. Ernst, J. Joachim, H. Wieniawski, C. W. Schumann gibi isimlerle oda müziği konserleri vermiştir (www.lonelypeaksrecords.com).

1858 yılında arkadaşlarıyla birlikte St. James Konser Salonu'nda başlattığı konserlere “Popüler Konserler” adını veren Piatti, bu konserlerle seyirciye Klasik Müzik dinleme alışkanlığı kazandırmayı ve bu müziğin nasıl dinleneceği hakkında seyirciyi eğitmeyi amaçlamıştır. Bu nedenle konserlerin repertuvar seçiminde o dönemde popüler olmuş eserlerden, klasik eserlere ve kendi bestelediği sonatının ilk seslendirilişine kadar pek çok eserin yer almasını sağlamıştır. O dönemde Piatti için şu sözler söylenmektedir: “Piatti çaldığında aklı başında olmayanın aklı yerine gelir, akıllı olanların ise aklı başından uçar gider” (Shen, 2009: 27).

1868 yılında İtalya'ya dönen Piatti 1901 yılının 18 Temmuz günü Crocette di Mozzo kasabasında hayata gözlerini yummuştur. Öğretmenliğinin, oda müziği ve orkestra solistliğinin yanı sıra bestecilik alanında da hayli önemli bir yere sahip olan Piatti'nin solo viyolonsel için yazdığı Op. 22 "Niobe Çeşitlemeleri" ve Op. 25 "12 Viyolonsel Kaprisleri" viyolonsel edebiyatında önemli bir yere sahiptir (www.lonelypeaksrecords.com).

Op.25 12 Viyolonsel Kaprisleri'ne Genel Bir Bakış

Piatti'nin B. Cosmann'a ithaf ettiği Op.25 12 Viyolonsel Kaprisleri eğitim müziği alanında oldukça önemli bir yere sahiptir. Sağ ve sol elin teknik zorluklarına rağmen kaprislerde her iki elin de teknik zorluk seviyesi eşit tutulmuştur. Piatti'nin özellikle üçlü ve oktav çift seslere yönelik özel bir önem verdiği görülmektedir. Legato, detache, spiccato, martele, staccato, ricochet, arpeggiato gibi yay tekniklerinin incelikle işlendiği kaprisler aynı zamanda sol elin güçlü kullanımı açısından da oldukça önemlidirler. Piatti kaprislerinde bu tekniklerle birlikte belirgin bir melodik çizgi ve form olarak zengin bir yapı kullanır. Ayrıca kaprisler eğitim alanında kullanılmalarının yanı sıra konser repertuvarında da yer almaktadırlar.

Kapris No.1

Allegro quasi Presto sol minör tonalitesinde, “monotematik” bir yapı ile bestelenmiştir. Kaprisin başlangıcında besteci notaya “Sulla punto d’arco” (yayın ucunda) notunu düşerek icracının kullanması gereken yay tekniğini ve stilini açıkça belirtmiştir. Kapris, Bach'ın solo süitlerinin giriş bölümlerindeki prelüdü anımsatan şekilde özgürce çalınmalı, seslerin netliği ve nüanslara dikkat edilmelidir. Şekil 1'de Kapris No:1'in ilk giriş teması görülmektedir.

Şekil 1. Piatti Kapris No.1 Giriş Teması (Ölçüler: 1 - 8)

Allegro quasi Presto

Sulla punto d'arco

The image shows the first entry of Capriccio No. 1 by Johann Sebastian Bach. It consists of three staves of music in bass clef, 8/8 time, and B-flat major. The tempo is marked 'Allegro quasi Presto' and the performance instruction is 'Sulla punto d'arco'. The music is written in a single voice with a dynamic marking of 'p' (piano). The first staff starts with a 'v' (vibrato) marking. The second and third staves continue the melodic line with various articulations and dynamics.

Kapris No.2

Mi bemol majör tonalitesinde ve Andante religioso temposu ile yazılan Kapris No.2 temelde iki farklı tema yapısından oluşur. Birbirinden oldukça farklı olan bu iki bölmelik yapı tıpkı rondo formunda olduğu gibi birbiri ardı sıra iki kez tekrar eder. İlk bölmede çift sesler ve pozisyon geçişlerinin yoğun olduğu kaprisin ikinci bölmesi ise Kapris No.1'e benzeyen bir teknik yapıdadır. Yirmi altı ölçülük ilk bölmeden sonra gelen ikinci bölme yirmi üç ölçü sürer. Bu bölmenin ardından ilk bölme özelliğinde on sekiz ölçülük üçüncü bölme gelir. İkinci bölmeye benzeyen dördüncü bölme ise yalnızca on iki ölçüdür ve eser ilk bölmenin tekniği ile yazılan on üç ölçülük beşinci bölmeyle son bulur. Şekil 2'de Kapris No.2'nin giriş cümlesi görülmektedir.

Şekil 2. Piatti Kapris No.2 Giriş Cümlesi (Ölçüler: 1 - 8)

Andante religioso



Kapris No.3

Si bemol majör tonalitesinde ve moderato temposunda yazılan dördüncü kapriste özellikle pus pozisyonunun çalışılması hedeflenmiştir. Viyolonsel en tiz bölgesinin kullanıldığı kapriste üçlü ve oktav aralıklar yoğunluklu olarak kullanılmış, kapris ağırlıklı olarak çift ses olarak yazılmıştır. Kapris No.3'ün çalışılması esnasında entonasyon ve çift sesler arasındaki geçişler karşılaşılan başlıca güçlükler olacaktır. Bu nedenle Kapris No.3 oldukça yavaş çalışılmalı, çift sesli yapının ve pus pozisyonunun melodik hattın ortaya çıkmasına engel olmamasına özen gösterilmelidir. Şekil 3'te giriş cümlesi görülmektedir.

Şekil 3. Piatti Kapris No.3 Giriş Cümlesi (Ölçüler: 1 - 12)



Kapris No.4

Allegretto temposu ile Re minör tonalitesinde yazılan Kapris No.4 iki ayrı bölmeden oluşmaktadır. Marcato ve staccato yay tekniklerinin görüldüğü ilk bölmenin ardından bu bölmenin karakterine zıt olacak şekilde legato ve çift seslerden oluşan ikinci bölme gelir. Kapris No.4'ün çalışılması esnasında özellikle yay tekniklerine özen gösterilmeli, iki bölmeyi birbirinden ayıran karakter yapılarının açıkça anlaşılmasına dikkat edilmelidir. Şekil 4 ve 5'te Kapris No.4'ün iki ayrı karakterdeki bölmelerinin giriş cümleleri görülmektedir.

Şekil 4. Piatti Kapris No.4 Birinci Bölmenin Girişi (Ölçüler: 1 - 4)



Şekil 5. Piatti Kapris No.4 İkinci Bölmenin Girişi (Ölçüler: 33 - 36)



Kapris No.5

Fa majör tonalitesinde ve Allegro comodo temposu yazılan Kapris No.5 genel olarak legato ve ricochet tekniklerini içermektedir. Viyolonselın dört telinin de aktif olarak kullanıldığı bu kapriste bulunan arpejler çalınırken melodi hattı belirgin bir şekilde duyurulmalıdır. Kapris No.5'in ilk sekiz ölçüsü Şekil 6'da görülmektedir.

Şekil 6. Piatti Kapris No.5 Giriş Cümlesi (Ölçüler: 1 - 4)



Kapris No.6

Adagio largamente temposu ile La bemol majör tonalitesinde yazılan Kapris No.6'da staccato ve legato yay tekniklerinin beraber kullanılmakta, teller arası geçişlerin oldukça sık olduğu bu kapriste barriolage tekniği de öne çıkmaktadır. Ayrıca sol elde farklı aralıkların ve pus pozisyonunun kullanıldığı kapris entonasyon ve pozisyonlar arası geçiş açılarından oldukça ileri seviyededir. Op. 25 12 Viyolonsel Kaprisleri arasında en çok seslendirilen Kapris No 6'nın giriş cümlesi Şekil 7'de görülmektedir.

Şekil 7. Piatti Kapris No.6 giriş cümlesi (Ölçüler: 1 - 6)

Adagio largamente



Kapris No.7

"Monotematik" bir yapı ile Do majör tonalitesinde ve Maestoso tempoda yazılan Kapris No.7 arpeggiato tekniğinin ön planda olduğu bir kapristir. Piatti bu kaprisin melodik hattının bas seslerde devam ettiğini vurgulamak için "ben marcato il basso" terimini kullanmıştır. Şekil 8'de Kapris No.6'nın giriş teması görülmektedir.

Şekil 8. Piatti Kapris No.7 Giriş Teması (Ölçüler: 1 - 4)

Maestoso

ben marcato il basso



Kapris No.8

La majör tonalitesinde ve Moderato ma energico temposu yazılan Kapris No.8 sağ elde akor, ricochet ve martelet tekniklerini, sol elde ise trill, pus pozisyonu ile çift ses tekniklerini içermektedir. Kapris No.8 seslendirilirken sol elde entonasyon ve sağ el tekniklerinin net bir şekilde duyurulmasına özen gösterilmelidir. Ayrıca sağ ve sol eller arasındaki artikülasyon ile akorların ve yay tekniklerinin doğru bir şekilde uygulanması için kapris yavaştan hızlıya doğru kademeli tempo artışı ile çalışılmalıdır. Şekil 9'da Kapris No.8'in giriş cümlesi görülmektedir.

Şekil 9. Piatti Kapris No.8 giriş cümlesi (Ölçüler: 1 - 4)

Moderato ma energico



Kapris No.9

“Monotematik” yapı ile yazılan bir diğer kapris olan Kapris No.9 Re majör tonalitesinde ve Allegro temposundadır. Ritmik yapı olarak da tek tip olan kapris aynı zamanda sürekli aynı yay tekniğini içermektedir. Spiccato ve bağlı spiccato teknikleri ile seslendirilen kapriste yay tekniğinin eser boyunca aynı olması ve melodinin belli olması için nüanslara dikkat edilmesi gerekmektedir. Şekil 10'da Kapris No.9'un teması görülmektedir.

Şekil 10. Piatti Kapris No.9 giriş cümlesi (Ölçüler: 1 - 4)

Allegro bene spiccato



Kapris No.10

Allegro deciso tempoda ile Si minör tonalitesinde yazılan Kapris No.10 yayın alt yarısında legato ve bağlı spiccato yay teknikleri ile seslendirilmektedir. Kaprisin genelinde sol elin pus pozisyonunda olduğu bir yapı hakimdir ve bu yapı son altı ölçüdeki tempo değişimine kadar devam eder. Üç ölçülük Adagio a piacere kısmının ardından tekrar başlangıç temposuna dönen kaprisin giriş cümlesi Şekil 11'de görülmektedir.

Şekil 11. Piatti Kapris No.10 Giriş Cümlesi (Ölçüler: 1 - 4)

Allegro deciso



Kapris No.11

Sol majör tonalitesinde ve Adagio, Allegro, Adagio tempolarında yazılan Kapris No.11'de ağırlıklı olarak çift sesler ve barriolage tekniği kullanılmıştır. Kaprisin başında ve sonunda yer alan Adagio tempodaki kısımlar improvizasyon stilindedir. Barriolage tekniği ile seslendirilen kapris adeta iki viyolonselın düeti gibi duyulmaktadır. Şekil 12'de iki viyolonsel düeti gibi duyulan Allegro kısımdan bir pasaj görülmektedir.

Şekil 12. Piatti Kapris No.11 İki Viyolonsel Düeti Gibi Duyulan Pasaj Giriş Cümlesi (Ölçüler: 8 - 11)

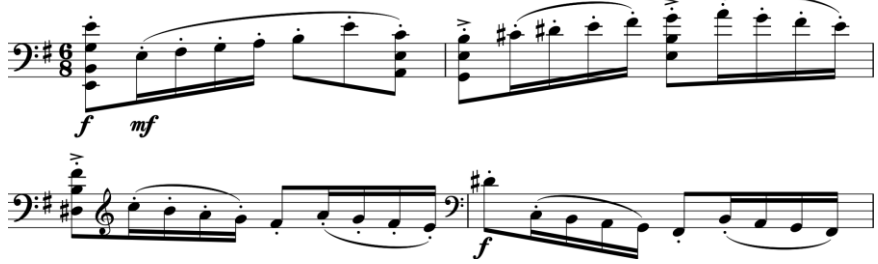


Kapris No.12

Allegretto capriccioso tempoda ve Mi minör tonalitede yazılan Kapris No.12 bağlı staccato, pizzicato, pus pozisyonu ve flajole tekniklerini içermektedir. İçerdiği teknikler göz önüne alındığında seslendirilmesi en zor kapris olduğu söylenebilen Kapris No.12'de staccato tekniğinin farklı örnekleri kullanılmıştır. Özellikle çekerek bağlı staccato tekniğinin ve flajole seslerde staccato tekniklerinin güçlüğü ile dikkat çeken kaprisin teması Şekil 13'te görülmektedir.

Şekil 13. Piatti Kapris No.12 Teması (Ölçüler: 1 - 4)

Allegretto capriccioso



Viyolonsel repertuarının vazgeçilmez eserleri arasında yer alan Alfredo Carlo Piatti'nin Op.25 12 Viyolonsel Kaprisleri'nin içerdiği teknikler aşağıdaki tabloda sağ ve sol el teknikleri olarak ikiye ayrılmış şekilde görülmektedir.

Tablo 1. Piatti Op.25 12 Viyolonsel Kaprisleri'nin İçerdiği Teknikler

Kaprisler	Sağ El Teknikleri	Sol El Teknikleri
No.1 Allegro quasi Presto	Detache	Gam
No.2 Andante religioso	Legato, Akor, Arpeggiato	Çift Ses, Pus
No.3 Moderato	Detache, Staccato, Akor	Çift Ses, Pus
No.4 Allegretto	Martele, Staccato, Akor	Çift Ses
No.5 Allegro comodo	Richochet, Staccato, Arpeggiato	Gam, Pus
No.6 Allegro largamente	Legato, Pizzicato, Arpeggiato	Çift Ses, Pus
No.7 Maestoso	Legato, Arpeggiato	Pus
No.8 Moderato ma energico	Martele, Richochet, Akor	Çift Ses, Pus
No.9 Allegro	Spiccato	Çift Ses
No.10 Allegro deciso	Staccato	Pus
No.11 Adagio, Allegro, Adagio	Legato, Akor	Çift Ses, Pus
No.12 Allegretto capriccioso	Staccato, Pizzicato, Akor	Gam, Pus, Flajole

SONUÇ

Alfredo Piatti'nin Op.25 12 Viyolonsel Kaprisleri'nin teknik açıdan incelendiği bu çalışmada kaprislerin içerdiği teknikler sağ ve sol eller açısından ayrı ayrı belirtilmiştir. İnceleme sonucunda kaprislerin legato, detache, marcele, spiccato, pizzicato, ricochet gibi sağ el teknikleri ve çift ses, akor, pus pozisyonu, flajöle gibi sol el tekniklerini içerdikleri saptanmıştır. Kaprislerin tamamı bir bütün olarak ele alındığında viyolonsel teknik sınırlarının olabildiğince kullanıldığı ve Op.25 12 Viyolonsel Kaprisleri'nin seslendirilmesinde ileri seviye bir teknik birikim gerektiği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Ayrıca Piatti Op.25 12 Viyolonsel Kaprisleri eğitim müziği olarak kullanılmasının yanı sıra konser eserleri olarak da sıklıkla seslendirilmektedirler.

Araştırmanın sonucunda ülkemizde Alfredo Piatti ile ilgili yapılan çalışmaların yeterli olmadığı görülmüştür. Bu nedenle bu çalışmanın Piatti hakkında yapılacak araştırmalara ve Op.25 12 Viyolonsel Kaprisleri'ni seslendirmek isteyen viyolonselcilere rehberlik edeceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Ammer, C. (1992). *The Facts On File Music Dictionary*, Amerika: Library of Congress Cataloging in Publication.
- Broadley, Arthur, (1921). *The Violoncello: Its History, Selection and Adjustment*, Londra: Horace Marshall and Sons Publisher.
- Nakipbekova, Aflia, (2020). "Contemporary Cello Technique: Performance and Practice", Music & Practice Jurnal, Sayı: 6.
- Shen, Fang-Yi, (2009). "A Pedagogical and Analytic Comparison of Auguste Franck's Twelve Caprices, Op. 7 and Alfredo Piatti's Twelve Caprices, Op.25" (Yayımlanmamış Doktora Tezi), University of Cincinnati, Cincinnati.
- Sözer, V. (2014). *Müzik Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

İnternet Kaynakları

Latham, Morton, Alfredo Piatti: A Sketch, The Anchor Press Ltd.,
Londra: 1901, http://www.lonelypeaksrecords.com/piatti_latham
(Erişim tarihi: 22.11.2021)

Allgemeine Musikalische Zeitung (1838),

<https://opacplus.bsbmuenchen.de/Vta2/bsb10528039/bsb:4114360?query=s=piatti&language=de&c=default> (Erişim tarihi: 28.11.2021)