

CİLT: 7 - SAYI: 1
HAZİRAN - 2022

YILDA 2 DEFA

VALUE: 7 - ISSUE: 1
JUNE - 2022

OJOMUS

ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCES



dergipark.org.tr/ojomus

ISSN: 2536-4421

ÖNSÖZ / FOREWORD

Online Journal Of Music Sciences Dergisi, uluslararası hakemli akademik bir dergi olup TÜBİTAK-ULAKBİM Dergi Park Açık Dergi Sistemlerinde tarafsız ve ilkeli yayın anlayışı ile yayınlanan bir e-dergidir. Haziran ve aralık aylarında olmak üzere 2016 yılından itibaren yılda iki kere okuyucularıyla buluşmaktadır.

Türkiye’de Müzik Bilimleri alanında ilklerden olma özelliğine sahip olan OJOMUS, ulusal ve uluslararası düzeyde bilimsel niteliklere sahip çalışmaları yayımlayarak alanın bilgi birikimine katkıda bulunmayı; alandaki araştırmacılarla, lisansüstü öğrencilere yol göstermeyi amaçlamaktadır.

Yayın hayatında 7. Yılıni bu sayı ile geride bırakan dergimize akademik çevreler tarafından gösterilen yoğun ilgi bizleri ziyadesi ile memnun etmektedir.

Değerli meslektaşlarım, dergimizin Cilt 7 – 1. Sayısını yayınlamış olmakla iftihar ediyoruz. Bu sayıda, birbirinden değerli araştırmalardan oluşan 8 makale yayınladık. Müzik Biliminin farklı alanlarında kendini bilime adayan bilim insanlarının yaptığı çalışmalar sayesinde etki düzeyi yüksek ve alana katkısı olan makaleleri yayınlamaya ve paylaşmaya devam edeceğiz.

Derginin kurumsal altyapısını geliştirmek, yazarlar ve hakemler açısından daha öngörülebilir bir hale getirmek amacı ile uluslararası saygın endekslere başvurular gerçekleştirerek en güncel akademik gelişmeleri takip ediyoruz. Tüm bu süreçlerde çaba gösteren dergi ekibimize, ön inceleme aşamasında desteğini esirgemeyen alan editörlerimize ve makaleleri hiçbir karşılık beklemeden tek tek en ince ayrıntısına kadar okuyup değerlendiren hakemlerimize teşekkür ederiz. Ayrıca, bu sayının hazırlanmasına katkıda bulunan teknik ekibimiz Barış İPEKÇİLER’e teşekkür etmek gerektiğini düşünüyorum.

OJOMUS Dergisi’nin akademisyenler, araştırmacılar ve okuyucular için önemli bir kaynak olmasını umuyoruz. Yeni sayılarda buluşmak üzere.

Sanatla ve Sevgiyle Kalın.

Editör Prof. Dr. Nilgün SAZAK

EDİTÖR

Prof. Dr. Nilgün SAZAK Sakarya University

EDİTÖR KURULU/ EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. A. Serkan ECE	Abant İzzet Baysal University
Prof. Dr. Dolunay AKGÜL BARIŞ	Abant İzzet Baysal University
Prof. Dr. A. Metin KARKIN	İzmir Demokrasi University
Prof. Dr. Ayfer KOCABAŞ	Dokuz Eylül University
Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT	Cumhuriyet University
Prof. Dr. Belir TECİMER	Gazi University
Prof.Dr. ALİ HUSSEİN	Ain Shams University. Egypt
Prof.Dr. Hacer BABAYEVA	Bakü Music Academy. Azerbaijan
Prof. Dr. Öznur ÖZTOSUN ÇAYDERE	Kırıkkale University
Prof. Dr. Ebru TEMİZ	Music And Fine Arts University
Prof. Dr. Sema SEVİNÇ	Necmettin Erbakan University
Prof. Dr. Aynur ELHAN NAYİR	Necmettin Erbakan University
Doç. Dr. Aytac REHİMOVA	Bakü Music Academy. Azerbaijan
Doç. Dr. M. Nevra KÜPANA	Sakarya University
Doç. Dr. Hakan BAĞCI	Kocaeli University

Bu dergi, yılda iki (2) kere yayımlanır. Yazıların tüm sorumluluğu yazar/yazarlarına aittir.

This journal is published twice a year, and writers are solely responsible for the content of their study.

BU SAYININ HAKEMLERİ / REVIEVERS

Prof. Dr. Adnan Metin KARKIN	İzmir Demokrasi University
Prof. Dr. Ayfer KOCABAŞ	Dokuz Eylül University
Prof. Dr. Dolunay AKGÜL BARIŞ	Abant İzzet Baysal University
Prof. Dr. Ebru TEMİZ	Müzik ve Güzel Sanatlar University
Prof. Dr. Ferdi KOÇ	Sakarya University
Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT	Cumhuriyet University
Prof. Dr. Nilgün SAZAK	Sakarya University
Prof. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK	Müzik ve Güzel Sanatlar University
Prof. Dr. Sema SEVİNÇ	Necmettin Erbakan University
Doç. Dr. Cemal KARABAŞOĞLU	Sakarya University
Doç. Dr. Emrah LEHİMLER	Atatürk University
Doç. Dr. Hasan DELEN	Müzik ve Güzel Sanatlar University
Doç. Dr. Sühan İRDEN	Kocaeli University
Dr. Öğr. Üyesi Bahadır ÇOKAMAY	Çanakkale Onsekiz Mart University
Dr. Öğr. Üyesi Funda ESİN	Sakarya University
Dr. Öğr. Üyesi Sami Emrah GEREKTEN	Afyon Kocatepe University
Dr. Öğr. Gör. Adem KILIÇ	Ordu University

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Önsöz / Foreword	2
Editör / Editor.....	2
Bu Sayının Hakemleri / Reviewers.....	3
İçindekiler/ Contents.....	4

Araştırma Makalesi / Research Article

Müzik öğretmenliği programlarındaki müzik teknolojisi derslerine ilişkin bir inceleme / A review of music technology courses in music teaching programs

Beste ASMA İPEKÇİLER, Öznur ÖZTOSUN ÇAYDERE.....6

Aslan Hepgür'ün kürdilihicazkâr makamındaki keman taksiminin makamsal ve icra tekniği açısından analizi / Analysis of Aslan Hepgur's violin taksim's terms of the maqam and perform technique in the maqam kurdilihicazkâr

Hasan ÇİZMELİOĞLU, Ferdi KOÇ.....20

2. Dünya Savaşı döneminde klasik müzik ve müziksel gelişmeler /
Classical music and musical developments in the period of world war II

Aşkın BAKBAK, Tuğçe KAYNAK AKÇAOĞLU.....42

Gioachino Rossini'nin "l'italiana in algeri" operasından "cruda sorte" aryasında zamanlamaya yönelik piyano eşlik analizi / Analysis of the piano accompany for timing in the "cruda sorte" ary from Gioachino Rossini's "l'italiana in Algeri" opera

Kaan YÜKSEL.....70

Afyon'da görev yapmakta olan kadın müzik öğretmenlerinin meslek yaşamlarında karşılaştıkları sorunların mesleki değerler açısından incelenmesi / An investigation of the problems encountered by female music teachers working in Afyon in terms of professional values

Safiye YAĞCI, Emel Funda TÜRKMEN.....92

Yorgo Bacanos'un peşrev formundaki eser icrasının ud tekniği bakımından incelenmesi;
Refik Fersan'ın şedaraban peşrevi örneği / invesigation of Yorgo Bacanos' performance in
the peşrev form in terms of oud technique; The example of Refik Fersan's şedaraban peşrevi

Sarper EROĞLU.....115

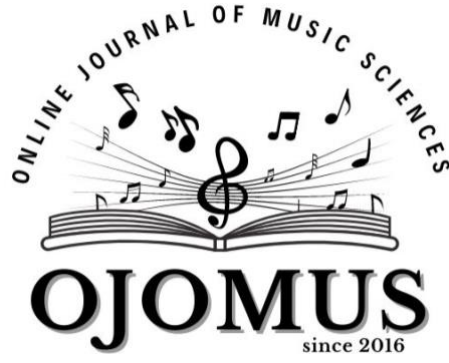
Gelibolulu Mustafa Ali'nin "mevâidün nefâis fi kavâidil mecâlis" adlı eserinde çalgıların
toplumsal rolleri ve kişiselleştirilmeleri üzerine / On the social roles and the personalization of
instruments in Gelibolulu Mustafa Ali's "mevaidün nefais fi kavaidil mecalis"

Uğur TÜRKMEN.....134

Rapor/ Report

Nota yazısının bilgisayar ortamına aktarımı sürecinde izlenecek yöntemler (finale örneği) /
Methods to be followed in the process of transferring the note letter to the computer
environment (finale example)

Alp Eray TUĞCULAR, Selçuk BİLGİN.....163



ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCES

Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi

MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMLARINDAKİ MÜZİK
TEKNOLOJİSİ DERSLERİNE İLİŞKİN BİR İNCELEME

A REVIEW OF MUSIC TECHNOLOGY COURSES IN
MUSIC TEACHING PROGRAMS

Atıf/Citation

Asma İpekçiler, B. ve Öztosun Çaydere, Ö. (2022). Müzik öğretmenliği programlarındaki müzik teknolojisi derslerine ilişkin bir inceleme. *Online Journal Of Music Sciences*, 7(1), 6-19.

<https://doi.org/10.31811/ojomus.1118506>

Beste ASMA İPEKÇİLER 

*Yüksek Lisans, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler
Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı,
beste2073@hotmail.com*

<https://orcid.org/0000-0002-2185-0632>

Öznur ÖZTOSUN ÇAYDERE 

*Prof. Dr., Kırıkkale Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Fakültesi, Müzik Anabilim Dalı,
ocaydere@hotmail.com*

<https://orcid.org/0000-0003-1987-6128>

Cilt/Volume: 7

Sayı/Issue: 1

Haziran/June 2022

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 18.05.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 05.06.2022

Yayın Tarihi/Published: 30.06.2022



ÖZ

Bu çalışma müzik öğretmenliği programı olan üniversitelerin ders paketleri incelenerek ilgili bölümlerde müzik teknolojileri dersinin mevcut olma durumunu, ders saat dağılımını ve zorunlu/seçmeli olma durumunu ortaya koyma amacını taşımaktadır. Araştırma nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı betimsel bir çalışmadır. Bu araştırmanın evrenini öğrencisi olan 32 üniversitedeki müzik öğretmenliği programı oluşturmaktadır. 2018 öncesi ve sonrası bilgi paketi ve müzik teknolojileri dersi olan 7 üniversite örneklem grubunu oluşturmaktadır. Veriler doküman inceleme yoluyla toplanmış ve içerik analizi ile çözümlenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda üniversitelerde 2018 öncesinde daha yaygın bir şekilde müzik teknolojileri eğitimi verilirken, 2018 sonrasında dersin daha az verilmeye başlandığı, müzik teknolojileri dersinin "Bilgisayar I ve Bilgisayar II" adı altında verildiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Müzik öğretmenliği, Müzik teknolojileri, Müzik, Müzik eğitimi, Bilgi paketleri.

ABSTRACT

This study aims to reveal the availability of music technologies course in the relevant departments, the distribution of course hours and the compulsory/elective status of the universities by examining the course packages of the universities with music teaching programs. The research is a descriptive study in which qualitative data collection techniques are used. The universe of this research consists of music teaching programs in 32 universities with students. It constitutes the sample group of 7 universities with information package and music technologies course before and after 2018. Data were collected through document review and analyzed by content analysis. As a result of the examination, it has been seen that while music technologies education was given more widely in universities before 2018, the course started to be given less after 2018, and the music technologies course was given under the name of "Computer I and Computer II".

Keywords: Music teaching, Music technologies, Music, Music education, Information pack

1. GİRİŞ

İnsanoğlu var olduğundan beri bilgiyi yakalama, yeniyi öğrenme çabasında olmuştur. Bu bilgiyi yakalama arzusu bilimin, teknolojinin hızla gelişmesine yol açmıştır. "Teknoloji; bilginin insan hayatının pratik amaçlarına uygulanması ya da insan çevresinin değiştirilmesi ve manipüle edilmesi anlamını taşıırken, hayatı kolaylaştırmak ya da daha keyifli hale getirmek ve daha verimli çalışmak için materyal, araç, teknik ve güç kaynaklarının kullanımını içermektedir" (Büyüktekin, 2019, s.7).

Günümüzde hemen hemen herkesin evinde bulunan bilgisayar icat edildiği ilk günden bu yana hızlı bir değişim ve gelişim göstermiştir. Bilgisayarların hayatımıza bu kadar dahil olması pek çok alanı etkilediği gibi müzik alanını da etkilemiştir. Bu etkileşimin tek yönlü değil çok yönlü olduğu düşünülmektedir.

Katz'ın da (2010, s. 220) söylediği üzere;

Teknoloji onu kullananların aktivitelerini şekillendirdiği gibi, kullanıcıların aktiviteleri de teknolojiyi şekillendirmiştir. Buna başka bir örnek olarak makaralı teyp, II. Dünya Savaşı sırasında askeri amaçlarla geliştirilmiş, daha sonra Music Concrete (Somut Müzik) adı verilen yeni bir besteleme felsefesinin temelini oluşturarak müzisyenler tarafından kullanılmaya başlanmıştır (Pelen, 2016, s. 1).

Müzisyenler tarafından kullanılmaya başlanan bu somut müzik anlayışı müzik eğitiminin de önemli bir parçası haline gelmiştir. Uçan, müzik eğitimini şu sözlerle aktarmaktadır. “Müzik eğitimi, bireyin müziksel davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma sürecidir” (Uçan, 2018, s. 214).

Teknolojinin gelişmesi ve devamında bir gelişim süreci izleyen müzik teknolojileri alanı üniversitelerde bölüm olarak eğitim vermeye başladı. Ses mühendisleri, ses teknisyenleri yetiştiren bu kurumlarda kayıt teknolojisi üzerine programların ve cihazların öğretilmesi sağlandı. Müzik teknolojileri bölümünün yaygınlaşmasıyla müzik teknolojileri eğitimi üniversitelerin müzik eğitimi bölümlerine de dahil olmaya başladı (İmik, 2015). “Bu bağlamda lisans eğitimi alanında güzel sanatlar fakültelerinde müzik teknolojileri adı altında bölüm olarak hem de müzik eğitimi bölümlerinde bilgisayar dersi programa konmuştur. Ayrıca bazı üniversitelerde lisansüstü düzeyde müzik teknolojileri ve müzik yazılımları içerikli dersler yer almaktadır” (Köksal, 2019, s.2).

“Bir müzisyenin, bir müzik öğretmenin veya bir müzik öğrencisinin; nota yazım programlarından kayıt teknolojilerine, kulak eğitiminden çalgı eğitimine kadar birçok alt alanda yararlanabileceği imkânlar mevcuttur” (Selçuk Köse, 2014, s.1). YÖK'ün bünyesinde yer alan müzik öğretmenliği öğretim programları belli seneler içerisinde değişim göstermektedir. Üniversitelerde YÖK'ün kararına uygun olarak ders bilgi paketlerini güncellemektedirler. Covid-19 salgını nedeniyle ülke genelinde pandemi ilan edilerek yüz yüze eğitim ve öğretime ara verildi. Okulların uzaktan eğitime geçmesi ve derslerin internet üzerinden yapılması dolayısıyla müzik öğretmenlerinin müzik teknolojileri bilgisine ihtiyaç duyduğu düşünülmektedir. Bu doğrultuda müzik öğretmenliği programlarının bilgi paketleri incelenerek bu programlardaki müzik teknolojileri dersinin durumu incelenecektir.

1.1. Araştırmanın Problemi

Müzik teknolojisi¹ ders/derslerinin müzik öğretmenliği programlarındaki durumu nasıldır?

¹ Müzik Teknolojileri: Nota yazım programları, ses kayıt düzenleme programları, stüdyo bilgisi vb. konuları kapsamaktadır.

1.1.1. Alt Problemler

- 1- Müzik öğretmenliği programlarında müzik teknolojileri alanına ilişkin ders/dersler mevcut mudur?
- 2- Müzik öğretmenliği programlarında müzik teknolojileri alanına ilişkin tespit edilen ders/derslerin AKTS'leri nasıl dağılım göstermektedir?
- 3- Müzik öğretmenliği programlarında tespit edilen müzik teknolojileri alanına ilişkin ders/derslerin seçmeli/zorunlu olma durumu nasıldır?

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, müzik teknolojileri ders/derslerinin müzik öğretmenliği programlarındaki mevcudiyetini, saat dağılımını ve zorunlu/seçmeli olma durumunu ortaya koymak amacı taşımaktadır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Bu araştırmanın müzik öğretmenliği öğretim programı revize çalışmalarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Dolayısıyla araştırma, müzik öğretmenliği programında günümüz şartlarına uyum açısından yapılacak güncellemelerde yararlanılabilecek bir kaynak olması bağlamında yeni yetişecek müzik öğretmenlerinin mesleki gelişimlerine katkı sağlaması açısından önemlidir.

2. YÖNTEM

Bu araştırma nitel araştırma veri toplama ve çözüm tekniklerinin kullanıldığı betimsel bir araştırmadır. "... "nitel araştırma", gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecinin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir" (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 41).

Araştırmanın desenini durum çalışması oluşturmaktadır. "Nitel durum çalışmasının en temel özelliği bir ya da birkaç durumun derinlemesine araştırılmasıdır. Yani bir duruma ilişkin etkenler bütüncül bir yaklaşımla araştırılır ve ilgili durumu nasıl etkiledikleri ve ilgili durumdan nasıl etkilendikleri üzerine odaklanır" (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 73).

2.1. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, öğrencisi olan 32 üniversitedeki müzik öğretmenliği programı oluşturmaktadır.

YÖK'ün müzik öğretmenliği lisans öğretim programı 2018 yılında güncellenmiştir. Bu doğrultuda üniversitelerin internet sayfalarında yer alan bilgi paketleri tek tek incelenerek (hem 2018 öncesi hem de sonrası) bilgi paketi olan ve müzik teknolojileri dersi olan 7 üniversitenin müzik öğretmenliği programı kolay ulaşılabilir örneklem yoluyla örneklem olarak seçilmiştir. "Kolay ulaşılabilir veya elverişli örnekleme tamamen mevcut olan, ulaşması hızlı ve kolay olan ögelere dayanır" (Patton, 2005, aktaran Baltacı, 2018).

Tablo 1

Örneklem grubu

Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı
Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı
Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı
Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı
Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı
Gazi Osman Paşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı,
Trabzon Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı

2.1. Verilerin Toplanması

Bu araştırmada veriler doküman incelemesi yoluyla toplanmıştır. "Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar" (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s.189). Bu bağlamda YÖK'ün resmi internet sitesi üzerinden üniversitelerin listelerine ulaşılmış ve sonrasında üniversitelerin web siteleri üzerinden aktif müzik öğretmenliği olan bölümler tespit edilmiştir. Tespit edilen üniversitelerin web sitelerinden ders bilgi paketlerine ulaşılarak veriler toplanmıştır.

2.2. Verilerin Analizi

Bu araştırmada veriler içerik analizi yoluyla çözümlenmiştir. "İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır" (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s.242). Tespit edilen üniversitelerin web sitelerinden ders bilgi paketlerine ulaşılarak veriler toplanmıştır. Ulaşılan ders bilgi paketleri derslerin mevcudiyeti ve içerikleri açısından incelenmiştir. Bu bağlamda alt problemler çerçevesinde veriler analiz edilmiş ve yorumlanmıştır.

2.3. Araştırmanın Etik İzinleri

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir. Ayrıca TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplamaya ihtiyaç duyulmamıştır.

3. BULGULAR

3.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Birinci alt problemde “Müzik öğretmenliği programlarında müzik teknolojileri alanına ilişkin ders/dersler mevcut mudur?” sorusuna yanıt aranmıştır.

Tablo 2

2018 Yılı Öncesi Müzik Teknolojileri Ders Bilgisi

İncelenen Program (2018 Öncesi)	Ders Mevcudiyet Durumu	Ders İsmi ve İçeriği Uyumu	Ders Adı	Ders Sayısı
GÜGEF MÖP	Var	Ulaşılamadı	Müzik Eğitiminde Bilgisayar Uygulamaları I Müzik Eğitiminde Bilgisayar Uygulamaları II	2
MAEÜEF MÖP	Var	Uyumsuz	Bilgisayar I Bilgisayar II	2
UÜEF MÖP	Var	Uyumlu	Bilgisayarda Nota Yazım Programları Müzik Teknolojileri	2
PÜEF MÖP	Var	Uyumsuz	Bilgisayar I Bilgisayar II	2
MÜAEF MÖP	Var	Uyumlu	Bilgisayar Destekli Müzik Eğitimi I Bilgisayar Destekli Müzik Eğitimi II Müzik Teknolojisine Giriş I Müzik Teknolojisine Giriş II	4
GOPÜEF MÖP	Var	Uyumsuz	Bilgisayar I Bilgisayar II	2

TÜFEF MÖP	Var	Ulaşılamadı	Müzik Teknolojileri	1
Toplam Ders Sayısı				15

Tablo 2’de 2018 öncesi ders bilgi paketlerine ilişkin inceleme mevcuttur. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programında aynı isimle birbirini takip eden iki ders, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programında iki ders, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programında birbirinden farklı iki ders, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programında iki ders, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Programında birbirinden farklı dört ders, Gazi Osman Paşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programında aynı isime sahip iki ders, Trabzon Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programında bir adet ders olduğu görülmektedir. Toplamda 7 üniversitede 15 ders olduğu ortadadır. Ders bilgi paketleri incelenirken teknoloji ile ilgili derslerin içerikleri de incelenmiştir. Bu doğrultuda iki üniversitenin ders içeriklerine ulaşılammıştır. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı ve Gazi Osman Paşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programında ders ismi ve ders içeriği uyumlu değildir. Dersin adı Bilgisayar I ve Bilgisayar II olmasına rağmen dersin içeriği müzik teknolojileri alanını kapsamakta olduğu görülmüştür. Pamukkale Üniversitesi “Bilgisayar I” dersi içeriğini “Donanım. Bilgisayarların müzikteki önemi ve kullanım alanları. Multimedia uygulamaları. Ses ve görüntü dosya formatları ve dönüşümler. Midi dosyaları ve özellikleri. Dijital ses ve ses işleme yazılımları. Notasyon yazılımları. Müzikal icra ve bestecilikte bilgisayar. Armonizasyon ve orkestrasyonda bilgisayar uygulamaları. Müzikal analizde ve performans ölçümlerinde bilgisayar. Online müzik eğitimi, İnteraktif müzik eğitimi uygulamaları. Müzik eğitiminde kullanılan bilgisayar yazılımları” şeklinde açıkladığı görülmüştür.

Tablo 3

2018 Yılı Sonrası Müzik Teknolojileri Ders Bilgisi

İncelenen Program (2018 Sonrası)	Ders Bilgisi	Ders İçeriği	Ders Adı	Ders Sayısı
GÜGEF MÖP	Var	Ulaşılamadı	Müzik Teknolojileri	1
MAEÜEF MÖP	Var	Ulaşılamadı	Müzik Prodüksiyon Aşamaları Kayıt cihazları ve Stüdyo Tarihi	2

Müzik öğretmenliği programlarındaki müzik teknolojisi derslerine ilişkin bir inceleme

UÜEF MÖP	Yok	-	-
PÜEF MÖP	Yok	-	-
MÜAEF MÖP	Yok	-	-
GOPÜEF MÖP	Yok	-	-
TÜFEF MÖP	Yok	-	-
Toplam Ders Sayısı			3

Tablo 3'te 2018 yılı sonrasına ait en güncel bilgi paketleri incelenmiştir. Sadece Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programında bir ders, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programında müzik teknolojileri alanında iki farklı ders olduğu tespit edilmiştir. İlgili üniversitede müzik öğretmenliği programı haricinde müzik teknolojileri programı da bulunmaktadır. Dolayısıyla dersler Gazi üniversitesine göre daha özel bir alanı kapsamaktadır.

Tablo 2 ve Tablo 3 karşılaştırıldığında 2018 öncesinde müzik teknolojileri dersi/derslerinin daha yaygın olduğu gözlemlenmiştir. 2018 sonrasında müzik teknolojileri dersi/derslerinin yaygın olmamasının Covid-19 salgınıyla ilgili olduğu düşünülebilir. YÖK, müzik öğretmenliği lisans programını yayınladıktan kısa bir süre sonra ülke çapında pandemi ilan edilmesi ve eğitim-öğretime evden devam edilmesi dersin açılmamasında etkili olmuş olabilir. Ayrıca ders/derslerin isimlerinde belli bir standart olmadığı görülmüştür.

3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

İkinci alt problemde "Müzik öğretmenliği programlarında müzik teknolojileri alanına ilişkin tespit edilen ders/derslerin AKTS'leri nasıl dağılım göstermektedir?" sorusuna yanıt aranmıştır.

Tablo 4

Derslerin AKTS Durumuna İlişkin Dağılım Dağılımı

2018 Öncesi		
Bilgi Paketi Olanlar	Ders Adı	AKTS Bilgisi
GÜGEF MÖP	Müzik Eğitiminde Bilgisayar Uygulamaları I	1 AKTS
	Müzik Eğitiminde Bilgisayar Uygulamaları II	2 AKTS
MAEÜEF MÖP	Bilgisayar I	5 AKTS
	Bilgisayar II	5 AKTS
UÜEF MÖP	Bilgisayarda Nota Yazım Programları	2 AKTS
	Müzik Teknolojileri	2 AKTS

Beste ASMA İPEKÇİLER, Öznur ÖZTOSUN ÇAYDERE

PÜEF MÖP	Bilgisayar I	2,5 AKTS
	Bilgisayar II	2,5 AKTS
MÜAEF MÖP	Bilgisayar Destekli Müzik Eğitimi I	3 AKTS
	Bilgisayar Destekli Müzik Eğitimi II	3 AKTS
	Müzik Teknolojisine Giriş I	3 AKTS
	Müzik Teknolojisine Giriş II	3 AKTS
GOPÜEF MÖP	Bilgisayar I	4 AKTS
	Bilgisayar II	4 AKTS
TÜFEF MÖP	Müzik Teknolojileri	4 AKTS
Toplam	15	46

Tablo 5*Derslerin AKTS Durumuna İlişkin Dağılım Dağılımı*

2018 Sonrası		
Bilgi Paketi Olanlar	Ders Adı	AKTS Bilgisi
GÜGEF MÖP	Müzik Teknolojileri	3 AKTS
MAEÜEF MÖP	Müzik Prodüksiyon Aşamaları	3 AKTS
	Kayıt cihazları ve Stüdyo Tarihi	3 AKTS
UÜEF MÖP		
PÜEF MÖP		
MÜAEF MÖP		
GOPÜEF MÖP		
TÜFEF MÖP		
Toplam	3	9

Tablo 4 ve tablo 5'te 2018 öncesine ve sonrasına ait müzik teknolojileri ders/derslerinin AKTS dağılımı bir arada görülmektedir. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı 2018 öncesi ve sonrası öğretim programlarında müzik teknolojileri dersine ilişkin AKTS değişikliği bulunmamaktadır. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programında müzik teknolojileri dersi iki ayrı ders olarak verilmeye başlanmış ve dersin AKTS'sinin düştüğü görülmüştür. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Programı, Gazi Osman Paşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı, Trabzon Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programının 2018 sonrası ders bilgi paketlerinde müzik teknolojileri dersine rastlanılamamıştır. 2018 öncesine baktığımızda ders/derslerin en az 2, en fazla 10 AKTS olduğu

görülmektedir. 2018 öncesine ait tablonun genel durumuna baktığımızda ise ders AKTS dağılımının birbirinden farklı olduğu söylenebilir. 2018 sonrasında ise her iki üniversitede de AKTS dağılımının eşit olduğu görülmüştür.

3.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Üçüncü alt problemde “Müzik öğretmenliği programında yer alan müzik teknolojileri ders/derslerinin seçmeli/zorunlu olma durumu nasıldır?” sorusuna yanıt aranmıştır.

Tablo 6

Müzik Teknolojileriyle İlgili Derslerin Dönemi ve Zorunlu/Seçmeli Olma Durumu

	2018 Öncesi				2018 Sonrası			
	Güz		Bahar		Güz		Bahar	
Üniversiteler	Seçmeli	Zorunlu	Seçmeli	Zorunlu	Seçmeli	Zorunlu	Seçmeli	Zorunlu
GÜGEF MÖP		Bir Ders	Bir Ders					Bir Ders
MAEÜEF MÖP		Bir Ders		Bir Ders	İki Ders			
UÜEF MÖP0			İki Ders					
PÜEF MÖP		Bir Ders		Bir Ders				
MÜAEF MÖP	Bir Ders	Bir Ders	Bir Ders	Bir Ders				
GOPÜEF MÖP		Bir Ders		Bir Ders				
TÜAEF MÖP			Bir Ders					
Toplam Ders Sayısı		15				3		

Tablo 5 incelendiğinde 2018 yılı öncesinde Gazi Üniversitesi müzik teknolojisi dersini 1 dönem zorunlu olarak diğer dönemde ise seçmeli olarak vermiştir. Fakat 2018 yılı sonrasında verilen dersi tek dönem ve zorunlu hale getirmişlerdir. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi 2018 yılı öncesinde dersini zorunlu kılarken yenilenen bilgi paketlerinde her iki derslerini de seçmeli olarak vermeye başlamışlardır. 2018 yılı öncesinde müzik teknolojileri dersi bulunan Uludağ Üniversitesi

ve Trabzon Üniversitesi dersleri seçmeli olarak öğrencilerine sunmuştur. Bazı üniversitelerin (M. Akif Ersoy, Pamukkale ve Gazi Osman Paşa Üniversiteleri) müzik teknolojileri dersini “Bilgisayar I ve Bilgisayar II” adıyla vermesi zorunlu olma durumunu etkilemiş olabilir. Marmara Üniversitesi “Bilgisayar Destekli Müzik Eğitimi” dersini zorunlu olarak verirken “Müzik Teknolojilerine Giriş” dersini seçmeli olarak vermişlerdir. Genel olarak seçmeli/zorunlu olma durumunda da belli bir standart olmadığı gözlemlenmiştir.

4.SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu araştırmada; Müzik öğretmenliği programlarının müzik teknolojileri alanına ilişkin ders durumları incelenmiştir. Yüksek öğretim kurumunun son yayımladığı 2018 müzik öğretmenliği öğretim programı referans alınarak oluşturulan tablolarda 2018 öncesinde müzik teknolojileri dersinin sayısının daha fazla olduğu tespit edilmiştir. İncelenen öğretim programlarının ders isminin ve içeriğinin uyumlu olmadığı tespit edilmiştir. Programlardaki derslerin AKTS dağılımı incelendiğinde derslerin 2018 yılı öncesi öğretim programında 2 ile 10 AKTS aralığında seyrettiği fakat 2018 yılı sonrası öğretim programında 3 AKTS olarak sabit olduğu, ayrıca derslerin hem seçmeli hem de zorunlu olduğu tespit edilmiştir.

Araştırmaya ilişkin öneriler;

- Müzik öğretmenliği programlarında müzik teknolojilerini konu alan derslerin sayısının artırılması
- Bilgi paketlerinin güncelliğinin korunması
- Öğretim üyeleri ile konuya ilişkin yeni araştırmaların yapılması önerilmektedir.

Araştırmanın Etik Beyanı

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir. Ayrıca ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplamaya ihtiyaç duyulmamıştır.

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı:

1. yazar katkı oranı: %50
2. yazar katkı oranı: %50

Çıkar Çatışması Beyanı:

Yazarlar arasında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Baltacı, A. (2018). Nitel araştırmalarda örnekleme yöntemleri ve örnek hacmi sorunsalı üzerine kavramsal bir inceleme. *BEÜ SBE Dergisi*, 7(1), 231-274.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/bitlissos/issue/38061/399955>
- Büyüktekin, M. A. (2019). *Müzik eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarında ses kayıt ve müzik teknolojileri ile ilgili derslerin öğretimi* (Yayın No. 587925) [Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=vjszP7PzV0HebcjFEvDfwD9KnjcgzHSlca3Yib-gc2Tc6amzQwedp29rZF0owpgO>
- Gazi Osman Paşa Üniversitesi (bt.). Bilgi Paketi. Gazi Osman Paşa Üniversitesi. 29.04.2022 Tarihinde
<https://obs.gop.edu.tr/oibs/bologna/index.aspx?lang=tr&curOp=showPac&curUnit=03&urSunit=3010#> adresinden alındı.
- Gazi Üniversitesi (bt.). 2021 Bilgi Paketi. Gazi Üniversitesi. 29.04.2022 Tarihinde <https://gef-guzelsanatlar-muzik.gazi.edu.tr/view/page/58192> adresinden alındı
- Gazi Üniversitesi (bt.). Bilgi Paketi. Gazi Üniversitesi. 29.04.2022 Tarihinde
<https://obs.gazi.edu.tr/oibs/bologna/index.aspx?lang=tr&curOp=showPac&curUnit=05&urSunit=52121487#> adresinden alındı
- İmik, O. H. (2015). *Disiplinler arası çerçevede Dünya'da ve Türkiye'de müzik teknolojisi eğitimi* (Yayın No. 524633) [Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=bWQUeoYojzYhybCr_l9BFw&n0=OzxcgVvlgig8e9Dgi00tL-A
- Köksal, S. (2019). Müzik eğitimi anabilim dalı öğrencilerinin müzik yazılımlarını tanıma ve kullanma durumları. *Sanat ve İnsan Dergisi*, 3(1), 1309-7156.
<http://sanatveinsan.com/wp-content/uploads/2020/09/2019-3-1-5-MUZIK-EGITIMI-ANABILIM-DALI-OGRENCILERININ-MUZIK-YAZILIMLARINI-TANIMA-VE-KULLANMA-DURUMLARI-Siyar-KOKSAL.pdf>
- Marmara Üniversitesi (bt.). Bilgi Paketi. Marmara Üniversitesi. 29.04.2022 Tarihinde
<https://meobs.marmara.edu.tr/ProgramTanitim/ataturk-egitim-fakultesi/muzik-ogretmenligi-13-15-0> adresinden alındı.
- Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi (bt.). Bilgi Paketi. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi. 29.04.2022 Tarihinde
<https://obs.mehmetakif.edu.tr/oibs/bologna/index.aspx?lang=tr&curOp=showPac&curUnit=12&curSunit=1203> adresinden alındı.

- Pamukkale Üniversitesi (bt.). Bilgi Paketi. Pamukkale Üniversitesi. 29.04.2022 Tarihinde <https://ebs.pusula.pau.edu.tr/BilgiGoster/Program.aspx?Ing=1&dzy=3&br=19&bl=45&pr=17&dm=1&ps=0> adresinden alındı.
- Pelen, S. (2016). *Türkiye’de müzik teknolojisi eğitimi: Lisans programları ve stüdyo/laboratuvar olanaklarının karşılaştırılması* (Yayın No. 449563) [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=X2G00ZWEi3fOx_ERdBvQYA&no=Bt_jlWBzW7mA5oy7nGbptQ
- Selçuk Köse, D. (2014). *Öğretim elemanı ve öğrenci görüşlerine göre müzik öğretmenliği lisans programlarında müzik teknolojilerinin kullanımı* (Yayın No. 356706) [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=bl_9SRT3NmTc7stmlbZiQQ&no=9JghLk3lkl2qCbvgrtYwJw
- Trabzon Üniversitesi (bt.). Bilgi Paketi. Trabzon Üniversitesi. 29.04.2022 Tarihinde <http://bologna.trabzon.edu.tr/tr/programlar/5368?programId=186> adresinden alındı.
- Uçan, A. (2018). *Müzik eğitimi temek kavramlar – ilkeler – yaklaşımlar ve Türkiye’deki durum* (Genişletilmiş 4. Baskı). Arkadaş Yayınevi.
- Uludağ Üniversitesi (bt.). Bilgi Paketi. Uludağ Üniversitesi. 29.04.2022 Tarihinde <http://bilgipaketi.uludag.edu.tr/Programlar/Detay/349?AyID=29> adresinden alındı.
- Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (Genişletilmiş 10. Baskı). Seçkin Yayıncılık.
- Yüksek Öğretim Kurumu. (2022, Şubat 18). *Üniversitelerimiz*. <https://www.yok.gov.tr/universiteler/universitelerimiz>

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Mankind has been in an effort to capture information and learn the new since its existence. The desire to capture this knowledge has led to the rapid development of science and technology. Today, the computer, which is in almost everyone's home, has shown a rapid change and development since the first day it was invented. It is seen that the inclusion of computers in our lives affects many areas like the field of education. It can be said that music education is also affected by this change. Music technologies, have become one of the important branches of music education. The music technologies field, which followed a development process with the development of technology and its continuation, started to provide education as a department in universities. In these institutions that train sound engineers and sound technicians, programs and devices on recording technology were taught.

2. Method

This research is a descriptive research in which qualitative research data collection and solution techniques are used. The pattern of the research is case study. In this research, while the institutions providing vocational music education from state universities on the website of YÖK constitute the universe, music teaching departments constitute the sample. The data were collected through document review and analyzed by content analysis.

3. Findings, Discussion and Results

The course situations of music teaching programs in the field of music technologies were examined. In the tables created with reference to the year of 2018 music teaching curriculum, which was recently published by the higher education institution, it was observed that the music technologies course was more common before 2018. It has been observed that the music technologies course is given for at least 1 semester, some universities have different courses in the field of music technologies, and at least one of them is compulsory.



ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCES

Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi

ASLAN HEPGÜR'ÜN KÜRDİLİHICAZKÂR MAKAMINDAKİ
KEMAN TAKSİMİNİN MAKAMSAL VE İCRA TEKNİĞİ
AÇISINDAN ANALİZİ*

ANALYSIS OF ASLAN HEPGUR'S VIOLIN TAKSİM'S
TERMS OF THE MAQAM AND PERFORM TECHNIQUE
IN THE MAQAM KURDILIHICAZKÂR

Atıf/Citation

Çizmeliöğlü, H. ve Koç, F. (2022). Aslan HEPGÜR'ÜN kürdilihicazkâr makamındaki keman taksiminin makamsal ve icra tekniği açısından analizi. *Online Journal Of Music Sciences*, 7 (1), 20-41. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1069648>

Hasan ÇİZMELİOĞLU 

Yüksek Lisans, Sakarya Üniversitesi, Devlet
Konservatuarı, hasanestracizmelioglu@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8860-2441>

Ferdi KOÇ 

Prof. Dr., Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuarı,
Bölüm/Anabilim Dalı, fkoc@sakarya.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0001-8684-755X>

Cilt/Volume: 7

Sayı/Issue: 1

Haziran/June 2022

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 07.02.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 03.03.2022

Yayım Tarihi/Published: 30.06.2022



* Bu çalışma Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde Prof. Dr. Ferdi KOÇ'un danışmanlığında yürütülen yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Öz

Son dönem Türk Müziği keman icracılarından birisi olan Aslan Heggür'ün icra üslubu, yapmış olduğu Kürdilihicazkâr taksimi üzerinden değerlendirilmiştir. Bu çalışmada, Heggür'ün taksim icrasında kullanmış olduğu pozisyonları, uygulamış olduğu süslemeleri ve yay tekniklerini ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Betimsel bir araştırma olup tarama modeli kullanılmıştır. Taksimde icra edilen makamın ses alanı, makamın seyir özellikleri ve geçkiler analiz edilmiştir. Heggür, kız ney akordunda Kürdilihicazkâr taksimini icra etmiştir. İcracının, yapmış olduğu taksim icrasında kesinlikle geleneksel seyir anlayışından dışarıya çıkmadığı görülmüştür. Yapılan makamsal ve teknik analiz neticesinde icracının glissando, vibrato, çarpma ve farklı teknikleri kendi icra tavrı içerisinde etkili bir şekilde kullandığı tespit edilmiştir. Çalışmada klâsik tavrı bütün yönleriyle özümseyen ve kendi icra özelliklerini taksimine yansıtan Aslan Heggür'ün keman icrasının ortaya çıkarılması ve özellikle bu alanda araştırma yapacak olanlara katkı sağlaması amaçlanmıştır. Bunun dışında Heggür'ün hayatı ve sanatı üzerine kısa bilgi verildikten sonra, taksim makamsal ve icra analizi, İ.T.Ü. Türk müziği konservatuvarında uzun süre hocalık yapmış, merhum Yavuz Özüstün'ün yöntemi kullanılarak yapılmıştır. Heggür'ün taksiminde Kürdilihicazkâr makamını klasik tavırdan işlediği, kemanı kendine özgü bir şekilde icra ettiği ve geleneksel üslubu devam ettirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Keman, Aslan Heggür, Taksim, Kürdilihicazkâr, Müzik.

ABSTRACT

The performance style of Aslan Heggür, one of the violin players of the last period, was examined through the taksim he made in the makam Kürdilihicazkar. In this study, it is aimed to reveal the positions that Heggür used in the execution of Taksim, the decorations and bow techniques that he applied. In this study, descriptive survey model was used. The sound field of the maqam performed in the taksim, the cruising characteristics of the maqam and the transitions have been analyzed. The decorations, positions and style of the implied taksim have been analyzed in terms of violin performance. In line with the analyzes made on Taksim, Heggür's Kürdilihicazkar taksim was performed in girl ney accord. It can be said that Heggür used unique expressions in the melodies he applied, and produced original melodies by not leaving the traditional understanding of navigation. In addition, glissando, vibrato, multiplication and different techniques were used effectively in their own performance style. In the study, it is aimed to reveal the violin performance of Aslan Heggür, who assimilates the classical style in all its aspects and reflects his own performance characteristics in his performance, and to contribute to those who will conduct research in this field in particular. In addition, after providing brief information about Heggür's life and art, the official and performance analysis of the taxi was conducted using the method of the late Yavuz Özüstün, who worked as a teacher at the Istanbul technical university conservatory of Turkish music for a long time. It has been concluded that; Heggür performed the Kürdilihicazkar maqam with a classical manner in Taksim, performed the violin in his own unique way and continued the traditional style.

Keywords: Violin, Aslan Heggür, Taksim, Kürdilihicazkar, Music

1. GİRİŞ

Türk müziğinin icra edilmesinde çok eskiden beri kullanılan keman sazı ve Türk müziğinin diğer sazları için önemli bir yere sahip olan “tavır” kavramı ile saz icracıları tarafında yapılan “taksim” kavramı yapılan bu çalışmanın alanına girmektedir. Türk müziğinde saz ve ses icracılarının çoğunlukla kullanmış olduğu tavır kavramı ile ilgili yapılan tanımlar şöyledir;

TDK'nın tanımında tavır kelimesinin; vaziyet, durum ve hal manası vardır (Türk Dil Kurumu [TDK], 2011, s. 2287). Yılmaz Öztuna ise tavır ve üslup terimini şöyle açıklamaktadır: “Türk müziğinde eseri okuma biçimine üslup diyebiliriz. Usta hanendelerin kendilerine has tavırları vardır ki başkaları tarafından taklit edilir” (Öztuna, 2006, s. 382).

Saz musikisinin serbest formlarından biri olan taksim, doğaçlama yöntemiyle icra edilmektedir. Taksim icrası, icracının duygularını dinleyiciye aktarma da önemli bir araçtır. Taksim formunun genel tanımları ise şöyledir;

Herhangi bir saz veya ses tarafından bir usule bağlı kalmadan bir veya daha çok makamda icracının o andaki ilhamı ile irticali (doğaçlama) olarak yaptığı melodik seyre gezintiye verilen isimdir. Bu konuda her ne kadar doğru ifade taksim etmek ise de taksim yapmak yaygın biçimde daha çok kullanılmıştır (Kılınçarslan ve Koç, 2020, s. 57).

Taksim çeşitleri şunlardır:

- 1.Giriş Taksimi: Bir faslın veya Türk musikisi programının başında faslın veya programda okunacak eserlerin makamına kulakları alıştırmak için yapılır.
- 2.Ara Taksim: Bir faslın ortasında bir saz tarafından yapılan ve faslın makamından başlayıp birkaç makam dolaştıktan sonra tekrar fasıl makamına dönülerek tekrar karar edilen taksimlerdir.
- 3.Geçiş Taksimi: Ayrı makamdaki eserler arasında yapılan taksim türüdür. Bir makamdan diğerine geçilirken kulakların tedirgin olmaması için yakın makamlardan yararlanır ve kulaklar alıştırtılarak yeni makamda karar verilir.
- 4.Konser Taksimi: Bir konserin belli bir bölümünde bir saz tarafından yapılan ve icracının istediği makamdan başlayarak istediği kadar makamda gezindiği taksim türüdür ve süresi icracıya bağlıdır.
- 5.Fihrist Taksimi: Bir çeşit sözsüz “kar-ı natık” olup bir makamdan genellikle rast başlanılarak yakın-uzak bilinen pek çok makama geçildikten sonra yine ilk makama dönülmek sureti ile yapılan taksimdir.
- 6.Sualli-cevaplı taksim: Klasik taksim tarifine uymayan bu tür taksimlerde iki veya daha çok sazın sualli-cevaplı taksim yapması söz konusudur.

Geleneksel müziğin önemli unsuru olan Taksim, sazendenin makam, müzik ve teknik becerisinin kendi ruh ve duygu dünyasıyla buluşmasıyla kimlik bulur ve kendi karakterini ortaya koyar. Ayrıca taksimde zaman ve mekân mefhumu da taksim icrasını etkileyen faktörlerdendir.

Taksim bir çeşit irticâli bestekârlıktır. Bu sebeple icracının, kabiliyetinin yanı sıra geçkilerinde kulağı tedirgin etmeden cezbedici nağmeler kullanabilmesi için sazına hâkim olması, ayrıca makam bilgisiyle tekniğinin kuvvetli olması gerekir. Taksim farklı kabiliyet gerektiren bir icradır. Sözü edilen hususlara sahip olduğu halde hiç taksim yapamayan kişilerin yine çok iyi bestekâr olmalarına rağmen iyi taksim yapamayan, buna karşılık bestekârlıkla ilgili bulunmadığı halde çok güzel taksimleri ile tanınan sanatkârlar vardır (Özkan, 2010, s. 478).

Keman icrasında önemli bir yere sahip olan Aslan Heggür'ün icra tekniği ve makam anlayışı, yapılan taksim analizi ile birlikte ortaya konmuştur. Heggür'ün Kürdilihicazkâr taksiminde kurmuş olduğu cümlelerdeki uyum, melodilerdeki zenginlik ve sağ ve sol el teknikleri dikkat çekmektedir. Ayrıca taksim icrasında kullanmış olduğu geçkilere bakıldığında Heggür'ün nazari anlamda da kendisini yetiştirdiği anlaşılmaktadır.

1.1. Araştırmanın Problemi

Yapılan bu araştırmanın ana problemini, "Aslan Heggür'ün Kürdilihicazkâr makamında yaptığı taksimin makamsal ve teknik özellikleri nelerdir?" sorusu oluşturmaktadır. Ayrıca problem cümlesinden hareketle aşağıdaki şu sorulara cevap verilmeye çalışılacaktır:

- 1- Aslan Heggür'ün icrasında dikkat çeken nüanslar nelerdir?
- 2- Aslan Heggür'ün pozisyon kullanımının geçkiler ile ilişkisi var mıdır?
- 3- Aslan Heggür'ün uygulanmış olduğu pozisyonlar nelerdir?
- 4- Aslan Heggür'ün kullanmış olduğu yay tekniği nasıldır?

1.2. Araştırmanın Amacı

Kürdilihicazkâr taksiminin makamsal özelliklerinin tespit edilmesi ve Heggür'ün keman icrasında kullanmış olduğu teknik ve süslemelerin (vibrato, glissando vb.) uygulamalı bir şekilde ortaya konulması amaçlanmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Aslan Heggür'e yönelik önceki yıllarda herhangi bir çalışmanın yapılmaması ve Türk müziğine vermiş olduğu katkıların bilinmesi adına yapılan bu çalışmanın diğer araştırmacılara da örnek olması bakımından büyük önem arz etmektedir.

2. YÖNTEM

Aslan Hepgür'ün yapmış olduğu bütün taksimler, bütün araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Hepgür'ün 10 farklı taksimine ulaşılmıştır. Bunlar Hüseyini (iki farklı taksim), Nihavend, Muhayyer, Kürdilihiczakzar, Hicaz, Hicazkar, Isfahan, Rast ve Mahur makamlarındadır. Aslan Hepgür'ün Kürdilihiczakâr makamındaki taksimi, bu çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Aslan Hepgür'ün Kürdilihiczakâr taksimi dinlenerek notaya alınmış ve elde edilen veriler ışığında makamsal ve keman icra teknikleri analizi yapılmıştır. Bu nedenle betimsel bir araştırma olup tarama modeli kullanılmıştır. Nota yazımı Finale nota yazım programında gerçekleştirilmiştir. Taksimlerin ses kaydına TRT arşivinden ulaşılmıştır. Ayrıca bu kayıtlara çeşitli sosyal medya platformlarından da ulaşılabilmektedir. Araştırmanın konusu, Aslan Hepgür'ün Kürdilihiczakâr makamında yapmış olduğu taksimin makamsal analizi ve keman sazında uygulamış olduğu icra tekniklerinin incelenmesidir.

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir. Ayrıca TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplamaya ihtiyaç duyulmamıştır.

2.2. Araştırmayla ilgili teknik tanımlamalar:

Keman süslemelerinin teknik tanımları ile ilgi Çuhadar (2009, s.121-132)'in detaylı bir çalışması bulunmaktadır. Bu tanımlar aşağıdaki gibidir.

Vibrato: Yaylı çalgılar da yapılan titreşimdir. Vibrasyondan gelir, vibrasyon ise titreşim demektir. Parmak ucunu notaya basılı tutarak ileri geri oynatılması ile yapılır.

Puandorg: Puandorg” ya da “fermata” adı verilen işaret, notayı serbest olarak uzatır. Puandorglu nota genellikle kendi değerinin iki katı kadar uzar, ancak yorumcu isterse bunu daha kısa ya da uzun yapabilir.

Glissando: Kemanda, parmağı bir tel üzerinde kaldırmadan bir notadan diğer notaya geçiş demektir.

Çarpma: Uzun basılacak bir sese bir notanın vurup, kaçır hızda çalınmasına denir.

Ajilite: Parmakların hareket kabiliyetini yükseltmek ve parmakları hızlandırmak olarak tanımlanabilir. Ajilite terimi denge, koordinasyon, hız, refleks, güç, süreklilik ve canlılık kavramlarını içerir.

Trill: Bir nota ile komşusu olan diğer bir nota arasında hızlı bir şekilde gidip gelme icrasıdır.

3. Aslan Hepgür'ün Hayatı ve Sanatı

3.1. Hayatı

Asıl adı "Alparslan" olan Kemânî Aslan Hepgür, 9 Aralık 1934' de Bursa'da dünyaya geldi. Babası Ferit Bey, Annesi İrfan Hanım'dır. Hepgür'ün bir de Nevin adında ablası vardır. Ailenin ikinci çocuğudur. İlköğrenimini Bursa'da tamamladıktan sonra, 1942 yılında ailesi ile birlikte İstanbul'a taşındı. Burada dört yıl kaldıktan sonra yeniden ailesiyle birlikte Ankara'ya yerleşti. 1954 yılında Fikret Necla Hanım ile evlendi. 1957 yılında Erzurum Kandilli'de Bando Bölüğü'nde vatani görevini yerine getirdi. 1958'de erkek evlatları dünyaya geldi ve ona Orhan ismini verdiler. 1960 yılında kadrolu keman sanatçısı olarak TRT Ankara Radyosunda göreve başladı. 1966 yılında TRT İstanbul Radyosuna geçiş yaptı. Oğlu Orhan'ı on yaşında ateşli bir hastalık sonucunda kaybetti. 1959 yılında kızı Türkan dünyaya geldi. 1998 senesine kadar TRT İstanbul Radyosundaki çalışmalarını sürdürdü. 20 Mart 2001'de İstanbul'da vefat etti ve sanatçının naaşı Karacaahmet Mezarlığı'na defnedildi (Akyol, 2011, s.13-15).

3.2. Sanatı

Aslan Hepgür, altı yaşında mûsikîye ilgi duymaya başladı. İyi bir hânende olan babası Ferit Bey'in teşvikiyle, Bursa Setbaşı semtindeki Kemânî Ali Demir'den keman dersleri aldı. Ailesiyle birlikte İstanbul'a geldikten sonra sekiz yaşında Beşiktaş Mûsikî Cemiyeti' nin çalışmalarına katıldı. Ârif Sâmi Toker ve Feriha Tunceli ile çalışma fırsatı buldu. On iki yaşında ailesiyle birlikte Ankara'ya yerleşince Riyâset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası Batı Müziği keman sanatçısı Kemal Susat'tan Batı müziği keman eğitimi aldı. Ayrıca Haydar Tatlıyay, Fahri Kopuz, Hakkı Derman, Sadi Işılay gibi hocaların ders ve meşklerine katıldı. Haydar Tatlıyay'ın icrasından çok etkilendi. TRT'de çalıştığı yıllarda dünyanın pek çok yerinde konserler verdi. Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses, Mualla Mukadder, Perihan Altındağ Sözeri, Zeki Müren, Nesrin Sipahi, Gönül Yazar, Adnan Şenses, Bülent Ersoy, Neşe Can, Gönül Akkor, Neşe Karaböcek, Safiye Filiz, Yıldırım Bekçi, Nalan Altınörs, Nazan Sıvacı ve Ahmet Özhan gibi sanatçılara sazıyla eşlik etti. Mevlevî Ayininden Oyun Havasına pek çok formun icrasını başarıyla gerçekleştiren sanatçı, başta Emin Ongan ve Sadi Işılay olmak üzere pekçok sanatçı ve bestekârın takdirini kazandı. Aslan Hepgür 1986 yılında hac farızasını yerine getirdikten sonra dinî müziğe daha çok ilgi duymaya başladı.

Türk Tasavvuf Mûsikîsi ve Folklorunu Tanıtma ve Yaşatma Vakfının başkanlarından Muzaffer Ozak'tan ve daha sonra da Sefer Dal'dan etkilenip tasavvuf mûsikîsi meşklerine devam etti. Başta ilâhi formu olmak üzere şarkı formunda besteleri de mevcuttur (Akyol, 2011, s.15-20).

3.3. Kürdilhicazkâr Taksim Notası:

KÜRDİLİHICAZKÂR TAKSİM

1

2

3

4

5

6

7

The image displays a musical score for Keman (Violin) in Kürdilihicazkâr makam, spanning measures 16 to 23. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but is implied to be 2/4 based on the notation. The score consists of eight staves, each representing a measure. Measure 16 begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 17 features a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. Measure 18 starts with a quarter note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. Measure 19 begins with a quarter note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. Measure 20 starts with a quarter note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. Measure 21 begins with a quarter note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. Measure 22 starts with a quarter note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. Measure 23 begins with a quarter note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. The score includes various rhythmic values, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, as well as triplets and slurs. The key signature is consistent throughout the piece.



The image displays a musical score for a Keman (Violin) performance, specifically a taksim (improvised solo) in the Kürdilihicazkâr makam. The score is written in a single system with eight staves, numbered 32 through 39. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Triplet markings (the number '3') are placed below the notes in measures 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, and 39, indicating that the notes under these markings are to be played in groups of three. The score is presented in a clean, black-and-white format on a white background.



The image displays a musical score for Keman (Violin) in Kürdilihicazkâr makam, spanning measures 48 to 52. The score is written in a single system with five staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by a '3' above the notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

48

49

50

51

52

4. Kürdilihicazkâr Taksimın Makamsal Analizi:

Hepgür, yapmış olduğu taksim icrasında, farklı makamlarında geçtiğini gösteren bir icra sergilemiştir.

Aslan Hepgür, taksim icrasına, makamın yeden perdesi olan acemaşiran perdesi ile başlamış ve arızaları olan nim zirgüle ve kürdi seslerini duyurarak karar perdesi olan rast perdesinde asma kalış gerçekleştirmiştir. Rast perdesinden çargah perdesine kadar inilerek çargahtaki acem perdesi duyurulmuş ve tekrar karar perdesi olan rast perdesinde kalış gösterilmiştir. Rast perdesinden çargah perdesine yeniden gelinip çargah perdesinin oktavı olan tiz çargah perdesi gösterilmiştir. Acem perdesine kadar yeniden inildiği görülen icrada hemen ardından bu perde tutularak üçlemeli cümleler kurulduktan sonra rast perdesinde kalış yapılmıştır. Rast perdesi gösterildikten sonra tiz çargah perdesi gösterilip arızası olan nim hisar perdesinde beklendikten sonra çargah perdesine kadar. Makamın nim hisar arızası hüseyni ve neva perdesi bemol (nim hisar) basılarak çargah perdesinde kısa bir hicaz çeşnisi gösterilmiş ve kürdi perdesi tutulup rast perdesine iniş yapılarak karar perdesine gelinmiştir. Çargah ve gerdaniye perdeleri arasında da cümleler kurulup dolaşıldıktan sonra nim hisar arızasında tekrar bir kalış yapılmış ve karar perdesi olan rast perdesine geri gelinmiştir.

Taksimın devamında ise gerdaniye perdesi ile başlanıp eviç ve buselik perdelerinin basılmasıyla (nevada hicazkar) birlikte karara gelinmiştir. Rast ve gerdaniye perdeleri arasında eviç ve buselik sesleri kullanılarak ve cümleler kurularak tiz neva perdesi gösterilmiş, aynı arızalar ile geri gelinirken çargah perdesi nim hicaz basılıp kürdi perdesinde kalınarak acemaşiran da saba makamı duyurulmuştur. Kürdi perdesinden acemaşiran perdesi gösterilerek geri gelinmiş ve irak perdesi kullanılarak tekrar hicazkâr duyurulmuş, neva perdesine kadar gelinerek gerdaniye perdesinde kalış yapılmıştır. Gerdaniye ve acemaşiran perdeleri arasında dolaşıldıktan sonra buselik ve kürdi perdeleri basılarak tiz çargah perdesinde asma kalış yapılmıştır.

Gerdaniye perdesinden nim hisar perdesine oradan da çargah perdesine kadar inilip daha sonra nim hisar perdesi tekrar tutularak atlamalı sesler ile tiz çargah perdesine gelinip tiz çargah gösterildikten sonra sıralı olarak çargaha inilmiş, oradan da kürdi perdesi çok kısa gösterilerek nim hisar perdesi tutulmuş ve tekrar sıralı olarak rast perdesine gelinip kısa bir kalış yapılmıştır. Daha sonra irak perdesi gösterilip, rast perdesi ile gerdaniye perdesi arasında sıralı gam olarak çıkılıp inilerek karar perdesi olan rast perdesinde kalış yapılmıştır.

Acemaşiran perdesinden başlanıp muhayyer perdesine kadar çıkılmış, tiz buselik perdesinde asma kalış yapılmış ve daha sonra cümleler kurularak buselik perdesine kadar inilmiştir. Buselik perdesinden tiz buselik perdesine kadar gelinmiş oradan da tiz neva perdesi gösterilip tiz buselik

perdesinde tekrar kalış yapılmıştır. Bu cümleler kullanılarak (Acemaşiran perdesinde) Acemaşiran makamı gösterilmiştir.

Daha sonra muhayyer perdesi ile başlanıp sıralı sesler ile tiz çargah perdesine kadar gelinmiş, tiz neva perdesi tiz nim hisar perdesi olarak basılmıştır. Daha sonra muhayyer perdesinden geri gelinerek sol bemol mahur perdesi duyurulmuş, acem perdesi gösterilerek oradan da tiz buselik tutulmuş ve daha sonra nim hisar perdesine kadar saba makamı gösterilip asma kalış yapılmış ve neva perdesinde bırakılmıştır. Neva perdesinden çargah perdesine düşülüp muhayyer ve tiz çargah perdeleri gösterilmiş, neva perdesine kadar düşülerek neva perdesinde kalış yapılmış ve yerinde bayati makamı duyurulmuştur. Acem, gerdaniye ve nim şehnaz perdeleri icra edildikten sonra tiz çargah perdesi duyurulmuş, cümleler halinde çargah perdesine kadar inilip çargah perdesinden sonra hüseyini ve nim hicaz perdeler duyurularak çargahta kısa bir dokunuş ile hicaz makamı hissettirilmiş ve çargah perdesinden sonra hemen gerdaniye perdesi-gösterilip geri gelirken nim hisar perdesi duyurulmuş ve sıralı cümleler kullanılarak karar perdesi olan rast perdesinde taksim sonlandırılmıştır.

5. Kürdilihicazkâr Taksimin İcra tekniği Açısından Analizi:

Kürdilihicazkâr makamında icra edilen taksimin süresi beş dakika 43 saniye olup, dört ses üzerinden (kız ney akort ile) icra gerçekleştirilmiştir. Karar perdesi (rast perdesi) kemanda yegah perdesine denk gelmektedir. Seyrin gidişatına göre detache ya da bağlı icra yapılmaktadır. Glissando ve vibrato teknikleri icra analizinde gösterilmiştir. İcrada taksimin La-Re-Sol-Do telleri genel olarak açık tel olarak kullanılmıştır. Taksime 2. pozisyondan başlanarak 1. pozisyona doğru iniş yapılmıştır. 1. pozisyona inerken göstermiş olduğu küçük makamsal geçkileri bu pozisyonda uygulamıştır. Ama icra edilen geçkiler 2. pozisyonda daha sık kullanılmış ve hissettirilmiştir. 3.pozisyon çok fazla kullanılmamakla birlikte az da olsa duyurulup hemen geri dönüşmüştür. Kullanılan çarpma, vibrato, glissando gibi süsleme ifadeleri 2. pozisyonda daha zengin gösterilip duyurulmuştur. Kürdilihicazkâr makamının karar perdesi gereğince 1. pozisyona gelinip taksimde karar verilmiştir.

Taksime yeden perdesinde olan acem perdesi ile vibrato kullanılarak başlanmış, gerdaniye perdesi boş tel olarak tutulduktan sonra nim şehnaz perdesi ile üçlü çarpma yapılarak (0.03 saniyede) gerdaniye perdesinde puandorg'lu bir kalış yapılmış, çargah ve gerdaniye perdeleri arasında uzun yay kullanılarak sıralı ve yanaşık sesler ile cümleler kurulup neva perdesinden kesik yay ile ve üçlemeli müzik cümleleri ile karar perdesine inilerek (0.14 saniyede) keski ve kısa bir kalış yapılmıştır. Üçlü çarpma ile bağlı yay kullanılarak karar perdesinden başlanıp gerdaniye perdesine kadar gam şeklinde gelinip çargah perdesine kadar inildikten sonra hemen tiz çargah perdesi yakalanıp glissando ile perdesine düşülmüş (0.23 saniyede) nim şehnaz perdesi vurkaç

çarpması olarak kullanılıp Tiz çargah perdesi glissando ile tiz neva perdesine kaydırılarak bağlı cümleler ile gerdaniye perdesine gelinerek (0.28 saniyede) kalış yapılmıştır. Acem ve tiz çargah perdeleri arasında kesik ve kısa yay ifadeleri ile üçlemeli cümleler kurulup (0.37 saniyede) nim hisar perdesinde vibrato yapılarak kalış yapıldıktan sonra uzun yay ile bağlı cümleler kurulup kürdi perdesine dokunularak küçük bir vurkaç çarpması ile vibrato yapıp hemen Nim hisar perdesi tutularak çift çarpma yapılarak glissando'lu olarak gerdaniye perdesine gelinip (0.45 saniyede) hızlı vibrato yapılarak acem perdesini bağlı yay ile tutup kaydırma yapılarak hüseyini, nim hicaz ve çargah perdelerine basılarak kürdi perdesinde üçlü çarpma yapıp çargah perdesine dokunularak ajilite ile tek yay ifadesi kullanılıp nim şehnaz perdesine düşülüp küçük bir vibrato yapılarak glissando'lu olarak (0.55 saniyede) karar perdesine dokunularak kısa bir kalış yapılmıştır. Neva perdesinden başlanıp vurkaç çarpmaları kullanıldıktan sonra gerdaniye ve neva perdeleri arasındaki perdelerde çift atlamalı sesleri kesik yay kullanılarak basılıp (1.03 saniyede) nim hisar perdesinde vibrato yapılarak kalış yapıp bağlı cümleler kurularak vurkaç çarpmaları ile karar perdesine kadar inilerek glissando'lu olarak acemaşiran perdesine kayılıp (1.12 saniyede) puandorg'lu bir asma kalış gösterilip oktav perdesi olan acem perdesi hemen tutulup vurkaç çarpmaları ile çargah perdesine inilip ardından bağlı yay ve kaydırmalar ile karar perdesine gelinip sıralı olarak çargah perdesine tekrar dokunularak kürdi perdesi tekrar tutulmuş, (1.18 saniyede) vibrato'lu olarak küçük bir kalış yapılarak üçlemeli cümleler kurulup kesik yay ifadeleri ile (1.25 saniyede) karar perdesine gelinerek kalış yapılmıştır. Gerdaniye perdesinden başlanıp eviç, nim hisar ve çargah perdelerine basılıp bağlı cümleler kurulup çargah perdesinde küçük bir asma kalış yapıp tiz buselik perdesi vibrato'lu olarak yakalandıktan sonra ajiliteli olarak eviç perdesine kadar inilerek kesik bir yay ifadesi ile (1.32 saniyede) gerdaniye perdesinde keskin bir kalış yapılmış, nim hisar perdesinde vibrato kullanılıp düz yay çekilerek basıldıktan sonra eviç perdesinde üçleme ifadesi ile (1.36 saniyede) boş tel olarak keskin yay ifadeleri ile asma karar yapıp Nim hisar perdesinden alınıp eviç perdesi kullanılmaya devam edilerek ve üçlü çarpmalar yapılarak karar perdesine kadar inilip, karar perdesinde trill uygulanarak (1.49 saniyede) küçük bir puandorg yapıp uzun yay ve yanaşık sesler kullanılarak nim hisar perdesine gelinip üçlü çarpma yapıldıktan sonra tiz buselik perdesi vurkaç çarpması ile yakalanıp glissando'lu olarak nim şehnaz perdesine inilip vibrato'lu olarak kalıp üçlemeli ifadeler ve vurkaç çarpmaları yapmaya devam edilerek nim hisara inilip eviç perdesi vibrato'lu yakaladıktan sonra üçlü çarpma ile (2.00 saniyede) gerdaniye perdesinde keskin bir yay ifadesi ile kalış yapılmış ajiliteli olarak eviç perdesinden tiz buselik perdesi vurkaç çarpması ile yakalanıp uzun ve tek yay ifadesi ile eviç, nim hisar ve nim hicaz perdelerini de kullanılarak çargah perdesine dokunulup glissando yapılarak bağlı cümleler kurulduktan sonra (2.23 saniyede) irak perdeside basılarak rast perdesinde vibrato yapılarak kısa bir asma kalıştan hemen sonra çift çarpma, bağlı cümleler ve uzun yay ifadeleri ile karar perdesinden gerdaniye perdesine kadar gam olarak gelinip ajilite yapılarak neva perdesine

dokunulup tiz buselik perdesi kaydırma ve vurkaç çarpması yapılarak tutulup nim şehnaz perdesi vibrato olarak kullanıldıktan sonra tiz buselikten tiz neva perdesine ajiliteli olarak gelinip trill yapılarak gerdaniye perdesine inilip (2.32 saniyede) keskin bir asma kalış yapılmıştır.

Sert bir çalım tarzı ile ajiliteli pasajlar kullanılarak gerdaniye perdesinde tril yapılarak başlayıp tiz neva perdesine kadar gelinerek vibrato yapılıp, sert ve kesik yay ifadeleri ile kısa cümleler kurulup tiz çargah perdesinde (2.41 saniyede) uzun ve puandorg'lu bir kalış yapılıp bağılı olarak tiz çargah perdesi ve gerdaniye perdesi arasında kısa cümleler kurmaya devam edilerek glissando'lu olarak tiz nim hisar perdesine dokunulup vurkaç çarpmaları ile gerdaniye perdesine geri dönülüp ajilite yapılarak tiz neva perdesine gelinip vibrato'lu olarak kısa bir kalış yapıldıktan sonra çarpmalar ile sümbüle perdesinde vibrato'lu bir kalış daha yapılıp tiz çargah perdesine dokunulup üçleme ile nim şehnaz perdesinden acem perdesine ajiliteli olarak inilip kesik ve tekrarlı sesler basılıp (3.00 saniyede) tiz çargah perdesinde kalış yapılmıştır.

Atlamalı sesler ile acem perdesinden başlanıp tiz neva perdesinde kalıp bağılı olarak uzun yay kullanılarak tiz neva perdesinde glissando yapılarak tiz gerdaniye perdesine bağılı cümleler kurularak gelinip tiz çargah perdesine yanaşık sesler ile inilip vibrato yapılıp kaydırma yapılarak tiz çargah perdesinden acem perdesine inilip küçük bir puandorg gösterilip gerdaniye ile tiz çargah perdesi arasında glissando ve uzun yay ve sıralı sesler ile cümleler kurulup nim şehnaz perdesinde (3.18 saniyede) tril yapılarak gerdaniye perdesine dokunulup tiz çargah perdesinden yanaşık sesler ile kaydırma yapılarak (3.21 saniyede) gerdaniyede boş tel olarak kalış yapılmıştır. Net sesler ve uzun yay kullanılarak gerdaniye ve acem perdeleri basıldıktan sonra kürdi perdesine kaydırma yapılarak ve vurkaç çarpmaları kullanılarak nim hisar perdesinde küçük bir üçleme cümlesi kurulup glissando ve kaydırma yapılarak gerdaniye perdesine dokunulup yanaşık sesler ile çargah perdesine kadar inilip (3.31 saniyede) ufak bir asma kalış yapıldıktan sonra kesik yay ifadeleri ile nim hisar perdesinden başlanıp gerdaniye perdesine kadar üçlemeli cümleler kurulup bağılı yay ile glissando'lu olarak tiz çargah perdesi yakalanıp tek yay ifadesi ile kaydırma yapılarak neva perdesine kadar gelinerek tekrarlı cümleler kurulduktan sonra çargah perdesine dokunulup hemen kürdi perdesi tutularak küçük bir vibrato'lu puandorg yapılıp (3.42 saniyede) nim hisar perdesi bağılı yay ifadesi ile tutulup kaydırma sesleri ile çargah perdesine inilip ajilite ile karar perdesine kadar düşüldükten sonra vibratolu bir kalışın ardından üçleme ile (3.48 saniyede) acemaşiran perdesi de uzun yay ve puandorg'lu bir şekilde gösterilip neva perdesinde üçleme yapıldıktan sonra nim hisardan alınıp vurkaç çarpması ile kürdi perdesine kadar gelinmiş ve daha sonra ajilite olarak acemaşiran perdesine inilip bağılı yay ile karar perdesine düşülerek kürdi perdesinde vibrato kullanılıp tekrarlı cümlelerden sonra karar perdesinde (4.02 saniyede) kesik yay ile asma kalış yapılmıştır. Acem perdesinden alınarak muhayyer perdesi de gösterildikten sonra sıralı ve yanaşık sesler ile tiz neva perdesine kadar gelinip tiz neva perdesine dokunularak geri dönmüş, sümbüle perdesinde küçük bir asma kalış yapılıp acem perdesinde vibrato

kullanılarak neva ile gerdaniye perdeleri arasında sıralı sesler ile cümleler kurulup kürdi perdesinde (4.18 saniyede) tekrar küçük bir asma kalış yapıp acem perdesinde vibrato'lu kalış yaptıktan sonra muhayyer perdesinde tril yapıp ikinci pozisyonda muhayyer ve tiz neva perdeleri arasında çift çarpma ve glissando'lu bağlı yay ifadeleri ile cümleler kurulduktan sonra tiz çargah perdesinde vibrato yapıp sünbüle perdesinde üçlü çarpma kullanılarak (4.24 saniyede) puandorg'lu kalışın ardından bağlı yay ifadesi ile muhayyer perdesine dokunulup tiz hicaz perdesine sıralı sesler olarak gelinip tiz hicaz da tril yapıp hızlı vibratolu ifadelerle mahur perdesi basılarak kesik cümleler ve flu çalım tarzı ile cümleler kurulup mahur perdesinde üçlü çarpma kullanılarak dördüncü parmak ile (4.40 saniyede) asma kalış yapılmıştır. Mahur, muhayyer ve tiz neva perdeleri kullanılarak vurkaç çarpmaları ile kesik cümleler kurulduktan sonra nim hisar perdesine glissandolu gelinerek sonrasında çargah perdesine inilip çift çarpmalı olarak inilerek çargah perdesinde vur kaç çarpması ile neva perdesi tutulup (4.55 saniyede) vibrato ile kısa bir kalış yapıldıktan sonra keskin bir ifade ve kesik yay kullanılarak acem ve gerdaniye perdesine dokunulup vur kaç çarpması ile nim şehnaz perdesini tutulup (5.05 saniyede) flu olarak küçük bir puandorg yapıp ikinci pozisyon tiz çargah perdesinden flu çalım tarzı ve kesik yay ifadeleri kullanılarak nim hisar perdesine gelinip daha sonra tekrarlı cümleler ile kürdi perdesine inildikten sonra (5.18 saniyede) kesik yay ve flu çalım tarzını devam ettirilerek hüseyini, acem ve hicaz baskıları ile ve çift atlamalı sesler yardımıyla cümlecikler kurulup, hüseyini perdesinde ufak vibrato uygulanıp acem perdesine dokunulup sıralı olarak ajilite ile çargah perdesine düşüldükten sonra bağlı ve glissando'lu olarak acem perdesine dokunulup (5.24 saniyede) nim hisar basılarak kaydırmalı ve bağlı olarak karar perdesine kadar inilip (5.28 saniyede) vurkaç çarpması ile nim hisar perdesi yakalanıp glissando yapılarak bağlı ve tekrarlı cümleler ile karar perdesi vibrato'lu tutulduktan hemen sonra gerdaniye perdesi bağlı yay ifadesi ile yakalandıktan sonra ajiliteli pasajlar ile çargah perdesine inilip (5.38 saniyede) kürdi perdesi puandorg'lu tutulup glissando'lu olarak nim şehnaz perdesine dokunulup tril yapılmış, karar perdesi üçlü çarpma olarak gösterildikten sonra (5.43 saniyede) vibrato ve uzun yay kullanılarak icra edilen taksim sona erdirilmiştir.

6. SONUÇ

Türk müziğinde icracının yeteneğini, tavrını ve sazına olan hâkimiyetini gösteren en önemli icra formlarından birisi Taksim formudur. İcracı yeteneğini ve müzikal kabiliyetini bu form türü sayesinde ortaya koymaktadır.

Kürdilihicazkâr makamında yapılan taksim, kız ney akordunda icra edilmiştir. Hepgür, Kürdilihicazkâr taksiminde uzun, kısa ve kesik yay ifadelerinde kurmuş olduğu cümleler ile sazına olan hâkimiyetini de net bir şekilde ortaya koymuştur.

Aslan HEPGÜR'ÜN KÜRDİLİHİCAZKÂR MAKAMINDAKİ KEMAN TAKSİMİNİN MAKAMSAL VE İCRA TEKNİĞİ AÇISINDAN ANALİZİ

Aslan HEPGÜR'ÜN icrasını gerçekleştirdiği KÜRDİLİHİCAZKÂR makamındaki taksimde, KÜRDİLİHİCAZKÂR makamını anlatmada, hissettirmede ve makamın içerisindeki göstermiş olduğu geçkilerde ustaca bir icra sergilemiştir.

Zamanın önemli keman icracılarından birisi olan HEPGÜR, icra etmiş olduğu taksimleri ve besteleri ile kendinden sonraki birçok sazendeye yol göstermiştir. Yaptığı taksimlerde kurmuş olduğu melodik cümleler, icra tavrı ve nazariyat anlamında da donanımlı olduğunu ortaya koymuştur.

Aslan HEPGÜR'ÜN icra tavrı, analizi yapılan KÜRDİLİHİCAZKÂR taksiminden de rahatlıkla ayırt edilebilmektedir. KÜRDİLİHİCAZKÂR makamının icra bakımından da kolay olmadığı göz önünde bulundurulduğunda, HEPGÜR'ÜN keman sazındaki teknik yeterliliği ortaya koyması ve KÜRDİLİHİCAZKÂR makamını iyi bir şekilde ifade etmesi bakımından analizi yapılan taksimin yeterli olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Çalışma sonucunda, Aslan HEPGÜR'e ait besteler, saz eserleri, fasıl ve tasavvuf müziği kayıtlarındaki icralarının da teknik olarak incelenmesi tavsiye edilmektedir. Ayrıca geleneksel keman icrasının ortaya çıkarılması adına bu çalışma, keman icracılarına ve araştırmacılara yol gösterici olacaktır.

Araştırmanın Etik Beyanı

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir. Ayrıca ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplamaya ihtiyaç duyulmamıştır.

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı:

1. yazar katkı oranı: %50
2. yazar katkı oranı: %50

Çıkar Çatışması Beyanı:

Yazarlar arasında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Akyol, Ö. (2011). *Aslan Heggür hayatı ve musiki çalışmaları* (Yayın No.291352) [Yüksek lisans tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi]. Ulusal tez tarama merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=zql_ZOq-b18GC2rT9c2JGjRA85Pko-kEvXWjAaFO-5eUrfKI5Jimo1c2d3RRbDtm
- Çuhadar, C. H. (2009). Kemanda çalma teknikleri. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18 (1), 121-132. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/50501>
- Kılınçarslan, F. ve Koç, F. (2020). Necati Çelik'in Sûz-i Dil makamındaki taksimnin makamsal ve ud icra tekniği açısından analizi. *SBedergi*, 4 (6), 56-70. <https://www.doi.org/10.29228/sbe.42924>
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usulleri*. Ötüken Yayınevi.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk mûsikîsi klasik Türk san'at mûsikîsinin ansiklopedik sözlüğü (Birinci basım, Cilt I-II)* Orient Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (2005). *Türkçe Sözlük*. TDK.
- Youtube. "Kürdilihiczakâr Taksim". 5 Mart 2019 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=wHGZrIS71Ek> adresinden alındı.

EXTENDED SUMMARY

1. Introduction

Violin instrument; which is mainly a western musical instrument started to enter ensembles and orchestras and became popular in the Turkish music especially with the III.Selim period. The Turkish style of the violin saz has evolved over time and this continues. The traditional performance technique has been combined with modern performance styles, and in this state, the violin instrument has become the indispensable instrument of Turkish music performances.

On the other hand, the Taksim form is an important form that has an important place in the performance of Turkish music as improvisation, revealing the talent, attitude and dominance of the performing performer. With the Taksim form, the performer's ability, knowledge of musical theory, attitude and technique can be clearly understood.

Aslan Heggür, who we have studied the Kürdilihiczakâr violin tactile in our study, is a violinist who has adopted the traditional performance method, who can use western techniques and positions, and who has an attitude. He was brought up in the meşk style, became interested in music at the age of six, and started playing the violin at the age of eight. He took violin lessons from Kemânî Ali Demir in Bursa Setbaşı district, started the Beşiktaş Musical Society, had the opportunity to work with Arif Sâmi Toker and Feriha Tunceli. He received western music violin playing training

from Kemal Susat, and also attended the lessons and practices of teachers such as Haydar Tatlıyay, Fahri Kopuz, Hakkı Derman, and Sadi Işlay. While he was working at TRT, he gave concerts in many parts of the world and accompanied the valuable soloists of the period with his saz. He gained the appreciation of Emin Ongan and Sadi Işlay his performances in different styles, from Mevlevi Ayini to Oyun Havası. In addition, he received training in Sufi music by training from Muzaffer Özak and Sefer Dal.

2. Method

The maqam analysis of the Kürdilihiczâkâr maqam, which was taken into notation by listening to Taksim and then performed in line with the data obtained, was made and analyzed in terms of violin performance technique.

3. Findings, Discussion and Results

When Aslan Heggür is examined on the violin, it is seen that the position techniques he applied by benefiting from the characteristics of the makam in the taksim in the kürdilihiczâkâr mode he performed, it is seen that he announced more clearly in these positions in the makam transitions made in the second position. He used the first position to announce on the decision curtain of the authority and to end the division.

In addition, when we consider the positions that Aslan Heggür used during his performance and his violin playing technique, we can clearly see his dominance and mastery of his instrument.

In addition, when we consider the positions that Aslan Heggür used during his performance and his violin playing technique, we can clearly see his dominance and mastery of his instrument.



ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCES

Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi

2. DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİNDE KLASİK MÜZİK VE
MÜZİKSEL GELİŞMELER

CLASSICAL MUSIC AND MUSICAL DEVELOPMENTS IN
THE PERIOD OF WORLD WAR II

Atıf/Citation

Bakbak, A. ve Kaynak Akçaoğlu, T. (2022). 2. Dünya savaşı döneminde klasik müzik ve müziksel gelişmeler. *Online Journal Of Music Sciences*, 7 (1), 42-69.

<https://doi.org/10.31811/ojomus.1055513>

Aşkın BAKBAK 

Uyüsek Lisans, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler
Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı,
askin989803@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1531-3184>

Tuğçe KAYNAK AKÇAOĞLU 

Doç. Dr., Kırıkkale Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Fakültesi tucekaynak79@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2081-6982>

Cilt/Volume: 7

Sayı/Issue: 1

Haziran/June 2022

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 09.01.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 10.04.2022

Yayım Tarihi/Published: 30.06.2022



2.Dünya savaşı döneminde klasik müzik ve müziksel gelişmeler

Öz

2.Dünya Savaşı altı yıl sürmüş ve bu altı yıl içinde Dünya bir kaos ve bir yıkım ortamına sürüklemiştir. Bu savaşıla birlikte belki 'de birçok devletin kaderi değişmiş günümüzde bile devan eden bazı sorunların başlangıcı olmuştur. 2. Dünya savaşı birçok alanda değişime sebep olmuştur ve bu değişim belki 'de günümüz dünyasını şekillendirmiştir. Bu değişimlerden biri ise Klasik müzik ve müziğin etkileşimiyle ilgili olmuştur. Bu araştırmada 2.Dünya savaşıında Klasik müzik, müzik etkileşimi ve savaş sırasındaki hükümetlerin devletlerinin başına geçtikleri zamandan itibaren müzik kullanımı incelenmiştir. Bu araştırma için geniş çaplı literatür taraması yapılmış olup, literatür taramasında elde edilen veriler paylaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: 2.dünya savaşı, müzik, ideoloji

Abstract

World War II the world has countinued for six years and in these six years, the world was dragged on an environment and destruction of chaos. With this war, the fate of many states has changed, and it has been the beginning of some problems that continue even today. World War II caused changes in many areas and this change perhaps shaped today's world. One of these changes has been about the interaction of classical music and music. In this research, Classical music, music interaction and the using of music from the time when governments took over their states during the World War II were examined. For this research, a large-scale literature review was made and the data obtained in the literature review were shared.

Keywords: 2.world war, music, ideology

1.GİRİŞ

“2. Dünya Savaşı, tarihte görülen en yıkıcı, sonuçlarıyla 'da felaket ve acıya sebep olan bir savaştır. 20.yy. insanların ve milletlerin bir kısmını daha iyi bir yaşama yönlendirirken birçoklarına da görülmemiş acılar tattırmıştır” (Yıldız, 2009, s. 62). Bir asrın en kanlı savaşı olarak gösterilen 2.Dünya Savaşı, 1939-1945 yılları arasında 40 milyon civarı insanın ölümüne sebep olmuş ve tüm dünyayı etkilemiştir.

İtalya'da Benito Mussolini'nin iktidara gelmesi ile Faşist ideolojiyi benimseyen İtalya, yayılcı bir politika izlemeye başlamış, bu durum 2.Dünya Savaşı'nın başlamasında önemli nedenlerden biri olmuştur. Bu dönemde Almanya'nın Versay antlaşmasının ağır koşullarından kurtulmaya çalışması, Fransa ve İngiltere'nin Almanya'nın bu kurtulma çabasına gereken tepkileri vermemesi Mussoliniye istediği ortamı oluşturmuştur. Fransa ve İngiltere'nin bu tutumu İtalyanlara Avrupa dışında herhangi bir toprağın işgali 'nin bir yaptırımla karşılanmayacağını düşündürmüştür. Bu sırada Afrika'da bölgesinde bulunan Habeşistan ve Somali'nin sınırında bulunan Welwel bölgesinde iki devletin askerleri arasında çıkan çatışma İtalya için fırsat oluşturmuş ve İtalya Habeşistan'a saldırmıştır. Bu durumun 2. Dünya Savaşının başlangıcının temel sebepler arasında olduğu söylenebilir (Keskin, 2015, s. 659-670 aktaran Yıldız, 2019, s. 64).

Bu duruma ek olarak uzak doğuda hareketlenmeye başlamıştır. Çin'in başındaki milliyetçi hükümetin güçlenmesi Japonya'nın çıkarlarına ters düşmekteydi. 1927 yılına gelindiğinde Çin'in kuzey bölgesinin merkezi yönetimin kontrolüne geçmesiyle Japonlar endişelenmiş ve kuzeye doğru hareket etmeye başlamışlardır. Ancak Kuzey Çin merkezli hükümetin kontrolüne girmeyi kabul etmiştir. Japonlar bu dönemde Amerika'nın dönemin ekonomik buhranının verdiği hasarı en aza indirmeye çalışması ve Sovyetler Birliği'nin Uzak Doğuda 'ki askeri hazırlıklarını tamamlayamamasını fırsat bilerek 1931 yılında Çin'in Mançurya bölgesine saldırı başlatmıştır. Bu saldırı ile Washington Deniz Silahlandırma konferansının önüne geçtiği bir çatışma ortamını tekrar başlamıştır (Sander, 2016, s. 59-68 aktaran Yıldız, 2019, s.64).

Özellikle İtalya'da Benito Mussolinin ve Almanya'da Adolf Hitlerin başa geçmesiyle iki ülke silahlanma süreci hızlandığı ve iki ülke yayılcı politikalar izlemeye başladığı gözlemlendi. Yıldız (2009)'a göre Hitler Almanya'nın başına geçmesi ile Almanya güçlenmiş ve Mihver devletler Almanya'nın etrafında toplanarak bir dünya savaşının çıkmasının önemli sebeplerinden biri olmuştur. İtalya, Almanya ve Japonya aralarındaki bu ittifakı Mihver devletler olarak isimlendirmiştir. Bu ittifak oluşurken ise İngiltere ve Fransa bu siyasi gelişmeleri yakında takip etmiştir. Bu iki devlet Milletler Cemiyetinin bir zamanlar aldığı silahsızlanma kararına uyan devletlerdi. Almanya ve İtalya'nın hızla sürdürdükleri silahlandırma hareketlerine karşın, İngiltere ve

2.Dünya savaşı döneminde klasik müzik ve müziksel gelişmeler

Fransa aralarında anlaşmaya vararak Müttefik Birlikleri olarak bir blok oluşturdular. Sonuç olarak bu blok oluşumundan sonra bir savaş olacağı artık kaçınılmazdı.

İkinci Dünya savaşının başlaması 1 Eylül 1939 tarihinde Almanya'nın Polonya'ya saldırmasıyla ve bu saldırıdan sonra Fransa ve İngiltere'nin Polonya'nın yanında olmasıyla başladı. Savaş altı yıl sürdü ve 40 milyon kişinin hayatına mal olup, milyonlarca kişi ise hayatlarına sakat olarak devam etmiştir. Özellikle 'de beş milyondan fazla kişinin toplama kamplarında ve gaz odalarında öldürüldüğü tüm dünyayı etkisi altına alan, insanlık tarihinin açısından utanç kaynağı olan bir savaştır (Yıldız, 2009, aktaran Yavuz, 2016, s.2).

Çınar (2019)'a göre "İkinci Dünya Savaşı, süratli ve belirsiz yapısıyla önceki savaşlardan farklıdır. Özellikle savaşın ilk yıllarında beklenmedik sonuçlar ortaya çıkmıştır".

Bu savaş diğer savaşlara kıyasla farklılıklar göstermekteydi. Bunun nedeni ise en güncel teknoloji 'nin bu savaşta kullanılmış olması ve savaş sırasında bile teknolojinin gelişimini sürdürmesiydi. Bu savaşın diğer savaşlardan farklı olmasının bir sebebi ise savaş sürecindeki olayların öngörülemez olmasıydı. Savaşın ilk yıllarında Almanlar inanılmaz başarılar elde ettiği görülmekteydi. Avrupa'nın İngiltere ve birkaç ülke haricinde neredeyse tamamını işgal eden Almanlar yaşam alanı kendi değişleriyle "Lebensraum" fikriyle yönünü doğu topraklarına yani savaşın en başında saldırmazlık antlaşması imzalayıp Polonya'nın neredeyse tamamını birlikte ele geçirmiş olan ve bu işgalden sonra sınır komşusu olduğu Sovyet Birliğinin zengin toprak ve Kafkaslardaki petrol kaynaklarına çevirdiği görülmüştür. Bu amaç doğrultusunda Nazi Almanya'sı 22 Haziran 1941 tarihinde "Barbarossa Harekâtı" ile Sovyetler Birliğine saldırmıştır. Bu harekât ile Almanlar Sovyetler Birliğinin Başkenti Moskova'nın neredeyse 40 kilometre kadar yakınına gelmiş ancak birçok sebepten bu harekât başarılı olamadığı görülmüştür. Avrupa'da savaş devam ederken Pasifiğin iki ayrı yüzü olan ve bir süredir bazı sebeplerden dolayı araları gergin olan Japonya ve Amerika arasında ipler kopma noktasına gelmiş ve 7 Aralık 1941 gününde Japon Uçakları Amerika'nın Pearl Harbor Deniz Üssünü bombalamasıyla Amerika'da savaşa girmiştir. Avrupa'ya döndüğümüz zaman Almanlar Barbarossa Harekâtında başarısızlık sonuçlanmış, Afrika cephesinde yenilmiş ve Fransa'nın Normandiya sahilinde Müttefikler çıkarma yaparak Avrupa ülkelerini işgalden kurtarılmıştır. Almanlar hem doğudan hem batıdan savunma yapmaya çalışmış ancak İtalya'nın savaştan çekilmesi ile Almanların savaşı sürdürmesinin daha da zorlaştığı görülmüştür. Batıdan müttefikler doğudan Almanya içlerine girmiş ve 2.Dünya Savaşının son Avrupa Savaşı olan Berlin Savaşı 16 Nisan 1945 tarihinde Sovyetler birliği ordusunun Almanya'nın başkenti Berlin saldırmasıyla başlamıştır. Berlin Savaşı sırasında yer altı karargâhında yani "Führerbunker" de bulunan Almanya'nın Lideri Adolf Hitler 30 Nisan 1945'te intihar etmiştir. 2 Mayıs 1945'te ise Berlin Sovyet ordusu kontrolüne geçmiştir. Almanya Batı'da 7 Mayıs 1945'te doğuda ise 9 Mayıs 1945'te koşulsuz şartsız teslim olmuş ve 2.Dünya Savaşının

Avrupa cephesi kapanmıştır. Pasifikte ise Japonların direnişi devam etmiştir. Amerikalılar Japonya ana karasına yaklaşmak için Pasifikteki adaları teker teker ağır Japon direnişine karşı ele geçirmeyi başarmıştır. Sıra Japonya ana karasına gelince 2 seçenekleri olduğu düşünülmektedir. İlk seçenek Japon ana karasına amfibik bir çıkartma yaparak Amerikan askerlerinin karaya çıkmasıdır ancak bu çıkartma çok fazla askeri zayıt olacağı düşüncesiyle ikinci plan daha uygun görülmüştür. Bu seçenek ise Amerika'da bir grup bilim adamının bir süredir çalışmalarını sürdürdüğü Manhattın Projesi isimli Atom Bombası çalışmasıdır. İlk başta Amerikan Hükümeti Japonya'ya teslim olması için ultimatı vermiştir. Japon hükümeti ise bu ultimatı reddedince Atom bombası atılmasına karar verilmiştir. Bu bomba ilk olarak 6 Ağustos 1945'te Hiroşima'ya atılmıştır. Bu bomba anında 140 bin kişinin ölümüne sebep olmuştur. Hiroşima'dan 3 gün sonra 9 Ağustos 1945'te Nagazaki'ye Atom bombası atmıştır. Bu bomba ise 80 bin kişinin ölümüne sebep olmuştur. Atom bombalarından sonra 2 Eylül 1945'te Japonya kayıtsız şartsız teslim olmuştur. Bu savaş sürecinde dünya bir yıkıma bir kaos ortamına sürüklenmiştir. Bu yıkım ve kaos ortamında müzik alanında etkilenmiş. Birçok devlet müziği askeri ve propaganda amacıyla kullanmış. Savaş sürecinde bazı müzisyenlerin milli duyguların etkisinde kaldığını görüyoruz. Bu araştırma 'da 2. Dünya Savaşı sürecinde müziğin etkileşimi ve çeşitli devletlerin politika ve bestecilerin incelenmesi amaçlanmış olup, ülkemizdeki bu alandaki ilk çalışmalarından biri olma özelliğini taşımaktadır.

1.1.Araştırmanın Problem Cümlesi

Bu araştırmanın ana problem cümlesi olarak; 2.Dünya Savaşında savaşın ana devletleri olan Almanya, İtalya, Japonya, Fransa, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Klasik müzik ve müziğin dönemsel gelişimi nasıldı? cümlesi uygun görülmüştür.

Alt Problemler ise:

- 1- 2. Dünya Savaşı döneminde ana devletlerin önde gelen bestecileri kimlerdi, bestelerin bestelenme amaçları incelendiğinde ortaya çıkan durum nelerdi ve bu dönemde öne çıkmış eserler hangileriydi?
- 2- Ana devletlerin müziğe karşı devlet politikaları nasıldı? Müzik icrasına olan olumlu veya olumsuz etkileri nelerdi?
- 3- Ana devletlerin benimsediği ideolojilerin müzik anlayışlarına etkisi nasıl oldu?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırma ile 2.Dünya Savaşında Klasik müzik ve müzik kullanımıyla ilgili bilgi eksikliğinin giderilmesi, o dönemdeki hükümetlerin müziğe bakış açıları incelenerek konuyla ilgili daha çok bilgi sahibi olunması ve ülkemizde bu konuyla ilgili literatüre katkı sağlaması amaçlanmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma ülkemizde 2. Dünya Savaşı sürecinde müziğin etkileşiminin incelemesi açısından ülkemizde yapılan ilk çalışmalardan biri olma özelliği ile önem arz etmektedir.

1.4. Araştırmanın Sınırlılığı

- 1- Bu çalışmada kullanılacak kaynaklar,
- 2- Savaşın Ana Devletleri Almanya, İtalya, Japonya, Fransa, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki savaş dönemi klasik müzik ve müzik kullanımlarının incelenmesiyle;
- 3- Ana Devletlerinden biri olan Fransa savaş döneminde en uzun Fransa'nın bir kısmının başında bulunan Fransa Vichy Hükümetinin incelenmesiyle;
- 4- İkinci alt problemlerden belirtilen ülkelerden sadece 2 müzisyen belirtilmesiyle bu belirtilen müzisyenin ise savaş sırasındaki çalışmaları ve savaş sırasında devlet hükümetleriyle çalışan müzisyenlerle araştırma sınırlandırılmıştır.
- 5- Vichy Fransa'sında 2, Amerika ve İngiltere'de 1 besteci belirtilen sınırlılıklar içinde literatür taramasına rağmen tespit edilememesinden dolayı besteci yazılamamıştır.
- 6- Araştırma esnasında Japonya'yla ilgili kaynak bulunamadığı için Japonya araştırma dışı kalmıştır.

2.YÖNTEM

Araştırmanın bu bölümünde araştırma için kullanılan Araştırma modeli, Araştırmanın Evreni ve Veri Toplanması'dan bahsedilmiştir.

2.1. Araştırmanın Modeli

Araştırma, nitel bir çalışma olup, betimsel bir çalışmadır. Geniş çaplı literatür çalışması yapılmıştır. Geçmiş zamanlarda bu konuyla ilgili yapılmış çalışmalardan alıntılar yapılmıştır.

“Nitel betimleme araştırmalarının temel amacı herhangi bir olgunun doğrudan ve basit bir betimlemesini sunmaktır” (Sandelowski, 2000, 2010; Lambert ve Lambert, 2012, aktaran Mutlu, 2020, s. 111).

“Nitel betimsel arařtırma deseninin temel amacı bireylerin bir olay ya da olguyla ilgili dűřüncelerinin tanımlanarak betimlenmesidir” (Willis, Sullivan, Bolyai, Knafli, Cohen, 2016, aktaran Mutlu, 2020, s.112).

2.2 Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Bu araştırmanın örneklemi 2.Dünya Savaşı döneminde müziğin etkileşimi ve gelişimi alınmıştır. Araştırmanın evreninde ise savaş zamanlarında müziğin savaşa ve çeşitli değişkenlere olan etkisidir.

2.3. Veri Toplanması

Bu çalışmada veri toplama yöntemi literatür taraması yapılmış olup daha önce bu konuyla ilgili çalışmalardan elde edilmiş veriler kullanılmıştır.

2.4. Verilerin özümü ve Yorumlanması

Bu araştırma sonucunda, elde edilen veriler ile, 2.Dünya Savaşı sırasında ana devletlerin Klasik müziğe bakış açıları daha iyi gözlemlenmiş ve ana devletlerin müzik kullanımıyla ilgili birçok bilgi verilmiştir.

2.5. Araştırmanın Etik İzinleri

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir. Ayrıca TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplamaya ihtiyaç duyulmamıştır.

3.BULGULAR:

Bu bölümde alt problemlerin cevapları için incelenen literatürden elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

2.Dünya savaşı döneminde klasik müzik ve müziksel gelişmeler

3.1. 2. Dünya Savaşı Döneminde Ana Devletlerin Önde Gelen Bestecileri Kimlerdi, Bestelerin Bestelenme Amaçları İncelendiğinde Ortaya Çıkan Durum Nelerdi ve Bu Dönemde Öne Çıkmış Eserler Hangileriydi Sorusuna İlişkin Bulgular

Tablo 1

Literatür taramasıyla incelenen müzisyenler

Amerika Birleşik Devletleri	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği	İngiltere	Vichy Fransa'sı	Nazi Almanyası	İtalya
Aaron COPLAND	Dmitri SHOSTAKOVİCH	Costant LAMBERT	-----	Richard Strauss	Rito SELVAGGI
-----	Sergey PROKOFİEV	-----	-----	Werner EGK	Pietro MASCAGNI

3.1.1. Almanya

3.1.1.1. Richard Strauss

1864 Yılında Almanya'nın Münih kentinde doğan Strauss, Alman müziğinin önemli bir senfonik şiiir ve opera bestecilerinden biriydi.

Strauss'un, bilhassa Wagner'in tesirinde kalarak bestelediği yapıtlardaki ana faktör, o dönemde tanınmış şairlerin ellerinden ortaya çıkan konular ile müziğin enginliğinin birleşmesinden meydana gelmektedir. 19. Yüzyıl müziğinde ise Strauss'un bu özelliği onu göze çarpan bir besteci olmasını sağlamıştır. Naziler 1933 yılında iktidara geldiğinde Strauss 68 yaşındaydı. Strauss hiçbir zaman Nazi partisine üye olmayıp Nazi selamı vermekten ise uzak durmuştur. Ancak güvenlik gerekçesiyle Naziler ile iş birliği içinde olmuştur. 1933 senesinin Kasım ayına gelindiğinde "Third Reich Muzic Chamber" (İmparatorluk Müzik Odası Başkanlığı)' görevlendirilmiştir. Yıllar 1938 yılına gelindiğinde ise Almanlar yeni bir savaş hazırlıklarını yaparken Richard Strauss ise önemli operalarından biri olan *Friedenstag*'ı bestelemiştir. Bu Opera'nın ortaya çıkış yeri ise 30 yıllık bir savaş esnasında kuşatma altında kalan bir kaledir. 1942 'yılında Strauss ve ailesi Viyana'ya göç etmişler ve 1945 yılında *Metamorfoz*'u bitirmiştir (Totallyhistory, tarih yok).

"23 yaylı çalgı için yazılan *Metamorfoz*'u yazarken ise savaş sırasında bombalana opera binalarından etkilenerek yazmıştır" (Başegmezler, 2018).

Strauss'a Adolf Hitler iktidar olunca "Third Reich Muzic Chamber" (İmparatorluk Müzik Odası Başkanlığı) teklif edildi. Bu tekliften sonra Strauss bu makamda 2 sene görev yapmıştı. Eserlerinden "Die Schweigsame Frau" operasının librettosu kısmını beraber yazdığı Stefan

Zweig'la ile çalışması, Strauss'un Naziler önündeki değerini azalttı ve Stefan Zwig'la münasebetinden dolayı Gestapo tarafından "Müzik Odası Başkanlığı" görevinden istifa etmesi için baskı altında tutuldu. Strauss ise hem ideolojik hemde bürokratik hoşnutsuzluklarından dolayı görevini bırakıp İsviçre'ye göç etti (Deniz, 2018).

3.1.1.2. Werner Egk

Werner Egk 1900 yılında Almanya doğan bir bestecidir. Egk 'in Naziler döneminde besteler yapmaya devam etmiş ve Almanya'nın Führeri (Başkanı) Adolf Hitler ve Propaganda Bakanı Joseph Gobbels' in hayranlığı kazanmış, Naziler olarak büyük bir besteci olarak nitelendirilmiştir.

Werner Egk'in 1930'lu yıllarda en popüler eserleri "Die Zauberflöte" (Sihirli Keman) operası ile öne çıktı. Bu eser tonaliteyi, operayı ve Bavyera halk müziğini serbest uyumsuzluğu Stranivsky etkisi ve ritim kalıplarıyla birleştirdi. 1941 yılına gelindiğinde ise Werner Reichsmusikkammer'ın Besteciler Kurulu başkanı olarak Paul Graener'in koltuğunu devraldı. O dönem gayet popüler ve kazancı gayet iyiydi. Hitlerin favori bestecisiydi ancak elinden geldiğince Nazilerden uzak kalmaya çalıştı eylemlerine ne karşı durdu ne de onayladı. Joseph Gobbels günlüğünde Egk hakkında günlüğünde yazdığı satırlar şunlardır: "Egk çok büyük, orijinal bir yetenek. Kendi çok bireysel yönünde hareket eder. Kendini kimseyle ve hiçbir şeyle ilişkilendirmez. Ama müzik yapmayı biliyor. Tamamen memnunum ve Führer' de öyle. İkimiz için de yeni bir keşif; bu ismi hatırlamalıyız" (Holocaustmusic, tarih yok).

Werner Egk'in başarılarından etkilenen Joseph Gobbels 1941'in mayıs ayında onu RMK "Besteciler Birliği Başkanlığına" getirttirir. Egk'in bu makamda 2 sene görev yapmış olup, görevi ise III.Reich'da yani Nazi Almanya'sında benimsenmiş, ari ırktan olan besteciler ödülleri vermek, Hitler Gençliği ve SS ile yakın olup çeşitli sanatsal alanlarda onlara danışmanlık yapmaktı (Gürer, 2007).

3.1.2. İtalya

3.1.2.1.Pietro Mascagni

Pietro Mascagni 1863 İtalya'nın Livorno şehrinde doğmuş bir opera bestecidir. Günümüzde bile özellikle Faşist Parti ve Liderleri Benito Mussolini ile yaptığı iş birliği ve o dönemdeki icraatleri halen konuşulmaktadır.

Pietro Mascagni 1920'li yıllara gelindiğinde İtalya'nın başında olan Benito Mussolini ile iş birliği yaptı ve 1931 yılında Arturo Toscanini protesto için İtalya'dan ayrılmasından sonra Mascagni La Scala'nın baş şefi oldu. Mascagnini 1935 yılında yazdığı son operası olan "Nerone" 2. Duceye bir teşekkür olarak yazıldığı düşünüldü. 2. Dünya savaşının son döneminde Mussolinin yönetimden

2.Dünya savaşı döneminde klasik müzik ve müziksel gelişmeler

indirilmesiyle sıkıntılı günler geçirdi. Mussolini yönetimden indirilmesinden sonra Mascagni Faşist destekçisi olarak rezil edildi ve Mussolini sonrası İtalya'sındaki tüm müziksel aktivitelerden uzaklaştırıldı. Tüm mal varlığı ise elinden alındı (Edwards, 2004).

Pietro Mascagni 1929 yılında Milano, La Scala'nın müzik yönetici görevini alarak Arturo Toscanini'den boşalan koltuğu devraldı. Mascagni Benito Mussolini'yi yükseltmek için yazdığı opera olarak (1935) yılında bestelediği Nerone isimli operalar gösterilebilir (Ansiklopedi Britannica, 2020).

3.1.2.2.Rito Selvaggi

Rito Selvaggi 1898 yılında İtalya'da dünyaya gelmiş besteci, piyanist ve orkestra şefidir. Mussolini İtalya'sı zamanında hükümetin tarafında yer aldı. 1929-1943 yılları arasında İtalyan Ulusal Radyosu için senfonik müziğin Sanat Yönetmeniydi. Ek olarak ise Palermo, Parma ve Pesaro'da müzik konservatuarları direktörü olarak görev aldı. Mussolini zamanında Mascagni ile İtalyan müziğinde öne çıkan bir diğer isim de Rito Selvaggi ismindeki bestecidir. Yazdığı partitürün sonunda tüm orkestra üyeleri ayağa kalkarak 3 kez "Duce" diyerek bağırarak diye not aldığı görülür. Kendi yönettiği eserlerinde belinde silah ve siyah üniformasıyla orkestrayı yönettiği görülmüştür (Kutluk, 2020, s. 39).

Selvaggi ile ilgili geniş literatür taramasında herhangi bir eser bilgisine ulaşılamamıştır.

3.1.3 Sovyetler Birliği

3.1.3.1.Dmitri Shostakovich

20.Yüztılın en önemli bestecileri arasında gelen Dmitri Shostakovich besteci ve piyanist olması yanı sıra birçok film müziği ve caz bestesinde yapmıştır. Devlet ödülleri bulursa 'da Shostakovich kimi zaman eleştirildi, kimi zaman ise alkışlanmıştır. Devlet ödülleri de mevcuttu. Savaş zamanında ise Shostakovich' in yaratıcılığında bir şey kaybettirmemiş ve bu dönemde besteler vermeyi sürdürmüştür.

Dmitri Shostakovich 25 Eylül 1906 doğumlu olup, bestelediği 15 senfoni ile 20. Yüzyılın en büyük senfoni bestecisi olarak bilinmektedir. 1920 yılında tamamladığı ilk senfonisinde, savaş senelerindeki epik üslubuyla sonraki yıllarda ise yazdığı eserlerindeki kadere göz atıldığında, benzer alanlardaki hisleri tekrardan 15 adet yaylı kuartet 'de görülmektedir. Sovyet sosyalist sanatının ilkelerini eserlerine 'de aktarmıştır (Ersöz Yiğit, 2015).

1930'lu yıllarda Sovyetler Birliği'nde müzik o dönemin Sovyet lideri Joseph Stalin'inin etkisi altında olup, belli kısıtlamalar çerçevesinde yapılmaya zorlanmıştır. Klasisizm değer görmüş ancak yeni çalışmalar destek görmemiştir. Sosyalist görüşe göre, müzik halkı duygusal ve düşünce olarak

temsil etmeli, onları yükseltmeli ve eğitmelidir. Halkın dikkatini çekecek ve halkın anlayabileceği bir dil kullanılarak müzik yapılmalıdır. Örnek verilecek olursa Shostakovich' in veriştik operası "Lady Macbeth of the Mtsensk District" (Mtyenk'li Lady Macbeth) o dönem iktidarda bulunan Komünist partinin resmî gazetesi olan Pravda'da sert bir şekilde eleştirilmiş. Shostakovich formalist yani Sovyet halkına düşman ve burjuva ideolojisine anlamdaş olarak görülmüş ve kınanarak yıllarca eserinin sahne almasına müsaade edilmemiştir (Ersöz Yiğit, 2015).

1941 yılında Hitlerin Sovyetler Birliğine saldırısı, Shostakovich yaratıcı bir gayrete yönlendirmiştir. Saldırın ilk aylarında Shostakovich kuşatma altında' ki Leningrad'daydı. Leningrad'dayken ileriki zamanlarda şehre adayacağı 7.Senfoni'nin ilk üç bölümünü 'de yazdı. O senenin Ekim ayında ise Kuybishev'e tahliye edildi ve buradayken 'de senfonisini bitirdi. Senfoni'nin ilk gösterimini 5 Mart 1942 yılında aynı yerde sergilendi. Daha sonra ise senfoni mikrofilme aktararak Amerika'ya yollandı. Toscanini yönetimin 'de ise 19 Temmuz 1942'de senfoni milyonlarla buluştu. Shostakovich' in senfonisi 7. Senfonisi Nazizm'e karşı savaşın simgesi oluvermiştir. Yazar Carl Sandburg'un söyleyişiyle 7.senfoni "yürekten yazılmış" bir yapıtı. 7. Senfoni'nin bitişinden 2 sene sonra Shostakovich bir tane daha savaş senfonisi yazdı, 7.senfoniye kıyasla daha iyi bir eser olmasına karşın daha az başarı göstermiştir (Ersöz Yiğit, 2015).

3.1.3.2. Sergey Prokofiev

Sergey Prokofiev 1841'de Ukrayna'da doğmuş olup,20. Yüzyılın en önemli piyanist ve bestecilerden biridir. Sergey Prokofiev birçok müzik türünü ustalıkla icra edebiliyordu.

Sergey Prokofiev değişik tarzlarda müzik yapan bir besteci idi. Küçük yaşlarda başlayan Klasik Döneme karşı sempatisi dinlediği diğer tarzlardaki müziklerle (halk hikayeleri ve büyük şehirlerde izlediği operaları) biriktirerek ilk bestelerini yapmada temel taşı oldu. Konservatuar zamanlarında ise öğretmenleri Rus milli müziğinin temsilcileri yken kendisi yeni müzik akımında ilerlemiş ve klasik dönemdeki bestecilere olan hayranlığıyla birleştirmesi neo-klasik eserler vermesini sağlamıştır (Akçay, 2019).

1941 yılında Almanya- Sovyetler Birliği ile daha önceden imzalandığı saldırmazlık antlaşmasına uymayarak Rusya'ya saldırmasıyla, Sergey Prokofiev ve Mira Mendelsshon emniyetleri sebep olarak gösterilerek birçok sanatçı ile Kabardey-Balkarya Özerk Cumhuriyeti'nin başkenti Nalçik'e gönderildi. Saldırlar ile Sovyet Besteciler Birliği'nin talimatıyla bestecilerin Kızıl orduyu morelman destekleyecek ve içinde milli duygular barındıran besteler yapmalarını buyurmuştur. Bu talimat neticesinde Prokofiev op.90 1941 isimli süitini bestelemiştir. Ek olarak ise Nalçik'e gitmeden kısa bir süre önce yazmaya başladığı "Savaş ve Barış" operasını burada yazmayı sürdürdü (Brown, 1997, aktaran Akçay, 2019).

3.1.4. Amerika Birleşik Devletleri

3.1.4.1. Aaron Copland

Aaron Copland 1900 yılında Amerika'nın New York şehrinde doğdu. 20. Yüzyıl Amerika klasik müziğinin öncü müzisyenlerinden biri ve önemli bir besteci olmuştur.

Aaron Copland 'ın bestecilik alanındaki gelişimi, dönemin belirli yönelimlerini ortaya koyarak, ilk olarak müziğinde caz ritimlerini kullanıp daha sonra ise Stravinsky'nin yeni klasik düşüncesinin tesirinde kalmasıyla kısaca anlatılabilir. Copland'ın ses verimliliği yani "sonorite" açısından daha idareli olduğu, doku açısından ise ses verimliliği ile aynı şekilde daha idareli olarak belirttiği soyut bir tarza doğrulmuş, bu doğruluş ile Copland 'ın sanatının en refah devrin başlamasına sebep olmuştur (Güvemli, 2008).

Japonların 1941 yılında Pearl Harbourı basmasından sonra, ülkenin motivasyonunu yükseltmek için Cincinnati Senfoni Orkestrası'nın İngiliz şefi Eugene Goossens'in (1893-1962) ısmarlaması ile yapılan besteler içinde en başarılısı olan vurmali çalgılar ve bakır üflemeliler için olan "Fanfare for the Common Man" isimli kısa müziği oldu. İkinci Dünya Savaşı'nın en hassas senelerinde, Amerika'nın büyük bir devlet oluşu ve kahraman mazisini müzikle aktarmaya isteyen Rus asıllı, Amerikalı şef Andre Kostelanetz (1901-1980) ısmarlaması neticesinde bestelenen Lincoln Portrait (1942), metni Copland tarafından, Abraham Lincoln 'ün (1809-1865) nutuk ve mektuplarından derlenmiş bir orkestra eseridir (Kırankaya, 2016).

3.1.5. İngiltere

3.1.5.1. Costant Lambert

Costant Lambert 1905' yılında İngiltere'de dünyaya gelmiş besteci ve orkestra şefiydi. olduğu Kraliyet Balesinde kurucu müzik direktörlüğü yapan sanatçı, yaptığı müzik yapıtlarıyla da kendini gösterdi. Lambert üstünde müziğinde en fazla etki eden müzisyenler Lizst ve Duke Ellingtındı. 1931 yılı öncesi yazdığı bestelerinde Piyano Konçertosu (1924), Piyano ve Dokuz Oyuncu Konçertosu (1931), Piyano Sonatı (1928) ve Eligiac Blueda caz esintileri gözlenebilmektedir. Ayrıca eserlerinde Rus motifleri ve Stravinsky'nin etkisi 'de müziğine etkisi oldukça fazlaydı. Lambert'in balesi olan 1927 yılında bestelediği Romeo ve Juliet, Ballets Russes sahnelendirdiği ilk İngiliz yapıtıydı (Lewis, tarih yok).

Costant Lambert'in en göze çarpan eserlerinde birisi ise 1942 yılında bestelediği, eski hocasına adayıp, işgal esnasındaki bir Hollanda şafağından esinlendiği "Aubadé Heroique" isimli eseridir. 2.Dünya Savaşında Nazileri Hollanda'ya saldırmaya başlamaları esnasında bu sırada Hollanda'da otelinde bulunan Lambert ve meslektaşları bu saldırıya tanıklık etmiş ve bombaların, paraşütçülerin broşürlerin gökten düşüşlerini izlemişleridir. Lahey kasabasında iki gün

bekledikten sonra Lambert ve meslektaşları tehlikeler arasından bir kargo gemisiyle İngiltere'ye kaçmayı başarmışlardır. Bu kaçışlarında Hollanda birliklerin Nazilere karşı direnmeleri (Corleonis, tarih yok). Bu eser ise eski hocasına Hollanda işgal altındayken birkaç gün bile olsa yaşadıkları zorluklar anlatılıyor.

3.2. Ana Devletlerin Müziğe Karşı Devlet Politikaları ve Müzik İcrasına Olan Olumlu veya Olumsuz Etkilerine İlişkin Bulgular

3.2.1. Almanya

Naziler iktidar gelince yeni müzik politikaları 'da ortaya çıktı. Özellikle bu dönem propaganda, yerel bestecilerin yani saf Alman (Ari) ırktan olan bestecilerin kendi ideolojileri ve politikalarıyla ön plana çıkartıldığı, Ari ırktan olmayan özellikle Yahudi müzisyenlere çok sert yaptırımları olduğu ve artık müzik yapmalarının çok zorlaştığı görülmüştür.

Nazi Almanya'sı döneminde sanatın propaganda aracı olduğunu görüyoruz. Bu dönemde sanatçılar "belli kurallar ve sınırlar" çerçevesinde özgür olarak sanatlarını icra edebilmişlerdir. Sanat Nazilere göre sanatın sadece sanat için anlayışını hoş karşılamayıp Nazilerin kendi görüşlerini yansıtan propaganda "işlevsel" yapıda olmalıydı. Bu dönemde Almanya'da destek bulabilecek müzik biçimleri Nazi Partisinin üst yetkilileri olan Adolf Hitler, Joseph Gobbels ve o dönemki Alman kültürünün öncü ismi Alfrede Rosenberg'in müzik zevklerine bağlıydı. 1933 öncesi Almanya Hükümeti'nin sanat için benimsedikleri modernizm akımları Nazileri pek uygun değildi ve bu modernizmi kendilerine göre uyarladılar. Nazilerin uyarladığı "Modernizm" anlayışında Yahudi müziklerine, kabare ve caza yer yoktu. Almanya'da sanatı sürdürülebilmeye uygun insanlar "Ari" ırktan olanlar ise "ya sev ya da terk et" durumuyla karşı karşıya kaldılar (Gürer, 2007).

Naziler 30 Ocak 1933'te iktidara gelince müzikte politik mücadele için değişik yöntemler uygulanmıştır. Bu yöntemlerde amaç Kültürel Bolşevizm'le mücadele etme, Alman müziğine dış etkenlerin girişinin engellenmesi ve Alman gençlerinin caz gibi tehlikeli türlere yanaştırılmamasıdır. Bu mücadelede Hitler Gençliği, Reich Müzik Odası, Alman Kültürü İçin Mücadele Derneği ve benzeri örgütlerle bu mücadelenin kurumsallaştığını görüyoruz. İlk başta bu olayda öncü olan kişi ise Alfred Rosenberg'dir. Alfred Rosenberg Gobbels 'in Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı hizmetinde çalışmaktaydı. Ancak Rosenberg bir süre sonra Aydınlatma ve Propaganda bakanlığındaki işinden çıkarılınca tüm kontrol Joseph Gobbels'e geçer. Bu bakanlık Die Musik ve bu türdeki müzik yayınlarını kontrol etmekteydi. Bu kontroldeki amaç ise "Alman olmayan," Yahudi ve Bolşeviklerin bu alandaki tesirlerini tespit etmek ve temizlemektir. Bu olaylar zincirinde sonra ise sırada "Reich Oda Müziği" (Reichsmusikkammer) kurulması vardır. Bu

2.Dünya savaşı döneminde klasik müzik ve müziksel gelişmeler

departmanın başında Richard Strauss varsa 'da arka planda Yahudi karşıtı Alman müzikolog Peter Raabe olduğu savı ortaya atılmıştır (Potter, 1998, s. 51 aktaran Kutluk, 2020, s. 19-20).

1933 senesinin bir başka özelliği ise Richard Strauss'un iyi bir propaganda aracı olarak kullanıldığı senedir. O sene düzenlenen Bayreuth Müzik festivalinde Yahudi politikasına muhalif olduğu içi festivali boykot eden Toscanini yerine Richard Strauss Parsifal'in şefliğini yapmıştır. Bu olay ise müzik dünyasında büyük reaksiyona sebep olmuştur. Strauss ise orkestra şefliği yapmanın tek nedeninin festivalde aksama olmaması ve Wagner'e olan hayranlığı olduğu belirtmiştir ancak müzik dünyasındaki çoğu kişi bu hareketi affetmemiş ve Strauss'u Hitler yandaşı olmakla itam etmişlerdir. Bu olayla aynı sene propaganda bakanı Joseph Gobbels 'in Strauss'u Reich Müzik Odası "(Reihsmusikkamer)" başkanlığına ataması ise Strauss hakkında çıkan iddiaları doğrular niteler boyuttur. Bu dönemde içinde bulunduğu durum ister istemez Strauss'u politik bir role sokmuştur. Lakin bu dönemde Alman Tiyatro ve opera evlerinin Yahudi sanatçılara yasaklanması Strauss'un aklını başına getirir ve sağlık sorunlarını bahane ederek görevinden istifa eder (Kutluk, 2020, s. 22-23).

1933 yılı ise Almanların ulusal şarkılarını yerel, askeri ve politik bir çerçevede oluştuğu yıl olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde yüzlerce şarkı ortaya çıkmış ve dağıtılmıştır. Bu durum "kötü besteciler" için bulunmaz bir nimet olmuştur. Sınırlı yetenekte olan besteciler kendilerini bir anda devlet tarafından beste istenen ve onurlandırılan bireyler haline gelmiştir. Bu durum müzikte kendini gösterir ve bir düzensizlik ortaya çıkarmıştır. Bu düzensizliğe çözüm olarak ise 1936'da kurulan "Deutsche Musikkultur" 'dür. Bu kuruluş Alman yerel müziğini inceleme ve sık sık kullanmayı amaçlamaktaydı. Bu kuruluşun kurucusu 'da Peter Raabe, Fritz Stein, Christhard Mahrenholz, Heinrich Bessler, Josef Müller- Blatta ve Wilhelm Ehemann'dır. Köylerde ve kasabalarda halkların birlikte şarkı söylemesi oldukça duygusal görünmekteydi ve bu durum Nazi dönemi olan III. Reich için oldukça uygundur. Bunlara ek olarak "büyük kent yerel müziğinde" oluşturulmalıdır. Nasyonal Sosyalizm kent kültürünü yerel şarkılara uyarlamakta ve halk şarkıları herkesi kucaklamaktadır (Meyer, 1993, s. 62, aktaran Kutluk, 2020, s. 20).

2.Dünya Savaşında Almanya'nın müziğine bakıldığında politik, sosyal ve ekonomik tesirinin Alman müziğinde olağanüstü bir etki oluşturduğu açık bir şekilde görülmektedir. Özellikle o dönemde Almanya'nın her alanda Göring ve Gobbels 'in saptamaları ile hedef gösterilen Yahudilerin sanatta'da hedef olarak gösterilmesi Nazilerin müzik politikaları yaptırımlarını ortaya koyar. Bu yaptırımlardan Schönberg, Hindemith, Weill, Bruno Walter ve Otto Klemperer ise üzerlerine düşen payları almışlardır (Kutluk, 2020, s. 20).

Naziler bir yandan Almanya'da kendi anlayışlarına göre müziği yapılandırırken diğer yandan ise Alman kökenli bestecilerle ilgili çalışmalar yapıyorlardı. Dennis (1996, s. 93 aktaran Kutluk, 2020, s. 16-17-18)' göre Naziler kendilerinde önceki hükümetlerin yaptığını tekrarlayıp kimine göre

milliyetçi kimine göre devrimci olan Ludwig Van Beethoven'ı kendilerine göre simgeleştiriyorlardı. Artık Beethoven bir Nasyonal Sosyalist olmuştu. Naziler Beethoven'nın kökeni hakkındaki geçmiş tartışmaları sonlandırmak için çalışmalar yürütülür. İlk başta Beethoven tam Alman yani Aryandır. Yalnız Beethoven'nın babası Naziler ideolojisi için sıkıntılı biridir. Çünkü Beethoven'nın babası Johann van Beethoven'nın aşırı alkol kullanan birisi kısaca alkoliktir. Ancak Nazi kültür politikacıları için çok büyük bir sıkıntı değildir. O dönemde Beethoven'nın babası hakkında çıkan "Beethoven'ın Babası Hakkındaki Gerçekleri" adlı makalede babasının geçmiş emeklerinden söz edilmiş ve babasının alkolik olarak anılmasının büyük bir yanlış olduğu ve alkolün Ren kültürü için önemi belirtilmiştir. O dönemde Beethoven'nın 3.senfonisi yeni bir kahramana adanmış olduğu söylenir, o kahraman ise Adolf Hitlerdir. Nazilerden önce Beethoven'nın 3. Senfonisi eski Fransız lider Napolyon ve eski Almanya Şansölyesi Bismarck'a adandığı söylenirdi ama artık 3. Senfoni Hitlere adanmıştır. 9. Senfoni ise Naziler tarafından pek tutulmamıştır. Çünkü 9. Senfonideki ulusların kardeşliği teması Nazilerin fikirlerine ters düşmekteydi.

Nazilerin en gözde senfonileri ise 3. ve 5. Senfoni yani kahramanlık senfonileriydi. Ancak Naziler Beethoven'nın konusunda abartıya kaçmaya başladılar. O dönemde yayınlanan propaganda amaçlı yayınlanan kitapların 'da birinin ismi Beethoven'dır. Bu kitapta Beethoven'nın örnek alınacak bir rol üstlendirilmiştir. Beethoven'nın Almanya'daki tüm yazar ve şairlerini okuduğunu, sıra dışı bir şekilde disiplinli olduğu, çalışkanlığı, az uyuması ve az uyumasının utanılacak bir durum olduğu savulmuştur Kitabın sonu ise uydurma bir hikâye ile tamamlanır (Dennis 1996, s. 154 aktaran Kutluk, 2020, s. 18).

2.Dünya savaşı sürecinde 'de Beethoven Naziler için popüler ve çok büyük bir ideolojik simge olmaya devam etmiştir. Bu dönemde Gobbels 'in Beethoven'ı ideolojik yapılarına uygun olarak simgeleştirmiştir. Marşlarını meydana çıkarıp sürekli olarak icra edilmişti. Beethoven o dönemde moral konserlerinin tüm programında senfonileri seslendirilmiştir (Kutluk, 2020, s. 18).

Almanya'ya bakıldığı zaman müzikte kendi kültürlerini sahiplenmeleri müzik adına olumlu bakılabilir. Ancak uyguladıkları müzik politikalarının Nazi Almanya'sı döneminde yapılan müziğin kalitesinin çok yüksek olduğu ise söylenemez. Bunun sebebi ise iktidar yanlısı olduğu veya saf Alman olduğu için bile olsa yeteneği sınırlı olan müzisyenlere müzik yaptırılması olduğu söylenebilir. Elbette o dönemde yeni çıkan müziksel gelişmelerden kendilerini olabildiğince somutlamaları da o dönemde müziğin olumsuz etkilenmesine sebep olmuş olabilir.

3.2.2. İtalya

Mussolini önderliğin 'deki Faşist hareket 1922'de İtalya'da kontrolü ele alınca birçok alanda kendi görüşleri doğrultusunda politik kararlar ortaya koyduğunu görmekteyiz. İtalya'da birçok alan gibi müzikte Mussolini önderliğindeki Faşist hareketin denetimi altına girmiş ve Mussolini iktidardan

2.Dünya savaşı döneminde klasik müzik ve müziksel gelişmeler

düşene kadar ise bu denetim devam etmiştir. Bu dönemde Almanlar gibi İtalya'da radyo dağıtımı yapıldığını görmekteyiz.

İtalya 'da başbakan olarak Benito Mussolini'nin görevlendirilmesinin ardından Faşistler İtalya'nın kontrolünü ele geçirmişlerdi. Zaman ilerledikçe Faşizm İtalya'nın resmî ideolojisi olarak benimsenmiştir. Faşist propagandanın hükümet kontrolüyle ilerletilmesi için 1937 yılında ise "Popüler Kültür Bakanlığı" kuruldu. Bakanlık kuruluşu ardından ülkede 'ki tüm yayınları denetlemeye başlattı. İtalya'da kurulan "Popüler Kültür Bakanlığı" Nazi Almanya'sında 1933 yılında açılan "Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığına" benzer bir örgüttü, ancak İtalya'da kurulan bu oluşum Almanya'daki benzer örgüt gibi kendi ülkesinde varlık gösteremedi. Bunun en ana sebebi olarak ise Katolik kiliseydi. Katolik Kilisenin İtalyan toplumunun üzerindeki gücü, Faşist propagandanın toplumun üstünde oluşturmak istenen tesire engel olmuştur (Akaracalı, 2003, s. 145, aktaran Karaburun Doğan, 2019).

İtalya'da 1922 yılında milliyetçiler hükümetin kontrolünü alarak faşizm ideolojisini devletin resmî ideolojisi yapmışlardır. Bu dönemde İtalya'da Faşizm ideolojisi milliyetçilerin lideri "Duçe Mussolini" görüşüne uzanan milliyetçiliğin faşizme yönelmesi ile diktatörlük biçiminde devlet idaresine başlanmıştır. Yapılan propaganda çalışmalar ve şiddet içerikli açıklamalar ile dış ülkelere karşı tutum sergilenmiş, ülke içinde ise bütünlük hissiyatı içerisine sokulmaya çalışılmıştır. İtalya'da Almanya'da olduğu gibi Faşizm İtalya'da sanatı kontrol altına almaya uğraşır. Uygulanan yöntemler neredeyse birbirine benzerdir. Yine Mussolini yardakçıları liderlerinin yani Mussolini'nin bu konudaki görüşlerini hayata geçirmeye çalışmışlardır. Müziğin propagandada 'ki etkisinin İtalyanlarda farkına varmıştır (Kutluk, 2018, s. 38, aktaran Karaburun Doğan, 2019).

Müziğin propaganda amacıyla kullanılmasında bireyler üzerindeki oluşturduğu etki müziği propaganda etkinliklerinde kullanılmasının en önemli sebeplerindedir. Radyo ve televizyonda yayınlanan amacı propaganda olan konuşmalar çoğunlukla sıkıcıdır. Bu sıkıcılıktan insanları çıkarıp istenilen mesajı iletebilmek için ise müziği kullanımı ise çok sık kullanılan bir yöntemdir. İtalya'da Faşizm ideolojisi görüşüyle müzikle uygulanan propagandaların amacı insanların düşüncülerinin kontrolünü ellerinde tutmak ve devlete uyan topluluklar oluşturulması sağlanmasıdır (Kutluk, 2018, s. 39, aktaran Karaburun Doğan, 2019).

Müziğin insanların üzerindeki etkileyici gücü propaganda faaliyetlerinde kullanılmasının en önemli nedenlerindedir. Radyo ve televizyonlar uygulanan propaganda amaçlı konuşmalar tek düze ve genel olarak sıkıcıdır. Bu sıkıcılıktan insanları kurtarmak ve iletiyi aktarmak için müziğin kullanımı yaygındır. İtalyan Faşizm anlayışında müzikle yapılan propagandalar da bireylerin düşüncelerini kontrol altında tutmak, devlete itaat eden çoğunluklar yaratmak hedeflenmiştir (Kutluk, 2018, s. 39, aktaran Karaburun Doğan, 2019).

İtalyanlara bakıldığı zaman ise ideolojilerinin ve Faşist partinin müzik politikalarının nerdeyse tümünden şekillendirdiğini müziğin etkisinin farkına varıldığı ve müziğin bir provokasyon aracı olarak kullandıkları ve partiye yakın olan müzisyenlerin yükseldiğini görmekteyiz. Belki o zamanlar İtalyanların müziğe bakış açısında olumlu olabilir ama günümüzde ne kadar olumlu olduğu ya da direk olumlu olup olmadığı tartışılacak bir konudur.

3.2.3. Sovyetler Birliği

Sovyetler Birliğinin müzik politikasına bakacak olursak kendi ideolojilerini yaymak üstüne çalışmalar yapıldığı ve diğer devletler gibi ideolojilerinin propagandası yapıldığı görülmüştür. Eğitim alanına verdikleri değeri müzik eğitimi alanında 'da göstermişlerdir. Bestecilerin ise ideolojilerden kopmadan müzik faaliyetlerine devam etmeleri ve halkın anlayabileceği müzikler yapılması görüşünde olmuşlardır. Bu dönemde ideolojiye uymayan veya hükümet karşıtı müzik eleştirmenlerine ve müzisyenlere yasaklar konulmuş bazıları idam edilip bazıları sürgün edilmiştir.

1917 yılın 'da gerçekleşen Ekim Devrimi'nin ana vizyonlardan birisi toplumun eğitilmesiydi. Bu toplum eğitiminin içinde şüphesiz sanat eğitimi 'de girmiştir. Sanat eğitiminin toplum eğitiminin içinde bulunmasının sebebi ise yeni bir yaşam yapılandırılmasında sanatın görevi oldukça fazladır. Ortaya çıkan yeni Sovyet müziği ulu ve faydalı olmalı, hükümetin vizyonuna yardımcı olmalıydı. Bunun anlamı: Müzikte uygulanacak tüm çalışmalar güzelduyuluktan ziyade belirlenen kaideler içerisinde yapılmalıydı. Besteciler halka hizmet etmeliydi ancak bu hizmet esnasında ideolojik yapı kenara atılmamalıydı bu düşünce 1948 yılı eleştirisinin 'de özüdür. Tabiki bu anlatılanlar tek gecede gerçekleştirilmedi. Sanatçılar Marksist fikirleri karşı tarafa geçirmek için hazırlıklı olmalıydılar. Bu görüş ise bilhassa müzikte önemli bir problem olmaktaydı. Çünkü ideoloji çalgı topluluklarından senfoniye daha küçük çalgı topluluklarına çevirmek 'de çok da basit değildi. Sovyet yönetiminin ilk senelerinde işçi sınıfının kendine indirgeyebileceği müzik stillerine ve tekniklerine sıcak bakmıştır. 1920' li yıllarda ise iki ayrı oluşum ortaya çıkmıştır. İlk'i 1923'te Moskova'da açılan "Çağdaş Müzik Birliği" kısaca (ASM)'dir. Bu kuruluşu amacı batıda 'ki yeni müziksel gelişmeleri takip etmek. Diğer bir oluşum ise aynı senede kurulan "Rus Proleter Müzikçiler Birliği" kısaca (RAPM)'dir. Bu toplumda ise amaç emekçi müziğin yeterince eskimiş ve eski batı müziğinin etkisi altından kendini sıyırmasıydı. Ancak iki kuruluşta ASM 1930'da RAPM ise 1932 yılında kapandı ve kapanışlarından itibaren ise her iki oluşum "Sovyet Besteciler Birliği" çatısında birleştiler (Kutluk, 2020, s. 43-44).

Nazi Almanya'sı ve Faşist İtalya'ya kıyasla Sovyetler Birliğinde daha toplumun müziğini önemseyen ve ideolojisi yaymaya çalışan bir yapı ile karşı karşıya olduğumuzu görmekteyiz. Tabi Sovyet Müziğinde iki farklı bakış açısıyla kurulan kuruluşlar Sovyet müzik politikasının olumlu bir yanı olduğunu söylenebilir. Ancak müziğin ideolojik bir araç olarak kullanılması ve ideolojiye veya

2.Dünya savaşı döneminde klasik müzik ve müziksel gelişmeler

hükümet karşıtı müzisyenlere yapılan muhabele Sovyet müziğinin olumsuz bir yönü olarak söylenebilir.

3.2.4. Amerika Birleşik Devletleri

Genel olarak Amerika Birleşik Devletleri'nin müzik politikasına bakıldığı zaman radyolardan şifreli mesajlar gelebileceği endişesiyle bazı şarkılara sansür uygulandığı ve bazı şarkıların yasaklandığı görülmektedir.

Amerika'nın savaş sırasındaki müzik politikası ile ilgili kaynak azlığıyla ilgili olumlu veya olumsuz bir değerlendirme yapılamamıştır.

3.2.5. İngiltere

İngiltere'ye bakıldığında ise Amerika Birleşik Devletleri'ne benzer politika işlenmiş onlarda, radyolardan şifreli mesajlar gelebileceği endişesiyle bazı şarkılara sansür uygulanmış ve bazı şarkıların yasaklamışlardır.

İngiltere'nin savaş sırasındaki müzik politikası ile ilgili kaynak azlığıyla ilgili olumlu veya olumsuz bir değerlendirme yapılamamıştır.

3.2.6. Vichy Fransa'sı

Vichy Fransa'sına bakıldığı zaman ideolojileri önderliğinde bir müzik politikası benimsemişlerdir. İdeoloji kısmında bahsedildiği gibi Vichy Fransa'sında hükümet altındaki müzisyenlerden faydalanmış ve hükümet görüşlerini yaymak için besteler yazılmış konserler verilmiş ve konserleri radyolardan yayınlanmıştır.

Fransızlar ilk olarak 1930'ların sonlarına doğru ekonomik zorlukları hafifletmek amacıyla kurulan "Administration des Beaux-Arts" (Güzel Sanatlar İdaresi) bestecileri çalışmaya daha çok isteklendirmek için desteklemeye başladı. Bu konuda 1938 yılında görev alan on iki kişi içinde Darius Milhaud, Germaine Tailleferre ve Charles Koechlin olup bir yıl sonra ise yedi kişi ile Delvincourt bu kuruluşa katıldı. Fransa'nın Almanya'ya teslim olup ateşkes imzalanmasından sonra Fransa ikiye bölünmüş ve bölünmeden sonra Vichy Fransa'sı müziklerini sınırlandırmışlardır. O dönemde yapılan eserler hükümetin tutucu, anti-modernist ve Katolik görüşlerini beslemekteydi. Fransa'nın işgal yıllarına bakıldığında Vichy Fransa'sında rejim destek olması için 81 eser bestelendi ve radyolara servis edilip yayınlandı (Fancourt, yıl yok).

1942 yılında Naziler Fransa'nın tamamını işgal etmesinde sonra ise Vichy Fransa'sının müzik hayatını yok denecek kadar düşmüş gece sokağa çıkma yasakları sebebiyle müzikal gösteriler azalmıştır. Bu sıralarda Alman müziğine tökezletmekte ve bir tehlike unsuru oluşturmakta olan

Fransız ve İtalyan popüler eserlerinden Leo Delibes'in operası "Lakmé" ve Giacomo Puccini'nin "Madame Butterfly" operasına yasak kondu. 1943 yılında Marsilya'da verilen konserleri genellikle Fransız orkestrası yerine Berlin Filarmoni orkestrası verdi. 1944 yılında ise Naziler tümünden savaşa odaklandıklarından müzik yaşamı durma noktasına gelmiştir (Fancourt, yıl yok).

Vichy Fransa'sı uzun ömürlü bir rejim olmasada müzik alanında kendi ideolojilerini yaymaya yönelik politikalar izlemişlerdir. Ancak müziğin özgür yapısı ne kadar Vichy Fransa'sında karşılanabildi bu bir tartışma konusudur. İşgal altında müzik yapmak, yaparken de ne kadar özgür olabileceğin düşüncesi olumsuzluk olarak da değerlendirilebilir.

3.3. Ana Devletlerin Benimsediği İdeolojilerin Müzik Anlayışlarına Etkisine İlişkin Bulgular;

"Bir ideolojiyi halka anlatmanın ve benimsetmenin ideal yollarından biri olarak görülmüştür müzik. Goebbels, Furtwangler'in kendisine yazdığı mektuba verdiği yanıtta, politikanın belki de var olan en yüce sanat olduğunu ve kendilerini büyük sanatçılar olarak gördüğünü söyler" (Zimmerman, 2011, s. 189, aktaran Kutluk, 2020, s. 28). İdeolojilerini halka yaymak için devlet liderleri müziği bir yayma aracı olarak düşünmüşlerdir. Aşağıda 2.Dünya Savaşında yer alan devletlerin müzik politikaları üzerine elde edilmiş bulguları sırasıyla yer almaktadır.

3.3.1. Almanya

1930'larda Almanya'da seçimlerle NSDAP (Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi) başa gelmiştir. Bu parti kendi ideolojisi Nasyonal Sosyalizmi seçildikten sonra birçok alanda yaymaya çalışmıştır. Nasyonal Sosyalizm ideolojisi 'nin kökenin 'de ırkçılık, milliyetçilik, sosyalizm, halk ve lider üstünlüğü olarak tanımlayabileceğimiz, Almanya'da kurucusu Adolf Hitler olan "faşist görüş ve yönetim biçimidir". (Cevizci, 1999, s. 616, aktaran Çalışkan Akçetin, 2016).

Bir başka görüşe göre ise; Nasyonal Sosyalizm ideolojisi uluslararası toplumculuk zihniyetine karşın ulusal toplumculuk anlayışıyla ortaya çıkmış ve Hitler'in partisini isimlendirmiştir. Bu ideoloji ilk olarak Gottfried Feder tarafından (1920) yılında ortaya atılmış, Hitleri tarafından (1925) yılında işlenmiş ve Alfred Rosenberg tarafından güya bilimsel bir açıklaması yapılmaya çalışılmıştır. Bu ideoloji aslında çok daha eski zamanlarda ileri sürülmüş şu düşüncelerden meydana gelmektedir: "İrkçilik (Gobineau, Chamberlain), insanüstü (Friedrich Nietzsche (1844-1900), otoriter ve totaliter devlet (Fichte, Hegel) Yahudi düşmanlığı (Lueges)" (Hançerlioğlu, 1976, s. 222, aktaran Çalışkan Akçetin, 2016).

Nazilerin iktidara geldikten sonra ise ideolojilerini yaymak için müziği kullandıklarını görüyoruz. Naziler iktidara geldiğinde evlere radyolar dağıtılmıştır. Nasyonal Sosyalizm ideolojisini yayıp

2.Dünya savaşı döneminde klasik müzik ve müziksel gelişmeler

benimsetmek için toplumun en küçük yapısı ailelerin ev içi müziğinden (Hausmusik)'ten kendi gençlik kolları olan Hitler Gençliği (Hitler- Jungden)'a kadar ideolojilerini yayıp benimsetme çalışmalarının olduğunu görüyoruz. Nazi rejimiyle toplumun en küçük yapısı arasında müzik ile bağ kurulabilmesi için aile içi müzik: ev müziği (Hausmusik)'ler bir araç olmuştur. 18-19. Yüzyılda her eve çalgı girmesiyle aile içi oda müziği toplulukları oluşmuştur.

Naziler Ocak 1933' den itibaren Alman ev müziğini her sene tekrarlanan bir etkinlik haline getirmişlerdir. Ev içi müzik programlarında hem açık hava müzikleri hemde ev içi müziklere yer verilmiştir. Bu programlarda her sene bir Alman müzisyen üzerinden tematik programlar düzenleniyordu: 1940 Schubert, 1941 Mozart, 1942 Bach, 1943 ve 1944'te Roger ve Brahms eserleri ağırlıklı ev içi müzik programları düzenlenmiştir. Naziler bu amatör ev müzisyenlerini yüceltmiş ancak gelişmemeleri ve sınırlı becerileri olması konusunda ısrarcı olmuşlardır. Böylece Nazi yönetimi bu acemi müzisyenleri ideolojilerini yaymak adına bir araç haline getirmiş ve yarı-politik görev üstlendirmişlerdir. Zamanla ev müziği aileden çıkıp Hitler Gençliğinin etkisi altına girdiğini görüyoruz. Bunun nedeni ev müziği etkinliklerinin açık havada gerçekleşmesi ve ev müziği etkinliğinin büyük Nazi etkinliklerinde kullanıldığını söyleyebiliriz. Hitler Gençliği altına giren ev müziği bir süre sonra ise Hitler Gençliği liderlerinin kontrolü altına girmiştir (Gürer, 2007).

Hitler Gençliği müziği sadece gösteri olarak değil müzik eğitimi konusunda 'da çalışmalar yaptığını görmekteyiz. Hitler Gençliğinin aslında iki amacı vardı. İlki Nazi ideolojisini aşılıyarak onların bu ideoloji çerçevesinde karakterlerinin şekil almasını sağlamak ve gelecekteki liderleri yetiştirmek, diğer amacı ise var olan müzik anlayışını ulusal-sosyalist görüşüyle gençlere nüfuz etmesini sağlayarak eğitimi kendi istedikleri düzeye çekebilmek. Bu amaçlar doğrultusunda 1937 yılında Hitler Gençliği için özel olarak müzik okulları ve konservatuarlar açılmıştır. Bu okuldan mezun olanlar Hitler Gençliği ve Nazi Partisinin çeşitli alanlarında görev yapabiliyordu. Hitler Gençliğinin ideoloji ve halk eğitimi için kullandıkları en etkin araçlardan biri ise radyoydu. 1939 yılına gelindiğinde Hitler Gençliği Alman Radyolarındaki tüm şarkıları kontrol altında tutuyordu. Bunun nedeni ise Alman geçlerini caz, operet ve günün popüler eserlerinden uzak olmasını sağlamaktı (Gürer, 2007).

Nazi Almanya'sında Beethoven 'da halka ideolojilerini benimsetmek amacıyla kullandıklarını ve savaş sırasında 'da oldukça popüler olduğu görülmektedir.

2.Dünya savaşı sürecinde 'de Beethoven Naziler için popüler ve çok büyük bir ideolojik simge olmaya devam etmiştir. Bu dönemde Gobbels' in Beethoven'ı ideolojik yapılarına uygun olarak simgeleştirmiş ve marşlarını meydana çıkarıp sürekli olarak seslendirmişlerdir. Beethoven o dönemde moral konserlerinin tüm programında senfonileri seslendirilmiştir (Kutluk, 2020, s. 18).

Nasyonal Sosyalizmi yaymak için özellikle bir müzisyenlerden 'de faydalanıldığını görüyoruz. Ancak birisinin yeri Hitlerde daha ayrıydı. O isimde günümüzde bile tartışma konusu olan kendi

ülkesinde bile halen hakkında fikir ayrılığına düşülen Alman opera bestecisi, müzik teorisyeni ve yazarı Richard Wagner'dir. Özellikle Adolf Hitlerin Richard Wagner'e büyük bir hayranlık duyduğunu söyleyebiliriz. Hatta Hitler bir sözünde şunları söylemektedir: "Alman ruhunu Wagner'in ölümsüz eserlerinden daha iyi yansıtan hiçbir ifade yoktur" sözü Wagner'e karşı hayranlığını ortaya koyduğunu görmekteyiz.

Hitler ile Wagner arasındaki bağlantının 2.Dünya savaşı sırasında Almanya'daki toplama kamplarında bulunan Yahudilere sürekli Wagner dinletilmesi, Nasyonal Sosyalist ideolojiye esin kaynağı olması ve bu ideolojinin öncü isimleri arasına girmesi günümüzde halen Faşist bestecilerin başında Wagner'i göstermekte ve bu durum genellikle müziğinden çok kendinin konuşulmasına sebep olmaktadır (Kutluk, 2020, s. 32).

3.3.2. İtalya

1920'li yıllarda İtalya'nın başına Benito Amilcare Andrea Mussolini önderliğindeki Ulusal Faşist Parti (İtalyanca: Partito Nazionale Fascista) geçmesiyle İtalya'nın geneline ideolojilerini yaymak için ve faşizmi İtalya'nın resmî ideolojisini yapmak için yoğun çaba gösterdiklerini görüyoruz. Faşizmi yaymak içinde araç olarak kullandıkları alanlardan biri ise müziktir.

1.Dünya Savaşında İtalya galip devletler arasında başta İngiltere, Fransa ve Rusya olmak üzere İtilaf bloğunda yer almaktaydı. İtalya savaşı kazanan tarafta yer almasına karşın isteklerini gerçekleştirmedi. Bu zaman zarfında İtalyan Milliyetçileri Benito Mussolini önderliğinde siyasal anlamda İtalya'da güç kazanmayı başardılar. Faşizm ideolojisi Mussolini'nin sosyalizm düşmanlığı üzerinde 'ki görüşleri üstünde 1919'da doğdu (Paxton, 2007, s. 5, aktaran Karaburun Doğan, 2019).

"Faşizm kelime olarak İtalyancadaki fascismo kelimesinden gelmektedir. Faşizm kavramı Mussolini ve taraftarları tarafından İtalyan milliyetçiliği ile özdeşleştirilmiştir" (Griffin, 1991, s. 1, aktaran Karaburun Doğan, 2019).

Rusya'da Bolşeviklerin 1917'de yaptıkları Ekim Devrimiyle Komünizm ideolojisi Avrupa'yı tesirine almış, Komünizmin Avrupa'da etkili olurken İtalya'da ise Komünizm taraftarı olan sosyalist oluşumlar sermaye patronları tarafından tehdit olarak algılanmaktaydı. Bu tehde karşı ise liderliğini Mussolini yaptığı milliyetçi oluşumlar sermaye patronları tarafından Sosyalizme karşı yardım edildi. Kurucu Mussolini olan faşizm aslında hem sol görüşleri hemde milliyetçi görüşleri bütünleştiriyordu. Ancak Faşizm ideolojisi kökenin 'de Komünizme, Liberalizme, Marksist Sosyalizme, geleneksel tutucu ve demokratik görüşlere karşı zıt olduğunu görüyoruz. Bu ideolojiye göre ülkeyi yöneten kişi tüm yetkileri kendinde toplamalıydı. Başka bir söyleyişle, bir ülkenin geleceğini bir kişinin iki dudağının arasına bakmaktaydı. (Macit, 2007, s. 21 aktaran Karaburun Doğan, 2019).

2.Dünya savaşı döneminde klasik müzik ve müziksel gelişmeler

O dönemde Faşizmin İtalyan müziğindeki etkisine bakacak olursak Kutluk (2018, s. 39., aktaran Karaburun Doğan, 2019)'a göre müzikte akılcılık yerine daha çok duygular ön plana çıkarılmıştır. Yapılan propagandalarla devlet tanrı gibi gösterilmekte ve devlet yanlısı bir toplum oluşturulması için çalışılmaktaydı.

3.1.3. Sovyetler Birliği

1917 yılı Ekim devrimiyle Bolşevikler iktidara gelmiş ve Çarlık Rusya tarihe karışmıştır. Sovyet Birliği altında ülke yeni bir yapılanmaya gitmiştir. Sovyetler Birliğinin ilk lideri aynı zamanda devrim ve Komünist Partisi lideri 'de olan Vladimir Lenin'dir. Ancak Vladimir Lenin 1924'te ölünce partinin ve aynı zamanda hükümetin başına parti genel sekreteri Joseph Stalin gelmiştir.

Komünizmin ilerlemesinde kapitalizmin yerini alan ve kamusal sahipliğindeki üretim araçlarına dayanan, Sosyalizmin bir üst yani ikinci ve daha yüksek seviyede 'ki sosyo-ekonomik yapısıdır. Komünizmin ekonomik ve teknik açıdan kökeni ruhani ve ekonomik değerlerin verimliliği arttırmak, planlı üretim modeli ve harcanan çabanın faydası zirveye çıkarmaktır. Emeğe göre dağıtım yerini ihtiyaca göre dağıtıma devredebilir. Komünizmin ana prensibi olan "herkes yeteneğine göre, herkes gereksinimine göre" prensibi uygulanmaya konacaktır. Komünizm toplumdaki insanların eşit ve sınıfsız olmasını sağlayacaktır (Sabirov, 2020, s. 199).

1917 yılında Rusya'da gerçekleşen Ekim Devrimi ile Komünizm propagandası ile Komünizm ideolojisi yayılmaya başlamıştır. Bu propagandanın amacı Komünizm ideolojisindeki düşünceleri bilimsel, sanatsal ve sosyal olarak tanıtmak ve topluma alıştırmak için çalışılmıştır. Komünizm ideolojisinin kökeninde burjuva veya kapitalist propagandaya karşı mücadele verilmekte ve Komünist yönetiminin toplum bandında yüceltilmesini için çabalanmıştır (Çakı, Gazi, Karaburun Doğan, 2020).

Müzik alanının 'da bakıldığında ise Sovyetler Birliği için yazılan milli marşta özellikle devrimin lideri olarak görülen Vladimir Lenin'de yer aldığını görmekteyiz. Ekim devrimi ile ülkede kontrolünü ellerine alan Bolşevikler, Lenin önderliğinde ülkelerinde Komünizm ideolojisinin egemen olması için büyük uğraş vermiştir.

Bu dönemde Sovyetler Birliği için yazılan (ulusal) milli marşta doğrudan Lenin'i yücelten kelimeler kullanılmış ve Sovyet halkının Lenin 'nin yolundan ilerlediğine özgü söyleyişlerde bulunmuşlardır (Karaburun Doğan, 2019, aktaran Çakı, Gazi, Karaburun Doğan, 2020).

3.3.4. Amerika Birleşik Devletleri

Amerika'nın benimsediği ideolojiyi yaymak için müziği kullandığı ile ilgili bir çalışma tespit edilememiştir.

3.3.5. İngiltere

İngiltere'nin benimsediği ideolojiyi yaymak için müziği kullandığı ile ilgili bir çalışma tespit edilememiştir

3.3.6. Vichy Fransa'sı

Almanların Mayıs 1940 ile başlattığı hareket ile 1 ay içinde Fransa'yı işgal etmiş ve kendi kontrolü altına başkenti Vichy olan yeni bir yönetim kurulmuştur. Bu yönetimin ideolojisi Faşist ideolojiye yani gücü tek bireyde toplanan yönetim şeklinin kullanıldığının söyleyebiliriz. Bu ideoloji doğrultusunda devlet yönetiminde dini yani Katolik ve Monarşi yönetim şeklinin temeliydi.

Fransa Vichy Hükümeti'nin doktrinel kişiliğini "Fransa için Eylem Hareketi" (Action Française) aldı. 19. Yüzyılın sonlarına doğru Charles Maurrs'ın III. Cumhuriyete ve demokratik yaklaşıma zıt olan, Katolik ve Monarşist bir politik görüşe dayanan bu hareket, umumi olarak Katolik Fransız sağını ve bireysel olarak Pétain'i ve yeni kurduğu hükümeti fazlasıyla etsi altına aldı (Bruce, 2008, aktaran Akdevelioğlu, Özen, 2016).

Vichy Fransası'da ideolojilerini yaymak için müziği kullandığını görmekteyiz. Hükümet elindeki müzik kaynaklarını ve radyosunu ideolojisini yaymak için kullanmış ve ideolojilerini diğer şehirlere 'de yaymaya çalışmışlardır.

Vichy Fransa'sı başındaki Vichy Hükümeti "Travail, Famille, Patrie" (İş, Aile, Vatan) 'Fransız değerlerinin' tazelenmesi için uygun koşullar oluşturulmaya çalışılırken, kültürel yaşamın içine daha çok girilmeye ve müziksel etkinliklerde işbirlikçi olunmaya başlanmıştır. Bu dönemde propagandaları ilerletmek amacıyla hükümetin elinin altında iki opera şirketi, dört senfoni orkestrası ve çok sayıda oda topluluğu mevcuttu. Hükümetin "Chantiers de Jeunesse" gibi örgütlediği gruplar gençlik kamplarında devletin kimliğini yukarı çıkarmak için konserler verdi ve bu konserler Radio-Vichy'de servis edildi. Bu konserler özellikle Vichy ile ideolojik olarak git gide yakınlaşan Marsilya ve onun gibi birçok şehirde yaygınlaştı (Fancourt, yıl yok).

4. SONUÇ

Araştırmanın ilk alt problemi olan "2. Dünya Savaşı döneminde ana devletlerin önde gelen bestecileri kimlerdi, bestelerin bestelenme amaçları incelendiğinde ortaya çıkan durum nelerdi ve bu dönemde öne çıkmış eserler hangileriydi" sorusuna ilişkin bulgulara bakıldığında;

Öne çıkan müzisyenler bulgular kısmında incelenmiş olup bu dönemde incelenen müzisyenlere bakıldığı zaman savaştan veya o dönem 'ki ülke ideolojilerinin etkisi altına kalındığı gözlenebilir.

2.Dünya savaşı döneminde klasik müzik ve müziksel gelişmeler

Ancak bazı müzisyenler ise devlet ideolojilerine ne karşı durmuş ne de desteklemişlerdir. Bu dönem 'ki besteler incelendiğinde çoğunlukla savaştan etkilendiğini söyleyebiliriz. Örnek olarak Richard Strauss'un Metamorfozu, Shostakovich 'in 7.Senfonisi, Costant Lambert'in Aubadé Heroique veya Aaron Copland 'in Fanfare for the Common Man eserleri bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Özellikle Shostakovich 'in 7.Senfonisi savaşın simge müziklerinde biri olduğunu görüyoruz. Bu dönemde bestelenen müziklerin genel olarak bakıldığında amaçlarının ulusları yüceltip, askerleri cesaretlendirip, halkların ise moral vermesi olduğunu söyleyebilmemiz mümkün.

İncelenen bazı müzisyenler ise savaş sırasında 'ki hükümetlerin ideolojilerine bağlı kaldığını söylememiz mümkün. Özellikle bu araştırma 'da incelenen İtalyan müzisyenler (Mascagni ve Selvaggi)'nin Faşist ideolojiyle arasındaki bağın güçlü olduğunu görmekteyiz. Bunun nedeni belki 'de hükümetlerin benimsediği ideolojiye bağlı kalma hissi olarak söylenebilir. Elbette bu 'da tartışılabilir bir konudur. Ancak kaynak eksikliğinden dolayı İtalyan bestecilerin eserleri hakkında bir bilgi bulunmamıştır.

İkinci Alt Problem olan "Ana devletlerin müziğe karşı devlet politikaları nasıldı? Müzik icrasına olan olumlu veya olumsuz etkilerine ilişkin bulgularda ise;

Savaşın ana devletleri (Nazi Almanya'sı, İtalya, Sovyetler Birliği ve Vichy Fransa'sına) bakıldığı zaman devlet ideolojilerine uygun müzik politikaları benimsemişlerdir. Özellikle Nazi Almanya'sındaki ırk yasalarından dolayı bazı müzisyenlerin müzik yaptırılması engellenmiş ve kalitesiz müzisyenlerden hükümet için besteler yapılması istenmiştir. Naziler özellikle eski Alman müzikleri özellikle Beethoven ve Hitlerin kişisel hayranlığı olduğu Wagner öne plana çıkarılmaya çalışıldığı bu araştırma 'da gözlenmiştir. Nazi Almanya'sında müziği denetleyen bakanlık kurulmuş. Bu bakanlıkta Nazilerin yozlaşmış müziğin Almanya'ya sokulmaması için uğraş verildiği gözlenmiştir. Radyolarda müzikler ile propagandalar yapılmış ve toplumun en küçük yapısı olan aileler bile devletin müzik politikası için önemli bir yer tutmuştur. Ev orkestraları zamanla Nazi şölenlerine dönüştürüldüğü görülmüştür. İtalya' da ise Nazi Almanya'sına benzer bir yapı olduğunu görmekteyiz ancak Naziler kadar etkili olmadığı görülmektedir. İtalya'da tıpkı Nazi Almanya'sında olduğu gibi bakanlıklar kurulmuş ve devletin ideolojisinin yaymak için radyolar propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Sovyet Birliği'nde ise müzik bakanlıklar kurulmuş ve hükümetin görüşüne göre müzik halkın anlayabileceği karışık yapıda olmaması ve devleti eleştiren eserlerin yapılamaması istenmiştir. Yapılırsa ise sonuçlarının ya sürgün ya da ölüm olacağı belirtilmiştir. Sovyetler Birliği' de radyoyu etkili bir propaganda aracı olarak kullandığı görülmüştür. Vichy Fransa'sına bakıldığında ise hükümet bestecilere besteler yazdırmış konserler verdimiş ve radyoda kullanıldığı görülmüştür. Ancak Vichy Fransa'sı savaşın son dönemlerinde Almanya tarafından tamamen işgal etmiş ve bu nedenle müziksel faaliyetler

Aşkın BAKBAK, Tuğçe KAYNAK AKÇAOĞLU

azaltılmıştır. Amerika ve İngiltere'nin müzik politikaları hakkında çok az kaynak bulunduğu için bir değerlendirme yapılamamıştır. İncelen devletlerin müzik politikalarının olumlu ve olumsuz yansımaları ise bulgular kısmında değerlendirilmiştir.

Araştırmanın son alt problemi olan “Ana Devletlerin Benimsediği İdeolojilerin Müzik Anlayışlarına Etkisine İlişkin Bulgulara” bakıldığında;

Nazi Almanya'sı, İtalya, Sovyetler Birliği ve Vichy Fransa'sının ideolojilerine bağlı kalarak müziklerin şekillendirdiği ve devletlerin bu doğrultuda çalışmalar yaptığı yapılan literatür taramasında ortaya çıkarılmıştır.

Nazi Almanya'sında Nasyonal Sosyalizmin, İtalya'nın Faşizm, Sovyetler Birliğinin Komünizm ve Vichy Fransa'sının ise Dini ve Monarşi bir arada olan ideolojik yapılarını kendi müziklerine entegre ettikleri görülmüştür. Amerika Birleşik Devletleri'yle ve İngiltere'nin ise kaynak yapılan kaynak taramasına karşın kaynak bulunamamış ve bu yüzden bir bulgu elde edilememiştir.

Genel olarak bakıldığında ise savaşın ve savaş sırasında 'ki hükümetlerin birçok alanda olduğu gibi Klasik Müziğini 'de etkilediğini söyleyebilmemiz mümkündür. Bu dönem 'de müziğin propaganda amaçlı olarak kullanıldığı müziğin hem bir araç hemde bir ihtiyaç olarak görüldüğü sonucuna varılmıştır.

Araştırmanın Etik Beyanı

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir. Ayrıca ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplamaya ihtiyaç duyulmamıştır.

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı:

1. yazar katkı oranı: %50

2. yazar katkı oranı: %50

Çıkar Çatışması Beyanı:

Yazarlar arasında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması bulunmamaktadır.

2.Dünya savaşı döneminde klasik müzik ve müziksel gelişmeler

KAYNAKÇA;

- Akçay, F. E. (2019). *Sergei Prokofiev'in hayatı ve op. 19 keman Konçertosu'nun incelenmesi* (Yayın No.581137) [Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Ansiklopedi Britannica, I. (2020).Pietro Mascagni biograph. 30.05.2021 tarihinde <https://www.britannica.com/biography/Pietro-Mascagni> adresinden alındı.
- Başegmezler, A. (2018). Richard Strauss “Don Kişot-şövalyece karakterli bir tema üzerine gerçeküstü çeşitlemeler” ve solo viyola partisi'nin bir icracı bakışıyla incelenmesi. *Sahne ve Müzik Eğitim- Araştırma e-Dergisi*, 7 (1), 1-14. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/501259>
- Corleone, A. (tarih yok). Costant Lambert: Aubadé Heroique. 03.06.2021 tarihinde <https://www.allmusic.com/composition/aubade-h%C3%A9ro%C3%AFque-for-orchestra-mc0002387257> adresinden alındı.
- Çalışkan Akçetin, N. (2016). Martin Heidegger ve nasyonal sosyalizm: o bir nazi miydi?. *Uluslar Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (8), 49-50. <https://doi.org/10.20304/humanitas.277536>
- Çınar, B. (2019). İkinci Dünya Savaşı'nın başladığı gün Avrupa'daki durum: ülkelerin savaşa hazırlık durumları ve bunun savaşa yansması. *Gazi Akademik Bakış*, 13 (25), 239-266. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/884338>
- Deniz, C. (2018). *Richard Strauss'un eserlerinde Korno; 1 No'lu Op. 11 ve 2 No'lu Korno konçertolarının teknik ve müzikal analizi* (Yayın No. 531282) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Edwards, B. (2004). Pietro Mascagni.findgrave. 30.05.2021 tarihinde <https://www.findagrave.com/memorial/10170255/pietro-mascagni> adresinden alındı.
- Fancourt, D. (tarih yok). *Vichy altında müzik hayatı* 25.06.2021 tarihinde <https://holocaustmusic.org/resistance-and-exile/french-resistance/musical-life-under-vichy/> adresinden alındı.
- Gürer, Y. Ö. (2007). *2.Dünya savaşında Almanya'da baskı altında müzik* (Yayın No. 176071) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. Tübes Ulusal Toplu Katalog. <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/43956.pdf>
- Holocaustmusic. (tarih yok). Holocaustmusic. 31.05.2021 tarihinde <https://holocaustmusic.org/politics-and-propaganda/third-reich/egk-werner0/> adresinden alındı.
- Karaburun Doğan, D. (2019). Faşizm propagandasında müziğin rolü: Mussolini italyası örneği. *Folklor/Edebiyat*, 25 (97), 229-249. <https://doi.org/10.22559/folklor.368>

- Karaburun Doğan, D., Gazi, M. A. ve Çakı, C. (2020). Sovyetler Birliği'nde milli marşlar üzerinden Komünizm propagandası: Ermenistan üzerine inceleme. *Ermeni Araştırmaları*, 67, 137-155. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1274719>
- Kırankaya, H. G. (2016). *Aaron Copland'ın Klarnet Konçertosu'nun yapısal ve yorumsal analizi* (Yayın No. 430662) [Sanatta Yeterlilik Çalışması. Mimar Sinan Güzel Sanatlar]. Ulusal Tez Merkezi <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Kuşçuoğlu, M. (2019). *Richard Strauss trv. 293 klarinet, fagot ve küçük orkestra için düet konçertino eserinin fagot tekniği açısından incelenmesi* (Yayın No. 552165) [Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Kutluk, F. (2020). *Müzik ve politika* (2 baskı). H2O Yayınlar
- Lewis, U. D. (tarih yok). *Constant Lambert*. 03.06.2022 tarihinde <https://www.allmusic.com/artist/constant-lambert-mn0000008391/biography> adresinden alındı.
- Merriam, S. B. (2009). *Qualitative Research: A Guide to Design and Implementation*. Jossey-Bass
- Mutlu, G. (2020). Türk akademisyenlerin yağmacı dergilere ilişkin görüşleri: Bir nitel betimsel çalışma. *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi – Journal of Qualitative Research in Education*, 8 (1), 107- 134. <https://doi.org/10.14689/issn.2148-2624.1.8c.1s.6m>
- Özen, Ç. ve Akdevelioğlu, A. (2016). II. Dünya Savaşı'nda Fransa'da liderlik mücadelesi: III. Cumhuriyet'ten Vichy Fransası'na Fransız siyasetinde yapısal salınım. *Ankara Avrupa Çalışmaları Dergisi*, 15 (1), 145-172. https://doi.org/10.1501/Avraras_0000000231
- Sabirov, K. (2020). *Komünizm nedir?* (1 b.). (C. Atay, Çev.) Sarmal Kitabevi
- Simonson, M., Smaldino, S. E., Albright, M., ve Zvacek, S. (2012). *Teaching and learning at a distance: Foundations of distance education*. Pearson Education, Inc
- Taylor, J. C. (2001). Fifth generation distance education. *e-Journal of Instructional Science and Technology (e-JIST)*, 4 (1), 1-14.
- Totallyhistory. (tarih yok). *Richard Strauss*. 29.05.2021 tarihinde <https://totallyhistory.com/richard-strauss/> adresinden alındı.
- Yavuz, U. G. (2016). II. Dünya Savaşı'nın cumhuriyet ve tan gazetelerinde temsili. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 6 (1), 2-31. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/824523>
- Yeşim, G. Ö. (2007). *2.Dünya Savaşı'nda Almanya'da baskı altında müzik* (Yayın No:176071) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi].

2.Dünya savaşı döneminde klasik müzik ve müziksel gelişmeler

Yıldız, Ö. (2019). II. Dünya savaşına genel bakış. *Uluslararası Yönetim ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (12), 64-65. http://www.uyasad.com/FileUpload/as907385/File/5-ozgur-yildiz_ii.-dunya-savasina-genel-bir-bakis.pdf

Yiğit, E. E. (2015). *Dmitri Shostakovich' in piyano konçertolarının form özellikleri ve piyano tekniği açılarından incelenmesi* (Yayın No. 407554) [Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

EXTENDED ABSTRACT

1.Introduction

Since the beginning of human existence, many wars have been experienced throughout history. Many people died in these wars and the course of history changed. However, a war that took place in the 20th century went down in history as the bloodiest war in the history of humanity, and today it continues to be the bloodiest war in history. This war is World War II. The war, which started with the Nazi Germany's attack on Poland on September 1, 1939, ended with the surrender of Japan to the allied states on September 2, 1945. In preparation for war and during the war, states used music to spread their ideologies to people and to encourage people who fought for their countries during the war. In this research, how the states used music to spread their ideologies during and during the war preparation period, music policies and the musicians of that period were examined. In this study, a literature review was made and it was aimed to create a resource for new researchers and to add a new one to the studies conducted in this field in our country.

2. Method

Qualitative research method was used and a literature review was made in this study. Keywords were chosen by examining previous studies and covering the study the most. In this study, a total of 24 sources, including 6 thesis studies, 9 journal articles, 7 online articles and 2 books, were used. These sources were analyzed and used in the study.

3. Findings, Discussion and Results

As a result of this study, how music was used in World War II, music policies and the works of musicians at that time were explained, and it was concluded that states used music and musicians to spread their ideologies, and that music was an effective power during the war. It has been observed that especially Nazi Germany, Fascist Italy and the Union of Soviet Socialist Republics used music effectively. It can be said as a result of the examined sources that the musicians were affected by the ideological structures of their states during the war period.



ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCES

Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi

GIOACHINO ROSSINI'NİN "L'ITALIANA IN ALGERI"
OPERASINDAN "CRUDA SORTE" ARYASINDA
ZAMANLAMAYA YÖNELİK PİYANO EŞLİK ANALİZİ

ANALYSIS OF THE PIANO ACCOMPANY FOR TIMING IN
THE "CRUDA SORTE" ARY FROM GIOACHINO
ROSSINI'S "L'ITALIANA IN ALGERI" OPERA

Atıf/Citation

Yüksel, K. (2022). Gioachino Rossini'nin "L'italiana in algeri" operasından "Gruda Sorte" ariasında zamanlamaya yönelik piyano eşlik analizi. *Online Journal Of Music Sciences*, 7(1), 70-91. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1026891>

Kaan YÜKSEL 

*Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi, Devlet
Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü,
kyuksel@baskent.edu.tr*

<https://orcid.org/0000-0001-5804-4725>

Cilt/Volume: 7

Sayı/Issue: 1

Haziran/June 2022

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 22.11.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 29.06.2022

Yayın Tarihi/Published: 30.06.2022



ÖZ

Bu çalışmada Rossini'nin "L'italiana in Algeri" (Cezayir'de Bir İtalyan Kızı) operasının "Cruda Sorte" adlı ariasının piyano eşliği açısından zamanlama konuları belirlenerek, belirlenen konulara çözüm önerileri getirilmiştir. Araştırmada içerik analizi yöntemi izlenmiştir. Bulgularda zamanlama uyumunu sağlamak için eşlikçiden beklenen dört farklı beceri görünmektedir. Eserde yapılan analiz sonucunda, 16'sı A türünde (eşlik partisindeki sus olmayan vuruşları solistin partisindeki sus olmayan vuruşlarla denk getirmek ve bunun için solist partisindeki hangi ritimleri takip edeceğini bilmek), 12'si B türünde (eşlik partisindeki sus olan vuruşlar ile vokal partideki ilgili vuruşları eşleştirerek, susun devamını eşleştirdiği eslerin devamı olacak şekilde seslendirmek ve bunun için solist partisindeki hangi ritimleri takip edeceğini bilmek), 5'i C türünde (gerekli yerlerde tempoyu esnetebilmek) ve 7'si D türünde (gerekli yerlerde belirlenmiş ya da istenen tempolara dönebilmek) beceriye ait olmak üzere 40 farklı noktada zamanlamaya yönelik öneriler getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Vokal müzik, piyano eşliği, zamanlama

ABSTRACT

In this study, the timing issues of piano accompaniment in "Cruda Sorte" from "L'italiana in Algeri" by Rossini are identified and solutions to those issues are offered. The method of content analysis is utilized in the research. In findings, it is seen that four different skills are expected from the accompanist in order to ensure timing harmony. As a result of the analysis, made in the piece, 16 of them are in A type (to match the non-stop beats in the accompaniment part with the non-quiet beats in the soloist's part and to know which rhythms to follow in the soloist's part for this), 12 of them are in the B type (the silenced beats in the accompaniment part and the relevant ones in the vocal part). by matching the beats, to sing the rest of the silence as a continuation of the beats it matches and to know which rhythms the soloist will follow for this, 5 in C type (to be able to stretch the tempo where necessary), and 7 in D type (to be able to return to determined or desired tempos where necessary) Suggestions were made for timing at 40 different points, including the skill.

Keywords: Vocal music, piano accompaniment, timing

1.GİRİŞ

Çalgılar gibi insan sesi de bir müziksel araçtır. İnsanoğlu, kendi sesini binlerce yıl müzik yapmak için kullanmıştır. Dünyadaki tüm kültürlerde yer alan ve insan sesini kullanan müzik türüne vokal müzik denir. Klasik vokal müzik, opera, kantat ve oratoryo dahil olmak üzere birçok biçimde ortaya çıkar. Artaç (2012), şarkı söyleme eyleminin ortaya çıkışından beri hemen her zaman, insan sesine diğer insan sesleri ya da çalgılar tarafından eşlik edildiğini, klasik müzik repertuarında hemen hemen tüm orkestra çalgıları için yüzlerce eşliksiz solo eser mevcutken, tek bir insan sesi için yazılmış eşliksiz eser, birkaç bestecinin denemeleri dışında yok denecek kadar az olduğunu belirtmektedir.

Apel'e (1974) göre müzikte eşlik ise "solo partinin müzikal arka planı" olarak görülebilir. "Örneğin, bir piyano parçasında sol el, sağ eldeki bir partiye akorlarla eşlik edebilir. Bir piyanist ya da orkestra, bir solo şarkıcı ya da müzisyene eşlik edebilir" (Apel, 1974). Bunların dışında arp, lavta ve gitar gibi çalgılar da eşlik çalgısı niteliği göstermektedir. Eşliğe, çoğunlukla "arka plan"da olma karakterinden dolayı, kimi zaman müzikal ve artistik bakımdan yeterince önem verilmemektedir. Oysa eşlik, müziği tamamlayan önemli bir kısımdır. Eşlik, genellikle armonik ve ritmik yapıyı destekler. Klasik eserlerde çoğunlukla besteci tarafından yazılır" (Yüksel, 2010, s.13). 17. ve 18. yüzyılda sıklıkla görülen *basso continuo* geleneği de eşliğin önemli bir türüdür. Ayrıca eşliğin caz ve popüler müzikte doğaçlama olarak yapıldığı da görülmektedir (Yüksel, 2010, s.13).

Müzikte orkestra eşliği ile seslendirilen eserler, sadece piyano eşliği ile de seslendirilebilmektedir. Artaç (2012), piyanonun çoksesliliğe imkân tanıyan yapısı, kapladığı alan, taşınabilirliği ve çalınabilmesi için tek bir kişiye ihtiyaç duyulması gibi özellikleri bakımından da son derece ekonomik ve kullanışlı bir çalgı olduğunu, bu özellikleriyle de gerektiğinde bir orkestranın yerine geçebileceğini vurgulamakta ve sahip olduğu avantajlar sayesinde, 18. yüzyıldan itibaren vokal müziğe eşlik etmek için en çok tercih edilen çalgı olduğunu vurgulamaktadır.

Eşlikçi ise, Grove's Dictionary of Music and Musicians (beşinci edisyon)'da şöyle tanımlanmaktadır:

[Eşlikçi], çoğunlukla tek bir şarkıcı veya çalgıcı ile birlikte, genellikle piyanoda çalan, rolü sembolik olarak ikincil olan, ancak önemli olan tüm müziklerde ve özellikle sürekli bas eşlikli 17. [ve] 18. yüzyılın ortasından itibaren önemli olan tüm müziklerde, genel anlamda oda müziği kategorisine giren müzik türlerinin yorumlanmasında eşit bir ortak olarak kabul edilmesi gereken [bir] icracıdır. (aktaran Adler, 1965, s.5)

Kaptanoğlu ve Çanakçı (2015, s.199) eşlikçi ve solist arasındaki ilişkinin karşılıklı olduğunu belirtmektedir. "Şarkı söyleyen kişi daha iyi bir performans sergilemek için hislerini eşlikçisine aktarabilmesi; eşlikçi ise müziğin yapısına ve temposuna uyum sağlarken şarkı söyleyen kişiyi

takip edebilmeli, birlikte nefes alabilmelidir" (Kaptanoğlu ve Çanakçı, 2015, s.199). Yüksel'e (2010, s.13) göre, eşlikçi, bir solistin tamamlayıcısı olmalıdır. Gerekliğinde onu ön plana çıkarmalı, gerektiğinde destek olmalıdır. Eşlikçinin yorumunu ortaya koyabilmesine imkan tanınmalıdır; kendi performansını solistin müzikal anlayışına göre uyarlayabilmelidir. Bütün bu niteliklere sahip olması beklenen eşlikçinin seslendirme sırasında kullanabileceği belki de en önemli becerisi, zamanlama becerisidir.

Zamanlamak, "bir konuda en iyi sonucu almak için en iyi, en uygun süreyi ya da zamanı belirleme işi" olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, <https://sozluk.gov.tr/>). Gabriellsson'a (2003) göre zamanlama, tek notaların süresinin ya da diğer öğelerin bir "norm"dan nasıl bir sapma yaptığını işaret eder. Bu norm, müzik yazısındaki nota değerlerinin oranlarına sadık kalınan sabit tempolu mekanik bir müzik performansı olabilir (Yüksel, 2010, s.3). Shaffer'a (1984) göre, icracılar, müziğe hayat vermek ve yapısal özelliklerini vurgulamak için zamanlamayı esnek bir şekilde kullanır, Ayrıca belki de en rafine zamanlama biçimlerinden bazıları, müzikal performansta, özellikle birlikte çalan müzisyenler arasındaki koordinasyonda ortaya çıkmaktadır (Shaffer, 1984).

Yüksel (2010, s.14) vokal müzik eşliği hakkında şunları belirtmektedir:

Eşlikçilikte vokal müzik eşliğini diğer tür eşliklerden ayıran yönler bulunmaktadır. Vokal müzik eşliğinde, çalgısal müzikten farklı olarak söz unsuru da bulunmaktadır. Bununla beraber, opera ve müzikal tiyatro gibi türlerde sözün dışında, hareket, rol, mizansen gibi müzik dışı başka yönler de vardır. Bir vokal müzik icracısı, tüm bunları aynı anda koordine etmek durumundadır. Tüm bu yönler, solistin ifadeli performansını etkileyen, onda belirli sapmalara yol açan öğelerdir. Vokal müzikte meydana gelen bu sapmalar, çoğunlukla diğer çalgısal türlerde oluşan sapmalardan çok daha fazladır. Hatta bu sapmalar çoğu zaman da hata derecesinde görülmektedir. Eşlikçi, böyle bir durumda solisti ve sözkonusu sapmalara yol açan öğeleri çok iyi takip ederek, soliste çok daha fazla yardımcı olmak durumundadır. (Yüksel, 2010, s.14)

1.1. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, Rossini'nin "L'italiana in Algeri" operasının "Cruda Sorte" adlı ariasının piyano eşliğinin analiz edilerek performans sırasında karşılaşılabilecek çeşitli zamanlama zorluklarını belirleyerek onlara ilişkin çözüm önerileri getirmek, böylece literatüre zamanlamaya yönelik bir piyano eşlik analiz modeli sunmaktır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Literatürde piyano eşliği ile ilgili çalışmalara (Adler, 1965; Artaç, 2012; Braaksma, 2020; Kokotsaki, 2007; Lindo, 1916; Montgomery, 2020; Peñalver Vilar ve Valles Grau, 2020; Önal,

2010; Özel, 2012; Roussou, 2013; Sever, 2003; Smith, 2015;) ve müzikte zamanlama ile ilgili çalışmalara (Clarke, 1982; Gabrielsson, 1988; Okan, 2016; Povel, 1977; Repp, 1992; Shaffer, 1984) örnek verilebilir. Araştırma, piyano eşliği performansında zamanlamaya yönelik çalışmaların az sayıda olması ve literatüre zamanlamaya yönelik bir piyano eşlik analiz modeli sunması nedeniyle önem taşımaktadır.

2. YÖNTEM

Araştırmada içerik analizi yöntemi izlenmiştir. İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s.227).

Zamanlama uyumunun sağlanması, notada vokal ve eşlik partisinde alt alta görülen seslerin aynı anda seslendirilmesi olarak düşünülmektedir. Dolayısıyla eserde zamanlama uyumu zorluğuna ilişkin seçilen noktalarda bu uyum sağlandığı takdirde, eserin genelinde de zamanlama uyumu sağlanabilmesi mümkün olabilmelidir. Çalışmada ilk aşamada zamanlamaya yönelik zorluklar ölçü ve vuruş bazında saptanmış, benzer zamanlama zorlukları gruplandırılarak nota üzerinde gerektirdiği beceri türüne göre renklerle belirtilmiştir. İkinci aşamada ise saptanan zorlukların giderilmesine yönelik önerilere yer verilmiştir.

Çalışmada analiz amacıyla Rossini'nin "L'italiana in Algeri" operasından "Cruda Sorte" adlı *cavatina*¹ seçilmiştir. Bu ariya seçilirken dikkat edilen hususlar şunlardır:

- 1- Eserin sahip olduğu zamanlama uyumu ile ilgili zorlukların sayısı ve çeşitliliği,
- 2- Eşlik repertuarını diğer dönem eserlerine göre daha iyi temsil edeceğinin düşünülmesi,
- 3- Eğitim kurumlarında seslendirilen eserlere daha fazla ışık tutabilecek malzemeye sahip olduğunun düşünülmesi

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

Yapılan bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan "Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler" başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir. Ayrıca TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplamaya ihtiyaç duyulmamıştır.

¹ *Cavatina*, operalarda ve ara sıra kantatlarda ve enstrümantal müzikte görülen bir müzik formudur. Operada *cavatina* genellikle parlak bir karakterde, tekrarsız bir veya iki bölüm halinde söylenen bir ariyadır (Britannica, 2007). Bu çalışmada anlaşılabilirlik açısından ariya olarak geçmektedir.

3. BULGULAR

Analiz için seçilen eserin 1.-26. ölçüleri arası *cantabile*, 27-32. ölçüleri arası korolu² *tempo di mezzo*, 32-42. ölçüleri arası ise *cabaletta* bölümüdür (Phillips, 1999).

Cantabile bölümünün tempo başlığı *andantedir*. Bu bölümün 1. ve 9. ölçüleri arası *recitativo* karakterinde olduğundan, bu kısımda vokal partinin zamanlamasında daha çok sözler etkilidir. Dolayısıyla vokal partisindeki zamanlamada daha fazla sapma beklenmektedir. 10. ölçüden itibaren ise akıcı bir tempoda *cantabile* karakteri öne çıkar. Burada ise süslemelerle beraber tempoda yer yer eşlikçinin de takip etmesini gerektiren esnemeler görülür. *Tempo di mezzo* - *cabaletta* bölümleri ise *allegro tempo* başlığında olduğundan, zamanlama konuları *cantabile* bölümüne ek olarak, belirli bir tempoya dönüş becerilerini daha belirgin olarak içermektedir.

Burada bahsedilen niteliklere sahip bir eser için eşlikçiye yönelik olarak yapılan zamanlama becerileri kategorizasyonunda şu kriterler dikkate alınmıştır:

- 1- Eşlik partisinin süregelen ritmik bir yapıda olup olmama durumu,
- 2- Eşlik partisi süregelen ritmik bir yapıda ise³,
 - a. Vokal partinin serbest bir karakterde olma ve eşliğin buna uyum sağlama durumu,
 - b. Eşliğin belli bir tempoyu koruması ya da belli bir tempoya ulaşması gerekmesi durumu,
- 3- Eşlik partisi süregelen ritmik bir yapıda değil ise⁴ vokal partide yer alan bir sesin eşlik partisinde bir ses ile mi, yoksa bir sus ile mi eşleştiği durumu.

Buna göre eserde zamanlama uyumunu sağlamak için eşlikçiden beklenen dört farklı beceri kategorisi görünmektedir:

- 1- Eşlik partisindeki sus olmayan vuruşları solistin partisindeki sus olmayan vuruşlarla denk getirmek ve bunun için solist partisindeki hangi ritimleri takip edeceğini bilmek,
- 2- Eşlik partisindeki sus olan vuruşlar ile vokal partideki ilgili vuruşları eşleştirerek, susun devamını eşleştirdiği eslerin devamı olacak şekilde seslendirmek ve bunun için solist partisindeki hangi ritimleri takip edeceğini bilmek,
- 3- Gerekli yerlerde tempoyu esnetebilmek,
- 4- Gerekli yerlerde belirlenmiş ya da istenen tempolara dönebilmek.

² Bu çalışmadaki notada yer almamaktadır.

³ Örneğin 10. ölçü.

⁴ Örneğin 4. ölçü.

Bu analizde, zamanlama uyumu zorluğu içerdiği düşünülen 40 adet nokta saptanmıştır ve nota üzerinde gösterilmiştir. Tablo 1’de ise hangi ölçünün hangi vuruşunda eşlikçinin yukarıda belirtilen hangi beceri türüyle doğru zamanlamayı sağlayabileceğine yönelik bulgular yer almaktadır.

Tablo 1

Eserdeki Zamanlama Konuları ve Beceri Türleri

Zamanlama Konusu	Ölçü / Vuruş	Beceri Türü
1	2. ölçü / 1. vuruş	B
2	3. ölçü / 1. vuruş	B
3	3. ölçü / 3. vuruş	A
4	4. ölçü / 1. vuruş	A
5	4. ölçü / 3. vuruş	A
6	5. ölçü / 1. vuruş	B
7	6. ölçü / 1. vuruş	A
8	6. ölçü / 1. vuruş	D
9	6. ölçü / 3. vuruş	A
10	7. ölçü / 1. vuruş	A
11	8. ölçü / 1. vuruş	A
12	8. ölçü / 3. vuruş	A
13	9. ölçü / 1. vuruş	B
14	10. ölçü / 1. vuruş	A
15	10. ölçü / 1. vuruş	D
16	12. ölçü / 3. vuruş	C
17	13. ölçü / 1. vuruş	A
18	19. ölçü / 1. vuruş	B
19	19. ölçü / 1. vuruş	D
20	24. ölçü / 4. vuruş	C
21	25. ölçü / 1. vuruş	A
22	26. ölçü / 1. vuruş	A
23	27. ölçü / 1. vuruş	D
24	34. ölçü / 1. vuruş	B
25	36. ölçü / 1. vuruş	B
26	38. ölçü / 1. vuruş	B

27	40. ölçü / 1. vuruş	B
28	41. ölçü / 1. vuruş	B
29	42. ölçü / 1. vuruş	A
30	43. ölçü / 1. vuruş	D
31	46. ölçü / 4. vuruş	C
32	48. ölçü / 1. vuruş	A
33	48. ölçü / 1. vuruş	D
34	50. ölçü / 1. vuruş	B
35	64. ölçü / 1. vuruş	A
36	66. ölçü / 4. vuruş	C
37	68. ölçü / 1. vuruş	A
38	68. ölçü / 1. vuruş	D
39	70. ölçü / 1. vuruş	B
40	88. ölçü / 4. vuruş	C

Solist, seslendirme sırasında birçok ayrıntıyı koordine etme halindedir. Dolayısıyla zamanlamada beklenen ya da beklenmeyen sapmalar olması kaçınılmazdır. Solist performansında zamanlamada sapma olması beklenen ve eşlikçi tarafından takip edilmesi yerler de nota üzerinde sarı renk ile belirtilmiştir. Her noktada sapma olmayabilir, ama eşlikçinin bu noktalarda sapma olma ihtimalini göz önüne alması gerekir.

Aşağıda bu eserdeki tüm zamanlama konularını temsil edeceği düşünülen zamanlama konularına ait çözüm önerileri öneriler yer almaktadır.

Nota 1

Rossini'nin "Cruda Sorte" ariasında zamanlama konuları ve nota üzerinde gösterimi (1.-15. ölçüler).

A türünde beceri
B türünde beceri
C türünde beceri
D türünde beceri
Takip edilmesi gereken kısım

Andante

1 Cu - da sor - tet

2 A - mor ti - ran - noi

3 Que - sto è il pre - mi - o di - mi - a fe:

4 non vè or - rar,

5 ter - rar,

6 ne, af - fan - no

7 ch'io pro - vo in me - pa - ri, a quel

8 Per te

9 da chi spe - ro

10 oh Di - ol can - si - glio,

11 oh Di - ol con - pe - ri - glio,

12 i - o mi tro - vo in tal

13 o mio Lin - do - ro

14 so - lo,

15 ppp

16 6

17

Zamanlama Konusu 1

Eşlikçi sarı renk ile belirtilmiş olan "cru-da" sözcüğünü takip ederek, bir sonraki vuruşta gelen "sor-te" sözcüğünün "sor" hecesini kendi partisinde yer alan onaltılık-noktalı sekizlik ritimden önce kuvvetli zamanda yer alan sus ile zihninde eşleştirerek, söz konusu ritmi zamanlamayı bu eşleştirmeye göre yaparak, keskin bir şekilde seslendirmelidir (Nota 1).

Zamanlama Konusu 2

Eşlikçi sarı renk ile belirtilmiş olan "A-mor ti-..." hecelerini takip ederek, 3. ölçünün ilk vuruşunda gelen "-ran-" hecesini kendi partisinde ikinci vuruşta gelen akordan önce kuvvetli zamanda yer alan sus ile zihninde eşleştirerek, söz konusu akorun zamanlamayı bu eşleştirmeye göre yaparak seslendirmelidir (Nota 1).

Zamanlama Konusu 3

Eşlikçi sarı renk ile belirtilmiş olan iki onaltılık notayı takip ederek (burada "ti-ran-no!" sözcüğünün "-ran-" hecesinin devamında gelmektedir), 3. ölçünün üçüncü vuruşunda gelen akoru vokal partide aynı zamanda gelen "-no!" hecesi ile aynı anda seslendirmelidir (Nota 1).

Zamanlama Konusu 8

Eşlikçi mavi renk ile belirtilmiş olan otuzikilikler içeren ritmi, büyük olasılıkla daha önceden karar verilmiş olan ve vokal parti için de bir kılavuz oluşturabilecek bir tempo ile keskin bir şekilde seslendirmelidir. Burada eşlikçinin bu tempoyu tutarlı bir şekilde yakalayabilmesi önemlidir (Nota 1).

Zamanlama Konusu 16

Eşlikçi mor renk ile belirtilmiş olan süslemeler sırasında tempoyu uygun ve dengeli bir şekilde esnetmelidir. Buradaki esneme, bir sonraki zamanlama konusuna ait olan ve kuvvetli zamanda gelen "-ri-" hecesinin eşlik zamanlamasını doğru bir şekilde yapabilecek durumda olmak önem taşımaktadır (Nota 1).

Nota 2

Rossini'nin "Cruda Sorte" ariasında zamanlama konuları ve nota üzerinde gösterimi (16.-30. ölçüler).

A ritiminde beceri
B ritiminde beceri
C ritiminde beceri
D ritiminde beceri
Takip edilmesi gereken kısım

16 si - glior? Chi con - for - - - to mi da - - - rã? Da chi spe - - ro oh - Di - ol con - - si - - glior? Chi con -

19

20 for - to - mi - - - da - - - rã? Da chi spe - - ro, oh Di - ol con - - si - - glior? Chi con -

21 for - to chi mi confor - to da - - - rã?

22

23

Allegro

Zamanlama Konusu 18

Eşlikçi sarı renk ile belirtilmiş olan "Da chi" sözcüklerini takip ederek, bir sonraki vuruşta gelen "spe-ro" sözcüğünün "-spe-" hecesini kendi partisinde yer alan üçleme sekizliklerden önce kuvvetli zamanda yer alan sus ile zihninde eşleştirerek, söz konusu ritmi zamanlamayı bu eşleştirmeye göre yaparak seslendirmelidir (Nota 2).

Zamanlama Konusu 19

Mavi renk ile belirtilmiş olan üçleme sekizlikler içeren ritm, büyük olasılıkla 10. ölçüde başlayan Alberti bas temposunda seslendirilmek istenecektir. Burada dikkat edilmesi gerek nokta, bir önceki zamanlama konusunda yer alan "Da chi" sözcüklerinin zamanlaması değişebileceğinden, bu durumdan etkilenmeden tekrar söz konusu temponun yakalanması gerekliliğidir (Nota 2).

Nota 3

Rossini'nin "Cruda Sorte" aryasında zamanlama konuları ve nota üzerinde gösterimi (31.-48. ölçüler).

A tınımda beceri
B tınımda beceri
C tınımda beceri
D tınımda beceri
Takip edilmesi gereken kısım

24 Qua ci vuol dis-in - ved - tu - ri;
25 non più sma - nle. nè pa - u - ra.
26 di co - rag - gioè tem - po a - cides - so...
27 or chi so - no si ve - drà,
28 ve - drà.
29 Già so per pra - ti - ca qual sia l'ef - fet - to d'un squar - do lan - ga - do, d'un so - spi - ret - to. So a do - mar gliuo - mi - ni co - me si'
30
31
32
33

Zamanlama Konusu 24

Eşlikçi sarı renk ile belirtilmiş olan noktalı sekizlik-onaltılık ritmleri takip ederek, pembe renk ile belirtilmiş olan vuruşta gelen "-tu-ra" hecelerinin "-tu-" hecesini kendi partisinde yer alan noktalı sekizlik-onaltılık akorlardan önce kuvvetli zamanda yer alan sus ile zihninde eşleştirerek, söz konusu ritmi zamanlamayı bu eşleştirmeye göre yaparak seslendirmelidir. Burada dikkate alınması gereken nokta, sarı renk ile belirtilen kısımların zamanlamasının değişkenlik gösterebileceğidir. Dolayısıyla ilgili akorların zamanlamasında bu durum dikkate alınmalıdır (Nota 3).

Zamanlama Konusu 31

Eşlikçi mor renk ile belirtilmiş olan kısımda, tempoyu esneterek, her akoru vokal parti ile aynı anda gelecek şekilde seslendirmelidir (Nota 3).

Nota 4

Rossini'nin "Cruda Sorte" aryasında zamanlama konuları ve nota üzerinde gösterimi (49.-65. ölçüler)

A türünde beceri
B türünde beceri
C türünde beceri
D türünde beceri
Takip edilmesi gereken kıvrım

49
fa,
34
si, si, si, si,
So a do-mar gli uo - mi - ni co - me si fa,
so a do-mar gli uo - mi - ni co - me si fa,
54
55
35
60
61
65

fa,
si, si, si, si,
So a do-mar gli uo - mi - ni co - me si fa,
so a do-mar gli uo - mi - ni co - me si fa,
54
55
35
60
61
65

fa,
si, si, si, si,
So a do-mar gli uo - mi - ni co - me si fa,
so a do-mar gli uo - mi - ni co - me si fa,
54
55
35
60
61
65

Nota 5

Rossini'nin "Cruda Sorte" ariasında zamanlama konuları ve nota üzerinde gösterimi (66.-83. ölçüler).

A ritiminde beceri
B ritiminde beceri
C ritiminde beceri
D ritiminde beceri
Takip edilmesi gereken kısım

66 chle - do - no, tut - ti la bra - ma - no, da va - ga fem - mi - na fe - li - ci - tà, tut - ti la bra - ma - no, tut - ti la chle - do - no, da va - ga fem - mi - na fe - li - ci - tà, tut - ti la bra - ma - no, tut - ti la chle - do - no, da va - ga fem - mi - na fe - li - ci - tà.

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

4. SONUÇ

Birlikte seslendirme gruplarında seslendirmede yakalanan zamanlama uyumu, grubun performans başarısının en önemli unsurlarından biridir. Seslendirme gruplarında eşlik pozisyonunda olanların ise, seslendirmede zamanlama uyumunu sağlama adına solistlerden daha farklı bir anlayışa sahip olmaları gerekir. Özellikle vokal müzik eşliğinde solistin, eşliği takip etmek dışında zamanlamasını etkileyen birçok faktör vardır. Dolayısıyla eşlikçiye de zamanlama uyumu sağlamak için daha çok görev düşmektedir.

Okan'a (2016) göre "eşlik etme ve birlikte çalma sürecinde, diğer partilerin takip edilmesi ve dinlenilmesi, tempoya uyum sağlayabilme ve birlikte icra yapabilme kapsamında icrada zamanlama becerilerinin geliştirilmesine faydalar sağlayacaktır". Diğer partilerin takip edilmesi ve dinlenilmesi konusunda hangi müzikal içeriğin, nasıl takip edileceğini bilmek eşlikçi açısından önem taşımaktadır.

Bu çalışmada Gioachino Rossini'nin "L'italiana in Algeri" operasının "Cruda Sorte" adlı ariasında piyano eşliği açısından zamanlamada zorluk oluşturacağı düşünülen zamanlama konuları belirlenerek, belirlenen konulara çözüm önerileri getirilmiştir. Eserde yapılan analizde, 16 adet zamanlama konusunda A türünde, 12 adet zamanlama konusunda B türünde, 5 adet zamanlama konusunda C türünde ve 7 adet zamanlama konusunda ise D türünde beceriye gereksinim olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Tüm bu zamanlama konularının çözümü ile eserin seslendirilmesinde daha iyi sonuçlara ulaşılabileceği düşünülmektedir.

Ayrıca bu çalışmada yer alan zamanlamaya yönelik piyano eşlik analiz modelinin ve kategorizasyon kriterlerinin, başka eserlere de uygulanabileceği, yapılacak yeni analizlerde farklı kategorizasyon kriterleri oluşturulabileceği gibi, buna göre farklı beceri kategorizasyonları da yapılabileceği düşünülmektedir.

Araştırmanın Etik Beyanı

Yapılan bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan "Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler" başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbirisi gerçekleştirilmemiştir. Ayrıca ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplamaya ihtiyaç duyulmamıştır.

KAYNAKÇA

- Adler, K. (1965). *Art of Accompanying and Coaching*. University of Minnesota Press.
- Apel, W. (1974). *Harvard dictionary of music* (2nd ed.). The Belknap Press of Harvard University Press.
- Artaç, A. (2012). Operaların piyano eşliklerinin yorumlanması. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13 (23), 227-242.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/272181>
- Braaksma, J. (2020). *Versatility at the piano: Developing the undergraduate collaborative pianist*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Florida State University.
- Britannica. (2007). Cavatina. 16 Ağustos 2021 tarihinde <https://www.britannica.com/art/cavatina> adresinden alınmıştır.
- Clarke, E. F. (1982). Timing in the performance of Erik Satie's 'Vexations'. *Acta Psychologica*, 50(1), 1-19. [https://doi.org/10.1016/0001-6918\(82\)90047-6](https://doi.org/10.1016/0001-6918(82)90047-6)
- Gabrielsson, A. (1988). *Timing in music performance and its relation to music experience*. J. Sloboda (Ed.), *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition* (s. 27-51). Oxford University Press.
- Gabrielsson, A. (2003). Music performance research at the millennium. *Psychology of Music*, 31 (3), 221-272. <https://doi.org/10.1177/03057356030313002>
- Kaptanoğlu, E., ve Çanakçı, P. (2015). Türkiye'de vokal müzikte piyano eşlik alanında yapılmış yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezleri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 14 (55), 198-206. <https://doi.org/10.17755/esosder.20305>
- Kokotsaki, D. (2007). Understanding the ensemble pianist: A theoretical framework. *Psychology of Music*, 35 (4), 641-668. <https://doi.org/10.1177/0305735607077835>
- Lindo, A. H. (1916). *The art of accompanying*. G. Schirmer.
- Montgomery, A. (2020). *Opera coaching: Professional techniques for the répétiteur* (2nd ed.). Routledge.
- Okan, H. (2016). Müzik ve icra eğitiminde zamanlama becerilerinin yeri ve önemi. *Uluslararası Eğitim Bilimleri Dergisi*, (9), 104-120. <https://dx.doi.org/10.16991/INESJOURNAL.1300>
- Önal, D. (2010). *Giuseppe Verdi'nin "La Traviata" operasının piyano eşlik problemleri* (Yayın No. 286033) [Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=zD1B0cW7zVr3VcnZjitVXklkwbwXJ1sGbjChJT7PpLR6u8yDbqkPSEDxmwNrN_Gi
- Özel, I. (2012). *Bireysel ses eğitiminde piyano eşliğinin önemi* (Yayın No. 319888) [Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=RYan9_S-Z7Eir3xdWGXBiFNz3WOBZ5UcJldTFg7MU2JxvO4gvGygsOcjWnUPoB1r

- Peñalver Vilar, J. M., & Valles Grau, L. (2020). Vocal piano accompaniment: A constant research towards emancipation (1). *English Language, Literature & Culture*, 5 (1), 13-24. <https://doi.org/10.11648/j.elic.20200501.12>
- Phillips, A. (1999). *Rossini's reform: The controversy surrounding the use of embellishment*. [Yayımlanmamış lisans tezi]. University of Tasmania.
- Povel, D.-J. (1977). Temporal structure of performed music. *Acta Psychologica*, 41 (4), 309-320. [https://doi.org/10.1016/0001-6918\(77\)90024-5](https://doi.org/10.1016/0001-6918(77)90024-5)
- Repp, B. H. (1992). Diversity and commonality in music performance: An analysis of timing microstructure in Schumann's "Träumerei". *The Journal of the Acoustical Society of America*, 92 (5), 2546-2568. <https://doi.org/10.1121/1.404425>
- Roussou, E. (2013). An exploration of the pianist's multiple roles within the duo chamber ensemble. *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2013* (s. 511-516). International Symposium on Performance Science, Brussels, Belgium: Association Européenne des Conservatoires.
- Sever, D. (2003). *Mozart Lied'lerde piyano eşliği* (Yayın No. 140801) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=Keh6sQzap4ZTp8dqWPIH1F36A9OnvbK6PMkL1-ef-byVZ5Ku5_hyAF8ugJYe0DEb
- Shaffer, L. H. (1984). Timing in Solo and Duet Piano Performances. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology Section A*, 36 (4), 577-595. <https://doi.org/10.1080/14640748408402180>
- Smith, B. (2015). *Don't listen to me, I'm just your partner: ensemble issues in duo settings*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Arizona State University.
- Türk Dil Kurumu (2022). Zamanlamak. 28 Nisan 2022 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alınmıştır.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yüksel, K. (2010). *Piyano eşlikli şan performansında eşlikçinin algısal ve psikomotor becerileri, deneyimi ve piyanistik düzeyinin zamanlama uyumuyla ilişkisi* (Yayın No. 279520) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=veR1mHu9yoWjwcVUjCEoPLeOhxgMoXQEw-0n0wxUp449Ow01GW7FdTwlusWLyDWw>

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Accompaniment in music is “the musical background provided for a principal part. For instance, in piano music the left hand often plays chords that are an accompaniment for the melody played by the right hand. Similarly a solo singer or instrumentalist may be accompanied by a pianist or orchestra” (Apel, 1974). Sometimes, the accompaniment is not cared enough musically and artistically because of its “background” character. In fact, the accompaniment is an important part of music complementing it. The accompaniment generally supports the harmonic and rhythmic structure. It is written mostly by the composer in classical works. It can be improvised in jazz and popular music as well (Yüksel, 2010, p.13).

One of the most important issues in piano accompanied performance of arias is the timing. The lyrics is one of the elements separating vocal music accompaniment from other instrumental accompaniments. When vocal music appears in performing arts, movement, acting and mise-en-scene come into play as well. All these factors can result in deviation in timing during performance. An accompanist must always consider this case and adapt accordingly.

The aim of the study is to present the timing issues that can be encountered in the piano accompaniment of vocal music performance.

2. Method

The method of content analysis is utilized in the research. Considering its number and variety of timing issues, representing the accompaniment repertoire better than works from other periods of music, having material that can shed light on the works performed frequently in music education departments, the cavatina “Cruda Sorte” from “L’italiana in Algeri” by Rossini is selected for analysis. The timing issues are identified on the score on measure/beat basis and indicated with color rectangles according to the skill the issue requires.

3. Findings, Discussion and Results

In the selected work, there seems four different type of skills expected from the accompanist:

- 1- To make the non-rest beats in the piano part coincide with the non-rest beats in the vocal part and to follow the right rhythmic material in the vocal part.
- 2- To match the “rest” beats in the vocal parts with the relevant “rest” beats in the piano part, to play the following of the “rests” as a continuation of the matched “rests” and to follow the right rhythmic material in the vocal part.
- 3- To manage to stretch out the tempo as needed.

4- To manage to return to the designated or the desired tempo.

In the analysis, it is concluded that in 16 of timing issues identified, the first type of timing skills, in 12 of timing issues identified, the second type of timing skills, in 5 of timing issues identified, the third type of timing skills and in 4 of timing issues identified, the fourth type of timing skills are required. It is thought that better results can be achieved in performing the piano accompaniment of the work by solving all these timing issues.



ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCES

Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi

AFYON'DA GÖREV YAPMAKTA OLAN KADIN MÜZİK
ÖĞRETMENLERİNİN MESLEK YAŞAMLARINDA
KARŞILAŞTIKLARI SORUNLARIN MESLEKİ DEĞERLER
AÇISINDAN İNCELENMESİ

AN INVESTIGATION OF THE PROBLEMS
ENCOUNTERED BY FEMALE MUSIC TEACHERS
WORKING IN AFYON IN TERMS OF PROFESSIONAL
VALUES

Atıf/Citation

Yağcı, S. ve Türkmen, E. F. (2022). Afyon'da görev yapmakta olan kadın müzik öğretmenlerinin meslek yaşamlarında karşılaştıkları sorunların mesleki değerler açısından incelenmesi. *Online Journal Of Music Sciences*, 7(1), 92-114. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1033196>

Safiye YAĞCI 

Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet
Konservatuarı, gundoner@aku.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0003-3830-0802>

Emel Funda TÜRKMEN 

Prof. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet
Konservatuarı, efturkmen@aku.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0001-2345-6789>

Cilt/Volume: 7

Sayı/Issue: 1

Haziran/June 2022

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 06.12.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 29.06.2022

Yayın Tarihi/Published: 30.00.2022



ÖZ

Kadınlar günümüzde her alanda çalışmakta ve üretici nüfusun önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Müzik alanında da oldukça fazla sayıda kadın sanatçı sahne, eğitim ve müzikal üretimleri ile müzik kültürümüze katkıda bulunmaktadır. Müzik eğitimi, profesyonel, amatör ve genel müzik eğitimi boyutlarıyla geniş bir alanı kapsamaktadır. Okul öncesinden akademik düzeye her boyutta görev alan kadın müzik öğretmenlerinin de bu alanda oldukça değerli katkılarda bulunduğu bilinmektedir. Öte yandan insanın üretim ve tüketim içerisinde bulunduğu her alanda mesleki değerlerin ve etik kavramların irdelenmesi ve düzenlenmesi çalışmalarının daha sağlıklı yürütülmesi ve çalışanların çalışma koşullarının en iyi şekilde geliştirilebilmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

Bu çalışmada, kadın müzik öğretmenlerinin, ilk, orta ve lise düzeylerinde çalıştıkları kurumlarda karşılaştıkları sorunlar mesleki değerler açısından irdelenmeye çalışılmıştır. Bu sorunlar, kurum yöneticileri, meslektaşları, öğrencileri, mesleğin uygulanması ile ilgili mesleki sorunlar başlıklarında ele alınmış, kadın müzik eğitimcilerinin yaşadıkları sorunlar, söz konusu başlıklar altındaki değerler dikkate alınarak irdelenmeye çalışılmıştır. Araştırmada mesleki alanda yaşanan sorunların ortaya çıkmasında göz ardı edilen değerler ise, Nihal Tunca (2012) tarafından geliştirilen "İlköğretim Öğretmenleri İçin Mesleki Değerler Ölçeğinin Geliştirilmesi ve İlköğretim Öğretmenlerinin Mesleki Değerlerinin Belirlenmesi" ölçeğinde yer alan temalar dikkate alınarak oluşturulmuştur. Tunca (2012)'nin ölçeğindeki, değerlere yönelik davranışlar araştırmaya uyarlanmış ve müzik öğretmenlerinin mesleki yaşamlarında karşılaştıkları sorunları bu değerlere göre tespit edilmeye çalışılmıştır. Araştırma, kadın müzik öğretmenlerinin sorunlarına odaklanması ve sorunlarının tespitine katkıda bulunması açısından önemlidir.

Anahtar kelimeler: Kadın, Müzik Öğretmenleri, Değerler, Etik.

ABSTRACT

Today, women work in every field and constitute an important part of the productive population. A large number of female artists contribute to our music culture with their stage, education and musical productions in the field of music. Music education covers a wide area with professional, amateur and general music education dimensions. It is known that female music teachers, who take charge in all dimensions from pre-school to academic level, make very valuable contributions in this field. On the other hand, examining and arranging professional values and ethical concepts in every field where people are involved in production and consumption is of great importance in terms of carrying out the studies in a healthier way and improving the working conditions of the employees in the best way.

In this study, the problems faced by female music teachers in the institutions they work at primary, secondary and high school levels were tried to be examined in terms of professional values. These problems were discussed under the headings of institution managers, colleagues, students, professional problems related to the practice of the profession, and the problems experienced by female music educators were tried to be examined by taking into account the values under these headings. The values that were ignored in the emergence of the problems experienced in the professional field in the research were created by considering the themes in the scale of "Developing the Professional Values Scale for Primary Education Teachers and Determining the Professional Values of Primary Education Teachers" developed by Nihal Tunca (2012). The values-oriented behaviors in Tunca's (2012) scale were adapted to the research and the problems that music

teachers faced in their professional lives were tried to be determined according to these values. The research is important in terms of focusing on the problems of female music teachers and contributing to the determination of their problems.

Keywords: Women, Music Teachers, Values, Ethics

1.GİRİŞ

Her toplumun toplum olmadan önce aile ve kabile ilişkilerini yöneten kuralları, yapılacak ve yapılmayacak davranışları geliştirmiştir ve bu davranış ve tutumlar ahlaki değerlerin oluşmasında rol oynamıştır. Bir toplum ya da toplulukta kabul edilen kurallar başka bir toplumda kabul görmeyebilir. Bu kurallar toplum yaşamının sağlıklı yürütülmesi için geçerli ve gereklidir. Zaman içerisinde toplum içerisinde toplumun yararına ve yine toplum tarafından değer atfedilen tutum ve davranışlar gelişmiştir.

Değer, Ahlak ve Etik

Değer kavramı, bir toplumun somut veya somut olmayan çeşitli kavramlara yüklediği anlam ve verdiği öneme göre şekillenmektedir. Değer verilen her kavram toplumdaki topluma değişebilir fakat “değer” yüklendiği toplumun büyük çoğunluğu tarafından kabul edilmelidir. Zaman veya süreç içerisinde bu değerlerde değişimler de meydana gelebilir. Bu durum toplum yaşamının ve kültürünün canlı bir unsur olmasından kaynaklanır. Bununla birlikte öyle değer ve erdemler vardır ki çağlar boyunca değişmez ve hemen her toplumda temel değer ve erdemler arasında gösterilir.

“Erdem ahlaki anlamda bir kişilik özelliğidir ve davranışlara olsun motivasyonlara olsun dolaylı şekilde yansır. Ahlaken erdemli bir kişi toplumun ortak ahlak değerleri olan çalışkanlık, duygusal akıl, şeref, adalet, yardımseverlik, merhamet gibi değerlere bağlı kişidir” (Ocak, 2011, s. 81).

Aristoteles, Nikomakhos’a Etik adlı eserinde erdem üzerine tartışırken, “Erdemliliğin tek bir biçimi vardır; fakat kötülüğün pek çok” sözlerine yer verir. Erdemi açıklarken de düşünülmüş taşınılmış bir biçimde davranmaya bir yatkınlık olarak nitelendirir. Bu yatkınlığın bize bağlı tam bir ortadan ibaret olduğunu, söz konusu ortamın ihtiyatlı insanın belirlediği gibi rasyonel biçimde belirlendiğini, fakat bunun biri aşırıktan ve diğeri yetersizlikten kaynaklanan iki kötülük arasındaki bir orta yol olduğu bilgisini verir. Bu erdemleri taşımak ve bu erdemlere yönelik davranışlarda bulunmak ahlaklı olmayı ortaya koyar denilebilir.

Bazı değerler toplumun her alanında geçerli iken bazı değerler arkadaşlık, aile veya mesleki alanda ön plana çıkar. Değerlerin, yüklendiği tutum veya davranışların toplumu oluşturan bireylerin çoğunluğu tarafından yerine getirilmesi ahlaklı olması anlamına gelir.

Ahlak bir toplum, din gibi bir grup veya bir birey tarafından ileri sürülen davranış kuralları olabileceği gibi, belli koşullarda rasyonel kişilerin tanımladığı, olması gerekeni ifade eden bir davranış kodu olarak da tanımlanabilir. Ancak içeriği, kaynağı, haklılaştırma tarzı her ne olursa olsun tüm ahlaki yapılar, bir toplum tarafından tanımlanır ve ahlak, bu toplumlardaki bireylerin davranışlarına rehberlik eder. Bu açıdan davranış kurallarını tanımlayan öznenin aynı zamanda ahlakın kaynağı olarak görülmesi mümkündür. (Bayram, 2013, s.21)

“İnsanın doğuştan getirdiği veya sonradan kazandığı birtakım davranış şekilleri olarak da tanımlanan ahlak konusu, insana erdemli, olgun olmayı öğretmek ve böylece insana kendine ve topluma yararlı davranmağa yönlendirmek için çalışmaktadır” (Uslu, 2014, s.68).

Bu tanımlardan yola çıkarak, ahlakın değer verilen davranışların yerine getirilmesi veya bu toplum tarafından değer verilen davranışlar sergilendiğinde ahlaklı olunması gibi bir durum söz konusu olabilmektedir.

Ural (2004, s. 45), değer ve ahlak kavramlarının birbiriyle yakın ilişki içerisinde olduğunu, ahlak kavramının bir yönüyle değerler dünyasının bir parçası olduğunu belirtir. İyi ve kötü başta olmak üzere her türlü ahlaki yargının birer değer olarak karşımıza çıktığını öte yanına güzel ve faydalı gibi değerlerin de ahlaki açıdan ele alınabileceğini söyler ve değer'in kendisine yöneldiğimiz özellik olduğunu, ahlak'ın ise, ne tür değerlere yönelmesi gerektiğini belirlediğini fakat aralarında bir özdeşlikten söz edilemeyeceğini vurgular.

Selsam (1995, s. 7-8), ahlak biliminin, insanların, geleneksel olarak kutsallaştırdıkları kuralları basitçe izlemeyip davranışın kabullenilmiş kurallarına akılcı nedenler aradıkları zaman başladığını yani “Niçin bu doğrudur? Niçin şu yanlıştır?” gibi sorularla başladığını, soruların daha sonra “Ne daha iyidir? Ne daha kötüdür?” ve “Niçin bu daha iyidir? Şu daha kötüdür?” diye geliştiğini belirtir.

Bu noktada hangi davranışların ahlaki, hangi davranışların iyi kötü, yanlış vb. olduğu sorusu gelmektedir. Bu sorgulama ise etik kavramının da ortaya çıkmasına yol açan bir sorgulamadır.

Etik sözcüğü TDK sözlüğünde “töre bilimi” olarak tanımlanmıştır. Çeşitli meslek kolları arasında tarafların uyması veya kaçınması gereken davranışlar bütünü, ahlaki, ahlakla ilgili anlamlarına geldiği de belirtilmektedir (<https://sozluk.gov.tr>).

Etik sözcüğünün kökenine bakıldığında eski Yunanca'daki «adetten doğan» anlamındaki ethikos sözcüğünden türediği ve genel anlamıyla ahlakın felsefedeki karşılığı olarak da ifade edildiği belirtilmekte, Türkçe karşılığının ise, töre, görgü, huy veya adetler anlamına geldiği ileri sürülmektedir (Bayram, 2013, s.14; Maghaminiya, 2013, s.116).

Bir başka deyişle etik, insan eylemleriyle (yapıp etmeleri- davranışlarıyla) ilgili uyulması istenilen genel geçer kabulleri, değerleri konu olarak inceleyen felsefenin bir alanı olarak görülür (Sönmez, 2010, s. 209) ve insanın tüm davranışlarını şekillendiren bir potansiyele sahiptir.

Yani etik yargılar, bilgiler ile beraber insanın, evren karşısındaki duruşunu belirler. Bu açıdan tüm insani davranışların ve tutumun kökeninde, bilgi ve değerlere ilişkin yargılar yer alır. Herhangi bir eylemin doğru veya yanlış olduğu hükmü, ancak ahlaki bir ilke veya değer marifetiyle verilebilir. Bir bütün olarak sosyal eylemlerin altını çizen ve temellendiren etik, insanın sosyal eylemlerinden biri olan iş yaşamındaki eylemleri de kapsamına almaktadır (Bayram, 2013, s.13).

Felsefenin bir alt dalı olarak, meslek kolları arasında tarafların uyması veya kaçınması gereken tutum ve davranışlara yönelik töre bilim olarak da tanımlanabilen etik kavramı, mesleki ahlak bilimi olarak da ifade edilebilir.

Törebilim (etik), düzgüsel değerler dizgesi (ahlak) üzerine felsefeye sorgulamalar anlamına gelmekte, törel yaşama evrensel ya da en azından belirli bir toplum içerisinde herkes için geçerli bir nitelik kazandırmak için ister kuramsal ister kılışsal olsun bir temellendirme uğraşı olmaktadır. Etik veya törebilim bir değerler dizgesi içerisinde geçen iyi, kötü, dürüst gibi törel terimlerin; tek tek törel eylemlerimizde kendini gösteren törel yargılarımızın anlam boyutu üzerine felsefeye soruşturmalar anlamına gelmektedir. (Cengiz, 2004, s.32)

Etiğin çalışma alanında iyi ve kötü ne demektir, birtakım durumları iyi veya kötü olarak yargılamanın ölçütleri nelerdir, değer yargıları nötr olgulardan nasıl ayrılır gibi sorulara cevap aramak vardır. Bu soruların felsefi temelli cevaplarını arayan etik, genel olarak iyinin anlam ve standartları ile uğraşırken özelden de adalet, ahlaki özellik, iyi olma ve kısaca bir siyasal iktidar denetimindeki toplumda nasıl yaşamalıyım gibi soru ve arayışları değerlendirme ve cevaplama çabası olarak nitelendirilebilmektedir. (Bayram, 2013, s.15)

Bu görüş daha alt alan ve dallar açısından ele alındığında ise; “günümüzün bilim ve sanat ortamında nasıl yaşamalıyım?”, “Ürettiklerimi, eserlerimi ortaya koyarken nasıl davranmalıyım?” Gibi sorulara cevap arar. Bayram, (2013) etik kavramının, estetik ile beraber değerler felsefesi (aksiyoloji) olarak tanımlandığını, değerler felsefesi (aksiyoloji)nin, olguları temsil ettikleri değerler açısından inceleyen felsefi soruşturma alanı olduğunu belirtmektedir.

Özetle erdemli davranmak ahlaklı olmaktır ve ahlaki olguları, ahlaki tutumları irdelemek, ahlaki davranışların değerini soruşturmak ise “etik”tir. Usta (2012, s. 406)’ya göre, “Ahlak bir davranış ifade ederken; etik davranışla ilgili bir düşüncüyü ortaya koymaktadır” ve bunu yaparken herhangi

türde bir ahlak geliştirmediyi ve bu ahlaka uyulmasını görev edinmediğini, ahlaksal bağıntıların niteliği üzerine bir görüş elde etmeyi görev edindiğini aktarır.

Ahlaksal bağıntıların niteliğini irdelemek ve üzerinde düşünmek ise en çok mesleki alanlarda gündeme geldiğinden etik kavramı da en sık mesleki alanlarda karşımıza çıkmaktadır. “Her toplum, tarih sürecinde, eylemlerinin ve yaşama şeklinin bir sorgulayıcısı olarak etik ilke ve kurallar oluşturmuş; bu kurallar ve ilkeler doğrultusunda günlük yaşamındaki etik ikilemleri çözüme yoluna gitmişlerdir. Buna paralel olarak insanlık tarihi kadar eskiye dayanan iş hayatı, içinde bulunulan toplumun özelliklerine ve hayat tecrübelerine göre şekillenmektedir. Bununla birlikte; iş hayatında yaşanan gelişmelere bağlı olarak, etik konuların anlaşılmasında ve etik sorunların çözümünde bireylerin hayat tecrübeleri yetersiz kalmaya başlamış ve işletmeler iş hayatının yapısına uygun ilke ve kurallar oluşturmak zorunda kalmışlardır. İşletmeler büyüdükçe, işletme çevreleri ve paydaş grupları da çeşitlenmiş ve «iş etiği» kavramı önemli bir gündem konusu haline gelmiştir” (Bulut, 2013, s.307). İş etiği gerek özel işletmelerde gerekse kamu kurum ve kuruluşlarında da son derece önemli bir kavram olarak erdemli davranışları ortaya koymak ve ahlaki davranışlar üzerine düşünmeyi görev edinmektedir.

Köksal (2020)'a göre “Etik değerler “erdemli insan” olma ülküsünün doğal ve beklenen bir sonucudur”. Ayrıca, her meslek dalının kendine özgü, uzun bir zaman içinde oluşmuş, doğal ve beklenen davranış normları bütünü biçiminde açıkladığı “mesleki etik” kavramı, hangi meslek olursa olsun, mensuplarının insani, ahlaki ve vicdani bakımdan uyması gereken ilkelerden oluşmaktadır ve “bu ilkelerin, meslek mensubunun kendisine, meslektaşlarına, yaşadığı topluma ve nihayet topyekûn insanlığa yönelik sorumluluk kompartımanları vardır.

Etiğin “felsefenin bir alt dalı olarak, meslek kolları arasında tarafların uyması veya kaçınması gereken tutum ve davranışlara yönelik töre bilim olarak da tanımlanabileceği görüşüne ve mesleki ahlak bilimi olarak görülebileceğine dayanarak, iyi ve kötü değerleri ele alan yapısıyla değerlere bağlı bir alan olduğu anlaşılmaktadır. Bu görüşler doğrultusunda bu çalışmada kadın müzik öğretmenlerinin karşılaştıkları sorunlar, değerlere dayalı olarak ele alınmaya çalışılmıştır. Mesleklerini icra ettikleri ortamlarında bu değerlere ilişkin tutum ve davranışlarda sorun varsa; etik sorunların var olduğu düşüncesinden hareket edilmiştir.

1.1.Araştırmanın Amacı

Kadın müzik öğretmenlerinin mesleki değerlerinin belirlenerek konu üzerinde çözüm önerileri üretmek ve toplumda önemli bir yeri olan kadını mesleki değerler açısından ele alarak konuyu irdelemek araştırmanın amaçları arasındadır.

1.2.Araştırmanın Önemi

Araştırmanın, kadın müzik öğretmenlerinin mesleki anlamda yaşadığı sorunlara yönelmesi ve sorunlara yönelik katkıda bulunması açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Araştırmada kadın müzik öğretmenlerinin mesleki değerlere yönelik yaşadıkları sorunlar üzerine bir çalışma yapılmış böylece etik bir bakış açısı ortaya konmaya çalışılmıştır. Araştırma bu yönüyle etik ile doğrudan ilişkilidir.

2.YÖNTEM

Bu çalışmada, Nihal Tunca (2012) tarafından “İlköğretim Öğretmenleri İçin Mesleki Değerler Ölçeğinin Geliştirilmesi ve İlköğretim Öğretmenlerinin Mesleki Değerlerinin Belirlenmesi” adlı çalışmasında geliştirilen ölçekten yararlanılmış, geçerlik ve güvenilirlik çalışması yapılmış ölçekteki değerler bu çalışmada kadın müzik öğretmenlerinin karşılaştıkları sorunların tespitinde kullanılmıştır. Bu çalışmada “Kamu Görevlileri Etik Sözleşmesi” ile “Kamu Görevlileri Etik Davranış İlkeleri ile Başvuru Usul Ve Esasları Hakkında Yönetmelik” incelenmiş Tunca'nın çalışmasında yer alan mesleki değerler daha kapsamlı olduğu için bu ölçek dikkate alınmıştır.

Araştırmada “Öğretmenlerin mesleki değerlerini belirlemek için geliştirilen “Öğretmenlerin Sahip Olmaları Gereken Değerler Anketi-1 ve 2”den elde edilen veriler betimsel istatistik teknikleri kullanılarak analiz edilmiştir” (Tunca, 2012).

Tunca (2012)'nin çalışmasında:

Araştırmanın öğretmenlerin mesleki değerlerinin belirlenmesine ilişkin bulguları incelendiğinde, öğretim üyeleri tarafından “Öğrenmeye açık olma”, “İkeli olma”, “Farklılıklara saygı duyma”, “Sorumluluk sahibi olma”, “Bilimsel düşünme”, “Araştırmacı olma”, “Kültürel ve tarihsel mirasa duyarlı olma”, “Şiddete karşı olma”, “Yurttaşlık bilincine sahip olma”, “Eleştiriye açık olma”, “Ulusal dile önem verme”, “Yenilikçi olma”, “Mesleğine bağlılık duyma”, “Hoşgörülü olma”, “Kurallara saygılı olma”, “Eşitlikten ve adaletten yana olma”, “Dürüst olma”, “Düşünce ve ifade özgürlüğünü savunma”, “Çevreye karşı duyarlı olma”, “Çağdaş olma”, “İşbirliğine açık olma”, “Atatürk ilkelerine bağlı olma”, “Sabırlı olma”, “Entelektüel olma”, “İnsancıl (hümanist) olma”, “Ulusal simgelere duyarlı olma”, “Açık fikirli olma”, “Üretken olma”, “Akılcı olma”, “Estetik beğeni sahibi olma”, “Tutarlı olma”, “Din ve vicdan özgürlüğünü savunma”, “Vatansever olma”, “Hukukun üstünlüğüne inanma”, “Demokrat olma”, “Nezaket sahibi olma”, “Uzlaşmacı olma”, “Özsaygı duyma”, “Paylaşımçı olma”, “Bağışlayıcı olma”, “Gelenek ve göreneklere duyarlı olma”, “Kuşkucu olma”, “Katılımcı olma”, “Yardımsever olma” değerlerinin öğretmenlerin mesleki değerleri olarak görüldüğü sonucuna ulaşılmıştır” bilgisi yer almaktadır.

Tunca'nın geliştirmiş olduğu ölçekten bu çalışmada yararlanabilmek üzere kendisinden mail yoluyla izin alınmıştır. Kadın müzik öğretmenlerini mesleki açıdan ilgilendiren değerler bu çalışmada yer almış, söz konusu değerler uzmanların da görüşleri dikkate alınarak araştırmaya dahil edilmiştir.

Kadın Müzik Öğretmenlerinin mesleki ortamlarında ve mesleki değerlerine yönelik kendilerine gösterilen olumsuz tutum ve davranışlar üzerinde düşünülmesi ve sorunların çözülmesi yolundaki çabalara yol göstermesi açısından araştırma etik bir çalışma olarak gösterilebilir. Bu çalışma kapsamında "Kadın Müzik Öğretmenlerinin Meslek Yaşamlarında Karşılaştıkları Sorunlar Mesleki Değerler" açısından tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu değerler ise bir anket yoluyla Afyon'da görev yapmakta olan kadın müzik öğretmenlerine yöneltilmiştir. Anket soruları Tunca (2012)'nin belirlemiş olduğu değerler içerisinden kadın sorunlarına yönelik olanlar dikkate alınarak oluşturulmuş, kadın kimliğine doğrudan hitap etmeyen değerler ise araştırma konusunun kapsamı dışında bırakılmıştır.

Araştırmada, Afyonkarahisar merkezde görev yapan katılmaya gönüllü 20 kadın müzik öğretmenine uygulanan anket yöntemi kullanılmıştır. Kendilerine Afyon Müzik Öğretmenleri whatsapp grubundan ulaşılmış, Google formlar üzerinde oluşturulan anket kendilerine gönderilmiş ve yanıtlamaları istenmiştir. Araştırmaya katılım gönüllülük esasına dayanmaktadır. Alınan yanıtlar ise tablolar haline getirilerek yorumlanmaya çalışılmıştır. Araştırmaya katılanların Afyon'da görev yapıyor olmaları, Müzik öğretmeni olmaları, Milli Eğitim Bakanlığına bağlı kurumlarda görev yapıyor olmaları ve kadın olmaları şartları aranmış, yaş ve eğitim durumu dikkate alınmamıştır.

Müzik öğretmenleri, ortaokul ve lise düzeylerinde derse girmekte olan ve haftada her sınıfla sadece bir saat ders yapmaları nedeniyle ortaokul düzeyinde birkaç farklı okula gitmek zorunda bırakılan öğretmenlerdir. Gerek okulda gerekse evde pek çok sorumluluk üstlenen kadın müzik öğretmenleri diğer öğretmenlerden farklı tutum ve davranışlara maruz kalabildikleri düşünülmektedir. Bu çalışmada çeşitli değerler kadın kimliği açısından ele alınmaya ve bir durum tespiti yapılmaya çalışılmıştır.

2.1.Araştırmanın Etik İzinleri

Yapılan bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen kurallara uyulmuştur. T.C. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimleri Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu kararları kapsamında 2021-397 sayılı etik açıdan sakıncalı olmadığına karar verilmiştir. Ayrıca çalışma ikisi yüksek lisans ve biri doktora

yapmış olmak üzere üç uzman tarafından incelenmiştir. Bu uzmanlardan ikisinin özellikle öğretmenlik yapıyor olmaları dikkate alınmıştır.

Etik kurul izin bilgileri:

Etik değerlendirmeyi yapan kurul adı: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimleri Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu

Etik değerlendirme kararının tarihi: 17.12.2021

Etik değerlendirme belgesi sayı numarası: 67204

3.BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde kadın müzik öğretmenlerinin ankete vermiş oldukları yanıtlar irdelenmeye ve elde edilen bilgiler yorumlanmaya çalışılmıştır.

Tablo 1

Bir kadın olarak mesleğinizle ilgili “eğitim almanıza” yönelik sorunlar yaşıyor musunuz?

Müzik öğretmenlerinin yanıtları	f	%
Her zaman	0	0
Sık sık	1	5
Bazen	5	25
Nadiren	2	10
Hiç	12	60
Toplam	20	100

Kadın müzik öğretmenlerinin meslekleriyle ilgili “eğitim almalarına” yönelik çoğunlukla bir sorun yaşamadıkları sonucuna ulaşılmış, 1 müzik öğretmeni sık sık, 5 müzik öğretmeni bazen, 2 müzik öğretmeni ise nadiren yaşadıklarını belirtmiştir. Burada 6 kadın müzik öğretmenin, seminer, çalıştay, lisansüstü eğitim vb. eğitim almalarına yönelik sorunlar yaşadıkları anlaşılmaktadır.

Tablo 2

Bir kadın olarak mesleğinizi yürütmenize yönelik “ilkeli olma”yan davranışlarla karşılaşıyor musunuz?

Müzik öğretmenlerinin yanıtları	f	%
Her zaman	0	0
Sık sık	3	15

Afyon'da görev yapmakta olan kadın müzik öğretmenlerinin meslek yaşamlarında karşılaştıkları sorunların mesleki değerler açısından incelenmesi

Bazen	6	30
Nadiren	5	25
Hiç	6	30
Toplam	20	100

Kadın müzik öğretmenlerinin ilkeli olmayan davranışlara maruz kalma durumlarına bakıldığında oranın olumsuz yönde arttığı dikkati çekmektedir. Sık sık ve bazen ilkeli olmayan davranışlarla karşılaştıklarını belirtenlerin oranı %45, nadiren karşılaştıklarını belirtenlerin oranı %25 olarak belirlenmiştir.

Tablo 3

Bir kadın olarak mesleki ortamınızda sizi farklı kılan durumlara karşı yaşadığınız sorunlar var mıdır?

Müzik öğretmenlerinin yanıtları	f	%
Her zaman	1	5
Sık sık	5	25
Bazen	2	10
Nadiren	9	45
Hiç	3	15
Toplam	20	100

Kadın müzik öğretmenlerinin “Bir kadın olarak mesleki ortamınızda sizi farklı kılan durumlara karşı yaşadığınız sorunlar var mıdır?” sorusuna 1 müzik öğretmeni her zaman %5, %25 sık sık, %45'i nadiren ve %15'i hiç cevabını vermiştir. Müzik öğretmenleri diğer branşlardan çok daha fazla toplum önünde olan öğretmenlerdir. Bu durum başta olmak üzere, İstiklal Marşı gibi törenlerde başrolü üstelenen öğretmenler olmalarının onlara ayrıca bir sorumluluk yüklediği düşünülmektedir.

Tablo 4

Bir kadın olarak mesleki ortamınızda sorumluluklarınızı yerine getirmenize yönelik olumsuz tutum ve davranışlar var mıdır?

Müzik öğretmenlerinin yanıtları	f	%
Her zaman	1	5
Sık sık	3	15

Safiye YAĞCI, Emel Funda TÜRKMEN

Bazen	7	35
Nadiren	4	20
Hiç	5	25
Toplam	20	100

“Bir kadın olarak mesleki ortamınızda sorumluluklarınızı yerine getirmenize yönelik olumsuz tutum ve davranışlar var mıdır?” sorusuna 1 öğretmen her zaman, 3 öğretmen sık sık, 7 öğretmen bazen, 4 öğretmen nadiren cevabını vermiştir. Müzik öğretmenlerinin görev ve sorumlulukları arasında çeşitli etkinliklerde yer almak, törenlere katılmak, sanatsal çalışmalarını desteklemek gibi farklı sorumluluklar bulunmaktadır. Bu sorumlulukları her müzik öğretmeni üstlenmek zorunda olmasa da mesleğinin bir gereği gibi düşünülürken, yerine getirmesi kendini mesleki anlamda yetkin hissetmesine yol açmaktadır. Okulda koro çalıştırmak, müzik toplulukları oluşturmak bu sorumluluklar arasında yer almaktadır. Öte yandan pek çok okul yöneticisinin bu tür etkinlikleri desteklemediği, hatta il dışı etkinlikleri ise izin vermeyerek engellediği bilinmektedir.

Tablo 5

Bir kadın olarak mesleki ortamınızda “Bilimsel düşünme” ve “Araştırmacı olma” değerlerine yönelik sorunlar yaşıyor musunuz?

Müzik öğretmenlerinin yanıtları	f	%
Her zaman	0	0
Sık sık	3	15
Bazen	4	20
Nadiren	3	15
Hiç	10	50
Toplam	20	100

Bir kadın olarak mesleki ortamınızda “Bilimsel düşünme” ve “Araştırmacı olma” değerlerine yönelik sorunlar yaşıyor musunuz?” sorusuna 3 öğretmen sık sık sorun yaşadıklarını belirtmişlerdir. 4 Öğretmen bazen sorun yaşadıklarını, 3 öğretmen ise nadiren sorun yaşadıklarını belirtmektedir. Bu öğretmenler bilimsel düşünme ve araştırma yapma düşüncesinde olan öğretmenlerdir. Burada sık sık sorun yaşayan öğretmenlerin lisansüstü eğitim yaptıkları ve bu süreçte sorun yaşadıkları bilinmektedir. Özellikle müzik öğretmenlerinin pazartesi ve cuma günleri İstiklal Marşını yönetiyor olmalarından ve ayrıca ders programlarının yapılmasında tek saat dersleri olduğu için derslerinin haftalık programa gelişigüzel dağıtılmasından kaynaklanan sebeplerin zaman zaman sorun yaşamalarına yol açtığı düşünülmektedir. Ayrıca

Afyon'da görev yapmakta olan kadın müzik öğretmenlerinin meslek yaşamlarında karşılaştıkları sorunların mesleki değerler açısından incelenmesi

Afyonkarahisar'da 13 yıldır düzenlenen çalıştaylara da yöneticilerin müzik öğretmenlerine "gitmeniz gerekiyor mu?" tarzında ifadelerde bulduklarına rastlanmıştır. İl içi ve il dışı etkinliklerde kendilerini geliştirmelerine yönelik çalışmalarını zaman zaman desteklemedikleri bilinmektedir.

Tablo 6

Bir kadın olarak mesleki ortamınızda, size karşı sözlü ya da fiziksel şiddet içeren tutum ve davranışlarla karşılaşıyor musunuz?

Müzik öğretmenlerinin yanıtları	f	%
Her zaman	0	0
Sık sık	1	5
Bazen	2	10
Nadiren	8	40
Hiç	9	45
Toplam	20	100

"Bir kadın olarak mesleki ortamınızda, size karşı sözlü ya da fiziksel şiddet içeren tutum ve davranışlarla karşılaşıyor musunuz?" sorusuna 1 kadın öğretmen sık sık sözlü ya da fiziksel şiddet içeren tutum ve davranışlarla karşılaştığını belirtmiştir. 2 Öğretmen bazen karşılaştığını, 8 öğretmen ise nadiren karşılaştığını belirtmiştir.

Tablo 7

Bir kadın olarak mesleki ortamınızda "eleştiri kültürüne" ilişkin sorunlar yaşıyor musunuz?

Müzik öğretmenlerinin yanıtları	f	%
Her zaman	0	0
Sık sık	4	20
Bazen	2	10
Nadiren	9	45
Hiç	5	25
Toplam	20	100

"Bir kadın olarak mesleki ortamınızda "eleştiri kültürüne" ilişkin sorunlar yaşıyor musunuz?" sorusuna sık sık yanıtını veren öğretmen sayısı 4, bazen yanıtını veren sayısı 2'dir. Buradan kadın müzik öğretmenlerinin eleştiriye maruz kaldığı anlaşılmaktadır. Müzik öğretmenlerinin

toplum önünde olmaları ve etkinliklerde ve törenlerde görev almaları eleştiriye daha fazla maruz kalmalarına yol açmaktadır.

Tablo 8

Bir kadın olarak mesleğinizde “Yenilikçi olma” değerine yönelik sorunlar yaşıyor musunuz?

Müzik öğretmenlerinin yanıtları	f	%
Her zaman	1	5
Sık sık	2	10
Bazen	2	10
Nadiren	5	25
Hiç	10	50
Toplam	20	100

“Bir kadın olarak mesleğinizde yenilikçi olma değerine yönelik sorunlar yaşıyor musunuz?” sorusuna verilen yanıtlara bakıldığında, %50’sinin hiç böyle bir sorunla karşılaşmadığı görülmüştür. Öte yandan %50’sinin ise nadiren, bazen, sık sık ve 1 öğretmen de her zaman olmak üzere yenilikçi olduklarında sorunlar yaşadıklarını belirtmektedirler. Bu konuyla ilgili müzik öğretmenleriyle yapılan görüşmelerde, son yıllarda artan şenlik, festival gibi etkinliklere katılma gibi durumlara karşı ön yargılı ve yeniliği desteklemeyen bir tutum ortaya konulduğu bilinmektedir ve sonuç olarak kadın müzik öğretmenlerinin yenilikçi tutumlarının desteklenmediği ve bu konuda sorunlar yaşandığı söylenebilir.

Tablo 9

Bir kadın olarak “Mesleğinize duyduğunuz bağlılığı engellemeye” yönelik sorunlar yaşıyor musunuz?

Müzik öğretmenlerinin yanıtları	f	%
Her zaman	0	0
Sık sık	4	20
Bazen	1	5
Nadiren	6	30
Hiç	9	45
Toplam	20	100

“Bir kadın olarak mesleğinize duyduğunuz bağlılığı engellemeye yönelik sorunlar yaşıyor musunuz?” sorusuna 4 öğretmen sık sık, 1 öğretmen bazen, 6 öğretmen nadiren yanıtını

Afyon'da görev yapmakta olan kadın müzik öğretmenlerinin meslek yaşamlarında karşılaştıkları sorunların mesleki değerler açısından incelenmesi

vermiştir. Bu konuyla ilgili olarak ne tür bir engellemeye maruz kaldıkları sorulmadığı için bilinmemektedir.

Tablo 10

Bir kadın olarak mesleğinizi yerine getirirken "Hoşgörülü olma" değerine ilişkin sorunlar yaşıyor musunuz?

Müzik öğretmenlerinin yanıtları	f	%
Her zaman	0	0
Sık sık	4	20
Bazen	1	5
Nadiren	8	40
Hiç	7	35
Toplam	20	100

"Bir kadın olarak mesleğinizi yerine getirirken hoşgörülü olma değerine ilişkin sorunlar yaşıyor musunuz?" sorusuna verilen yanıtlara bakıldığında %65 oranında bir kesimin hoşgörüsüzlükle karşı karşıya kaldığı anlaşılmaktadır. Bu durum özellikle kadın müzik öğretmenleri açısından oldukça üzücü bir durum olarak görülmektedir.

Tablo 11

Bir kadın olarak mesleğinizi yerine getirirken "Eşitlik ve adalet" değerlerine yönelik sorunlar yaşıyor musunuz?

Müzik öğretmenlerinin yanıtları	f	%
Her zaman	1	5
Sık sık	2	10
Bazen	8	40
Nadiren	5	25
Hiç	4	20
Toplam	20	100

"Bir kadın olarak mesleğinizi yerine getirirken eşitlik ve adalet değerlerine yönelik sorunlar yaşıyor musunuz?" sorusuna verilen yanıtlara bakıldığında %80 oranında bir kesimi nadiren %25, bazen %40, sık sık %10 ve her zaman %5 eşitsizliğe maruz kaldığını belirtmiştir. Bu eşitsizlik hem kadın

erkek eşitsizliği hem de diğer branşlarla olan eşitsizlik biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Kadın müzik öğretmenlerinin eşit ve adil olmayan davranış ve tutumlarla karşılaştıkları anlaşılmaktadır.

Tablo 12

Bir kadın olarak mesleğinizi yerine getirirken “Dürüst olma” değerine yönelik sorunlar yaşıyor musunuz?

Müzik öğretmenlerinin yanıtları	f	%
Her zaman	0	0
Sık sık	2	10
Bazen	4	20
Nadiren	5	25
Hiç	9	45
Toplam	20	100

“Bir kadın olarak mesleğinizi yerine getirirken dürüst olma değerine yönelik sorunlar yaşıyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplar sık sık %10, Bazen %20 ve nadiren %25 biçiminde belirtilmiştir ve yaklaşık %55 oranında bir kadın öğretmen grubu kendilerine zaman zaman dürüst olmayan durumlarla karşılaştıklarını ifade etmektedir.

Tablo 13

Bir kadın olarak mesleğinizi yerine getirirken “Düşünce ve ifade özgürlüğünü savunma” değerine yönelik sorunlar yaşıyor musunuz?

Müzik öğretmenlerinin yanıtları	f	%
Her zaman	0	0
Sık sık	3	15
Bazen	8	40
Nadiren	5	25
Hiç	4	20
Toplam	20	100

“Bir kadın olarak mesleğinizi yerine getirirken düşünce ve ifade özgürlüğünü savunma değerine yönelik sorunlar yaşıyor musunuz?” sorusuna verilen yanıtlar, %15 sık sık, %40 bazen ve %25 nadiren de olsa düşünce ve ifade özgürlüğü konusunda sorunlar yaşadıklarını ortaya koymaktadır.

Tablo 14

Bir kadın olarak mesleğinizi yerine getirirken “İşbirliğine açık olma” değerine yönelik sorunlar yaşıyor musunuz?

Müzik öğretmenlerinin yanıtları	f	%
Her zaman	1	5
Sık sık	3	15
Bazen	2	10
Nadiren	9	45
Hiç	5	25
Toplam	20	100

“Bir kadın olarak mesleğinizi yerine getirirken işbirliğine açık olma değerine yönelik sorunlar yaşıyor musunuz?” sorusuna verilen yanıtlara bakıldığında %75 oranında bir kesimin iş birliği konusunda sorunlar yaşadıkları anlaşılmaktadır. Müzik öğretmenleri ve özellikle kadın müzik öğretmenleri birçok etkinliğe katılımında destek alma durumunda olan öğretmenlerdir. Yaptıkları çalışmalarda destek almaları ve iş birliği içerisinde çalışmaları gerekebilmektedir. Bu durum yeterince iş birliği içerisinde çalışma ortamı bulamadıklarını ortaya koymaktadır.

Tablo 15

Bir kadın olarak mesleğinizi yerine getirirken “Açık fikirli olma” değerine yönelik sorunlar yaşıyor musunuz?

Müzik öğretmenlerinin yanıtları	f	%
Her zaman	2	10
Sık sık	0	0
Bazen	9	45
Nadiren	3	15
Hiç	6	30
Toplam	20	100

“Bir kadın olarak mesleğinizi yerine getirirken açık fikirli olma değerine yönelik sorunlar yaşıyor musunuz?” sorusuna verilen yanıtlar incelendiğinde kadın öğretmenlerin %70 oranında açık fikirli olmaya yönelik sorunlarla karşılaştıkları anlaşılmaktadır.

Tablo 16

Bir kadın olarak mesleğinizi yerine getirirken “Nezaket sahibi olma” değerine yönelik sorunlar yaşıyor musunuz?

Müzik öğretmenlerinin yanıtları	f	%
Her zaman	0	0
Sık sık	3	15
Bazen	7	35
Nadiren	6	30
Hiç	4	20
Toplam	20	100

“Bir kadın olarak mesleğinizi yerine getirirken “Nezaket sahibi olma” değerine yönelik sorunlar yaşıyor musunuz?” sorusuna bakıldığında, kadın müzik öğretmenlerinin %80 oranında zaman zaman nezaket dışı davranışlara maruz kaldıkları anlaşılmaktadır.

Tablo 17

Görüş Belirtenler

Bu soruların yanıtları, bir kadın olarak değil bir öğretmen olarak yanıtlanması gereken sorulardır diye düşünüyorum.

Aslında sorunlar okurken başlamakta. Çevremiz öğretmen olarak değil de şarkıcı çalgıcı olarak yetiştiğimizi düşünmekte. Zaten gereksiz bir dersin okulunu okumak bir yana bir de bu gereksiz dersi kadın olarak yürütmek durumunda kalmaktasınız. Bulduğunuz çevre çok önemli. İnsanların sizden çok kadına ve eğitime nasıl baktığı onların davranış ve tutumlarını belirliyor. Örneğin benim okulumda fen bilimleri öğretmenimiz kızların çalışmasına karşı doğal olarak okumasına da gerek yok. Özür dileyerek belirtiyorum kadın sesi erkeği tahrik edebilir bu sebeple şarkı söylememiz de uygun değil. Toplum içinde başı çekmek ve göz önünde bulunmak da uygunsuz. Ki biz törenlerde gururla marşımızı söyletir ve töreni idare ederiz. Bir başka bakış açısı ise evlenmeyi, çeyiz biriktirmeyi düşünmeliyim. Ben hâlâ yüksek lisansla uğraşıp zaten önemsiz olan bir ders için fazla emek döküyorum. Kendimi yoruyorum. Ne değişecek ki? Başka bir bakış açısı daha eklemek isterim. Tez için araştırma yapıyorum ve okul okul geziyorum. Öncelikle benden yaşça büyük olan okul müdürleri beni takdir ediyorlar. Sonra da evlenmem konusunda tavsiye veriyorlar. Bu kadar çalışırsam ve idealist olursam da uygun olmayacağını bu durumun eşim olacak kişiyi rahatsız edeceğini söylediler. Bu kadar

gelişsem uygun bir eş bulamayacağımı da eklediler... İlave olarak görüşme yapmak isterseniz yardımcı olmayı çok isterim.

Bir kadın olarak çalıştığım her okulda haddini bilmeyen, sözlü tacize kalkışan insanlar mutlaka oldu. Dış görünüş ya da giyim tarzı ile ilgili kadının kadını ezdiği bir dönemde yaşıyoruz maalesef. Cevaplarımın size yardımcı olur umarım. Teşekkürler.

İdarelerin bekar kadın öğretmenlere yaptırımçı tutumu, izinli iken bile angarya iş yüklemesi ve yapılan işi de beğenmeyip (koro, programlar vs.) teşekkür takdir, başarı belgelerini bırakın (7 yıldır hiç alamadım) bazen sözlü teşekkür bile etmemesi ve bilirkışıymişçesine eleştirmesi gibi durumlarla karşılaşıyoruz. Ama başka branşlar bizim işimizi yapmaya kalkıştığında (idarenin onayı ile) onlar alkış alıyor. Mesleğimiz gün geçtikçe değerini yitiriyor.

Şu anda çalıştığım ortamdaki idarecilerim ve mesai arkadaşarımla kadın arkadaşlar herhangi bir problem yaşamamakta. Fakat geçmişte dönem dönem sıkıntılar yaşadığımız oldu. Mühim olanın nezaket olduğunu düşünüyorum.

4.TARTIŞMA VE SONUÇ

Giddens (2008) cinsiyet kavramının daha çok biyolojik, toplumsal cinsiyetin ise toplumsal olarak yaratılan ve erkekler ile kadınlara farklı kimlikler ve roller yükleyen bir kavram olduğunu belirtmektedir. Cinsiyet kavramı anatomik ve fizyolojik farklılıklara vurgu yaparken, toplumsal cinsiyet, anatomik ve fizyolojik farklılıkları olan bireylerin toplumsal açıdan yüklendikleri kimlik ya da rollere vurgu yapmaktadır. Ayrıca toplumsal cinsiyet bireylerin ve grupların elde edebilecekleri fırsatları ve yaşam şanslarını belirleyen hayati bir etken olarak görmektedir ve evden devlet kademelerine kadar tüm toplumsal kurumlarda üstlenebilecekleri rolleri esaslı bir şekilde etkilediğini dile getirmektedir.

Toplum içerisinde taşıdığı sıfatlarla ve yüklendiği sorumluluklarla kadının yeri önemli bir konumdadır. Aslında bir kadının eğitimcilik ve öğreticilik görevi annelik vasfıyla başlamaktadır. Öte yandan kadınların toplumsal yapı içerisinde bir çok görev üstlenmekte oldukları günümüzde hem sosyal yaşamda hem de ev içinde pek çok sorumluluğa sahip olmaları taşıdıkları yükü de bir hayli arttırmaktadır.

Sarışın (2020), ilkel dönemlerden günümüze dek üretim faaliyetleri içerisinde yer alan kadınların üretim alanında her dönemde erkeklerle aynı, hatta çoğu zaman onlardan daha fazla rol üstlendiklerini, her dönemde ev içinde ve dışında üretime katkı sağlayan fakat emeğinin karşılığını alamayan kadınının Sanayi Devrimi'yle birlikte kamusal alana katılımının arttığını söylemektedir. Kadınların, emeği karşılığında ücret almaya başladıkları, bu dönemle birlikte kadın haklarının da gündeme gelmeye başladığını belirtmektedir.

Müzik öğretmenliği alanında da mesleki ortamlarında çeşitli bireysel ya da toplumsal değerler açısından sorun yaşayan kadınlar, yaşadıkları sorunlar sebebiyle sosyal yaşamda veya aile yaşamında da verimsiz kalabilmektedirler. Genel olarak, duygusal bir mizaca sahip olan kadınların mesleki ortamlarında çeşitli bakış açılarıyla değersizleştirildiklerinde bu durum onların aile ve sosyal yaşamına olumsuz yansıyabilmektedir. Aytekin (2018) Türkiye'nin kadın ve erkek arasındaki farklılaşmanın yüksek olduğu ülkelerden biri olduğunu belirtmektedir. Bu farklılaşmanın kır ve kent arasında da değişiklikler gösterdiğini vurgulamaktadır. Bu çalışmada veri toplanan kadın müzik öğretmenlerinin Afyonkarahisar'ın kırsal kesimlerinden de katıldığı dikkate alınır, ilçelerde öğretmenlik yapmakta olan kadın müzik öğretmenlerinin daha büyük zorluklarla baş etmek zorunda oldukları görüşü ağır basmaktadır. Bu görüş "Kadın müzik öğretmenlerinin eşit ve adil olmayan davranış ve tutumlarla karşılaştıkları anlaşılmaktadır" görüşüyle de örtüşmektedir.

Hele hele toplumda bazı kişiler tarafından çalışması bile uygun görülmeyen bir kadının, mesleki ortamında bu tarz değersizleştirilmelere maruz kalmaları gelişen ve değişmekte olan toplumlarda üzerinde durulması gereken bir konudur. Eğitim ve öğretim kurumlarında yöneticiler, öğrenciler ve hatta veliler tarafından çok gerekli olarak görülmeyen müzik dersi ve bu dersi mesleki ortamında görev yapan kadın öğretmenler için durum oldukça düşündürücüdür. Araştırma neticesinde, kadın öğretmenlerin özellikle kendi alanlarıyla ilgili eğitim alma konusunda sorun yaşadıkları görülmektedir. Bu durum kadınların kendilerini hem bireysel hem de mesleki anlamda yetiştirmelerine ilişkin sorunlarla baş etmek zorunda kalmalarına yol açmaktadır. Mesleki ortamlarında nezaket, eşitlik, adalet konularında da sorunlar yaşayan kadın müzik öğretmenlerinin varlığı dikkat çekicidir. Mesleki alanlarında gösterdikleri performans neticesinde takdir görmemek her birey için olduğu gibi kadınlar için de manevi anlamda ileri derecede yıkıcı bir duygudur. Bir de kadın müzik öğretmenlerinin medeni durumlarına göre kendilerine kurum yöneticileri tarafından angarya iş yüklenmesi veya ders saatlerinin adil dağıtımının göz ardı edilmesi de yaşanan sorunları zaman zaman çok daha üst bir boyuta taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Aytekin, P. E. (2018). Yerli dizilerde kadın kimliğinin temsili üzerine bir örnek; "yaprak dökümü" dizisi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(4), 447-463. <https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.371332>
- Bayram, A.K. (2013). *Etik ve siyasal değerler*. Bilim ve Ahlak. C. Vatandaş (Ed.). Açılım Kitap.
- Bulut, E. (2013). *İş etiğinin gelişimi (iş etiğinin tarihçesi)* bilim ve ahlak. C. Vatandaş (Ed.). Açılım Kitap.

- Cengiz, E. (2004). Törebilimde değer ve ölçüt sorunu. *Doğu Batı Düşünce Dergisi* (3.Baskı) Doğu Batı Yayınları
- Giddens, A. (2008). *Sosyoloji*. Yay. Haz. Cemal Güzel. Kırmızı Yay.
- Kamu Görevlileri Etik Kurulu (2019). Yönetmelikler. 04.05.2021 tarihinde <https://www.etik.gov.tr/yonetmelikler/> adresinden alınmıştır.
- Köksal, M. (2020). Bilim Dünyamızın Kanayan Yarasında Yeni İcatlar veya Adı Konulmamış Yayın Etiği İhlalleri. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20 (1), 209-218. <https://doi.org/10.18037/ausbd.700346>
- Maghaminiya, M. (2013). *Hukuk bilimi ve etik, bilim ve ahlak c. Vatandaş* (Ed.). Açılım Kitap.
- Ocak, H. (2011). Bir ahlak felsefesi problemi olarak erdem kavramına yüklenen anlamın ilkçağdan ortaçağ'a evrimi. *FLSF*, 11, 79-101. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/803716>
- Sarışın, M. (2020). Medya sektöründe çalışan kadınların konumu ve yaşadıkları zorluklar: Ordu yerel medyasında çalışan kadınlar ve ulusal gazete künyelerinin incelenmesi. *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 4-1, 16- 29. <https://doi.org/10.35333/mukatcad.2020.213>
- Selsam, Howard, vd. (1995). Etik: *Yeni değerler ve özgürlük*. Hiperlink.
- Sönmez, V. (2010). *Bilim Felsefesi*. Anı Yayıncılık
- Tunca, N. (2012). *İlköğretim öğretmenleri için mesleki değerler ölçeğinin geliştirilmesi ve ilköğretim öğretmenlerinin mesleki değerlerinin belirlenmesi* (Yayın No. 322033) [Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=rcbWnuqW6HxCZ_98ARapgta0ejX1cBaarJMjdEqhUK-dExpdaTGvq2yf2WkY0t3B
- Türk Dil Kurumu (2019). Sözlük. 13.05.2021 tarihinde <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı.
- Ural, Ş. (2004). Değerler ve Ahlak, Etik, *Üç Aylık Düşünce Dergisi* (3.Baskı).Doğu Batı Yayınları.
- Uslu, R. (2014). *Müzikoloji ve Kaynakları*. İTÜ Vakfı Yay.
- Usta, A. (2012). Kamu Örgütlerinde Meslek Etiği ve Çalışma Ahlakı Üzerine Bir Değerlendirme. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 17(1) 403-421. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/194440>

Yeksan, Ö. (2020). Yükseköğretimde Çalışanların Etik Liderlik Algılamalarının Örgütsel Bağlılıkları Üzerindeki Etkisi. *Organizasyon ve Yönetim Bilimleri Dergisi*, 12(1), 37-60.
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/978336>

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

The concept of value is shaped according to the meaning and importance a society attaches to various concrete or intangible concepts. Every concept that is valued may vary from society to society, but the "value" must be accepted by the majority of the society to which it is attributed. Changes in these values may occur over time or in the process. This is due to the fact that it is a living element of community life and culture. However, there are such values and virtues that they do not change over the ages and are shown among the basic values and virtues in almost every society.

"Virtue is a personality trait in the moral sense and is indirectly reflected in behaviours and motivations. A morally virtuous person is one who adheres to the common moral values of the society such as hard work, emotional intelligence, honour, justice, benevolence, and compassion." (Ocak, 2011, p.81).

"The subject of morality, which is also defined as some forms of behaviour that people are born with or acquired later, works to teach people to be virtuous and mature, and thus to guide people to behave beneficially to themselves and the society." (Uslu, 2014, p.68).

Based on these definitions, there may be a situation such as fulfilling the behaviours valued by morality or being moral when the behaviours valued by this society are exhibited.

Ural (2004, p.45), states that the concepts of value and morality are closely related to each other and that the concept of morality is a part of the world of values.

He says that all kinds of moral judgments, especially good and bad, appear as values, and on the other hand, values such as beautiful and useful can be considered morally, and he emphasizes that 'value' is the characteristic we turn to, and 'morality' determines what kind of values we should turn to but that there is no identity between them.

In summary, to be virtuous is to be moral, and to examine moral facts and moral attitudes and to investigate the value of moral behaviours is "ethical". According to Usta (2012, p.406), "While morality expresses a behaviour; reveals an idea about ethical behaviour" and while doing this, he states that he did not develop any kind of morality and that he did not take it as his duty to comply with this morality, and that he took it as his duty to obtain an opinion on the quality of moral relations.

Based on the view that ethics, as a sub-branch of philosophy, can also be defined as a science of ethics for the attitudes and behaviours that the parties must comply with or avoid among the professions, and can be seen as a science of professional ethics, it is understood that it is a field

that depends on values with its structure that deals with good and bad values. In line with these views, in this study, the problems faced by female music teachers were tried to be discussed based on values. If there is a problem in the attitudes and behaviours related to these values in the environments where they practice their profession, it is thought that there are ethical problems.

2.Method

In this study, the scale developed by Nihal Tunca (2012) in the study titled "Developing the Professional Values Scale for Primary Education Teachers and Determining the Professional Values of Primary Education Teachers" was used, and the values of the scale, whose validity and reliability studies were conducted, were used in this study to determine the problems faced by female music teachers.

In the research, "The data obtained from the "Values That Teachers Should Have Survey 1-2", which was developed to determine the professional values of teachers, was analysed using descriptive statistical techniques (Tunca, 2012).

In Tunca (2012)'s research, "When the findings of the research on determining the professional values of teachers are examined, it is seen by the faculty members that the following pursuits are seen as the professional values of teachers; "Being open to learning", "Being principled", "Respecting differences", "Having responsibility", "Scientific thinking", "Researcher". "Be sensitive to cultural and historical heritage", "Being against violence", "Having a civic consciousness", "Being open to criticism", "Giving importance to the national language", "Being innovative", "Devotion to one's profession", " Being tolerant", "Respecting the rules", "Being on the side of equality and justice", "Being honest", "Defending freedom of thought and expression", "Being sensitive to the environment", "Being contemporary", "Being open to cooperation", " Adhering to the principles of Atatürk", "Being patient", "Being intellectual", "Being humanist", "Being sensitive to national symbols", "Being open-minded", "Being productive", "Being rational", "Aesthetic taste" have", "Be consistent", "Religion and conscience are self- freedom", "Being patriotic", "Belief in the rule of law", "Being a Democrat", "Being courteous", "Being accommodating", "Having self-respect", "Being sharing", "Being forgiving", "Being loyal to traditions and customs", "Being sensitive", "Being sceptical", "Being a participant", "Being helpful". In order to benefit from the scale developed by Tunca in this study, her permission was obtained via e-mail.

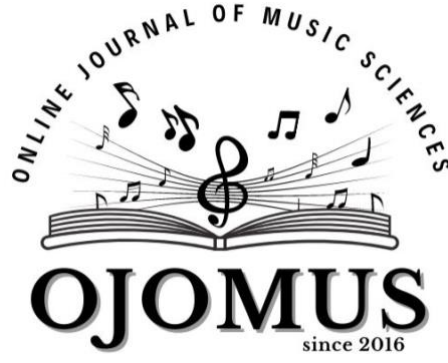
The negative attitudes and behaviours shown to the female music teachers in their professional environments and towards their professional values were described as ethical problems and it was tried to be determined as "Ethical Problems of Female Music Teachers" within the scope of this study. These values were directed to female music teachers working in Afyon through a questionnaire. The survey questions were formed by taking into account those related to women's problems among the values determined by Tunca (2012), and the values that do not directly address women's identity were excluded from the scope of the research.

In the research, the questionnaire method applied to 20 volunteer female music teachers working in Afyonkarahisar centre was used. They were reached from the Afyon Music Teachers WhatsApp group, a questionnaire created on Google forms was sent to them and they were asked to answer. Participation in the research is on a voluntary basis. The answers were tried to be interpreted by turning them into tables.

Music teachers are those who teach at the secondary and high school levels and are forced to attend several different schools at the secondary school level because they only teach one hour per class per week. It is thought that female music teachers, who take on many responsibilities both at school and at home, may be exposed to different attitudes and behaviours from other teachers. In this study, various values were tried to be discussed in terms of female identity and a situation determination was made.

3. Findings, Discussion and Results

The place of women in the society, with the adjectives they carry and the responsibilities they assume, has an important position. In fact, a woman's educational and teaching duty begins with her motherhood. Women, who have many responsibilities in social life or at home, have also taken on other responsibilities along with the working environment. Women who have problems with some values in their professional environment may also be unproductive in their social or family life due to the problems they experience. In general, when women who have an emotional temperament by nature are devalued from various perspectives in their professional environment, this situation can bring negative feedback to their family and social life. It is an issue that should be emphasized in developing and changing societies that a woman, who is not even considered appropriate to work by most people in the society, is exposed to such devaluation in her professional environment. The situation is even more thought-provoking for the music lesson, which is not seen as essential by administrators, students and even parents in education and training institutions, and for female teachers working in the professional environment of this lesson. As a result of the research, it is seen that female teachers have problems especially in getting education related to their field. This situation poses problems for women to train themselves both individually and professionally. It is noteworthy that there are female music teachers, who also have problems with courtesy, equality, and justice in their professional environment. Not being appreciated as a result of their performance in their professional fields is seen as a spiritually destructive feeling for women as well as for every individual. According to the marital status of female music teachers, the fact that they are burdened with drudgery by the administrators of the institution or that the fair distribution of lesson hours is ignored are among the problems experienced.



ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCES

Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi

YORGO BACANOS'UN PEŞREV FORMUNDAKİ ESER
İCRASININ UD TEKNİĞİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ;
REFİK FERSAN'IN ŞEDARABAN PEŞREVİ ÖRNEĞİ

INVESTIGATION OF YORGO BACANOS'
PERFORMANCE IN THE PEŞREV FORM IN TERMS OF
LOUD TECHNIQUE; THE EXAMPLE OF REFİK FERSAN'S
ŞEDARABAN PEŞREVİ

Atıf/Citation

Eroğlu, S. (2022). Yorgo Bacanos'un peşrev formundaki eser icrasının ud tekniği bakımından incelenmesi; Refik Fersan'ın şedaraban peşrevi örneği. *Online Journal Of Music Sciences*, 7 (1), 115-133. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1060876>

Sarper EROĞLU 

Öğr. Gör. İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi
Devlet Konservatuvarı, Çalgı Anabilim Dalı,
seroglu@itu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0001-6182-6373>

Cilt/Volume: 7

Sayı/Issue: 1

Haziran/June 2022

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 20.01.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 30.04.2022

Yayın Tarihi/Published: 30.06.2022



ÖZ

Türk musiki tarihinin yetiştirdiği önemli udilerden olan Yorgo Bacanos gerek taksimleri ve solist eşlikleri bakımından gerekse de icra ettiği saz eserlerindeki üstün performansları sebebiyle ekol olmuş isimlerden biridir. Günümüzde Bacanos ekolünü örnek alarak kendi icralarında bu ekolden örnekler sergileyen profesyonel ud icracıları olduğu gibi ud öğrencilerinin de onun taksimlerini dinleyip taklit etmeye çalıştıkları gözlemlenmektedir. Çalgı çalmayı öğrenme süresince iyi bir seviyeye ulaşmak için ekol olmuş üstadların ses kayıtları üzerine çalışmalar yaparak bu icraların taklit edilmesinin sürece olumlu katkılarda bulunduğu artık kabul görmüş bir eğitim modelidir. Bu model, günümüzde teknolojinin de sunduğu imkanlar dahilinde aslında meşk sisteminin bir parçası olmuştur. Bacanos'un icrası vesilesiyle yorumculuğun geliştirilmesine katkı sağlamak araştırmanın temel amacını oluşturmaktadır. Bulgular nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yöntemi ile değerlendirilmiştir.

Bu çalışmada, Kalan Müzik tarafından yayınlanan "Yorgo Bacanos 1900 – 1977 / Arşiv" adlı albümün içinde yer alan bir kayıt ele alınarak Yorgo Bacanos'un Ud icrası teknik bakımdan incelenmiştir. Araştırmacı tarafından Yorgo Bacanos'un eser içerisinde yapmış olduğu tüm nota dışı süslemeler ve ud tekniğini içeren öğeler de dahil olmak üzere ilgili kayda göre yeniden notası yazılmıştır. Ayrıca eserin orijinal haliyle kıyaslanması açısından 2 parti olacak şekilde gösterilmiştir. Yapılan analizlere göre Bacanos'un eser içerisindeki uzun sesli kalıpları kendine has ajiliteli özgün kalıplarla doldurduğu, yer yer çift sesler, atlamalı aralıklar ve akorlar kullandığı tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Ud, Yorgo Bacanos, Klasik Türk Müziği, Ud Tekniği, Refik Fersan

ABSTRACT

Yorgo Bacanos, who is one of the important oud players raised in the history of Turkish music, is one of the names that became a school both in terms of his taksims and soloist accompaniments, and reason of his outstanding performances in the instrumental works he performed. Today, it is observed that there are professional oud players who take the Bacanos school as an example and exhibit examples from this school in their performances, and that the oud students listen to his taksims and try to imitate them. In order to reach a good level during learning to play the instrument, it is an accepted education model that studies on the sound recordings of the masters and imitation of these performances contribute positively to the process. This model has actually become a part of the meşk system within the possibilities offered by technology today. Contributing to the development of interpretation through the performance of Bacanos is the main purpose of the research. The findings were evaluated with the descriptive analysis method, one of the qualitative research methods.

In this study, Yorgo Bacanos' oud performance was technically examined by considering a recording in the album "Yorgo Bacanos 1900 – 1977 / Archive" published by Kalan Music. In the aforementioned recording, The notation was rewritten by the researcher according to the relevant record, including all the non-note decorations and elements containing the oud technique that Yorgo Bacanos made in the piece. In addition, it is shown as 2 parties in order to compare the work with its original form. According to the analyzes made, it has been determined that Bacanos fills the long sounds in the piece with unique patterns with his own agility, and sometimes he uses double sounds, hopping intervals, arpeggio and chords.

Keywords: Oud, Yorgo Bacanos, Classical Turkish Music, Oud Technique, Refik Fersan

1.GİRİŞ

20. Yüzyıl Klasik Türk müziği çalgı icracılarının en parlak isimlerinden biri olan Yorgo Bacanos (1900-1977), taksimleri, saz eserleri formlarında icra ettiği eserler içerisindeki dinamik performansları ve solist eşlikleri bakımından dönemine damga vuran icracılardan biridir. Bacanos, yaşadığı dönem boyunca, popüler müziklerin tercih edilmesi sebebiyle piyasa müziği diye tabir edilen ortamlar da dahil olmak üzere klasik korolarda, radyoda, fasıllarda ve döneminin önemli solistlerine refakatçi saz olarak her zaman aranan ve bulunduğu saz heyetlerinde kendini fark ettiren bir isim olmuştur.

Bacanos'un neredeyse tüm ailesi müzisyen olup babası Lavtacı Haralambos, ağabeyi kemençeci Aleko, dayısı kemençeci Anastas, yeğeni ise kemençeci Sotiri'dir (Ak, 2009, s. 191). Ailesindeki neredeyse tüm fertlerin müzisyen olmaları onun ileri seviyedeki örnek icralarının temellerini oluşturmasında büyük bir etken olarak görülebilir. 10 yaşına kadar 3-4 yıl süreyle babası tarafından sadece skala (teknik geliştirici etüdler) çalışmasına izin verildiği söylenmektedir (Tanrıkorur, 2004, s. 298). Yorgo Bacanos 9 Kasım 1967 tarihinde Milliyet gazetesindeki bir röportajında müzik yaşantısındaki gelişmelerden şöyle bahsetmektedir:

...O zaman en iyi saz Taksim'deki Eftalipos Gazinosu'nda idi. On yaşımda iken babam beni oraya götürdü. Bir sene amatör olarak çalıştım. Senenin sonunda gazinonun sahibi Emin Bey bana güzel bir ud hediye etti ve beş kuruş ücretle 1910 senesinde aynı gazinoda çalışmaya başladım. Ücretim bir müddet sonra on kuruş oldu. On beş yaşıma gelince Udi Yorgo namı altında musiki aleminde tanınıyordum. Bu arada bir iki sene Büyük Sınanyan'dan alafranga piyano dersi aldım. Eftalipos'tan sonra Beyoğlu'nda Küçük Gülistan Gazinosu'nda ve muhtelif yerlerde çalıştım. (Özalp, 2000, s. 402)

1946 yılında radyonun yanı sıra İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Musikisi İcra Heyeti'nde çalışmaya başlayan Bacanos, bu kurumda da uzun yıllar ud çalmıştır. O dönemde Şan sinemasında iki haftada bir pazar günleri halka açık olarak verilen ve radyodan da canlı yayınlanan bu konserlere yalnızca onun yapacağı taksimi ve icraları görüp dinleyebilmek adına Ankara-İzmir gibi çeşitli şehirlerden birçok musiki severin geldiği bilinmektedir (Ak, 2009, s. 191-192).

Bacanos, sadece ülkemizde değil dünyanın çeşitli yerlerinde de verdiği konserler ile icrasını duyurmuş bir müzisyendir. Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde solistlere eşlik etmiş ve plaklar doldurmuştur. Konser vermek için Paris'ten Kahire'ye geçen Bacanos, burada, Ümmü Gülsüm ve onun udisi Muhammed el-Kasapçı olmak üzere Mısırlı müzisyenlerin büyük takdirini kazanmış ve "Rabbi'l-ud" (Udun ilahı) iltifatına mazhar olmuştur (Tanrıkorur, 2004, s. 298).

Yorgo Bacanos'u icra performansları bakımından incelediğimizde taksimleri oldukça öne çıksa da radyoda ya da icra heyetinde eser icralarındaki performansları bakımından dönemine göre fark yaratan bir icra tekniğine sahip olduğu gözlemlenmektedir. Türk Müziği tarihinde saz eserlerinin sözlü eserlere göre belli bir döneme kadar geri planda kaldığı düşünülmektedir. 19. yüzyılın sonlarına doğru bu bağlamdaki değişimi İhsan Özgen şöyle anlatmaktadır:

19. yüzyılın sonlarında saz eserlerinin yavaş yavaş sözlü musikinin etkisinden çıkmaya başladığını görüyoruz. Saz eserlerinde insan hançeresinin alışıktığımız üslubu dışında daha ziyade çalgıya özgü hareketlere rastlıyoruz. Özellikle saz semailerinde farklı melodik seyirlere tanık oluyoruz. 20. Yüzyılın başlarında da Batı etkisinin ağır basmasıyla bu değişiklik gözle görülür ölçülerde artıyor. (Özgen, 2009, s. 64)

Türk müziği geleneğinde bir eser icra ederken yapılan nota dışı süslemeler eserlerin notalarında yazmaz fakat bu süslemeler icracının sahip olduğu müzikal birikim ve çalgısındaki ustalık seviyesine göre o an irticalen yapılır. Burada en önemli husus, yapılan nota dışı süslemelerin o an icra edilen müziğin üslubuna uygun olması ve fem-i muhsin bir şekilde yapılmasıdır. Bu bağlamda günümüz teknolojisinin de sunduğu imkanlar doğrultusunda eski üstadların özellikle de ekol olmuş isimlerin performanslarının gerek çalgı tekniği gerekse de kompozisyon bakımından analizlerinin yapılmasının geleneksel meşk sisteminin belki de günümüzdeki modern bir parçası olduğu söylenebilir. Cem Behar, teknolojinin de imkân tanınmasıyla çoğalan ses ve görüntü kayıtlarının yaygınlaşması neticesinde bir sanal meşkten ya da bir başka deyişle teknolojik meşkten bahsedilebileceği hususuna değinmiştir (Behar, 2019, s. 225). Bacanos, peşrev, saz semai, longa, sirto vb. gibi saz eserleri formlarındaki icralarında, ud çalgısının teknik olarak diğer çalgılara göre ses şiddetinin düşük kalmasına rağmen içinde bulunduğu saz heyetinde ud sesini oldukça yeterli bir düzeyde duyurabilen ve müziğin üslubunu bozmayan çeşitli nota dışı müzikal süslemelerle varlığını kesin bir şekilde ortaya koyabilen bir udi olmuştur. Yorgo Bacanos'un bu çalışmaya konu olmasındaki en önemli unsurlardan biri de 20. yüzyıl Türk saz müziğinde belki de Tanburi Cemil Bey'den sonra eser icralarında nota dışı süslemeleri müziğin üslubuna en uygun yapan ve bu alanda birçok musiki severi ve icracı adayını etkileyerek iz bırakan icracılardan biri olmasıdır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, Yorgo Bacanos'un taksimlerinde olduğu kadar saz eserlerindeki farklı icra performanslarının teknik bakımdan incelenmesi vesilesiyle ud enstrümanında yorumculuğun geliştirilmesine katkı sağlamasıdır. Bu çalışmada, günümüz teknolojisinin desteğiyle özellikle enstrüman icracılarının yorumculuk ve üsluba uygun nota dışı süsleme yapabilme anlamında gelişimlerine katkı sağlamak temel amaçlardan biridir.

1.2. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, kişisel icra performanslarını geliştirmek isteyen enstrüman öğrencileri ve icra performanslarını daha ileri düzeye taşımak isteyen çalgı icracıları için Bacanos'un icra örneği üzerinden gelenekle bugün arasında bir bağ kurabilmeleri adına önem taşımaktadır.

2. YÖNTEM

Durum çalışmaları ve müzikal bir anlatı araştırmaları betimleme, katılımcı gözlem ve deneyimleme esaslarına dayandığı için nitel araştırma olarak adlandırılır (Karahasanoğlu & Yavuz, 2015, s. 10). Bu araştırma verilerin taranması ve analizinin yapılması bakımından nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yöntemi ile değerlendirilmiştir.

İncelenen eserin ses kaydı, Kalan Müzik tarafından 8 Ağustos 2006 yılında yayınlanan "Yorgo Bacanos 1900-1977 / Arşiv" isimli albümden alınmıştır. Bahsi geçen eserin yayınlanan albümdeki ses kaydı 2 hane 1 teslim olarak icra edildiği için araştırma bu bağlamda sınırlandırılmıştır. Eserin notası bu ses kaydı vasıtasıyla araştırmacı tarafından yeniden notaya alınıp, eserin orijinal hali ile Yorgo Bacanos'un performansı esnasındaki yaptığı çeşitli süslemelerin de gösterildiği 2 parti olacak şekilde notası yeniden yazılmıştır. Eserin icrası Bacanos özelinde ud tekniği bakımından yaptığı çeşitli süslemeler ve ilave motifler üzerinden incelenmiştir. Bu süsleme tekniklerinden kısaca bahsederek;

- Vibrato: Seslerin dalgalı ve titreşim izlenimi verecek şekilde çıkarılmasıdır (Sözer, Müzik Terimleri Sözlüğü, 2021, s. 252). Müzikte anlatım gücünü artırmak amacıyla kullanılan bir süsleme tekniğidir.
- Legato: Bağlı çalış anlamına gelmektedir. Udda çıkıcı ve inici legato olarak iki şekilde kullanılır. Çıkıcı legato, bir sese mızrap vurup ardından gelen sesi parmak baskısıyla çıkarmaktır. İnici legato ise bir sese mızrap vurarak ses elde edilmesi ve bu ilk sese basan parmağın teli aşağı çekerek mızrap vurmada diğer sesi elde etmesidir.
- Staccato: Kısaca kesik çalış olarak ifade edilir. Seslerin kesintili olarak tane tane çalınması olarak tanımlanmaktadır (Çalışır, 2004, s. 202).
- Çarpma: Çarpmalar değerini kendinden önceki ya da sonraki notalardan alan süratli notalardır.
- Mordan: Bir notanın hızla çırılması ile sağlanan bir tür trildir (Sözer, 2005, s. 479). Udda daha çok önceden gelen gerçek notanın son kısmında oldukça hızlı iki küçük nota şeklinde icra edilir.
- Grupetto: Türk müziğinde lavta mızrabı olarak da tanınan bu süsleme tekniği değerini kendinden önceki gerçek notadan alır (Torun, 2000, s. 292). Hızlı tempoda yapılan bir süsleme çeşididir.

- Pozisyon değişimi: algının klavyesi üzerinde ses perdelerini basan elin belli bir entonasyon içerisinde çalgıda var olan pozisyonlar arasında yer değiştirmesidir.
- Portamento – Glissando: Portamento, ses taşınması, glissando ise ses kaydırması olarak tanımlanabilir. Bir sestem diğerine geerirken kesinti olamadan aradaki seslerin de duyurularak alınmasıdır (Torun, 2000, s. 301).
- Çift ses: Makam içerisindeki uyumlu iki sesin birlikte kullanıldığı icra şekli olarak tanımlanabilir (Kaçar, 2020, s. 178).
- Arpej: Akorları oluşturan notaların ardı ardına alınmasıdır (Sözer, 2005, s. 49).
- Akor: En az üç sesin aynı anda duyurulduğu bir ses kümesidir.

3. BULGULAR

Bu bölümde Yorgo Bacanos'un bir müzik eseri içerisindeki icrasının ud tekniği bakımından incelenmesi Refik Fersan'ın şedaraban Peşrevi üzerinden analiz edilmiştir. Analizler ud alım tekniğinde kabul edilmiş vibrato, legato, staccato, çarpma, mordan, grupetto, pozisyon değişimi, portamento – glissando, çift ses, arpej ya da akor seslerinin kullanımı ve mızrap kullanım yönleri gibi çeşitli teknikler üzerinden yapılmıştır. İncelemeye konu olan ses kaydı iki hane ve bir teslim olduğundan dolayı üç bölüm olarak kabul edilmiş ve analizler de sırasıyla birinci hane, teslim ve ikinci hane olarak yapılmıştır. Araştırmada incelenen nota 2 parti şeklinde olup, üst partide eserin orijinal hali, alt partide ise Bacanos'un icra ettiği şekli notaya yazılmıştır.

Eser Bolâhenk düzeni ile icra edilmiş olup, udun 6. teli Kaba Rast, 5. teli ise Yegâh perdesine akort edilmiştir. Bacanos'un eser ya da taksim performanslarında 5. ve 6. tel için olan bu akort şeklini sıklıkla kullandığı ses kayıtlarındaki müzik cümlelerinden, çalgı üzerinde sol el pozisyon ve mızrap kullanımlarından ayrıca çeşitli müzikal süslemelerinden analiz edilebilmektedir. Bu akort düzeni ile udun pest bölgesindeki seslerin kullanım alanını genişleterek icra esnasında kullandığı çeşitli akor sesleri ile ud sazının rezonans zenginliğini artırdığı görölmektedir.

3.1. Birinci Hane

Şekil 1

Şedaraban Peşrevi-1. Hane

1. Hane Hafif

The image displays a musical score for the first hane of Şedaraban Peşrevi. It consists of five systems, each with a melody line and a corresponding Yorgo Bacanos playing technique line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody is marked 'Hafif' (light). The playing technique line includes various rhythmic notations such as downstrokes (↓), upstrokes (↑), and triplets (3). Asterisks (*) are placed above certain notes in the technique line, likely indicating specific bowing or playing techniques. The score is numbered 1, 4, 8, 11, and 14 at the beginning of each system.

Bacanos, eserin girişinde 1. ölçüde bir dördlük değerdeki Nim Hicaz perdesini bir onaltılık ve iki otuzikilik notadan oluşan bir nota kalıbı ile değiştirerek esere dinamik bir başlangıç yapmıştır. Bu kalıpta müzikal vurguyu öne çıkarmak için "üst-üst-alt" mızrap yönlerini kullandığı anlaşılmaktadır.

Şekil 2

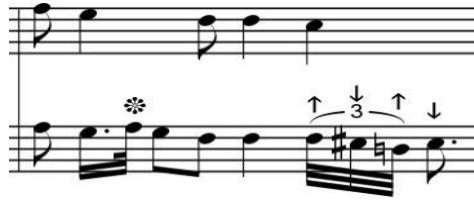
1. ölçü – Mızrap yönleri

This image shows the first measure of the musical score for Şedaraban Peşrevi. It consists of two staves: the top staff is the melody and the bottom staff is the Yorgo Bacanos playing technique. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody starts with a quarter note, followed by a quarter rest, and then a quarter note. The playing technique line shows a sequence of downstrokes (↓) and upstrokes (↑) corresponding to the notes in the melody. The score is numbered 1 at the beginning of the first staff.

2. ölçüdeki Hisar perdesini onaltılık notaya bölüp legato tekniğiyle mızrap vurmada Eviç perdesini duyurarak tekrardan Neva perdesine ulaşmaktadır. Mızrap vurmaya legato ile çıkarılan ses nota üzerinde “*” işareti ile gösterilmiştir. Ardından bir dörtlük Nim Hicaz perdesini ilk ikisi kromatik üçüncüsü ise tam ses aralığı olacak şekilde re-do#-si naturel sesleriyle destekleyerek nim hicaz perdesindeki kalışını vurgulamaktadır. Ses kaydındaki mızrap akıcılığı ve vurgusu göz önüne alındığında buradaki triole kalıbına alt mızrap vuruşu ile başladığı gözlemlenmektedir.

Şekil 3

2. ölçü – legato ve triole kalıbı mızrap yönleri



figürleri sıklıkla kullanmaktadır. 10. ölçüde noktalı dörtlük olan bir nota kalıbını hızlandırarak dört otuzikilik bir kalıba dönüştürmüştür ve bu kalıbın ikinci sesini mızrap vurmada yine legato tekniği ile duyurmuştur. Bu ölçünün sonlarında ise notanın orijinalindeki kalıpları triole olarak çeşitlendirmiştir.

Şekil 5

8.-9. ve 10. ölçüler



Bacanos, 11. ve 13. ölçüde dörtlük değerdeki notaları dört tane otuzikilik değerde nota kalıbına döndürerek icradaki ifadeyi çeşitlendirmiş ve aralara yine legato vuruşları eklemiştir. 12. ölçüde ise sekizlik değerde olan bir notayı onaltılık değerde triole kalıbında 3 nota olarak bölmüş ve unison sesler arasında(re-re-re) seri ve tekrarlı çarpımlar yaparak ifade zenginliği oluşturmuştur.

Şekil 6

11.-12. ve 13. ölçüler



1. hanenin son satırındaki 14. ölçüde sekizlik değerdeki son 4 nota onaltılığa çevrilmiş ve sanki bir basamak inişi gibi noktalı değerlerle inici bir melodi oluşturulmuştur. Hanenin son ölçüsü 16. ölçüde ise notanın orijinalindeki son bir dörtlük nota ve es yerine triole kalıplarından oluşan ilk triole kalıbında çarpmalı bir ifade ile başlayan akıcı ve özgün bir motif işlenmiştir. Burada ilk triole kalıbından ikinci triole kalıbına geçerken standart üst-alt mızrap vuruşu yerine mızrap kaydırma tekniğinin kullanıldığı düşünülmektedir. Mızrap kaydırma tekniği bir notaya üst mızrap vurduktan sonra başka bir tele geçişte mızrap sırası bakımından alt mızrap vurulması gerekirken akıcılığı ve müzikal tonu korumak bağlamında tekrardan üst mızrap vurulması olarak anlatılabilir. Mızraplı çalgılarda, uzun sesler icra edilirken bir mızrap vuruşuyla çıkan ses zayıflayarak söneceği için uzun notaların birkaç mızrap vuruşu ile doldurulması çok kullanılan bir icra şeklidir (Torun, 2000, s. 317).

Şekil 7

14.-15. ve 16. ölçüler



3.2. Teslim

Şekil 8

Şedaraban Peşrev-Teslim

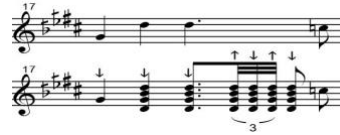


Eserin bu bölümünde oldukça renkli ve aslında Yorgo Bacanos tavrını ortaya koyan birtakım süslemeler, mızrap kullanımları ve akor duyumları gözlemlenmektedir. Teslimin 1. ölçüsünde bir dörtlük değerdeki Neva perdelerini pest taraftan başlayarak re-sol-si bemol-re şeklinde bir akor ile duyurarak ve bu akoru duyururken de lavta mızrabı diye tabir edilen farklı bir mızrap türü kullanan Bacanos, teslimde adeta saz heyetini de coşkulandıran bir icra tarzı sunmaktadır. Lavta mızrabı standart üst-alt mızrap sıralamasıyla olabileceği gibi zaman zaman ters mızrap sıralamasıyla başlayıp alt-üst-alt-üst olarak mızrap sırasını sürdürebilir. Bu eserde lavta

mızrabının başladığı ilk ses üst mızrap ile vurgulanırken devamındaki otuzikilik değerdeki kalıp alt mızrap ile sürdürülmektedir. Bu sayede birden fazla telde yapılması güç olan bu mızrap türünün akıcılığı sağlanmaktadır. Ayrıca Bacanos kullandığı bu tarz akor duyumlarında 5. ve 6. telini Yegâh ve Kaba Rast seslerine akortlamasından dolayı çalgısına oldukça rezonans kazandırmaktadır.

Şekil 9

17. ölçü – lavta mızrabı



18. ölçüde bir dörtlük Neva perdesini bir sekizlik ve iki onaltılık olarak bölerek yine pest taraftan re-fa diyez-la-re sesleri ile bir arpej duyumu sağlamıştır. Buradaki sesleri aynı anda tek bir seferde duyurmak yerine mızrabıyla her bir sesi tek tek duyuracak şekilde yukarıdan aşağıya mızrap kaydırma tekniği ile tüm sesleri süratle ritim içerisinde duyurarak icra etmiştir. Ardından bir dörtlük es yerine re-la-si bemol-fa diyez notalarıyla dört onaltılıktan oluşan bir ezgi icra etmiştir. Aslında buradaki ezgi, re-fa diyez-la akoronun bir çevrimi olduğu da düşünülebilir.

Şekil 10

18. ölçü



19 ve 20. ölçülerde Yorgo Bacanos'un icralarında sıkça duyabileceğimiz çift seslerle icra ettiği motifler karşımıza çıkmaktadır. Çift ses diye adlandırılan süsleme unsurunu birbiriyle müzikal anlamda uyumlu iki sesi aynı anda icra etmek şeklinde tanımlayabiliriz. Ayrıca çalgı icrasında çift ses kullanımı için uyumlu iki sesin birlikte kullanıldığı icra şekilleri olduğu ve bu icra türünde Batı müziğinin etkileri olduğu düşünülmektedir. (Kaçar, Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar, 2005, s. 219) 19. ölçünün sonundaki mi-re-do ezgisini çift seslerle icra etmiş ve 20. ölçünün başında da bunu devam ettirmiştir. 20. ölçüde eserin orijinalindeki onaltılık si ve la notalarına karşılık yine onaltılık re ve fa diyez ile karşılık vermiştir. Burada müziğin bütününe baktığımızda saz heyeti eserin orijinal notasını çalarken Bacanos'un değiştirerek icra ettiği şekli aslında bütünsel anlamda saz heyetine çift seslerle karşılık verdiği anlamına gelmektedir. Ud

çalgısının yanında bir yandan piyano çalması ve Avrupa müziğine de hâkim olmasının onun icralarındaki bu akılcı ve anlamlı müzikal düşüncelerine katkısı olduğu görülmektedir.

Şekil 11

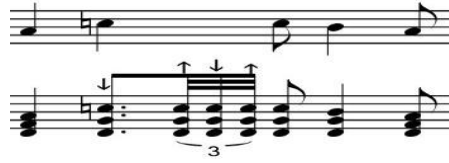
19. ve 20. ölçüler



Eserin teslim bölümünün 21. ölçüsünde ilk sese yine re-fa diyez-la seslerinden oluşan akor ile giriş yaparken bir sonraki seste ise re-sol-do sesleriyle yine lavta mızrabı ile devam etmektedir. Lavta mızrabını kullandığı bu ölçüde de mızrap sıralaması vurgulanacak ilk seste üst mızrap olup devamı alt-üst-alt olarak sıralanmaktadır.

Şekil 12

21. ölçü – lavta mızrabı



3.3. İkinci Hane

Şekil 13

Şedaraban Peşrev-2. hane

2. Hane

25

Yörgo Bacanos İcrası

27

Yorgo Bacanos'un peşrev formundaki eser icrasının ud tekniği bakımından incelenmesi; Refik Fersan'ın Şedaraban peşrevi örneği

The image displays a musical score for the piece 'Yorgo Bacanos' icrası'. It is presented in four systems, each with a vocal line (top staff) and a guitar line (bottom staff). The key signature is B major (two sharps) and the time signature is 2/4. The guitar line features several technical markings: triplets (indicated by a '3' and a bracket), slurs, and accents. The first system starts at measure 29 and ends at measure 31. The second system starts at measure 32 and ends at measure 34. The third system starts at measure 35 and ends at measure 37. The fourth system starts at measure 38 and ends at measure 40, concluding with a double bar line and a repeat sign. The vocal line consists of a single melodic line with a few rests.

Bacanos icrasında kullanmış olduğu akordunun da avantajı ile bu haneye girişteki 25. ölçünün başında Kaba Rast ve Yegâh seslerini aynı anda duyurarak başlamış, Yegâh ve Rast sesleriyle devam etmiş ardından ise çift ses diye adlandırabileceğimiz bir melodi yürüyüşüyle ölçüyü tamamlamıştır. 26. ölçüde ise Türk müziği saz icrası geleneğinde oldukça kullanılan bir yöntemi göstermiştir. Mevcut ezgiyi eserin üslubuna aykırı bir durum yaratmayacak şekilde notaların değerlerini hızlandırarak ve melodi yürüyüşlerini değiştirerek icra ettiği görülmektedir. Bu ölçüde genellikle sekizlik nota değerinde giden bir motifi onaltılık değerde triole kalıpları ile motifi değiştirerek icra ettiği görülmektedir. Türk müziği saz icrasında bu tarz motiflere Tanburi Cemil Bey'in icralarında da sık rastlamak oldukça mümkündür. Bacanos'un bu onaltılık triole kalıplarında üst-alt mızrap sırasını takip ettiği ve seslerin temizliğinden taviz vermediği gözlemlenmektedir.

Şekil 14

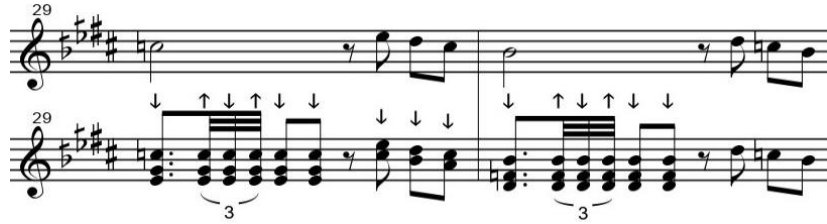
25. ve 26. ölçüler



Eserin bu bölümünde Bacanos son derece etkili ve fark edilir bir icra sunmaktadır. 29. ölçüdeki bir dörtlük Çargâh perdesine karşılık mi bemol-sol-do naturel seslerini birlikte duyurarak daha öncesinde de kullandığı lavta mızrabı ile giriş yapmaktadır. Ardından mi-re-do notalarından oluşan ezgide ise çift ses tekniğini kullanmış ve bu seslerin hepsini vurgunun ön plana çıkması için üst mızrap vurarak çalmıştır. 30. ölçüde ise Dik Kürdi perdesine karşılık re-fa naturel-si bemol seslerini aynı anda akor şeklinde duyurmuş ve yine lavta mızrabı ile icra etmiştir. Buradaki lavta mızraplarında da mızrap sıralamasını daha öncekilerdeki gibi kullanmıştır. Yani ilk vurgulanacak ses grubuna üst mızrap vurup ardından gelen ses kümesini alt-üst-alt sıralaması ile devam etmiştir. Lâvta mızrabı tekniğinin ifade edilebilmesi için öncelikle pedal seslerinin, üçlemelerin ve mızrap vuruş yönlerinin belirtilmesi gerekmektedir. (Aslan, 2017(11), s. 80)

Şekil 15

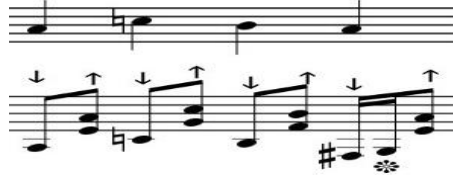
29. ve 30. ölçüler – lavta mızrapları ve çift sesler



Bacanos, eserin orijinalinde bir dörtlük notalardan oluşan bu ölçüyü geleneksel icrada pedallı çalış diye anlatılan bir çalım tekniği ile icra etmektedir. Pedallı çalış, var olan bir melodiyi daha canlı bir ifade ile sunmak adına notaların değerini bölerek bir oktav aşağıdan pest bir ses duyurup diğer sesi bir üst oktavdan sanki birbirine cevap veriyormuş gibi sesleri karşılıklı olarak çalmaktır. Burada pedallı çalış tekniğine ilave olarak pest taraftan duyurduğu seslere cevaben verdiği karşı seslerde tam 4'lü aralık kullanarak aynı anda iki ses duyurmuş (mi-la, sol-do, fa-si gibi) ve müzikal ifadedeki duyumu ritmik olarak dinamikleştirmiştir.

Şekil 16

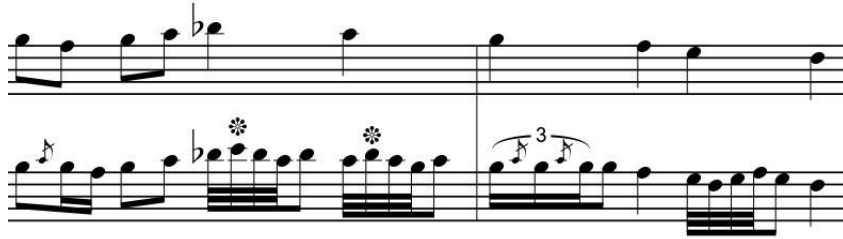
31. ölçü – pedallı çalış



33. ölçünün başında iki unison ses arasında çarpma yaptığı görülmektedir (sol-sol-fa). Bu ölçünün devamındaki bir dördlük si bemol ve la seslerini dört otuzikilik nota değerinde çoğaltarak ajiliteli bir pasaj elde etmiştir. İncelenen ses kaydındaki vurgulamaya göre bu ajiliteli pasajdaki otuzikilik grupların 2. seslerini mızrap vurmadan parmak baskısı ile duyurduğu düşünülmektedir. 34. ölçü başında bir dördlük değerdeki sol sesini triole kalıbında üç onaltılık olarak bölmüş ve burada yine unison sesler arasında seri çarpmalar yapmıştır (sol-sol-sol). Ölçüdeki 3. ses olan mi bemolü ise bir önceki ölçüde de kullandığı gibi otuzikilik notalarla ajiliteli bir pasaj olarak icra etmiştir.

Şekil 17

33. ve 34. ölçüler



37. ölçüde Bacanos geleneksel icra tarzında sıkça görülen bir süslemeyi göstermektedir. Dört onaltılık notadan oluşan bir kalıbı yine onaltılık olarak iki triole şeklinde bölmüş ve bu triole kalıbındaki seslerin arasında çarpma yaparak pasajı tamamlamıştır.

Şekil 18

37. ölçü

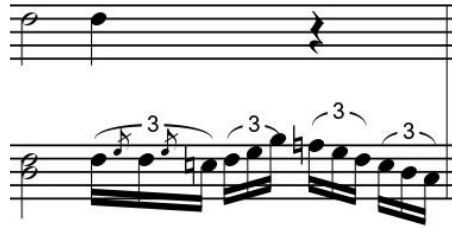


2. hanenin son ölçüsü 40. ölçüde ise daha önceden 1. hanenin son ölçüsü olan 16. ölçüde yapılan motifin aynısı tekrarlanmıştır. Bu açıdan bakıldığında 2 hanenin son ölçüsünde de aynı motif tekrar edilmiştir. Ölçüdeki bir dördlük nota ve es işaretine karşılık triole kalıplardan oluşan didaktik,

akıcı ve seri bir pasaj icra etmektedir. İcrada nota dışı farklılıkların incelendiği yayınlanmış bir makalede sus işaretlerinin nota ile doldurulmasının melodiyi zenginleştirdiği konusuna değinilmiş olup, eserin orijinal halinin başka bir nota veya es ile değiştirilmesi icracının isteği ve birikimi ile esere katkı sağlayan bir durum olarak görülmektedir. (Turgay & Ayangil, 2016, s. 1181) Ayrıca ölçünün girişindeki bir dörtlük re sesini si bemol-re sesleriyle çift ses olarak duyurmuştur. Bu tür pasajlar Yorgo Bacanos'un eser ve taksim icralarında sıklıkla görülmekle birlikte karakteristik olarak bu türden pasajları duyan bilinçli dinleyici bunları Yorgo Bacanos'un yaptığını tahmin edebilmektedir.

Şekil 19

40. ölçü



4.SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Türk musiki tarihinin önemli icracılarından olan Yorgo Bacanos'un eser icrasındaki ud tekniği Refik Fersan'ın Şedaraban Peşrevi örneği üzerinden incelenmiştir. İnceleme sonucunda elde edilen sonuçlara göre, eser, Bolâhenk akordunda icra edilmiş ve Bacanos bu eserde ud çalgısının rezonanslarını zenginleştirmek adına çalgısının 5. telini Yegâh perdesine, 6. telini ise Kaba Rast perdesine akort etmiştir. Bu akort sistemi ile eser içerisinde çokça tekrarladığı akor ve çift ses duyularında armonik açıdan müziğe derinlik kazandırmış ve ayrıca akordun sağladığı müzikal ifadeleri oldukça verimli kullanmıştır. Bacanos, sert bir mızrap kullandığı ve mızrap kullanımını büyük eşişe yakın bir bölgeden konumlandığı için saz heyeti içerisinde udunun sesinin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Normal şartlarda kalabalık saz heyetleri içerisinde ud çalgısının sesinin az duyulması problemi ud icracılarınca bilinmektedir. Fakat bu sorunun Bacanos'un ileri sağ el tekniği, mızrap seçimi ve mızrabı kullandığı bölge itibariyle ortadan kalktığı tespit edilmiştir. İcrasında oldukça akıcı ajiliteli motifler, triole kalıbından oluşturduğu çarpmalı pasajlar ve birbirini takip eden unison sesler arasında yaptığı seri çarpmalar bulunmaktadır. Ayrıca ajiliteli motiflerin içindeki bazı sesleri mızrap vurmada legato tekniği ile duyurarak icrasında tek düzeliğe olanak tanımadığı ve bu motiflerin içerisinde akıcılığı artırmak için yer yer mızrap kaydırma tekniğini de kullanmıştır. Eserin teslim bölümünde ve 2. hanesinde birçok kez lavta mızrabı diye isimlendirilen bir mızrap vuruşu kullandığı görülmektedir. Bacanos'taki lavta mızrabı etkisinin babasının Lavtacı Haralambos olması ve o dönemden etkilenmesi bir sebep olarak düşünülebilir. Ayrıca tanbur

icralarında lavta mızrabını oldukça kullanan Cemil Bey'den de hem lavta mızrabı hem de genel icra üslubu anlamında faydalandığı açıkça görülmektedir.

Literatürde Bacanos ile ilgili genellikle taksim icraları üzerine yapılan incelemeler dikkat çekmektedir. Bu araştırma ise Bacanos'un peşrev formundaki eser icrasının ud tekniği bakımından incelenmesi üzerine yapılan ilk çalışma özelliğini taşımaktadır. Bu araştırmanın ve M. Aslan (2017) ile G. Y. Kaçar'ın (2002) Bacanos üzerine yaptıkları çalışmaların sonuçları; Bacanos'un dinamik icrasını oluşturan tekniklerin onun yetiştiği sosyokültürel ortamın tesiriyle geliştiği, kendi tarzını oluştururken etkilendiği en önemli isimlerden birinin Tanburi Cemil Bey olduğu ve ud üzerinde yaptığı teknik süslemeler bağlamında paralellik göstermektedir.

Yukarıda belirtilen sonuçlar doğrultusunda, Yorgo Bacanos'un ud icrasının teknik detaylarını incelemek adına araştırmacılar tarafından onun sadece taksim icralarının değil eser icralarının da analizlerinin yapılması, bu tür araştırmalar vesilesiyle Bacanos'un sergilediği tüm teknik süslemelerin ve icra üslubunun öğrenciler tarafından çalgılarıyla taklit edilmeye çalışılması ve ud çalgısında icra düzeyinin geliştirilebilmesi için yeni araştırmaların yapılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Çalışır, F. (2004). *Müzik dili sözlüğü*. Ataçağ Sanatevi Yayınları.
- Özalp, D. M. (2000). *Türk musikisi tarihi II*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özgen, İ. (2009). *Sanatı yaşamak*. Yapı Kredi Yayınları.
- Ak, A. Ş. (2009). *Türk musikisi tarihi*. Akçağ Yayınları.
- Aslan, E. M. (2017(11)). İstanbul lavtası ve Yorgo Bacanos'un ud icrasındaki lavta etkileri. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 11, 73-84.
<https://doi.org/10.31722/ejmd.546069>
- Behar, C. (2019). *Aşk olmayınca meşk olmaz*.Yapı Kredi Yayınları.
- Kaçar, G. Y. (2005). Geleneksel Türk sanat müziği'nde süslemeler ve nota dışı icralar. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25(2), 215-228. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/77259>
- Kaçar, G. Y. (2020). *Türk musikisinde eser ve icra tahlili yöntemleri*. Gece Kitaplığı.
- Karahasanoğlu, S., & Yavuz, E. (2015). *Müzikte araştırma yöntemleri*. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Merriam, S. B. (2009). *Qualitative research: A guide to design and implementation*. Wiley.
- Sözer, V. (2005). *Müzik ansiklopedik sözlük*. Remzi Kitabevi.
- Sözer, V. (2021). *Müzik terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Simonson, M., Smaldino, S. E., Albright, M., ve Zvacek, S. (2012). *Teaching and learning at a distance: Foundations of distance education*. Pearson Education, Inc.

- Tanrıkorur, C. (2004). *Türk müzik kimliği*. Dergah Yayınları.
- Taylor, J. C. (2001). Fifth generation distance education. *e-Journal of Instructional Science and Technology (e-JIST)*, 4 (1), 1-14.
- Torun, M. (2000). *Ud Metodu "Gelenekle Geleceğe"*. Çağlar Yayınları.
- Turgay, N. Ö. ve Ayangil, R. (2016). Fasil müziği icrasında nota dışı farklılıklar. *Rast Müzikoloji Dergisi* 4 (1), 1165-1184. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/545802>

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Yorgo Bacanos (1900-1977), who is the the most brilliant Turkish Classical music instrument performers of his century, is a performer leaving his mark on his period with his improvisaitons (taksim), dynamic instrumental performances and soloist accompaniments. As a favored performer in classical choirs, radio, "fasil musics" and accompaniments to the notable soloists of his time besides to the popular music environments preferred mostly in those times, Bacanos has become a popular name with the instrumental ensembles. In the tradition of Turkish music, the non-note ornamentations added while performing a piece are not written in the notes of the pieces, but they are extemporaneous regarding the musical background of the performer, and the level of mastery in his instrument. In line with this, one of the most important factors of Bacanos' being the subject of this study is his non-note ornamentations, the most suitable ones for the style of music after Tanburi Cemil Bey's, and his influence on many music lovers and performer candidates as one of the performers in 20th Century Turkish instrumental music.

2. Method

In this research, as a qualitative research method, the descriptive analysis method is used to scan and analyze the data. The sound recording of the work analyzed was taken from the album named "Yorgo Bacanos 1900-1977 / Archive" by Kalan Music on August, 8, 2006, however, the research has limitations due to its sound recording's performance as 2 hane and 1 teslim. The musical score of the piece is renoted through the sound recording mentioned above, and the score is rewritten as 2 parts in which the original version of the piece and the various ornamentations added by Yorgo Bacanos during his performance have been shown. The performance has been examined through various ornaments and additional motifs in terms of the oud technique, especially Bacanos'.

3. Findings and Results

After the analysis on the piece examined, it is conducted that Bacanos agilely fills the long sounds with his unique patterns at times, and he uses double voices, distant sound intervals, arpeggio and chords. In his performance, it is observed that he has actually built a bridge between the traditionality and the future by using his unique playing techniques as well as the performance characteristics of his time.



ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCES

Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi

GELİBOLULU MUSTAFA ALİ'NİN “MEVÂİDÜN NEFÂİS Fİ
KAVÂİDİL MECÂLİS” ADLI ESERİNDE ÇALGILARIN
TOPLUMSAL ROLLERİ VE KİŞİSELLEŞTİRİLMELERİ
ÜZERİNE

ON THE SOCIAL ROLES AND THE PERSONALIZATION
OF INSTRUMENTS IN GELIBOLULU MUSTAFA ALİ'S
“MEVAİDÜN NEFAİS Fİ KAVAİDİL MECALİS”

Atıf/Citation

Türkmen, U. (2022). Gelibolulu Mustafa Ali'nin “Mevâidün nefâis fi kavâidil mecâlîs” adlı eserinde çalgıların toplumsal rolleri ve kişiselleştirmeleri üzerine. *Online Journal Of Music Sciences*, 7(1), 134-162. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1112229>

Uğur TÜRKMEN 

Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Devlet
Konservatuvarı, uturkmen@comu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-0847-779X>

Cilt/Volume: 7

Sayı/Issue: 1

Haziran/June 2022

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 02.05.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 29.06.2022

Yayın Tarihi/Published: 30.06.2022



ÖZ

Kültürün en önemli unsurlarından biri olarak görülen müziğin ninniler, oyun, eğlence, iletişim, törenler, şenlikler, iyileştirme gibi geleneksel rolleri yanında; eğitimsel ve ekonomi başta olmak üzere farklı işlevleri olduğu bilinmektedir. Müziğin oluşunu sağlayan çalgılarda bu işlevlerin etkin ve nitelikli olarak yerine gelmesinde katkı sağlar. Seremonilerde, pazarlama işinde, mitoloji ve hikâye anlatma işinde, gezgin müzisyenlerin elinde, terapide vb. birçok alanda çalgıları görebilmekte ve rahatlıkla çalgıların toplumsal rollerinin olduğunu söyleyebilmekteyiz.

Kişiselleştirme; çalgılar üzerine yazılan edebi yapıtlarda sıkça görülür. Çalgılar kimi zaman şikâyet eden, şikâyete ortak edilen oluvermiştir. İnsana dair ne varsa çalgılarda canlandırılmıştır. Gelibolulu Mustafa Ali'nin "Görgü ve Toplum Kuralları Üzerinde Ziyafet Sofraları: Mevâidün Nefâis Fi Kavâidil Mecâlis" adlı eserindeki "Türlü Sazların Benzetmelerini ve Başka Sazendelerin Durumlarını Anlatır" başlıklı bölümünün ele alındığı nitel, içerik analizi tekniklerinin kullanıldığı çalışmada araştırmacı tarafından kişileştirme, toplumsal roller, coğrafya, cinsiyet, unutulmuş çalgılar, çalgı bilim çalışmalarıyla karşılaştırmalar vb. başlıklar altında gerekli incelemeler yapılmasının yanında; alanında yetkin bir uzman tarafından Gelibolulu Mustafa Ali'nin yazılı metni hermetik bir anlayışla yorumlaması istenmiştir.

Ülkemizde çalgı bilimi üzerinde yeterli ve alana katkı sağlayıcı çalışmaların azlığı bilinmekte ve hemen her ortamda dile getirilmektedir. Çalgılar sadece ses vermenin yanında geçmişi de beraberinde/kendisi ile birlikte taşıdığı, bir başka deyişle kültürün akışkanlığında önemli roller üstlendiği düşünülmekte ve bu önüyle araştırmaların özgün, alana katkı sağlayıcı ve önemli olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çalgı, Toplumsal rol, Kişiselleştirme

ABSTRACT

Regarded as one of the most important elements of culture, music has traditional roles such as lullabies, games, entertainment, communication, ceremonies, festivals and improvement; It is known that it has different functions, especially educational and economic. It contributes to the effective and qualified performance of these functions in the instruments that create music. In ceremonies, marketing business, mythology and storytelling business, in the hands of travelling musicians, in therapy, etc. We can see instruments in many fields and can easily say that instruments have social roles.

Personalization: It is frequently seen in literary works written on instruments. Sometimes the instruments became the complainant and the partner in the complaint. Everything about the human being is animated on the instruments.

In the work of Mustafa Ali from Gelibolu titled "Banquet Tables on Manners and Social Rules: Mevâidün Nefâis Fi Kavâidil Mecâlis", the section titled "Describes the Parable of Various Reeds and the Situations of Other Instruments" was used in the study, in which qualitative, content

analysis techniques were used by the researcher, personalization, social roles, In addition to making the necessary investigations under the headings of geography, gender, forgotten instruments, comparisons with instrument science studies, etc.; Mustafa Ali from Gelibolu was asked to interpret the written text in a hermetic manner by an expert who is competent in his field. In our country, it is known that there are few studies that are sufficient and contribute to the field and are expressed in almost every environment. It is thought that the instruments carry the past with him/her, in other words, play an important role in the fluidity of the culture, in addition to giving a sound, and in this respect, it is thought that the research is original, contributing to the field and important.

Keywords: Instrument, Social role, Personalization

1.GİRİŞ

Bireyin içinde yaşadığı toplumun ve sosyal çevrenin kültüründen etkilendiği bilinmektedir. Kültürün en önemli unsurlarından biri olarak görülen müzik insan hayatında birbirinden farklı işlevlere sahiptir. Toplumsal, bireysel, ekonomik, kültürel, eğitimsel bir başlıkta; din, eğitim, tedavi, pazarlama vb. birçok alt başlıkta ele alınabilecek bu işlevler çoğu zaman doğrudan bireyin yaşantısında yer edinir.

Gregory (1997, s. 123) birçok toplumda müzik kendi kendine zevk alınacak bağımsız bir sanat oluşumu değildir, fakat kültürden ayrılmaz bir parçadır der ve “müziğin toplumsal rolü; etnomüzikolojik bakış açısı” adlı çalışmasında; müziğin geleneksel rollerinin olduğunu belirtir. Ninniler, oyunlar, çalışma müziği, dans etme, hikâye okuma, törenler ve festivaller, savaş, iletişim, kişisel sembol, etnik veya grup kimliği, tezgâhtarlık, iyileştirme, hipnoz ve kişisel eğlence, geleneksel roller ele aldığı konulardır.

1.1. Çalgılar ve Toplumsal Roller

Çalgı, saz, çalgı aleti, müzik aleti, enstrüman gibi farklı adlandırmaları olsa da çalışmamızda kullanacağımız adıyla enstrüman; “müziğin oluşumunu sağlayan aletlerdir” (Açın, 1994: 16).

“Çalgı bilimi (organoloji) müzik aletlerinin öğretildiği ve incelendiği konudur. Çalgıların tarihçeleri, teknik ve akustik özellikleri, ses üretme yöntemlerinin esasları, diğer özellik ve vasıfları burada ele alınır” (Sevsay, 2015, s. xv).

Çalgıların farklı müzik türlerinde farklı işlevlerinin olduğu bilinir.

Ülkemizin en büyük çalgı koleksiyonu envanterine sahip olan Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı İbrahim Alimoğlu Müzik Koleksiyonunda yer alan bazı çalgıların farklı amaçlı kullanımlarının da olduğu görülmüştür.

Koleksiyona en büyük bağışı yapan, "Halkların Telli Çalgıları" adlı kitabı yayınlayan Wolfgang Ott koleksiyonda sergilenen bazı çalgıların özellikleri hakkında bilgi verir: *Ektara* çalgısı genellikle dilenci keşişlerde bulunur. Aynı zamanda Hindistan'ın din adamları ve dilenci keşişlerine bir Kuzey Hindistan çalgısı olan dotara çalgısı da eşlik eder (2016, s. 123). *Sadev'in* ise; geçmişte tapınaklarda gerçekleştirilen seremonilerde, gözleri görmeyen müzisyenlere eşlik ettiği ve çalması zor olan bu çalgının günümüzde hala kullanıldığı bilinmektedir (2016, s. 39). Pazarlama işinde kullanılan çalgılarda vardır. Fas'ın en çok sevilen saplı enstrümanlarından biri olan *Gimbri* çoğunlukla pazar yeri gezen müzisyenler tarafından eşlik amaçlı kullanır (2016, s. 166).

Mitoloji ve Hikâye anlatma işinde yardımcı olanlar, gezgin müzisyenlerin yol arkadaşlarının olduğu görülmüştür. Apollon (Lir) ve Marsyas'ın (Aulos) ile yarışmalarından beri birçok çalgı mitolojiye konu edinilmiştir. Morin Khur/Matouquin'in mitolojik hikâyesi de oldukça ilginçtir.

Marco Polo, 1275 yılında Yuanshangdu eyaletinde geleneksel Moğol çalgısı MorinKhuru ortaya çıkarmış ve bu çalgıyı Avrupa'ya getirmiştir. Çalgının adının anlamı "at kafası fideltürü"dür. Çalgının ortaya çıkış efsanesi şu şekildedir: Moğolistan'ın iç bölgelerinden gelen ve çobanlık yapan Suhe adında bir oğlan çocuğu, kendisini sonradan kurtların saldırısından kurtarmış olan beyaz bir tay yetiştirmiştir. Moğol hükümdarının düzenlemiş olduğu bir at yarışını Suhe kazanır ve ödül olarak da hükümdarın kızını alır. Fakat sıradan bir çoban olduğundan hükümdar, kızını Suhe'ye vermek istemez ve atını da ondan almak ister. Suhe bunu reddetse de atına el konulmasına engel olamaz. Sonrasında bu sadık hayvan yine de sahibine kaçmış, kaçış esnasında pek çok yerinden oklarla vurulmuş ve sahibine ulaştıktan sonra onun kollarında can vermiştir. Yas tutan Suhe'nin rüyasına giren atı, ona gövdesinden bir müzik çalgısı yapma görevini vermiştir. Bir kemiğiyle çalgının boyun kısmı, yelesinden teller, derisinden kılıf, taban ve çalgının tepesinde oyulmuş bir at kafası. Bu şekilde de sadık arkadaşı Suhe'nin her daim yanında kalmıştır. Günümüzde Moğolistan'ın pek çok bölgesinde var olan bu çalgı, eski formundan uzaklaşmış durumdadır. Boyun kısmı, taban kısmı ve kılıf kısmı trapez şeklindeki tahtadan bir gövdeye sahip olan bu çalgının telleri naylondandır. Yanlara monte edilmiş anahtar kısımları mekanik bir biçimde üretilmiştir. Eski formundan geriye kalan tek özellik, üst kısımda oyulmuş olan at kafasıdır. (Ott, 2016, s. 221)

Gezgin müzisyenler Dünya'nın hemen her bölgesinde görülür. En yakın arkadaşları elbette sesleri ve sazlarıdır. Hayata dair her konuyu ele alan ve unutulmaması için çaba harcayan bu müzisyenlerin toplumsal rolleri yadsınamaz.

Ravanthatra; Hindistan papazları Bhopasların, gezgin müzisyenlerin ve Racasthan'ın müzisyenlerinin kullandıkları çalgıdır. Bu insanlar Jaipur şehrinin çevresinden gelirler ve Racasthan'ın her tarafında onlara rastlamak mümkündür (Ott, 2016, s. 133).

Bandura 15. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar özellikle Ukrayna'nın dini gelenekleri konusunda kendini sorumlu hisseden Kazakların, gezgin müzisyenlerin müzik aleti haline gelmiştir (Ott, 2016, s. 32).

Waji ise; Afganistan'ın kuzeydoğusunda yer alan Kafir bölgesinden gelmektedir. Waji, yörenin yaşça büyük insanların anlattığı hikayelere eşlik eden bir enstrümandır. Hikâye anlatanlar, bir yandan enstrümanın her teline pena yardımıyla vurup; diğer elle bir veya iki teli ses çıkmayacak şekilde tutarken hikayelerini anlatırlar (Ott, 2016, s. 328).

Türk müzik kültüründe de benzer bir durumun olduğu bilinmektedir. "Eski Türkler, söyledikleri ezgilere "ır" ya da "yır", sazlarla çalınan ezgilere de "Küğ" derlerdi. Küğ ya da "ır" lardan dokuz tanesi mutlaka orduda Hakan huzurunda çalınırdı. Bunlar çalınırken "kopuz" denilen çalgı eşlik ederdi. Destanlar, kahramanlık ve sevda türküleri saz şairlerince kopuz eşliğinde söylenirdi" (Altınay ve Aksel, 2005, s. 8).

İnalcık; Firdevsi'nin (934?-1020) halk arasında eski İran efsanelerini toplayıp Şehnâme'sini yazdığını söyler ve hikâye anlatıcılardan bahseder. "Sofralar kuruldu... Pâdişahın emrile şarap testileri ve çalgıcılar geldi... bir hafta kadar, şarap kadehleri ellerinde eğlendiler... Çalgıcılar, ney ve rûd çalanlar, Rüstem'in mâcerâlarını söyleyip çaldılar" (Ott, 2016, s. 12).

Çalgılar sosyal statü ve cinsiyet sembolü olarak da görülebilirler.

19. Yüzyılın sonlarına doğru Afrika'nın Doğu kıyısından Uganda'ya getirilen *Endingıdı* yalnızca erkekler tarafından çalınır. Çalarken hafif, yandan bir dokunuşla telin kısılması sağlanır (Ott, 2016: 154) *Broh*'da Vietnam'ın dağlık kesimlerinde özellikle erkekler tarafından çalınan iki telli, uzun müzik çalgısıdır. Bir tel, sesin çıkışı için görev görürken diğer tel sabitliği sağlayan dört yuvarlak cisim eşliğinde tellerin kısaltılabilmesi amacıyla mevcuttur. Genellikle pena ile çalınır (Ott, 2016, s. 36) Türk müzik kültüründe de hanımlara özgü *çeng* ilk akla gelenlerdendir.

Şekil 1

Sadev, bandura, Ravanthatra, Ektera ve Endingıdı Çalgıları



Şekil 2

Gimbri, Morin Khur, Waji, Afrika Boynuz Trompeti ve Broh Çalgıları



1.2. Sazların Kişileştirilmesi-Teşhisleri Üzerine

(Hargreaves ve North, 1999, s. 19) "Yüksek itibarlı bestecilerden bahsederler"

Burada hemen şu soru akla gelmektedir. Yüksek itibarlı çalgılar var mıdır?

Hindemith böyle düşünenler arasındadır. "Bazı müzik aletleri alt sınıf aletler olarak görülürken, bazıları da yüksek sosyal statünün keyfini sürer" (Hindemith, 2011, s. 131).

Sazlara kimlik yükleme.

Kişileştirme; cansız varlıkları veya hayvanları insanmış gibi gösterme, canlandırma, teşhis ve intak (TDK, 2011, s. 1448) olarak tanımlanır.

Sazlar bazen dile gelir; şikâyet eder. "*Dinle Ney'den kim şikâyet etmede*" Hz. Mevlana'nın Mesnevisinin girişinde ilk mısralarında görülür. Ney'in ayrılıktan şikâyetinin (hüznünün) sebebi sadedinde "kamışlıktan koparılmak" cennet ten düşmek, bu yabancı diyara atılmak, vatandan ayrılmak şeklinde yorumlanmış ve burada hasret özvatana hasret, menşeimize, mebdeimize özlem olarak da açıklanmıştır (Cündioğlu, 2018, s. 106).

"Davul, şamana yardımcı olan hayvan-ruhlar gibidir. Bazen o şamanın bineği olarak algılanmıştır" (Bağlı, 2005, s. 35).

Bazı çalgılar "helal" olarak görülmüştür. "Tabl-ı Baz; ilkin İsmail Peygamber tarafından çalındı. Bundan dolayı helal bir çalgıdır" (Farmer, 1999, s. 16).

Tabl-ı Saz gibi flüt bir peygamber tarafından çalındığı söylenir. "Flüt çalıcılarından biri Musa'dır" (Farmer, 1999, s. 20).

Bazen de bağımsızlık sembolü olarak anlamlandırılır. "Türklerin Orhan Gazi devrinden önce askeri 'drum'ları olduğu anlaşılıyor. Osman I (1288-126) Alâeddin tarafından 1289'da Bey atandığında, kendisine bir 'drum' bir sancak ve tuğ (tuk) verilmişti" (Farmer, 1999, s. 19).

"Tel Tanbur gibi çalgılar "yakıcı" olarak anlamlandırılır" (Farmer, 1999, s. 49).

Farmer'e göre "karadüzen" çalgısını "ayakkabıcılar çok sever" (1999, s. 50).

Lavignac bir kuartet'te çalgıları şöyle betimler:

"Birinci keman bir orkestra şefi gibi hepsine birden hâkim olmalı ve kuvatüoru o şef gibi yürütüp durdurmalıdır. Fakat kendisi için ötekilere refakat etmek vazifesi geldiği zaman bu hakkını terketmeğe daima hazır bulunmalıdır. Birinci kemanın, zannedildiğinden daha nâdir bulunan bu otoritesinin uysallığı meziyeti olmaksızın kuvatüor bir konuşma olmaktan çıkar ve çarçabuk bir kavgaya tahavvül eder ve bu kavgada herkes bir şef gibi hareket ederek kendi komşusuna hâkim olmağa, onu ezmeğe ve eserin harabeleri üzerine hodkâmane zafer bayrağını dikmeğe kalkışır. İkinci keman, tiyatro oyuncusu olan birinci kemanın sır arkadaşı vazifesini gören ikinci derecedeki oyuncusudur. Bununla beraber, rolünün mütevazi olmasına rağmen, bu musiki konuşmasına sırası geldiği zaman hâkim olmağa her zaman davet olunur. Kuvatüorlarda ikinci kemancının vazifesi eskiden bugün kullanılan kemandan daha büyük bir alet tarafından görülüyordu. Bu aletin sesi biraz kısıktı ve beraber çalışlarda bu ses kolayca fark olunuyordu. Fakat bugün birinci ve ikinci kemancıların kemanları biri birinin aynı olduğu için, ikinci keman çaldığı zaman eserdeki enteresan olan asıl kısmın mı çalındığını, yoksa ikinci derecede bir refakat mi yapıldığı hakkında, bu zaman zaman görünüp kaybolan nazik rolü takip etmek için, dinleyici tarafından büyük bir dikkat sarfı lazım gelmekle beraber, çalan tarafından da, partiyi yerinde çalabilmek için, fevkalade bir zeka inceliği ve ketumiyet lazım gelir. Altoya gelince: Onun kuvatüordaki rolü tamamı ile barıştıricıdır. Kirişlerinin akordu kemanın aşağı kenti üzerinden yapılmış olan alto, bu hususiyeti dolayış ile kemanın ince seslerini viyolonselin kalın sesleriyle birleştiriciye benzer. Tatlı ve ifadeli olan sesi kendisine mahsus tembrini muhafaza ederek birinin doğruluğuna, ötekinin hafifliğine iştirâk eder. Şikâyet edici sesiyle, ne kemanın hâkim olucu sesi ve ne de viyolonselin metanetli sesiyle anlatılamayan notlar ona tevdi olunur. Viyolonsel orkestra için ne ise o da kuvatüor için odur denilebilir. Kuvatüorda bu saz tarafından çalınacak öyle musiki cümleleri vardır ki bunları bestekâra kendisi ilham ettirmeğe benzer. Nihayet viyolonsel gelir: bu saz kalın sesleri dolayısıyla aynı zamanda baso vazifesini gördüğü için iki türlü nazarı itibara alınmalıdır. Haydn onu kuvatüorlarının mühim bir kısmında baso gibi kullanmıştır. Bir de kuvatüorlarda, onun böyle yalnız refakat etmeyip, nağmelere iştirak ettiği ve ince sesler çıkardığı kasımlar vardır ki bu seslerle öteki üç sazın gördükleri vazifeyi o da görölür (Mozart) ve (Beethoven), ve onlarla beraber yeni kompozitörler viyolonseli bu suretle telâkki ederek ona göre eserler yazmışlardır. Kuvatüorlarda armoni binası bir anahtar taşı gibi viyolonselin partisi üzerine istinat eder. Viyolonselin kuvatüorun temeli olmaktadır ehemmiyeti modulasasyonları vesairesi hemen hemen birinci kemanınkine müsavidir" (1939, s. 310-311).

Revani'nin onyedinci yüzyıl çalgılarını tasviri şöyledir:

Heman sihr etmedür çeng'in kemâli
Ki gökten yire indirmiş hilâli
Hevaya yel tenur her lâhza Tanbur
Okusun dîrsen onun kulağın bur
Tutamaz ud'la Tanbur pençe
Ne vakit kendüye vire (i)şkence
Kaçan tahrîre başlar okur efsun
Kitab-ı aşka mîstar çizdi Kanun
Elinde mutribin sanman ki Def var
Gam oklarına karşı bir hedef var
Aceb mi âli tutarsa namı
Kemançe oklu yaylı harami
Beni anmağa meclisde peyapey
Yine iplik sarar parmağına Ney
Gelür âvazaden çün cane rahat
Yaraşmaz sazsız bir lâhza sohbet (Farmer, 1999: 1).

Ahmed'i Dâî, ilkin Yıldırım Bayezid'e sonra Emîr Süleyman'a intisap etmiş Germiyanlı şâirlerdendir. Çengnâmesinde çalgıcıları ve çalgıları tasvir eder (İnalçık, 2016, s. 108).

Oturmuş bir çalıcı sâz elinde
Çalar bir sâz-i hûş-âvâz elinde
Yiğirmidört ibrişim kılı var
Velî her kılınun yüzbin dili var
Ağaçtan sâz ipek kıllar dakılmış
Deriden üstüne yaku yakılmış.

Yezdi'de musikî âletlerini sâkinâmelerdeki gibi, birer birer tasvir eder. (İnalçık, 2016: 164).

Mugannî be-vakt-i su'âl u cawâb

Be-hem sâhte ûd-râ bâ-rubâb

Be-kanun umûr-i tarab karda râst

Veysel sırdaşı sazına seslenir ve vasiyet eder (Eğrilmez vd., 2010, s. 21)

“Ben gidersem sazım sen kal dünyada

Gizli sırlarımı aşikâr etme aşikâr: belli, açık.

Lal olsun dillerin söyleme yâda lâl: dilsiz, suskun

Garip bülbül gibi ahuzar etme

Bazen de fiziki özellikler olarak karşımıza çıkar çalgılar. Sadun Aksüt Mustafa Nafiz'den bir alıntı yapar (2000, s. 214).

“Ey kaşî kemen, gözleri ud, lebleri tanbur

Ey kalbimin üftadesi, ey sevgili kanbur”

Dertli (1772-1846) pervasız, rind meşrep, şuna buna sataşmaktan hoşlanan bir şairdir. Kendini de taşlamaktan çekinmez. Din yobazlığının, boş ve yanlış inançların yaygın ve hâkim olduğu çağlarda, çalgıyı “âlet-i lehiv”, yani kişileri baştan çıkararak, şeytan işi alet olarak aşağı gören ve günah sayan softa zihniyete karşı “Şeytan bunun neresinde” tekrarı ile söylediği parçası vardır.

Bu deyişin tamamı şöyledir (Şenel, 2006, s. 63-65).

Telli sazdır bunun adı

Ne fetva dinler ne kadı

Bunu çalan anlar kendi

Şeytan bunun neresinde

Abdest alsan aldın demez

Namaz kılsan kıldın demez

Kadı gibi haram yemez

Şeytan bunun neresinde

Arduç ağacından kolu

Venedik'ten gelir teli

Hey Allah'ın şaşkın kulu

Şeytan bunun neresinde

İçinde mi dışında mı

Burgusunun başında mı

Göğsünün nakışında mı

Şeytan bunun neresinde

Dut ağacından teknesi

Kirişten bağlı perdesi

Be hey insanın teres'i

Şeytan bunun neresinde

Dertli gibi sarıksızdır

Ayağı da çarıksızdır

Boynuzu yok kuyruksuzdur

Şeytan bunun neresinde

Şenel benzer bir taşlamayı Ali Ufki'nin "Saz u Söz" adlı mecmuasında bulduğunu söyler (Şenel, 2006, s. 66-67).

Hey santurun kırık teli

Ötmez oldu bağrın yeli

Hey Allahın âsi kulu

Neyledi bu santur sana

Bu bir ağaç pâresidir

Dertli canın çaresidir

Şeytan bunun neresidir

Neyledi bu santur sana

Be ben bunu dağda kazdım

Kendim yaptım kendim düzdüm

Sofu soyhunundan bezdim

Neyledi bu santur sana

Çekiptür nice afetin

*Sultanlarla etti ülfetin
Anlaya gör zârafetin
Neyledi bu santur sana
Kimsenin gaybın söylemez
Komşunun aybın söylemez
Gümân ü reybin söylemez
Neyledi bu santur sana
Sana abdest alma demez
Bana namaz kılma demez
Sencileyin haram yemez
Neyledi bu santur sana
Şahiddir Bâb-ı Hümâyun
Tütün, berş maslık afyon
Ye şarap iç hem ol medyun
Demez a bu santur sana
Bu bir beyler meclisidir
Herkes aşkın delisidir.
Münkir bunun iblisidir
Neyledi bu santur sana*

Balıkçı kayığındaki neş'eli grup kemençeyle bir horon havası tutturlar (Şenel, 2006, s. 121).

*Uy kemençe kemençe
Zerdali dalı misun
İncecik çalayısun
Benden sevdali misun
Nazımı bilinmeyen bir şiirde ise ıklığ ve kopuz dostların aşu tuzu olur.
Gerü varam bir kişi yolda gezerdi
Urur kâmancı şeyler ol ıklık*

Bizi sevenlere budur konukluk

Dahi birisünün söyler kopuzu

Cefadır dostlarımın aşî tuzu (Gazimihal, 1958, s. 23).

Gazimihal her devirde sanatçı tanınan ama sanat yıkıcıları olan bir zümreden bahseder. Arnavut Yahya Bey'in (alttaki) dizelerinde ıklığ'ın çingenelik menzilesine düşürerek kemañçe adıyla söz açmasına kızar. (1958, s. 35-36)

Bu sazende kısmına gelsün zevâl

Bari oldu her yerde saff-ı niâl

Alur altına çengini ol bakar.

Semer üzre binmiş hımâra döner

Görün çeng ü şeştaların derdini

Utanmaz çalana döner ardını

Kopuzu işiten kişi aldanur

Kazan üstüne damla damlar sanur

Sanemler gibidir kemañçe heman

Ana mail olmaz Müslüman olan

Ki bir boğazı iplüye baş koyar

Bir eğrinin üstüne küp küp düşer

Hususî kiçaldığı n^saz ola

Bed âhenk ola hem bed âvaz ola

Kemañçe çalan mühmel ü mebbezel

Şu çinganeler gibidir fi-l mesel

Nice kere kesmez bışağı durur

Kemañçe şeyatîne olur keman

İder halkı isyan okuna nişan

Kıyamette ey mutrib-i kem nazar

Defin pulu değil eksik her zaman

Dilenci çanağına benzer heman

İl içinde tanbur uzanur yatar

Salah ehli anı görünce kakar

Gazimihal'in bir başka tespiti ise Yahya Bey'in kemançıyı haça benzetmesidir. (1958: 36)

Kemançenin sanemi sındı yandı âteşe ud

Yıkıldı yerleyin çengin livâ ı şeytanı

Bazen de sazlar ile sitem edilir. (Gazimihal, 1958, 41) "Saray faslında 1740 sularında eski kemançıyı bırakarak ilk defa sinekemanı ele aldığı bilinen bir Türk kemançecinin çırağı olan ıklıgıcıyı günün şairi Sümbülzade Vehbi oğluna kötü belletip öğüt kastederken yeni saz da sitem taşı savurmuştu"

"Perdesizliktir aman etme güman

Yakışır sine-i Corci'ye keman (Lütfiye)

Gazimihal davulla ilgi atasözlerine de yer verir. (1975, s. 42-43)

"Davul çalsan işitmez"

"Davul dengi dengine çalar"

"Davul görür oynar, mihrap görür ağlar"

"Davul ötü (sesi) uzaktan koygun gelir"

"Davul zurnayla adam aramıya gider"

"Davul zurna mehterhane

"Davul zurnasız çingen düğünü olmaz"

"Davuldan gelen zurmaya gider"

1.3. Araştırmanın Önemi

Ülkemizde çalgı bilimi üzerinde yeterli ve alana katkı sağlayıcı çalışmaların azlığı bilinmekte ve hemen her ortamda dile getirilmektedir. Çalgıların sadece ses vermenin yanında geçmişi de beraberinde/kendisi ile birlikte taşıdığı, bir başka deyişle kültürün akışkanlığında önemli roller üstlendiği düşünülmekte ve bu yönüyle araştırmanın özgün, alana katkı sağlayıcı ve önemli olduğu düşünülmektedir.

2. YÖNTEM

2.1. Çalışmada Metodoloji

Bir yazılı veya sözlü bir metni veya sanat eserini anlamaya ve açıklamaya çalışmamızda yardımcı olan yorumbilim; "hermenötik (genellikle dinsel) metinleri yorumlamakta kullanılan eski bir yöntem olarak ortaya çıkmıştır" (Jahoda, 2011, s. 178). İncelemeler gramatik ve alegorik olabilir. Çalışmada, araştırmacı tarafından gerekli incelemeler yapılmasının yanında; alanında yetkin bir uzman tarafından Gelibolulu Mustafa Ali'nin yazılı metni hermetik bir anlayışla yorumlaması istenmiştir.

Cüendioğlu hakikatin sırrını "okumak yetmiyormuş, bir de görmeliymiş" (2016, s. 33) diyerek açıklar. Söz konusu sanat, müzik olduğunda "dinlemeli ve seyretmeliymişiz" i de ekleyebiliriz. Müzikte yorumbilim çalışmaları; okumayı, dinlemeyi, seyretmeyi/görmeyi bir bütün halinde ele alması bakımından ilgililerine yeni ve farklı ufuklar açar. Vincent Van Gogh'un "ben, müziği bilmiyorum tabii. Ayrıca dinlemeye gidecek olsam bile, müziğe kulak vereceğim yerde müzisyenleri seyredirim" (Cüendioğlu, 2016, s. 102) demesi de çalışmanın ana felsefesini destekler niteliktedir. Gelibolulu Mustafa Ali'nin seyrettiği müzisyenleri nasıl kişileştirdiği araştırmacı tarafından merak edilmiştir.

2.2. Araştırmanın Etik İzinleri

Yapılan bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan "Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler" başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbirini gerçekleştirilmemiştir.

3. BULGULAR

Ali'nin "Görgü ve Toplum Kuralları Üzerinde Ziyafet Sofraları: Mevâidün Nefâis Fi Kavâidil Mecâlis" Adlı Eserindeki "Türlü Sazların Benzetmelerini ve Başka Sazendelerin Durumlarını Anlatır" Başlıklı Bölümü

1541'de Gelibolu'da dünyaya gelen Âli, medreseden mezun olur olmaz, 20 yaşında, bir patron bulmak için Konya'ya, Şehzâde Selim'in (sonra II. Selim) yanına gider ve ona ilk eseri *Mihr u Mâh*'i sunar. Şiirden anlayan şehzâde, ona kadılık yolunu açan *mülâzemet* pâyesini sağlar; sonra münşilikle, divan katipliği hizmetine alır. Böylece, genç adam ilmiye tariki yerine tüm yaşamına yön veren *münşilik-kâtiplik* mesleğine başlar... Şehzâde Selim Kütahya'ya nakledilince, Âli de patronu yanında Konya'dan Kütahya'ya geçer. Burada *Tuhfetü'l Uşşak* adlı eserini tamamlar. Musâhiplik sanatında ustalığını göstermek üzere Âli, bu dönemde geçmişteki saray şairleri izinde, eğitimci, ansiklopedik-didaktik eserler yazmıştır. Âli, 1587'de hâmîsi II. Murad için *Kavâ'idü'l-Mecâlis* adlı eserini bitirip sunar. 1590'da Cidde Valiliğinde iken bu esere *Mevâ'idü'n-Nefa'is* ekler. Bu son eserini Ziyâfetnâme diye açıklaması yerindedir, zira Kavâ'id toplantılarda

gözetilecek kurallardan söz ederken, ikincisinde mecâlis-i iştret âdâbını açıklar (İnalçık, 2016, s. 251-255).

Gelibolulu Mustafa Ali'nin "*Görgü ve Toplum Kuralları Üzerinde Ziyafet Sofraları: Mevâidün Nefâis fi Kavâidil Mecâlis*" adlı eserindeki "*Türlü Sazların Benzetmelerini ve Başka Sazendelerin Durumlarını Anlatır*" başlıklı bölümünde sazlar ve sazendeleri kişileştirmiş-teşhis etmiştir.

Metin Gökyay'ın çalışmasından olduğu gibi alınmıştır (1978, s. 82-85).

Eğlence aletleri ve kişiyi gaflete düşüren araçlar olan sazların piri, doğru yolu kılavuzlayanı ve hal ehli naydır. Adını belirttiğimiz bu nay Şafii mezhebinde bir tarikat yolcusudur ki işi gücü yanıp yakılmazdır, ah u vahdır. Bu doğru yol gösterici olan nayın tarikat sahibi piri, eskiden kalma, içi aydınlık yaratılıştaki yıllar yaşamış kişisi deftir. Bu def ayağını dairesinden dışarı çıkarmaz. Bundan dolayı zevksiz kişilerin kınayıp ayıplama sillelerine hedeftir. Görünüşte bir-iki üstüne titrer ama iç yüzünde nice altın hazinesini harcatmış geçmiştir.

Bu sazlar takımının en zengini, şarkıcıları mal, mülk sahibi kılanı, onları zengin eden, ikiyüzlülere yüz vermeyerek her toplantıda sırtüstü yatan muğnidir. Aslında koca göbekli ve yaşlı bir kişidir ki muğnidir.

Kanun denen saza gelince o çok bilen bir kişidir ve insanı hayrete düşüren bir coşkunluğu vardır. Sözlerini hem akıllılar, hem deliler dinler. Sanki tarikatın ve kanunun verdiği haberleri kendinde toplamıştır. Hele erganun onu kıskanır. O büyülü saz erganun demek istiyorum, riyazat ehline benzer bir rahiptir ki sözleri aldatmacadır, büyüdür. Şeriat ve din ehli ona vurgundur. Onun dedi-kodularını anlamakta hepsi şaşkındır. Kimi İsa'dan dem vurur, dertten ölenlere can verir, kimi Circis'ten haber verip öldürülenlere yeniden can verildiğinin sırrını açıklar.

Bu saz takımının ulularından hal ehli arasında kendisine, sevenin aşk sırrına ereceği va'dedilmiş olan biri daha vardır. Sevginin sert ağacının adı, dostluk ve coşkunluğun buhurdanında öd ağacı gibi dumanlı, her teli aşk ırmaklarının fışkırdığı bir kent olan- demek istiyorum ki- aşk ehli, aşıkların seyyidi uddur ki ezgilerindeki incelikler ve sesinin türlü halleri sayısızdır.

Bundan sonra şeşhane ve kopuz, sırları, iymaları ve işaretleri bilen bir Rumeli Divanesi'dir. Bunlar, kadınlara kibar davranıp iltifat eden akıllıların hakîm bilginidir. Sanki bir yakın dost ve kimi toplantılarda seçme arkadaştır.

Çağana da vardır ki dilde çeng ü çağana diye yaygındır. Bunlar birbirinden ayrılmaz, sonradan ortaya çıkıp güç kazanmış iki fahişedir. Çağana halk tabakasından ve osurdusu çok, hatıra gelmez kimselerdendir. Diyelim ki bir toplulukta bulunsun, bütün öteki sazların

ününü de, sesini de bastırır. Meclisi bütün dedi-kodu, söz sohbetle doldurur ve o meclis ona has gibi görünür.

Nitekim tanbur bir mutlu leventtir. Onun çapkınlara baş koştığı meşhurdur. Özellikle sofuların yabancısıdır âşıkların, sarhoşların ve akli başında olanların ise yegânesidir.

Şeşta gibi ki Türklerin yakını ve kırdı yaşayanların arkadaşıdır. Diline her ne gelse söyler. Sözlerinde hiçbir etkinin bulunmadığı, kişiye hiçbir zevk vermediği kesindir, aşâğılık kişilere kul köle olan bir sazdır.

Musikar gibi değildir. Bu saz, âşıkların sırdaşıdır, coşkun gönüllülerin arkadaşıdır. Sevgi derdinden gövdesi çürümüş, teninde kemikleri bir bir seçilir hale gelmiş, şevka ve zevka ermiş bir köledir.

Akrabasından olan düdük kısmına üstün, hele bunun çığırtma dedikleri soyunu candan dinleyen bir sarhoş şehleventtir. Özellikle n'ay-ı irâki, yiyip içmeye düşkün olanların ünü dünyayı dolaşmış İsfahan, Hicaz ve İraki makamlarını kendine hal edinmiştir.

Nevâ-yı Uşşâki hep yanıp yakılmada olan bir âşıktır. Ama micazındaki kuruluk, esrarkeşlerin tabiâtına uygundur.

Bunu da yakın arkadaşı masur adında bir saz vardır ki çoğu Arap kabilelerine has gibidir; bir dereceye kadar da çeşnisi vardır diye İsfahan ve Irak âşıkları onu severler. Kırmızı şaraptan sarhoş ve kadehteki son yudum gibi yerlere düşüp kalanlar yanında kanan kana içilen bir su yerine hora geçmesi kesindir. Öteki sazlardan nay-ı İraki'ye benzerliği yoktur. Sanki ana-baba bir kardeş sayılan, makam bilir bir âşıktır.

Biri de santurdur ki muğni ile bir tutulduğunu herkes bilir. Oysa santur telle ve muğninin kılla yattığında herkes birleşmiştir. Bununla birlikte bağırsaktan yapılan yay girişinde, ya da yatar-tel kısmına ıslık sesi gibidir.

Bir de çarhane ve şeşhane kopuzun taklidi ve küçüğüdür. Yanında onu kendisine bir iç rahatlığı sayar. Onun küçüğü ve gerçeği, levent tutumlu, hakîm-yollu, zevk ve şavkı tertipli, dört unsuru giderilmiş rindler bölüğüne yoldaş, gönülleri perişan olanlar takımına saz çalan karmakarışık biridir.

Zurnaya gelince bu saz, bu bölüğün sultanıdır. Nefir, nakkare, zinç ve yüksek sesli nakrava bu hükümdarın erkânıdır. Ne zaman zurnadan yakıcı bir ses çıksa öteki uydular ve davul ona uyup ardından gider ve bütün öteki sazların varlığı onun bulunduğu yerden yok olur gider. Çünkü bu sazlar erkeklikte ötekilerden seçilmişlerdir.

Bu sazların kadın olanları da vardır, ama onlara rağbet edenler sanki kadın düşkünleridir.

O güzel sesli güzellerin biri de çenk dedikleridir. Bu saz, çoğu zaman aşka düşmüş, kapalı-iffetli kadınların dostudur. Sanki çarpaya o işi-tatlı, dostunu kul-köle, ne buyurursa onun buyruğunu yerine getirir.

Biri de kemençedir ki çoğu çenk ile sırdaştır; onunla birlikte çalınır. Çünkü hem çalınmaları, hem sesleri eştir. İşleri de Uşşak makamından başlamaktadır, güçleri de alçaktan evce çıkmaktır. Garibi şudur ki def dedikleri pir, birbirlerinden hoşlanan meclis arkadaşlarıdır.

Fincan ve üskürecik bunlara hizmet etmiş, benzersiz bir kız-oğlan-kızdır, böyle bilinsin. Bir türlü saz daha vardır ki yalın bıçak ile, yalın dudak ile çalınır, benzeri görülümüş değildir. İran'da ortaya çıkmıştır ve Anadolu'da yayılmıştır. (1978:82-85)

İnalcık'ın metne yönelik betimlemesi şöyledir:

Sâkînâmelerdeki konuları izleyen Âli, musiki âletleri üzerinde ayrıntılara girer. Neyi tüm sazların *şeyhi* sayar; neyin aşk ile ah u vah ile yakıcı gücünü tanır; “mürşidin” pîri, *daf*dır. (tef). *Kanun*, *erganun*, hâl ehlinin (sûflilerin) seçeneği olup sırr-i aşkı veren nağmeleri sayısızdır. Ud, bu sazların başında gelen sazlardandır. Rum-ili dîvânesi *şeshâne ve kopuz*, bazı meclislerde olur; birbirinden ayrılmaz. *Çeng u çegâne*, sonradan ortaya çıkmış halk çalgısı olup *osurdusu* çok bir sazdır; öbür sazları bastırır, gürültüsü çok meclislere yakışır. *Tanbur*, aşk oyununda kendinden geçmiş âşıkların seçeneğidir. *Şeşta* “diline her ne gelse söyler.... Bir erâzil-peresttir.” *Musikâr* ondan farklıdır; musikâr, âşıkların sırdaşı olup muhabbet dertlerini dile getirir. *Düdük* kısmına gelince, *çağırtma düdüğü*, Nây-i Iraki, “ehl-i ayş u nûşun” seçeneği olup Sifahân (İsfahan), Hicâz ve Irakî makamlarını hâl edinmiştir; aşk ehlinin sazıdır. Mansûr adındaki saz, Arap kabilelerine mahsustur, şaraptan hamrâ haline düşenlere gıda gibi gelir. (2016, s. 260-261)

Ali, “Meva’i dü’n-Nefâis’inde adını zikrettiği bu çalgılara ait yer yer teknik bilgiler verse de daha çok şiirsel bir anlatım içerisinde aktarmıştır. Eserin genel yazılış şekline bakıldığında didaktik bir yazım tekniğinden uzaktır” (Tüfekçioğlu, 2021: 2480-2481).

Gelibolulu Mustafa; *nay*, *def*, *muğni*, *kanun*, *erganun*, *ud*, *şeshane*, *kopuz*, *çağana*, *tanbur*, *şeşta*, *musikar*, *düdük*, *çağırtma*, *nay-ı iraki*, *masur*, *santur*, *zurna*, *nefir*, *nakkare*, *zinç*, *nakrava*, *davul*, *çenk*, *kemençe*, *çarpaya*, *fincan*, *üskürecik*, *bıçak veya dudakla çalınan saz (isimsiz)* sazlarını ele almıştır.

Bazı sazlar farklı adlandırılabilmiştir. Erganun (erganon), ney (nay), çenk (ceng), çarpaya (çarpape), tef (def), ud (ut), nakrava (nağara), tanbur (tambur), fincan (fincan), musikar (miskal-musikal), şeşta (şaşta) gibi.

Aşağıdaki tabloda (CA) Cafer Açın (1994), (AA) Altınay ve Aksel (2005), (EA) Ezel Acar (1994), (AS) Ahmet Say (2005), AHÇ (Anadolu Halk Çalgıları (Tarihsiz), (MG) Mahmut Ragıp Gazimihal (1961), (YÖ) Yılmaz Öztuna (1969), (ASMS) Ahmet Say Müzik Sözlüğü (2002), (OY) Ozan Yarman (2002), (HGF) Henry George Farmer (1999) çalışmalarında Gelibolulu Mustafa Ali'nin metninde yer alan çalgıların olup olmadığının karşılaştırılması yapılmıştır.

Tablo 1.

Farklı Kaynaklar İle Gelibolulu Mustafa Ali'nin Metninde Yer Alan Çalgıların Karşılaştırılması

	CA	AA	EA	AS	AHÇ	MRG	YÖ	ASMS	OY	HGF
Çağana			*	*			*	*	*	*
Çarpana	*		*	*			*	*	*	*
Çenk	*	*	*	*		*	*		*	*
Çığirtma	*			*	*		*			*
Davul	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Def	*	*	*	*	*		*	*	*	*
Düdük			*	*			*		*	*
Erganun	*		*			*		*	*	*
Fincan									*	*
Kanun	*	*	*	*	*		*	*	*	*
Kemençe	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Kopuz	*			*		*	*	*	*	*
Masur										
Muğni			*							*
Musikar			*				*		*	*
Nakkare		*	*			*	*	*	*	*
Nakrava								*		
Nay	*	*	*	*	*		*	*		*
Nay-ı Iraki										
Nefir	*		*	*			*		*	*
Santur	*	*		*			*	*	*	*
Şeshane			*				*		*	*
Şeşta			*				*		*	*
Tanbur	*	*	*	*			*	*	*	*
Ud	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Üskürecik										
Zinç										

Zurna	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
-------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Bıçak
veya
Dudakla
Çalınan
Saz

Tüfekçioğlu çalışmasının sonuç bölümünde; “Ali çalgıların teknik özelliklerine zaman zaman girmiş ama çoğunlukla benzetmeler yaparak çalgılara dair dolaylı olarak bilgi edinebilmemizi ve çalgıların özelliklerini anlamamızı sağlamıştır” der (2021: 2491).

Ali'nin geleneksel Türk müziğinin önemli sazları; bağlama, bendir, kudüm, lavta, miskal, kaval, keman, sine keman, kemane, kemençe, rebab, zil, tulum, çevgan, mey, sipsi vb bahsetmemiş olması ilginçtir.

Ayrıca bıçak veya ağızla çalınan isimsiz çalgı, zinç, üskürecik, nay-ı iraki, masur, nakrava çalgıları da günümüz yayınlarında da rastlanmaması da dikkat çekicidir.

Çalgı bilimi üzerine çalışmaları olanlar ile Gelibolulu Mustafa Ali'nin hem fikir oldukları çalgılar ise; davul, zurma, def, ud ve kemençedir.

Yılmaz Öztuna ve Ahmet Say'ın Müzik Ansiklopedisi çalışmalarının Gelibolulu Mustafa'nın kitabındaki çalgılarla yakınlığı da oldukça dikkat çekicidir. Muğni ise Henry George Farmer'ın çalışmasında “*muğni (viols)*” adıyla rast gelinmiş, Ezel Akay'ın tezinde belirtilmiştir. Türk müzik kültürü içerisinde de binlerce yıllık geleneği yaşatan çalgılarımız bulunmakta, kimi unutulup gitse de çoğunluğu farklı coğrafyalarda yaşatılmaktadır.

Altınay ve Aksel çalışmalarında Türk müziğinin yaygın olarak kullanılan 28 çalgısına yer verir... Onlara göre; yüzyıllar boyunca çevre ülkelerden ve Avrupa'dan sayısız çalgı Türkiye'ye getirilmiş, çalınmıştır. Geleneksel çalgıların çoğu belli bir toplumun değil, belli bir coğrafyanın ortak ürünüdür” (2005, s. 8).

Bağlı 12. ve 15. Yüzyıllarda Türk tasvir sanatlarındaki musiki aletleri konulu çalışmasında şunları söyler. Kataloğumuzda bulunan 50 eserde toplam 99 adet saz bulunmaktadır. Bunlardan 30 adeti vurmali saz, 18 adeti üflemeli ve 51 adeti de tellidir. Katalogtaki 22 çeşit sazın adları ve sayıları şöyledir. 16 çeng, 14 def, 7 lavta, 7 kaval, 7 nefir, 6 bendir, 6 burgu, 6 ud, 4 şahrud, 4 tanbura, 3 koltuk davulu, 3 rebab, 3 zil, 2 dombra, 2 kös, 2 nakkare, 2 ney, 1 davulbaz, 1 düdük, 1 kürrenay, 1 morin huur ve 1 zurna” (2005, s. 84)

Sazların unutulup gitmesi ustalarının tutum ve davranışlarından olabilir. “Seksen yaşında olan Seydinin ilk ve son sazı elindeki santuruydu: Sazının yaşını sordum. Benden on iki yaş küçüktür

dedi ve ilave etti: Ama benimle birlikte ölcektir. Çünkü vasiyet ettim ölünce yanıma gömecekler” (Yalgın, 1940, s. 32)

Farmer'in Gelibolu'lu Mustafa'nın yazısında yer alan çalgılara yönelik açıklamaları şu şekildedir:

Bıçak veya dudakla çalınan saz büyük bir ihtimalle ağız tanburasıdır. “Danzig’te icra edildi. Ortasında dili vardır. Urus ve Leh uşakları çalarak (ve) oynayarak ubur ederler” (1999, s. 9)

Nakrava ise nağara adı yerine kullanılmış olabilir. “Genellikle nakkare sol elde tutulur (ve sağ elle çalınır) fakat bazen boyuna asılır. Çift olarak çalındığında, çifte nakkare terimi kullanılır. Türkiye çingeneleri arasında nağra denilir” (Farmer, 1999, s. 15)

“Muğni ise levendane bir sazdır” (Farmer, 1999, s. 59)

3.1. Ali'nin Kişiselleştirmeleri Üzerine Yorum Analiz

Çalışmamızın bu bölümünde farklı bir bakış açısı sunabilmek adına müzik bilimci Recep Uslu'nun görüşlerine yer verilmiştir.

Uslu'dan; Gelibolulu Mustafa Ali'nin (1541-1600), öldüğü yıl olan 1600 yılı başında tamamladığı son eseri “Görgü ve Toplum Kuralları Üzerinde Ziyafet Sofraları: Mevâidün Nefâis fi Kavâid Mecâlis” adını taşıyan eserindeki “Türlü sazların benzetmeleri ve çeşitli sazendelerin durumlarını anlatır” başlıklı bölümünü toplumsal-hermetik açıdan bir okuma denemesi yapması istenmiştir.

Uslu'nun konuya girişteki sözleri şöyledir.

Gelibolulu metninde çalgıların kişiselleştirilmesine birkaç açıdan yaklaşılabilir: birincisi özel, ikincisi genel. Özel dediğimde her çalgı tek tek, çalgı olarak değerlendirme yaklaşımı; ikincisi ise grupların temsil ettikleri topluluk olma durumu. Birincisine kişiselleştirme, ikincisine toplumsallaştırma denebilir. Ben de bu yaklaşımlarla önce çalgılar ve kişiselleştirmeler; sonra gruplandırmalar ve toplumsallaştırma ile değerlendirmeler yapmayı düşünüyorum. Sonuçta araştırmacılara bir önerim yer alacaktır

Uslu görüşlerini; kişiselleştirme, toplumsallaştırma, çalgıların coğrafyası ve araştırma da nedensellik başlıkları altında toplamıştır.

3.1.1. Kişiselleştirme

Gelibolulu'nun çalgılar ailesine “eğlence aletleri” diyerek başlaması, gerçekçi bir yaklaşım gibi görülse de okuyucuya sunduğu metinde kullanılan ifadelerle çalgıların etkileri üzerinden cümleler kullanması, günümüzde bu eğlence aletlerinin psikolojik etkilerinden yararlanmaya çalışan müzik terapistlerinin işine yarayabileceğini düşünüyorum. Bunun için önce çalgılar için söylediklerini modern çalgı sınıflandırmasına göre gruplandırarak özetle bir bakalım:

Havatınlak çalgılar:

Gelibolulu'nun çalgılar ailesine başlarken ilk çalgısı naydır. Nay, kelimesi Osmanlıda yaygın olarak kullanılan "neygil" yani üflemeli ailesi, havatınlak demektir. Dolayısı ile kaval, ney, sipsi gibi çalgıların genel adı "nay"dır. Okuyucuya sunduğu metinde kullandığı ifadelerle kişiyi "gaflete düşüren" nayı açıklarken kullandığı "sazların piri" kelimesinde çalgılar arasında kendisine uyulan saz ona göre neydir; "doğru yolu kılavuzlayan" çalgı neydir; "tarikat yolcusu" yani yol arkadaşı neydir; ama neyin "iş gücü yanıp-yakılmazdır". Neyin tarikat arkadaşı yani yol arkadaşı deftir. Bu ifadeleri ile Mevlevi meclislerine gizli bir gönderme vardır. Nitekim aşıklar meclisinin sazı da neydir.

Musikar, aşıkların sırdaşıdır, coşkun gönüllerin arkadaşıdır. Sevgi derdinden gövdesi sanki çürümüş de kemikleri seçilir hale gelmiş gibi yan yana kamışlardan oluşan bir çalgıdır, zevk ve şevke ermiş bir köledir; ama düdüğün kısmından üstündür.

Düdüğün akrabası çığırtma denilen çalgı, bir sarhoş şehleventtir, sesi çok çıkar. Özellikle Irak-nayi denilen çalgı yiyip içmeye düşkün kişilerin, gezginlerin uğradıkları İsfahan, Hicaz, Irak makamlarını kendilerine hal edinmiştir. Aşıkların sesini duyuran bir aşık sazıdır; ama mizacındaki kuruluk esrarkeşlerin tercih ettikleri bir çalgı gibi kendini gösterir.

Zurna, bölüğün sultanıdır. Bölükte nefir, nakkare, zınç, nakrava çalgıları vardır. Bu sazlar ötekilerin arasından erkeklikleriyle seçilmişlerdir. Davul zurnanın yanından eksik olmaz.

Erganon çalgısı, kanunu kıskanır, kıskançtır ama büyümlü bir sazıdır, "riyazat ehli" görünen kişilere "aldatıcı" sözler söyler ama "din ehli olanlar" ona "hayran" ve "vurgundur", "dedikodularına" bile inanırlar. Kimi ölenlere can verir, kimi can vermenin sırrını açıklar. Bazen İsa gibi bazen Circis gibi rol üstlenir.

Masur çalgısı Arap kabileleri ve köylülerinin çalgısıdır, yöreseldir. Bir parça nağmeye uygun olduğu için İsfahan ve Irak aşıkları onu sever. Bir anlamda da bu ifadeleri ile çalgının sınırlı sayıda melodi çıkarabildiğini belirtmektedir. Kadehteki son damla gibi çok düşkün olanlara kana kana su gibi gelir. Irak nayine benzer ama onunla akraba değildir, sanki ana-baba bir kardeş gibidir ama bu ona göre makam bilir bir aşıktır.

Şimdi teltınlak çalgıları Gelibolulu nasıl kişiselleştirmiş ona bakalım:

Muğni, çalgıların "en zengini", revaçta olduğu için şarkıcılara eşlik ederek onlara "para kazandıran ve zengin eden", ama "sırtüstü yatan" bir çalgıdır, "koca göbekli ve yaşlı bir kişi"ye benzer.

Kanun "insana coşkunluk veren ve hayrete düşüren", sözlerini "akıllı-deli" herkesin dinlediği, yol-yordamın gerekli "haberlerini kendinde toplamış" bir çalgıdır. Erganon sazı, kanunu kıskanır.

Ud, saz takımının "ulusudur"; onu "seven kişi" "aşk sırrına" erer; "sert ağacı" "sevgi" dir ama dostluk ve coşkuluk buhurdanlığında yanan "öd ağacı" gibi "dumanlıdır"; aşk ehli aşıkların efendisidir; sesinin türleri sayısızdır. Çalgılar içinde en çok müzik sesine sahip çalgı uddur.

Şeşhane ve kopuz, bunlar birbirine yakın tipte çalgılardır; "sırları, imaları, işaretleri bilen bir Rumeli Divanesidir". Kadınlarla araları iyidir. "Kadınlara kibar" davranıp "iltifat eden" "akıllı" ve dediğini yürüten "hakim", ama bir taraftan da toplantılarda "dost ve seçkin arkadaştır".

Tanbur, mutlu bir leventtir, çapkınlardandır, sofuların yabancısıdır; aşkların, sarhoşların, akli başında olanların yegane sazıdır.

Şeştar, Türklerin kullandığı, özellikle kır eğlencelerinde çalınır, her türlü söze uyar, ama tek başına kişiye zevk vermez, alt kültür sınıftaki insanların köle çalgısıdır.

Santur çalgısı, hep muğni ile bir tutulur, ama santur teltinlaktır, muğni kıldandır. Yay kirişi bağırsaktan yapılı, sesi ıslık sesi gibidir.

Çarhane ve şeşhane, kopuzun küçüğüdür. Rahatlık verir, levent tutumlu, hakim yollu, zevk ve şevk vericidir. Rindlerin, gönülleri perişan olanların yoldaşdır.

Çenk ve kemeçe gibi teltinlak çalgılar kadın düşkünlerinin sazlarıdır, şöyle kurgulanmış: 1-çenk, aşka düşmüş iffetli kadınların dostudur. Çarpara ile dostluğu vardır. 2-Kemeçe, çenk ile dost, sırdaş. Sesleri birbirine uyar. Birde def onlara uyar, bunlar aynı meclisin arkadaşlarıdır.

Ağız kopuzu, muhtemelen adını vermediği çalgı olmalı, metninde "Bir türlü saz daha vardır ki yalın bıçak ile, yalın dudak ile çalınır, benzeri görülümüş değildir. İran'da ortaya çıkmıştır ve Anadolu'da yayılmıştır" der. Bunun Orta Asya çalgısı ağız kopuzu olabileceği düşünülmektedir.

Gelibolulu metninde çağana gibi darptinlak çalgılar içinde def gibi göntinlaklar çalgılar da vardır:

Def "İçi aydınlık yıllar yaşamış olan kişidir"; nayın tarikat arkadaşıdır. "Ayağını dairesinden dışarı çıkarmaz zevksiz kişilerin" "kınayıp ayıplama sillelerine" maruz kalan def. Görünüşte titrer, üşür gibidir ama "nice altın hazinesini harcatmış" bir çalgıdır def.

Çağana, "dilde çeng-ü-çağana" dendiği gibi bunlar yani çeng ile çağana "birbirlerinden ayrılmazlar". Birbirlerinden destek aldıkları için "güç kazanmış fahişe" çalgılarıdır. Aslında çağana halkın çok da aklına gelen bir çalgı değildir. Ama bir toplulukta bulunduğu zaman "osurdusu, gürültüsü" öteki sazların ününü ve sesini bastırır. O meclis sanki sırf onun için kurulmuş gibi olur.

Fincan ve üskürecik çalgıları, kadın meclisi çalgılarıdır, def, çenk gibi sazlarla eşlik eden benzersiz kız-oğlan-kız çalgısıdır.

Darptınlak çalgılardan biri de nakrava /nağara çalgısı mehterde görülen bir vurmali çalgıdır, erkeksi çalgılardandır. Tek veya iki tas olup olmadığı belli değildir ama biz kudume benzeyen iki veya tek taslı olanların tarihte var olduğunu biliyoruz.

Davul için, zurnanın peşinden gider diyerek mehter çalgısı olsun veya olmasın çoğunlukla bir arada çalındığına işaret eder.

3.1.2. Toplumsallaştırma

Gelibolulu'nun dilinden çalgıları kişiselleştirme ile nasıl değerlendirdiğini gördükten sonra onun anlatımının bir başka açıdan daha ele alınabileceğinden söz etmiştik: Toplumsal katmanlar ve coğrafyanın yansımaları toplumsallaştırma başlığı altında ele alabiliriz.

Gelibolulu ifadelerinden anlaşılan çalgıların çoğu aşık sazıdır. Aşık sazı derken kadın ve erkek farkı yoktur. Ancak sadece aşıklar çalar anlamına gelmiyor, aşıkların dertlerine eşlik ediyor şeklinde düşünülmelidir. Bir kısmı erkeksi çalgılardır, mehter çalgıları diğerlerinin arasından erkeksi çalgı olarak seçilmiştir. Ancak mehter dışında levendane çalgılar da vardır. Bir kısmı çapkınlar sazıdır: Çenk, kemençe, def. Bir kısmı meclis çalgılarıdır. Metinde toplumsal katmanlar gibi meclislerin de birbirlerinden ayrıldığı görülür. Gelibolulu zamanının toplumunu okuyabilmek için çalgıları hangi meclisleri dile getirerek ifade ettiğine tek tek bakmak gerekir:

1-Askeri meclis çalgıları: Gelibolulu bu çalgıları erkeksi çalgılar olarak tanımlar. Sebebi bellidir, savaş erkek işidir, savaşa davet eden çalgılar da erkeksi çalgılar olur, bunlar mehter bölümünün çalgılarıdır. Bu çalgılar arasında zurna bölümünün sultanıdır. Diğer askeri meclis çalgıları nefir, nakkare, zinç, nakrava, davuldur;

2-Eğlence meclisleri: Gelibolulu metninde verdiği çalgıların çoğunu eğlence meclisi çalgısı olarak tanımlar, çünkü çalgıların birinci derecede işlevi insanı rahatlatmak, eğlendirmek olduğu düşünülür. Başta çeng u çağana eğlence çalgısıdır ama tanbur, muğni, santur, çarhane, şeşhane gibi yaygın çalgılar yanında yöresel eğlence çalgılarından da bahseder. Mesela masur çalgısı Irak Arap köylüleri ve aşıkları tarafından çok sevilir, Anadolu neyinden farklı olduğunu ifade ettiği anlaşılan bir diğer havatınlak çalgı olan "nayı Irak" çalgısını daha çok Hicaz-Irak Arapları tarafından sevilir;

3-Sufi-rind meclisleri: Bu meclislerin çoğunda görülen çalgılardan ney, def/daire, şeşhanenin adı özellikle anılmıştır;

4-Dini ruhani meclislerin bir tek çalgısı vardır, onun adı da erganon çalgısıdır. Günümüz kilise orgu anlamındaki çalgı olduğu anlaşılmaktadır;

5-Müzik meclislerinde çok sık karşılaşılan çalgıları muğni, kanun, ud olarak verir. Bu çalgıların özelliği birbirlerine uyumlu olmalarıdır;

6-Aşık meclisleri: bu tür meclislerde görülen çalgılar ud, tanbur, musikar dışında nay-i irak, masur gibi çalgıların daha çok yöresel çalgılar olduğunu İsfahan-İrak aşıkları tarafından sevildiği belirtilerek ifade edilmiştir. Ancak kiliselerde kullanılan erganon çalgısı için de aşık meclisleri çalgısı benzetmesi, araştırmacıyı acaba bu o devirde gezgin müzisyenlerin kullandığı "kucak erganonu" mu diye düşündürmektedir. Çünkü XIV-XVI.yüzyıllarda erganonun büyük olanları kiliselerde, küçük olanları ise kucakta taşınarak çalınır, sokaklarda bu çalgı ile söylenen dini veya dindışı sözlerle müzik yapanlar olurdu. Bu tür gezginci erganon çalgısından Mehmetşah Fenari'nin zamanında da görüldüğü ifade edilmiştir (Uslu, 2010, s. 213).

7-Çapkınlar meclisleri: Gelibolulu bu meclisi eğlence ve aşıklar meclislerinden ayırır. Bunun toplumsal yapı olarak ayırmasının anlamı olduğunu düşündürmektedir. Çapkınlar meclislerinde daha çok elde edilen kadınlar konu edilir, çapkınlar birbirlerine bunlarla öğünürler, ama bir araya gelindiğinde kadından bahsederken eğlenmeye devam ederler. Bu meclislerde görülen çalgılardan çenk, çarpara, kemençe, def, şeşhane ve kopuz, tanburun adları verilmiştir;

8-Sarhoşlar meclisleri: Toplumsal yapının bir grubu olan sarhoşlar meclislerinde görülen çalgılar azdır: ud, tanbur, çığırtma;

9-Kır meclisleri: Gelibolulu toplu eğlence kültürünü yaşatan kır meclislerini de unutmamıştır. Burada ya şeştar gibi taşınabilen kırdaki oturan insanların çalıp dinleyebildikleri veya düdük gibi açık hava çalgısından söz eder;

10-Yemek meclisleri: Gelibolulu Osmanlı'nın geniş bir coğrafyası olduğunu en iyi bu meclisle dile getirir. Burada verdiği bir tek çalgı vardır: nay-ı Irak. Yukarıda bir kaç defa geçen bu çalgı bize Irak-Hicaz Arapları tarafından yapılan yemekli toplantılarda çalgının kullanıldığını söylemektedir. Gelibolulu'nun metninden Türklerin yemek yerken çalgı dinlemedikleri çıkarımına fırsat verdiği anlaşılıyor.

11-Kadın meclisleri: Gelibolulu'nun metninde toplumsal yapının altını tam olarak çizmeye çalıştığını kadın meclislerinden söz etmesi göstermektedir. Bu meclisten söz etmesi Gelibolulu'nun bir sosyolog gibi toplumu gözlemlediğini göstermektedir. Kadın meclislerinde daha çok çenk, kemençe, def çalgıları görülür.

Bu sınıflandırma kesin çizgilerden elbette oluşmuyor. Nitekim bazı sazların çeşitli meclislerde görüldüğünden söz edilmesi bunu göstermektedir.

3.2. Çalgıların Coğrafyası

Gelibolu metninden çalgıları okurken Osmanlı coğrafyasını da gözler önüne serer, Rumeliden, Irak'tan, Hicaz'dan adlarıyla bahsetmesi Osmanlı müziği çalgılarının geniş coğrafyasına işaret eder. Bütün bu geniş coğrafyanın bütün sazlarını Gelibolulu metninde bulmayı ümit etmemek lazım. Gelibolulu çalgılarla edebi bir metin oluşturmayı amaçlamış ve müzik bilgisini göstermek

için çalgılar üzerinden bir edebi metin yazmayı denemiştir. Görüldüğü gibi metinde makam-müzik bilgisi sınırlıdır. Dolayısı ile bütün çalgılar olmadığı gibi, bazı çalgıların isimlerinde yöresel/eğitimsel kullanım farkı olduğundan her çalgıyı farklı adlarla bulmayı da beklememek gerekmektedir. Bununla birlikte çok zengin bir liste sunduğu hemen hemen birçok araştırmacının ve Öztuna ve Say gibi ansiklopedistin dikkatini çekmiştir.

3.3. Araştırmalarda Nedensellik

Günümüzün yaygın çalgılardan bağlama, keman, sinekeman, lavta gibi çalgılar Gelibolulu'nun metninde olmamasının sebebi bu çalgıların henüz Osmanlı topraklarında olmayışından kaynaklanmaktadır. Keman, sinekemanın Avrupa'da yükselişi çok daha sonralarıdır. Eski metinlerde çoğu zaman tanbur diye geçen kısa-uzun saplı telli sazların son temsilcisi Bağlama'nın yükselişi 1950'lerdir. Diğer taraftan Gelibolulu metni bir çalgılar ansiklopedisi gibi her çalgıyı barındıracak olduğu düşünülmemeyeceğinden o devirde olduğu bilinen kudum, sipsi, mey gibi birçok çalgı adı metinde görülmeyebilir. Bununla beraber ansiklopedistlerden Yılmaz Öztuna, eski metinler üzerinden araştırmalarını yürüttüğü, Ahmet Say ise şüphesiz edebiyatçı olduğu için eski metinlere aşinalığı yanında çoğunlukla Öztuna'nın bilgilerini kaynak olarak kullandığı için çalgılar bilgilerinde Gelibolu metnindeki çalgılarla ortak noktaların olması doğaldır. İlhami Gökçen'in 2018'de yayınladığı çalışmaya bakılırsa Gelibolu'nun çalgılarının büyük bir çoğunluğunu Evliya Çelebi'nin 1638 yılında verdiği çalgıların içinde de bulabiliyoruz. Eğer bir gün Türk Dünyasının çalgıları, Muhammed Derviş'i'nin İran çalgıları ansiklopedisi (bk.Uslu, 2009;s, 41) bu eseri anmamın sebebi çalgıları ele alış metodunu bir örnek olarak gördüğüm içindir, henüz Türkiye'de böyle bir ansiklopedi yapılmamıştır) gibi bir bütün halinde ele alınabilirse daha çok çalgının varlığından haberimiz olacak demektir.

Uslu'nun;

Gelibolulu'nun çalgılar ailesine yönelik düşüncelerinin terapistlerin işine yarayabileceğini düşünmesi dikkate değerdir.

Çalgıları, havatınlak (nay, musikar, düdük, zurna, erganon, masur) çalgılar, teltınlak (muğni, kanun, ud, şeşhane, kopuz, tanbur, şeştar, santur, çarhane, şeşhane, çeng, kemençe, ağız kopuzu) çalgılar, darptınlak (çağana, fincan, üskürecik, nakrava/nağara, davul) çalgılar göntınlak (def) çalgılar olarak sınıflaması oldukça ilginçtir.

Çalgıların birbirleriyle kıskançlıkları gibi birçok hususa değinmesi ilginçtir.

Çalgıların cinsiyeti veya cinsiyete göre çalgılar meselesine de Uslu'nun değinmesi ve sonrasında detaylı olarak çalgıların hangi meclislerde yer edindiği hakkında detaylı bilgiler vermesi okuyucu için oldukça ilginç gelecektir.

Uslu'nun çalgıların coğrafyasına yönelik düşüncelerine ek olarak Gelibolulu'da bağlama, keman, sinekeman gibi çalgıların neden yer almadığına yönelik tespitleri oldukça önemlidir.

4. TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Ülkemizde çalgı bilimi üzerinde yeterli ve alana katkı sağlayıcı çalışmaların azlığı bilinmekte ve hemen her ortamda dile getirilmektedir.

Çalgı bilimi sadece yapım, bakım, onarımı, tarihi, coğrafyaları vb. özellikleri ve nitelikleri ile değil; psikoloji, sosyoloji, sosyal psikoloji, tıp, edebiyat, tarih, din, fizik, kimya vb. daha birçok bilim dalı ile de ilişkilendirilerek çalışılabilecek bir müzik bilim alanıdır. Sadece sosyoloji ve sosyal psikoloji temelli sayısız çalışma konusu rahatlıkla bulunabilir.

Müziğin ekonomik, kültürel, eğitimsel, bireysel ve toplumsal işlevleri üzerinde "çalgı" odaklı çalışmalar yeni ve farklı çalışma yönelimlerini de beraberinde getirecektir.

Ülkemizde üniversiteler bünyesinde veya özel/kişisel girişimler sonucu "müzik müzesi" kurulmuştur. Bununla birlikte maalesef hala devlet eliyle kurulmuş bir müzik müzemi yoktur. Bu üzücü durum bile daha çok yapılacak işimizin olduğunun bir kanıtıdır.

Çalgılar sadece ses vermenin yanında geçmişi de beraberinde/kendisi ile birlikte taşır. Bir başka deyişle kültürün akışkanlığında önemli roller üstlenirler. Bu rollerin neler olduğu hususunda basmakalıp sözler yerine ciddi ve titiz çalışmaların yapılması oldukça önemlidir.

Çalgıların üstlendikleri rollerin bilinmesi onların sadece "eğlence aracı" olarak görülmelerini engelleyecektir.

Gelibolulu Mustafa Ali'nin "*Görgü ve Toplum Kuralları Üzerinde Ziyafet Sofraları: Mevâidün Nefâis Fi Kavâidil Mecâlis*" adlı eserindeki "Türlü sazların benzetmelerini ve başka sazandelerin durumlarını anlatır" başlıklı bölümü üzerine yapılan bu çalışma bile araştırmacılar için yeni ve özgün fikirlerin geliştirmelerine yön vereceği düşünülmektedir.

Çalgıların sınıflandırılmaları, toplumsal rolleri, mitoloji ve hikayelerdeki yeri, toplumsal cinsiyet başta olmak üzere sosyal psikoloji temelli birçok konu, terapötik kullanımları, yüksek veya alçak statü sembolü olup olmadıkları gibi daha birçok konu çalışılabilir.

Araştırmanın Etik Beyanı

Bu çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde etik kurallara uyulduğunu yazarlar beyan eder. Aksi bir durumun tespiti halinde Online journal of music sciences'ın hiçbir sorumluluğu olmayıp, tüm sorumluluk çalışmanın yazar(lar)ına aittir. Ayrıca ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplamaya ihtiyaç duyulmamıştır.

KAYNAKÇA

- Acar, E. (1994). *XV. Ve XVI. Yüzyıllarda Kullanılan Türk Musikisi Sazları* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi] İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Açın, C. (1994). *Enstrüman Bilimi (Organoloji)*. Kişisel Yayın
- Aksüt, S. (2000). *Alkışlarla Geçen Yıllar*. Aksoy Yayıncılık.
- Altınay, F. Y. Ve Aksel, M. (2005). *Türk müziği çalgıları*. Vehbi Koç Vakfı Koç Özel Lisesi Yayını
- Bağlı, T. (2005). *12. ve 15. Yüzyıllarda Türk Tasvir Sanatlarında Musiki Aletleri* (Yayın No. 160424) [Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=pPKKNi4sz1aRaVz8gj3jxBZ8t4FwublbwESEyDkq0jvCyoY1DtVOgvt-TwDFizY>
- Cündioğlu, D. (2016). *Sanat ve felsefe*. Kapı Yayınları.
- Cündioğlu, D. (2018) *Düşünce düşlenir*. Kapı Yayınları.
- Eğrilmez, S., Turhan, S. ve Güzelgöz, O. (2010). *Türkülerde hekimlik ve sağlıkla ilgili türküler*. T.C. Sağlık Bakanlığı Yayın
- Farmer. H. G. (1999). *Onyedinci yüzyılda türk çalgıları* Çev: M. İlhami Gökçen. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1958). *Asya ve Anadolu kaynaklarında ıklığ*. Ses ve Tel Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki sözlüğü*. Milli Eğitim Basımevi.
- Gazimihal, M. R. (1975) *Türk vurmali çalgıları*. Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Gelibolulu, M. Â. (1997). *Gelibolulu Ali ve Mevâidü'n-nefâis fi kavâidi'l-mecâlis*. Haz. M. Şeker. Türk Tarih Kurumu.
- Gökçen, İ. (2018). *Evlıya Çelebi Seyahatnamesinde Çalgılar*. Ürün Yayınları.
- Gökyay, S. O. (1978). *Görgü ve toplum kuralları üzerine ziyafet sofraları Mevâidü'n-nefâis fi kavâidi'l-mecâlis*. Tercüman Yayınları.
- Gregory, A.H. (1997). *The roles of music in society: The ethnomusicological perspective*, Edt: David. O. Oxford University Press.
- Hargreaves, D. J. & North, A. C. (Ed.) (1999). *The social psychology of music*. Oxford University Press.
- Hindemith, P. (2011). *Bestecinin Dünyası*. Çev: Yavuz Oymak, Mehmet Nemitlu. Norgunk Yayıncılık.
- İnalçık, H. (2016). *Has-bağçede ayş u tarab*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Jahoda, G. (2011). *Sosyal psikoloji tarihi*. İş Bankası Yayınları.
- Lavnac, A. (1939). *Musiki terbiyesi*, Çev: Abdülhalik Denker. Kanaat Kitapevi.
- Ott, W. (2016). *Halkların telli çalgıları*. Kişisel yayın
- Öztuna, Y. (1969). *Türk musikisi ansiklopedisi*. Milli Eğitim Basımevi.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk musikisi ansiklopedisi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Say, A. (2005). *Müzik ansiklopedisi (Cilt I-II-III)*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sevsay, E. (2015). *Orkestrasyon*. Yapı Kredi Yayınları.
- Şenel, S. (2006). *Sadi Yaver Ataman-Türk*. İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (2011). *Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tüfekçioğlu, S. (2021). Gelibolulu Mustafa Ali'nin Mevaidü'n Nefai Adlı Eserinde Türk Çalgıları. *Rast Müzikoloji*, 9 (1), 2479-2495. <https://doi.org/10.12975/pp2479-2495>
- Uslu, R. (2009). Bir Çalgılar Ansiklopedisi Örneği: Dairetüлмаarif-i Sazha-yı İnan. *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 41.
- Uslu, R. (2020). İlk Osmanlı Ansiklopedisi Mehmetşah Fenâri'nin Unmûzec Eserinde Müzik İlmî Terimleri. *ERDEM*, 78, 213-240. <https://doi.org/10.32704/erdem.749162>
- Yalgın, R. (1940). *Cenupta türkmen çalgıları*. Adana Seyhan Basımevi.
- Yarman, O. (2002). 16. ve 17. Yüzyılda Türk Çalgıları. 19.04.2017 tarihinde <https://www.researchgate.net/publication/308903542> adresinden alındı.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

It is known that the individual is affected by the culture of the society and social environment in where he lives. Music, which is seen as one of the most important elements of culture, has different functions in human life. In a social, individual, economic, cultural, educational title; religion, education, treatment, marketing etc. These functions, which can be discussed under many sub-titles, often take place directly in the life of the individual.

Gregory (1997, p. 123) says that in many societies, music is not an independent art formation to be enjoyed by itself, but is an inseparable part of culture. in his work named "ethnomusicological perspective"; states that music has traditional roles. Lullabies, games, study music, dancing, storytelling, ceremonies and festivals, war, communication, personal symbol, ethnic or group identity, clerical work, healing, hypnosis and personal entertainment, traditional roles are some of the subjects. It has been observed that some of the instruments in the İbrahim Alimoğlu Music Collection of Afyon Kocatepe University State Conservatory, which has the largest instrument collection inventory in our country, also have different uses. Wolfgang Ott, who made the biggest donation to the collection and published the book "The Stringed Instruments of the People", gives information about the characteristics of some of the instruments exhibited in the collection.

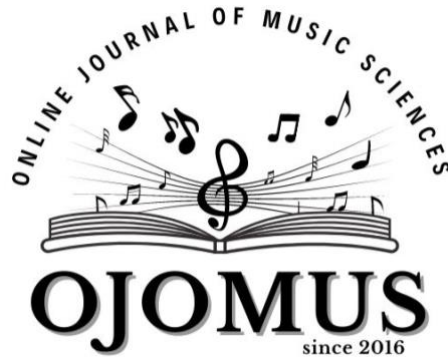
2. Method

In the study, besides making the necessary examinations by the researcher, an expert in his field was asked to interpret the written text of Mustafa Ali from Gallipoli with a hermetic understanding.

Cündioğlu explains the secret of the truth by saying that "reading is not enough, one should see it" (2016, p. 33). When it comes to art, music, we can add "we should have listened and watched". Hermeneutic studies in music; It opens new and different horizons for those concerned in terms of dealing with reading, listening, watching/seeing as a whole. Vincent Van Gogh's "I don't know music, of course. In addition, even if I go to listen to the music, he watches the musicians instead of listening to the music" (Cündioğlu, 2016, p. 102), which also supports the main philosophy of the study. The researcher wondered how Mustafa Ali from Gallipoli personified the musicians he watched.

3. Findings, Discussion and Results

In our country, it is known that there are few sufficient and contributing studies on instrumental science and it is expressed in almost every environment. Instrumental science is a field of music science that can be studied not only with its construction, maintenance, repair, history, geographies, etc., but also with psychology, sociology, social psychology, medicine, literature, history, religion, physics, chemistry, etc. Numerous study topics based only on sociology and social psychology can be found easily. "Instrument"-oriented studies on the economic, cultural, educational, individual and social functions of music will bring along new and different work orientations. In our country, a "music museum" has been established within universities or as a result of private/personal initiatives. However, unfortunately, we still do not have a music museum established by the state. Even this sad situation is proof that we have more work to do. The instruments not only give sound but also carry the past with them. In other words, they play an important role in the fluidity of culture. It is very important to carry out serious and meticulous studies instead of stereotypical words about what these roles are. Knowing the roles of the instruments will prevent them from being seen only as "entertainment tools". It is thought that even this study on the part of Mustafa Ali from Gallipoli, titled "Telling the analogies of the various instruments and the situation of other instruments" in his work "Feast Tables on Etiquette and Social Rules: Mevâidün Nefâis Fi Kavâidil Mecâlis" will guide the development of new and original ideas for researchers. Many other topics can be studied, such as the classification of instruments, their social roles, their place in mythology and stories, many topics based on social psychology, especially gender, their therapeutic use, whether they are high or low status symbols.



ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCES

Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi

NOTA YAZISININ BİLGİSAYAR ORTAMINA AKTARIMI
SÜRECİNDE İZLENECEK YÖNTEMLER (FİNİALE
ÖRNEĞİ)

METHODS TO BE FOLLOWED IN THE PROCESS OF
TRANSFERRING THE NOTE LETTER TO THE
COMPUTER ENVIRONMENT (FINALE EXAMPLE)

Atıf/Citation

Tuğcular, A. E. ve Bilgin, S. (2022). Nota yazısının bilgisayar ortamına aktarımı sürecinde izlenecek yöntemler (finale örneği). *Online Journal Of Music Sciences*, 7(1), 163-182.

<https://doi.org/10.31811/ojomus.1115112>

ALP ERAY TUĞCULAR 

Yüksek Lisans, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri
Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı,
tugcular@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3983-7591>

Selçuk BİLGİN 

Dr. Öğr. Üyesi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri
Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı,
sbilgin@gazi.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-0331-0376>

Cilt/Volume: 7

Sayı/Issue: 1

Haziran/June 2022

Rapor/Report

Geliş Tarihi/Received: 10.05.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 29.06.2022

Yayın Tarihi/Published: 30.06.2022



Bu araştırma, Ocak 2021’de Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü’nde kabul edilen yüksek lisans çalışmasından üretilmiştir.

ÖZ

Bu araştırma, nota yazısının Finale nota yazım programından yararlanarak bilgisayar ortamına aktarımı sürecinde hangi yöntemlerin izlenmesi gerektiğine yönelik öneriler sunmayı amaçlamaktadır. Nitel bir araştırma olan bu çalışmada, veriler belgesel tarama olarak bilinen doküman analizi metodu ile elde edilmiştir. Bu çalışmaya konu olan “Make Music” firmasının “26.3.1.520” sürümlü “Finale” programıdır. Bu program aracılığıyla nota yazısını bilgisayar ortamına aktarım sürecindeki işlem basamakları incelenmiş ve elde edilen bulgular sonucunda programın nasıl kullanılması gerektiğine yönelik önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Nota yazımı, Finale, Müzik Eğitimi, Müzik Teknolojileri

ABSTRACT

This research aims to offer suggestions on which methods should be followed in the process of transferring the notation writing to the computer environment by using the Finale notation program. In this study, which is a qualitative research, the data were obtained by the document analysis method known as documentary scanning. The subject of this study is the “Make Music” company's “Finale” program with version “26.3.1.520”. Through this program, the steps in the process of transferring the musical notation to the computer environment were examined and suggestions were made on how the program should be used as a result of the findings.

Keywords: Notation, Finale Software, Music Education, Music Technologies

1.GİRİŞ

20.yy'ın ikinci yarısında teknolojide yaşanan hızlı gelişmeler, tüm dünyada düşüncenin değişmesine ve çeşitlenmesine neden olmaktadır. Bu duruma bağlı olarak, kitle iletişiminin de büyük boyutlara ulaşması ile gelişen teknoloji toplumları yeniden biçimlendirmektedir. Teknolojide yaşanan hızlı gelişim her alanda olduğu gibi sanat alanını da etkisi altına almaktadır. Bu etkileme sonunda sanat anlayışında ve estetik değerlerde önemli değişiklikler olmaktadır (Bayraktar, 1989). Teknolojinin en çok etkilediği ve değişime uğrattığı sanat dallarından biri de kuşkusuz müzik ve müzik eğitimidir. Teknolojinin kendini müzik eğitimi alanında da göstermesi, var olan teknolojinin eğitim anlayışına yeni bir bakış açısı kazandırmasına neden olmaktadır. Bu sayede müzik alanında kullanılan araç-gereçler müzik müfredatına teknoloji yardımıyla girmekte ve müzik eğitimine katkılar sunmaktadır (Watson, 2006, aktaran Baytemir ve Delen, 2020).

Günümüzde bilgisayar teknolojilerinde yaşanan hızlı gelişmeler, paralel olarak müzik eğitimi alanını da etkilemektedir. Bilgisayar aracılığı ile beste yapmak, müzik bilgilerini yayınlamak ve internet aracılığı ile her türlü bilgiyi paylaşmak gibi olgular, teknolojinin sayesinde daha kolay hale gelmektedir (Koç, 2004). Microsoft Word'ün müzik versiyonu olarak tanımlayabileceğimiz nota yazım programları, müziğin teknoloji ile birleştiği noktada müzik öğretmeni adayları ve müzik öğretmenleri tarafından çeşitli amaçlara uygun olarak kullanılmaktadır. Nota yazım programları sağladığı gelişmiş olanaklarıyla çeşitli uygulama alanları yaratan araçlar olma özelliği taşımaktadır (Okay, 2016). Yapılan çalışmalar incelendiğinde, müzik eğitiminde sıklıkla kullanılan programlar arasında "Sibelius", "MusScore" ve "Finale" gibi nota yazım programlarının öne çıktığı görülmektedir. Bu programlar kolay nota yazımı, eğitsel amaçlı belge oluşturma, çeşitli formatlarda dosyaları dışa aktarma (Wav,Jpeg, Pdf, vb.) gibi ortak özelliklere sahiptir. Özellikleri bakımında eğitim amaçlı kullanıma uygun olan bu programların, öğrenciler ve öğretmenler tarafından etkili kullanılması durumunda çalışmalarına katkı sunacağı düşünülmektedir.

Bu araştırmada, belirli kuralları olan nota yazısının "Finale (V.26)" nota yazım programından yararlanarak bilgisayar ortamına aktarım süreci incelenmiş ve yazım süresince izlenecek yol ve yöntemler belirlenmiştir. Çalışmada öncelikli olarak nota yazım sürecinin aşamaları ele alınmıştır, bu aşamalar çalışma kâğıdı ve sayfa düzeni oluşturma; nota, söz ve müzikal ifadelerin yazımı ve çalışma dosyasının çeşitli formatlarda (pdf, tiff, wav, mp3, midi) dışa aktarımıdır. Ardından bu aşamaların çeşitli yönleri sistematik bir sırayla işlenmiş ve nesnel bir çerçevede detaylandırılarak açıklanmıştır.

Araştırma ile ilgili literatür tarandığında; Aydın (2020), "Serbest Ritimli Ezgilere Yönelik Dikte Çalışmalarında Finale Music Yazılımının Kullanımı" adlı çalışmasında usulsüz olarak icra edilen serbest ritimli ezgilerin doğru bir şekilde dikte edilmesinde Finale nota yazım programından nasıl yararlanılması gerektiğini ortaya koymuştur. Çalışmanın yöntem bölümü incelendiğinde nota

yazısının bilgisayar ortamında yazım sürecinde izlenmesi gereken işlem basamaklarının konu dışı bırakıldığı görülmektedir. Bu nedenle, literatüre katkı sağlaması amacıyla bu çalışmanın önemli olduğu düşünülmektedir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırma belirli kurallara bağlı kalınarak yazılan nota yazısının, Finale nota yazım programından yararlanarak bilgisayar ortamına aktarım sürecinde hangi yöntemlerin izlenmesi gerektiğine yönelik öneriler sunmayı amaçlamaktadır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, nota yazısının Finale nota yazım programından yararlanarak bilgisayar ortamına aktarım sürecini inceleyen az sayıdaki araştırmalardan biri olmasının araştırmayı önemli kıldığı düşünülmektedir. Ayrıca bu araştırma müzik eğitimcileri ve öğrenciler için kaynak olması bakımından önemlidir.

2. YÖNTEM

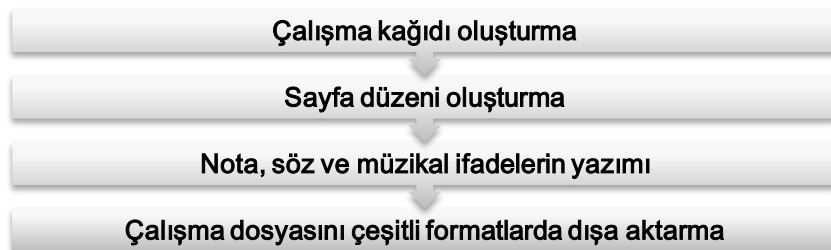
Bu araştırmada veriler, belgesel tarama olarak da bilinen doküman analizi yöntemi ile elde edilmiştir.

Doküman analizi, belli bir amaca dönük olarak kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini kapsamaktadır. Bir başka ifadeyle doküman analizi, basılı ve elektronik (bilgisayar tabanlı ve internet erişimli) materyallerin incelenmesi ve değerlendirilmesi sürecinde gerçekleşen bir dizi işlemdir (Sak ve diğerleri, 2021).

Araştırmada, verilerin elde edildiği program Make Music firmasının 26.3.1.520 sürümlü lisanslı Finale programıdır. Çalışmada, Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Bilgin tarafından ses ve piyano için düzenlenen Ata Barı adlı Artvin türküsü örnek olarak kullanılmıştır. Nota yazısının bilgisayar ortamına aktarım sürecinde aşağıdaki tabloda belirtilen işlem basamakları belirlenmiştir.

Şekil 1

İşlem basamakları



2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir. Ayrıca TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplamaya ihtiyaç duyulmamıştır.

3. BULGULAR

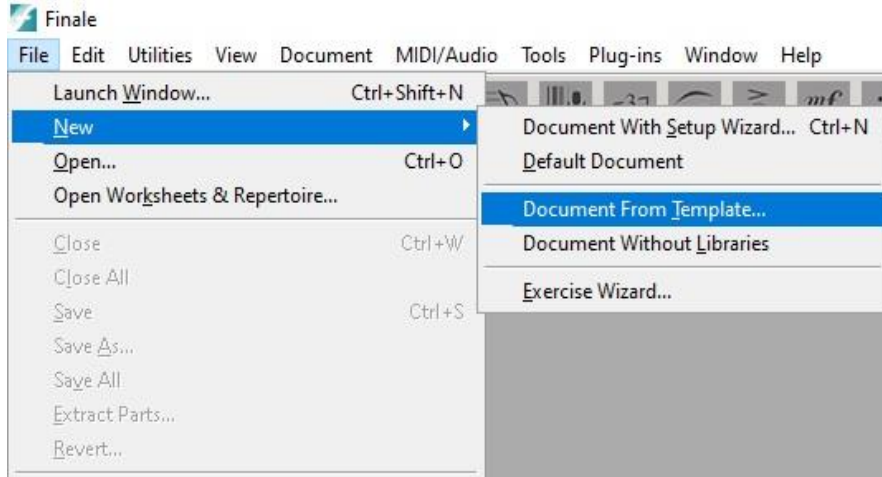
3.1. Çalışma Kağıdı Oluşturma

Çalışma kağıdı oluşturmak için Finale nota yazım programı kullanıcılarına iki ayrı seçenek sunmaktadır. Birincisi Setup Wizard (kurulum sihirbazı), ikincisi Templates (şablonlar)'dir. Bu çalışmada ikinci seçenek Templates kullanılacaktır.

Çalışma kağıdı oluşturmak için sırasıyla File > New > Document From Template komutları uygulanır. (Ayrıca bu işlem yazılımın ön tanımlı başlat penceresinden de yapılabilmektedir).

Şekil 2

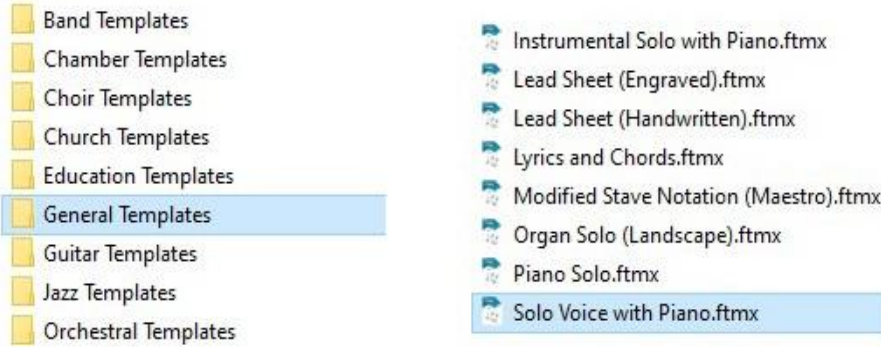
File > New > Document From Template



Açılan ön iletişim penceresinde karşımıza dokuz tane hazır şablon gelmektedir. Bu çalışmada ses ve piyano için uyarlanan “Ata Barı” adlı türkünün yazım süreci inceleneceği için General Template adı altındaki klasörde yer alan Solo Voice with Piano.ftmx dosyası çalışma kâğıdı olarak kullanılacaktır.

Şekil 3

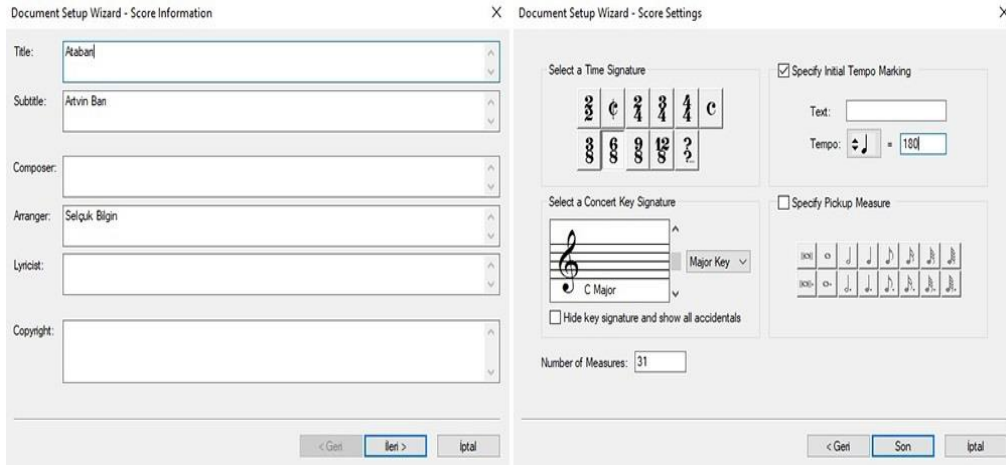
General Template > Solo Voice and Piano.ftmx



Hazır şablon seçiminden sonra çalışmanın künye bilgisinin (score information) yer alacağı iletişim kutusu açılacaktır. Açılan bu iletişim kutusunda başlık, alt başlık, besteci, aranjör ve söz yazarına ait bilgiler girilerek çalışmanın künye bilgisi oluşturulabilir. Eser'e ait künye bilgisi yazıldıktan sonra ileri tuşuna basılarak bir sonraki iletişim kutusuna geçilmektedir. Bu bölümde zaman (time signature), tempo, tonun değiştirici işaretleri (key signature) ve ölçü sayısı ile ilgili seçimler yapıldıktan sonra son tuşuna basılarak çalışma kâğıdı oluşturma süreci tamamlanacaktır.

Şekil 4

Score Information > Score Settings > Time Signature > Key Signature > Tempo



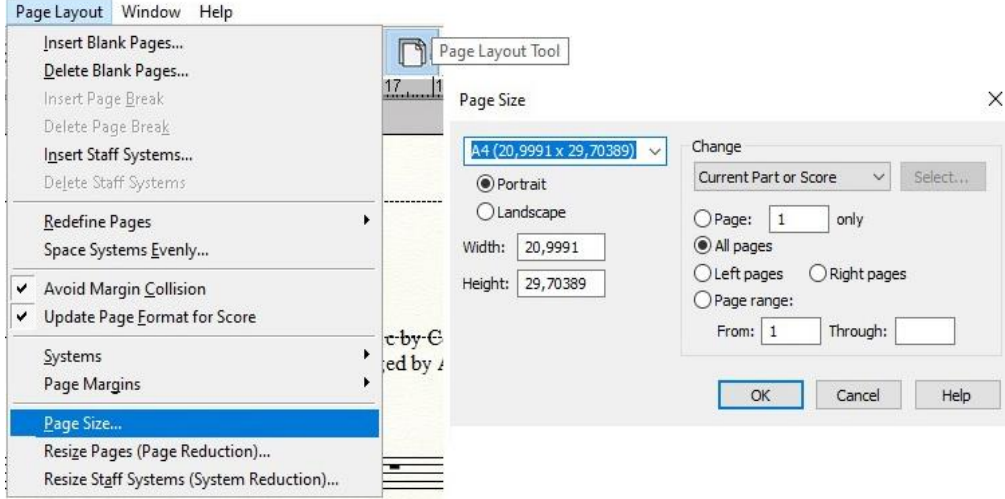
3.2. Sayfa Düzeni Oluşturma

Finale nota yazım programında hazır şablondan yararlanarak oluşturulmuş çalışma kâğıdı karşımıza Letter (amerikan mektup kâğıdı) boyutunda gelmektedir. Bu çalışmada yaygın kâğıt boyutu olan A4 kullanılacaktır.

Sayfa boyutunu oluşturmak için önce araçlar paletinde yer alan Page Layout Tools simgesi seçilmelidir. Ardından açılır üst menüde yer alan Page Layout > Page Size komutları sırasıyla uygulanarak çalışmanın kağıt boyutu A4 olarak belirlenir.

Şekil 5

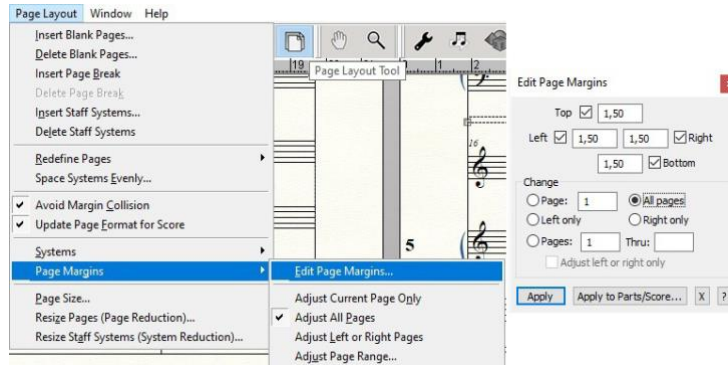
Page Layout Tools > Page Layout > Page Size > A4



Çalışma kağıdının boyutu belirlendikten sonra dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise çalışmanın sayfa kenar boşluklarıdır. Eğer çalışma kitap veya makalede kullanılacak ise kenar boşluklarının 1.50 cm olarak ayarlanması yeterli olacaktır. Sayfa kenar boşluklarının ayarlanması için önce araçlar paletinde yer alan Page Layout Tool simgesi seçilmelidir. Ardından açılır üst menüde yer alan Page Layout > Edit Page Margins> Edit Page Margins komut işlem sırası kullanılarak çalışmanın sayfa kenar boşlukları ayarlanabilir. Ayarlanan kenar boşluklarının o sayfaya sınırlı kalmayıp tüm çalışmaya uygulanması için All pages kutucuğu mutlaka seçili olmalıdır.

Şekil 6

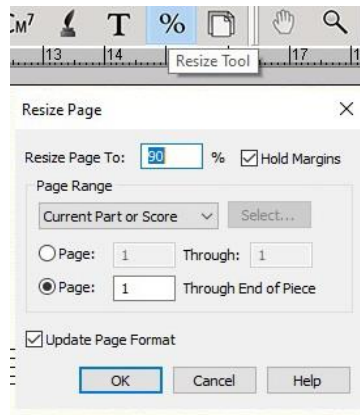
Page Layout Tools > Page Layout > Edit Page Margins > Top, Bottom, Left, Right > All Pages



Boyutu A4 olarak belirlenen ve sayfa kenar boşlukları ayarlanan çalışmanın sayfa yüzdesinin değiştirilmesi gerekebilir. Sayfa yüzdesini değiştirmek için önce araçlar paletinde yer alan Resize Tool simgesine tıklanır, ardından açılan iletişim kutusunda Resize Page > Resize Page to: 90 komutu kullanılarak çalışmanın sayfa yüzdesi ayarlanır. Resize Page to: satırına girilen değerin 85-95 arasında olması yeterli olacaktır.

Şekil 7

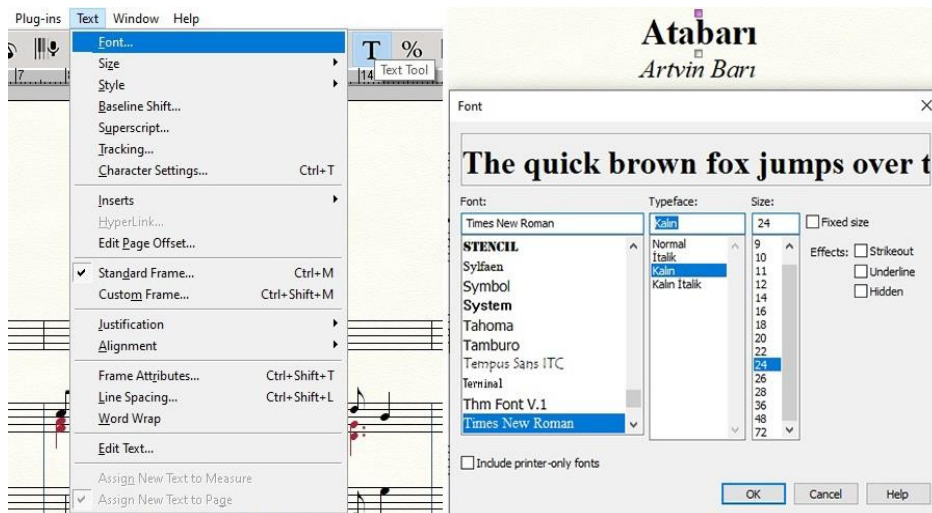
Resize Tool > Resize Page > Resize Page To 90



Şablon oluşturma sürecinde künye bilgisi girilen çalışmanın daha sonra yazı tipi ve boyutu değiştirilebilir. Yazı tipini ve boyutunu değiştirmek için önce araçlar paletinde yer alan Text Tool simgesine tıklanır, ardından açılır üst menüde yer alan Text > Font komutları sırası ile uygulanarak çalışmanın yazı tipi ve boyutu ayarlanır. Bu çalışmada başlık için yazı tipi kalın, 24 punto; alt başlık için yazı tipi italik, 18 punto olarak ayarlanmıştır.

Şekil 8

Text Tools > Font > Times New Roman > Kalın > Size 24

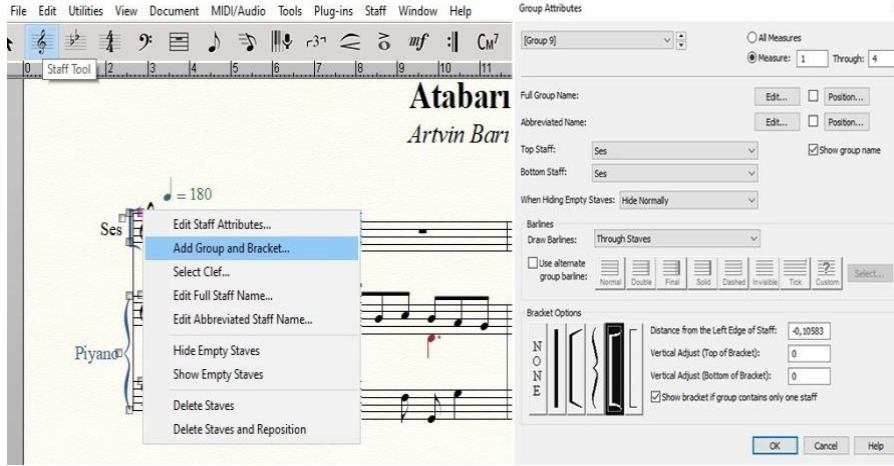


Nota yazısının bilgisayar ortamına aktarımı sürecinde izlenecek yöntemler (Finale örneği)

Ses ve piyano partisini birleştiren parantezlerin (Bracket) eklenmesi için araçlar paletinden Staff Tool seçilmelidir. Ardından farenin sağ tuşuna tıklanarak açılır menüden sırasıyla Add Group and Bracket > Bracket Options > Group Attributes > Bracket Options komutları uygulanarak seçili parantezler eklenir. Parantezlerin görünmesi için mutlaka show bracket kutucuğunun seçili olması gerekmektedir.

Şekil 9

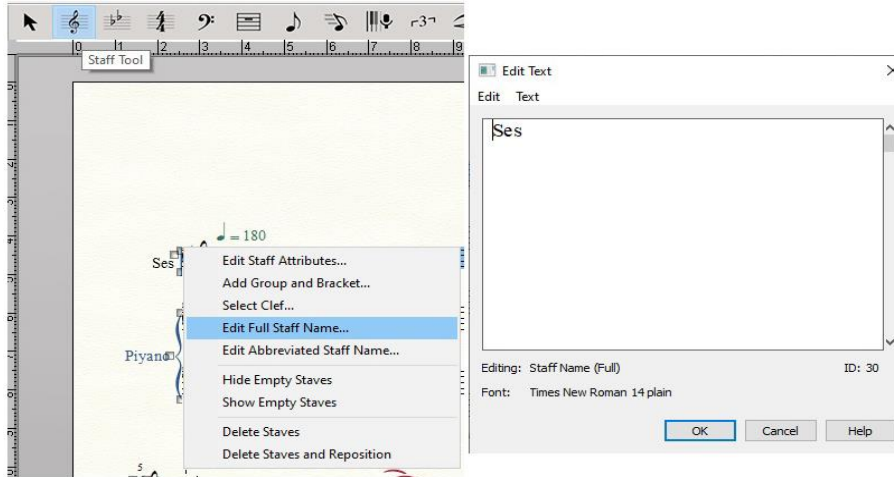
Staff Tool > Right Click > Add Group and Bracket > Group Attributes > Bracket Options



Ses ve piyano partisini birleştiren parantezlerin eklenmesinden sonra ses ve piyano partilerini adlandırmak için önce araçlar paletinden Staff Tool simgesi seçilmelidir. Ardından farenin sağ tuşuna tıklanarak açılır menüde yer alan sırasıyla Edit Full Staff Name > Edit Text komutları uygulanarak partiler adlandırılır. Adlandırılan partilerin yazı tipi ve boyutu Edit sekmesinden düzenlenebilmektedir.

Şekil 10

Staff Tool > Right Click > Edit Full Staff Name > Edit Text

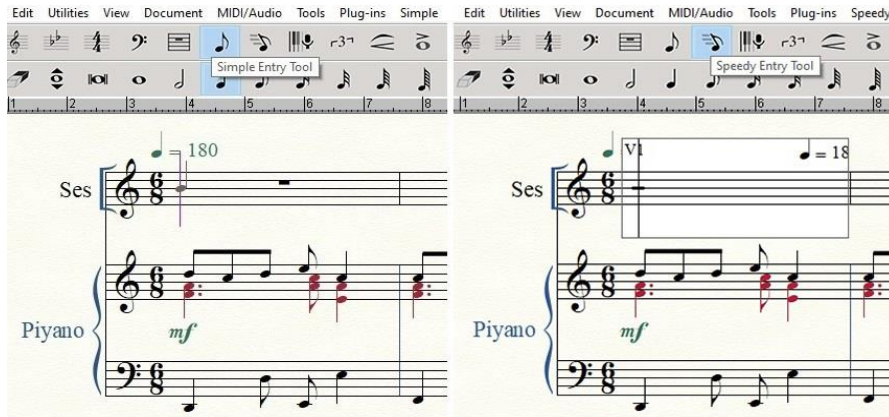


3.3. Nota, Söz ve Müzikal İfadelerin Yazımı

Finale programı ile notalar iki ayrı donanım aracılığıyla yazılabilmektedir. Bu donanımlar klavye ve faredir. Klavye ile nota yazımı için araçlar paletinden önce Speed Entry Tools simgesi seçilmelidir. Ardından dizek üzerine fare ile tıklanarak açılan kutucuğa notaların yerleri ve değerleri işlenir. Notaların yerleri için klavyenin ok tuşları, değerleri için ise klavyenin üst ve sağ bölmesinde yer alan rakamlar kullanılmaktadır. Fare (Mouse) ile nota yazımı için araçlar paletinden önce Simple Entry Tools simgesi seçilmelidir. Ardından açılacak olan Simple Entry ve Rests paletinden nota değerleri ve değiştirici işaretler işlenebilir.

Şekil 11

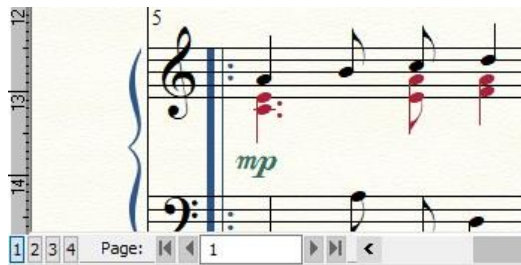
Simple Entry Tools, Speedy Entry Tools



Ölçü içinde birden fazla sesin ve farklı ritimlerdeki notanın işlenmesinin gerekli olduğu durumlarda, programın sol alt köşesinde kutu içerisinde rakamların yer aldığı katman (layer) kullanılmaktadır. Bu katmanları kullanarak ikinci, üçüncü, dördüncü sesler ve farklı ritimlerdeki notalar ölçülere kolayca yazılabilir.

Şekil 12

Layers

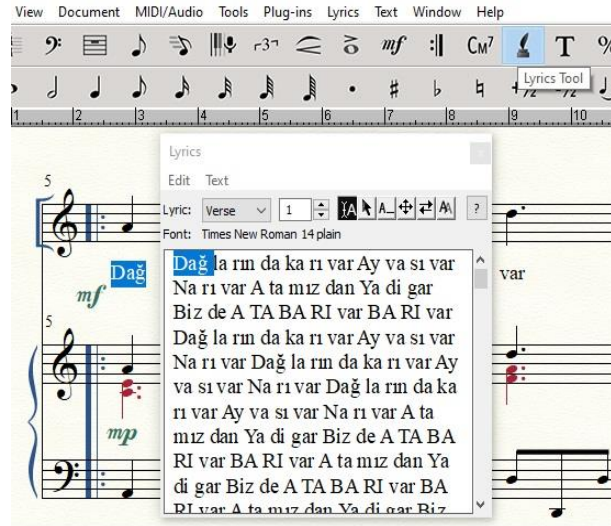


Nota yazısının bilgisayar ortamına aktarımı sürecinde izlenecek yöntemler (Finale örneği)

Ezgisi yazılmış bir parçanın sözlerini eklemek için nota yazımının tamamlanmış olması gerekmektedir. Finale V.26 programında sözleri yazmak için önce araçlar paletinde yer alan Lyrics Tools (T) simgesi seçilmelidir. Ardından sözleri eklenecek ezginin ilk notasının altına tıklanmalıdır. Karşımıza çıkacak imleç yardımıyla yön tuşları kullanılarak istenilen yerlere sözlerin yazılması sağlanır. Sözleri yazmadan önce yazılımın Türkçe karakter desteği sağlamamasından dolayı Türkçe karakterleri içeren fontların seçilmesi gerekmektedir.

Şekil 13

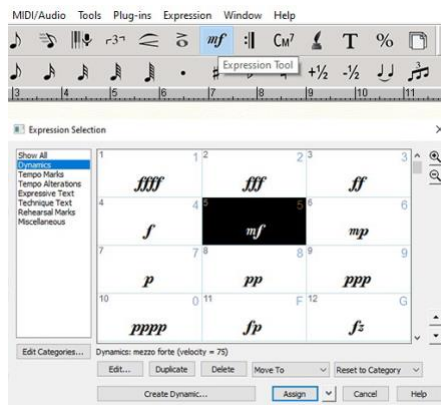
Lyrics Tools



Nota yazımı tamamlanan ve sözleri yazılan şarkının dinamiklerini eklemek için önce araçlar paletinde yer alan Expression Tool (mf) simgesi seçilmelidir. Ardından açılan iletişim kutusunun sol bölmesinden istenilen dinamikler (nüanslar) fare desteği ile eklenebilir.

Şekil 14

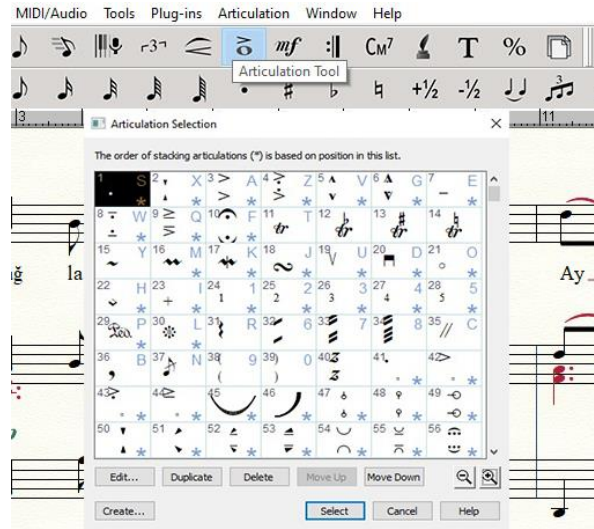
Expression Tool



Nüansları eklenen şarkının aksanlarının eklemesi için önce araçlar paletinde yer alan Articulation Tool simgesi seçilmelidir. Ardından açılan iletişim kutusunda yer alan aksanlar (Articulation) fare yardımı ile eklenebilir. Kare içinde yer alan aksan işaretlerinin yanında mavi renkte harf ve rakamlar görülmektedir. Bu harf ve rakamlar o aksanın kısa yoludur. Örneğin; nota üzerine staccato işareti eklemek isteniyorsa Articulation Tool simgesi seçilmelidir. Ardından klavyenin üzerinde yer alan S harfine basılarak fare aracılığı ile istenilen notanın üzerine staccato aksanı eklenebilir.

Şekil 15

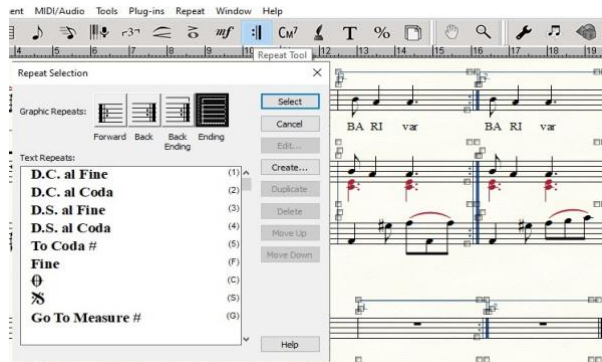
Articulation Tool



Tekrar işaretinin eklenmesi için önce araçlar paletinde yer alan Repeat Tool simgesi seçilmelidir. Ardından açılan iletişim kutusunda karşımıza ölçü tekrarı, dönüş işareti, dolap, senyö, koda veya capo gibi tekrar işaretleri çıkmaktadır. Bu işaretler seçildikten sonra tekrar işaretleri fare yardımı ile istenilen ölçülere eklenebilir.

Şekil 16

Repeat Tool



Nota yazısının bilgisayar ortamına aktarımı sürecinde izlenecek yöntemler (Finale örneği)

Bağların eklenmesi için önce araçlar paletinde yer alan Smart Shape Tool simgesi seçilmelidir. Ardından açılır palette yer alan bağ simgesi seçilerek istenilen notaya fare yardımı ile bağ işareti eklenebilir. Açılan bu sekmede crescendo, decrescendo, 8va, Glissando gibi müzikal semboller de eklenebilmektedir.

Şekil 17

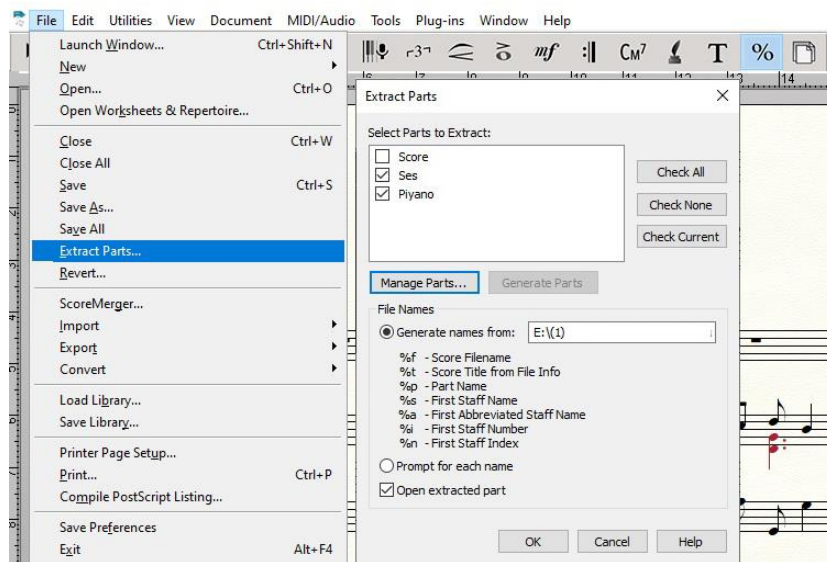
Smart Shape Tool



Yazımı tamamlanan çalışma, partilere ayrılmak isteniyorsa sırasıyla File > Extract Parts komutları uygulanır. Ardından açılan iletişim kutusunda hangi parti ayrılmak isteniyor ise o parti seçilmelidir.

Şekil 18

File > Extract Parts



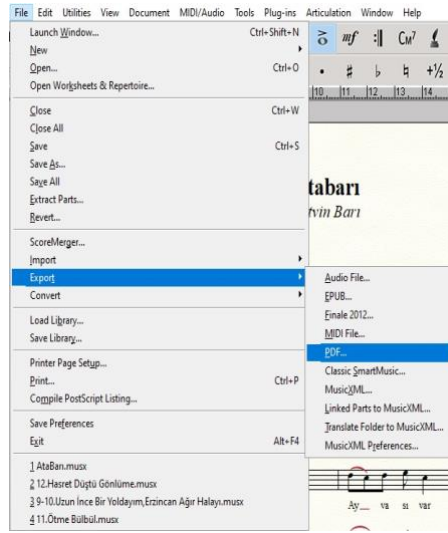
3.4. Çalışma dosyasını çeşitli formatlarda dışa aktarma (Jpeg,Tiff, Pdf, Wav, Mp3)

Finale (V.26) programında nota ve söz yazımı tamamlanan çalışmanın dışa aktarımı çeşitli formatlarda yapılabilmektedir. Bu formatlar belge için pdf, görseller için jpeg ve tiff, ses dosyası için wav ve mp3, arabirim dosyası olarak ise midi formatıdır.

Çalışmayı Pdf formatında dışa aktarmak için önce File Menüsü seçilmez. Ardından açılır alt menüde sırasıyla Export > Pdf komutları uygulanarak çalışma kağıdı dışarıya pdf formatında aktarılabilmektedir.

Şekil 19

File > Export > Pdf



Çalışmanın ses dosyası olarak dışa aktarılması için önce File Menüsü seçilmelidir. Ardından açılır alt menüde yer alan Export > Audio File komutları sırasıyla uygulanarak çalışma dosyası dışarıya Wav ya da Mp3 formatlarına dönüştürülerek aktarılabilmektedir.

Şekil 20

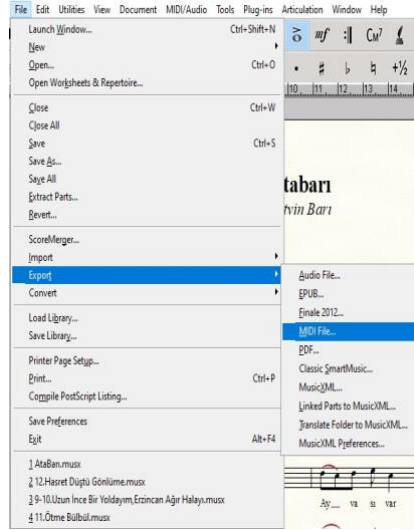
File > Export > Audio (Midi File)



Çalışmayı başka programlara (Cubase, Logic Pro vb.) aktarmak için önce File Menüsü seçilmelidir. Ardından açılır alt menüde yer alan Export >Midi File komutları sırasıyla uygulanarak çalışma dosyası midi formatında dışarıya aktarılır.

Şekil 21

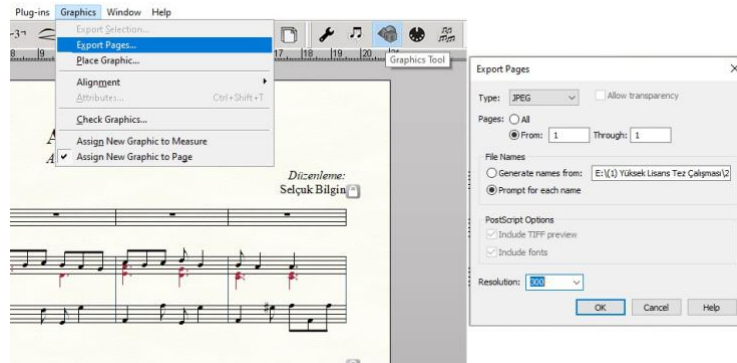
Export > Midi File



Çalışmanın jpeg ve tiff gibi çeşitli resim formatlarında dışarıya aktarılması için önce araçlar paletinde yer alan Graphic Tools simgesi seçilmelidir. Ardından açılır üst menüde yer alan Graphics > Export Pages > Export Pages komutları sırasıyla uygulanarak çalışma dışarıya görüntü dosyası olarak aktarılır. Açılan Export Pages ön iletişim kutusunda dosya formatı ve çözünürlük değiştirilebilmektedir. Bu aşamada çalışma bir kitap ya da makalede kullanılacak ise görüntü biçiminin Jpeg yada tiff, çözünürlüğünün ise 1200 dpi seçilmesi yeterli olacaktır.

Şekil 22

Graphics > Export Pages



Şekil 23

Ata Barı Türküsü, Düzenleme Selçuk Bilgin

Atabarı

Artvin Barı

Düzenleme:
Selçuk Bilgin

♩ = 180

Ses

Piyano

mf

5

mf Dağ la rın da ka rı — var Ay — va sı var Na rı var

9

1. 2.

A ta — mız dan Ya di gar — Biz de A TA BA RI var BA RI var

14

1. 2.

mf

4. SONUÇ ve ÖNERİLER

Aşağıda, yapılan araştırmadan elde edilen verilerin ışığında sonuç ve önerilere yer verilmiştir.

- Yazılım, çalışma kâğıdı oluşturma sürecinde kullanıcılarına çeşitli çalgı ve ses grupları için hazır şablonlar sunmaktadır. Bu şablonlardan yararlanarak çalışma kâğıdı hızlı ve kolayca oluşturulabilir.
- Sayfa düzeni oluşturma sürecinde yazılımın ön tanımlı kâğıt boyutu Amerikan mektup kâğıdı Letter' dır. Bu boyutun yaygın kullanılan A4 boyutuna dönüştürülmesi baskı aşamasında yaşanacak sorunların önüne geçilmesi açısından dikkat edilmesi gereken önemli hususlardan biridir. Çalışma kâğıdının kenar boşluklarının belirlenmesi özellikle tez, makale ve proje çalışmalarında dikkat edilmesi gereken bir diğer önemli husustur. Sayfa kenar boşluklarının 1.50-2.50 cm arasında olması yeterli olacaktır.
- Nota, söz ve müzikal ifadelerin yazımı sürecinde yazılım, kullanıcılarına fare ve klavye olmak üzere iki ayrı donanım ile nota yazma seçeneği sunmaktadır. Nota yazısının klavye aracılığıyla yazıldığı zaman yazım sürecinin daha hızlı gerçekleştiği görülmektedir.
- Çalışma dosyasını çeşitli formatlarda dışa aktarma sürecinde yazılımın görüntü (jpeg, tiff), ses (wav, mp3), midi formatlarını desteklediği ve diğer programlar ile uyumlu çalıştığı sonucuna varılmıştır.

Nota yazısının bilgisayar ortamına aktarımı sürecinde, Finale nota yazım programının kolay kullanım olanağı sağladığı görülmektedir. Zengin içeriğe sahip olan bu programın, öğrencilere uzman bir öğretim elemanı tarafından detaylandırılarak anlatılması önerilmektedir. Bu nedenle mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda "bilgisayar destekli nota yazımı" adı altında bir dersin müfredatta yer alması önem teşkil etmekte ve öğretime katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Etik Beyanı

Yapılan bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan "Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler" başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbirini gerçekleştirilmemiştir. Ayrıca ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplamaya ihtiyaç duyulmamıştır.

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı:

1. yazar katkı oranı: %60
2. yazar katkı oranı: %40

Çıkar Çatışması Beyanı:

Yazarlar arasında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması bulunmamaktadır.

5. KAYNAKÇA

- Aydın, A. (2020). Serbest Ritimli Ezgilere Yönelik Dikte Çalışmalarında Finale Music Yazılımının Kullanımı. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 1 (47), 277-290. <https://doi.org/10.17498/kdeniz.778657>
- Bayraktar, E. (1991). *Müzik öğretimi ve çağdaş teknoloji müzik öğretimi* (haz. Ahmet Say), Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Baytemir, B. ve Delen, H. (2020). Ses eğitimi öğretim elemanlarının müzik teknolojileri araç gereç ve yazılımları kullanım durumları iç Anadolu bölgesi örneği. *Kesit Akademi Dergisi*, (22), 251-260. <https://doi.org/10.29228/kesit.40465>
- Koç, A. (2004, 7-10, Nisan). *Günümüzde bilgisayar destekli müzik yazılımlarının müzik eğitimine katkıları*. 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu. Isparta, Türkiye <https://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/A-Koc.pdf>
- Makemusic Inc. (2018). Finale (sürüm 26) (Yazılım) <https://www.finalemusic.com>
- Okay, H. H. (2016). Müzik Öğretmeni Adaylarının Nota Yazım Programlarının Kullanımına Yönelik Eğilimleri (Balıkesir Üniversitesi Örneği). *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (31), 74-87. <https://dergipark.org.tr/pub/sakaefd/issue/24690/261075>
- Sak, R., Şahin Sak, İ. T., Öneren Şendil, Ç. ve Nas, E. (2021). Bir Araştırma Yöntemi Olarak Doküman Analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 4 (1), 227-256. <http://doi.org/10.33400/kuje.843306>

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

The rapid developments in technology in the second half of the 20th century cause a change and diversification of thought all over the world. Depending on this situation, with the mass communication reaching great dimensions, the developing technology is reshaping the societies. The rapid development in technology affects the field of art as well as in every field. As a result of this influence, significant changes are experienced in the understanding of art and aesthetic values (Bayraktar, 1989). Undoubtedly, music and music education is one of the branches of art that is most affected and changed by technology. The emergence of technology in the field of music education also causes the current technology to bring a new perspective to the understanding of education. In this way, the tools and equipment used in the field of music enter the music curriculum with the help of technology and contribute to music education (Watson, 2006 as cited in Baytemir and Delen, 2020).

Today, rapid developments in computer technologies affect the field of music education in parallel. Phenomena such as composing with a computer, publishing music information and sharing all kinds of information via the internet become easier thanks to technology (Koç, 2004). Musical note writing programs, which we can define as the music version of Microsoft Word, are used by music teacher candidates and music teachers for various purposes at the point where music meets technology. Notation writing programs have the feature of being tools that create various application areas with the advanced possibilities they provide (Okay, 2016). When the studies are examined, it is seen that musical notation programs such as "Sibelius", "Mus Score" and "Finale" come to the fore among the programs frequently used in music education. These programs have common features such as easy notation, creating educational documents, exporting files in various formats (Wav, Jpeg, Pdf, etc.). It is thought that these programs, which are suitable for educational use in terms of their features, will contribute to their studies if they are used effectively by students and teachers.

In this research, the process of transferring the musical notation, which has certain rules, to the computer environment by using the "Finale (V.26)" notation program was examined and the methods and methods to be followed during the writing were determined. In the study, firstly, the stages of the notation writing process are discussed. These stages include creating worksheets and layouts; writing notes, words and musical expressions and exporting the work file in various formats (pdf, tiff, wav, mp3, midi) are discussed under the headings. Afterwards, various aspects of these stages were elaborated in a systematic order and explained in detail in an objective framework.

When the literature related to the research is scanned; Aydın (2020), in his study titled "Using Finale Music Software in Dictation Studies for Free Rhythm Melodies", revealed how to use the Finale notation software to correctly dictate irregularly performed free rhythm melodies. However, as stated in the method section of the study, it is seen that the steps to be followed during the writing process of the musical note in the computer environment are left out of the question. Therefore, it is thought that this study is needed in order to contribute to the literature.

2. Method

In this study, the data were obtained by document analysis method, also known as documentary scanning.

“Document analysis includes the processes of finding, reading, taking notes and evaluating resources for a specific purpose. In other words, document analysis is a series of processes that take place in the process of examining and evaluating printed and electronic (computer-based and internet-enabled) materials” (Sak et al., 2021).

In the research, the program from which the data was obtained is the licensed Finale program of Make Music company with version 26.3.1.520. In the study, the Artvin Folk Songs called Ata Bar, arranged by Selçuk Bilgin for voice and piano, was used as an example. In the process of transferring the notation to the computer environment, the steps in the table below were determined.

3. Findings, Discussion and Results

Below are the results and suggestions in the light of the data obtained in the research.

- The software offers ready-made templates for various instruments and sound groups to its users during the worksheet creation process. Using these templates, worksheets can be quickly and easily created.
- The default paper size of the software in the page layout creation process is American letter paper Letter. Conversion of this size to the widely used A4 size is one of the important issues to be considered in order to avoid problems in printing. The determination of the margins of the working paper is another important issue that should be considered especially in thesis, article and project studies. It will be sufficient for the page margins to be between 1.50 and 2.50 cm.
- In the process of writing notes, words and musical expressions, the software offers its users the option to write notes with two different hardware, namely mouse and keyboard. It is seen that the writing process is faster when the writing of the note is written via the keyboard.
- In the process of exporting the working file in various formats, it was concluded that the software supports image (jpeg, tiff), audio (wav, mp3), midi formats and is compatible with other programs.

In the process of transferring the notation writing to the computer environment, it is seen that the Finale notation software provides easy use. It is recommended that this program, which has rich content, be explained to the students in detail by an expert instructor. For this reason, it is important to include a course called "computer-aided writing notation" in the curriculum in institutions that provide vocational music education and it is thought that it will contribute to teaching.