

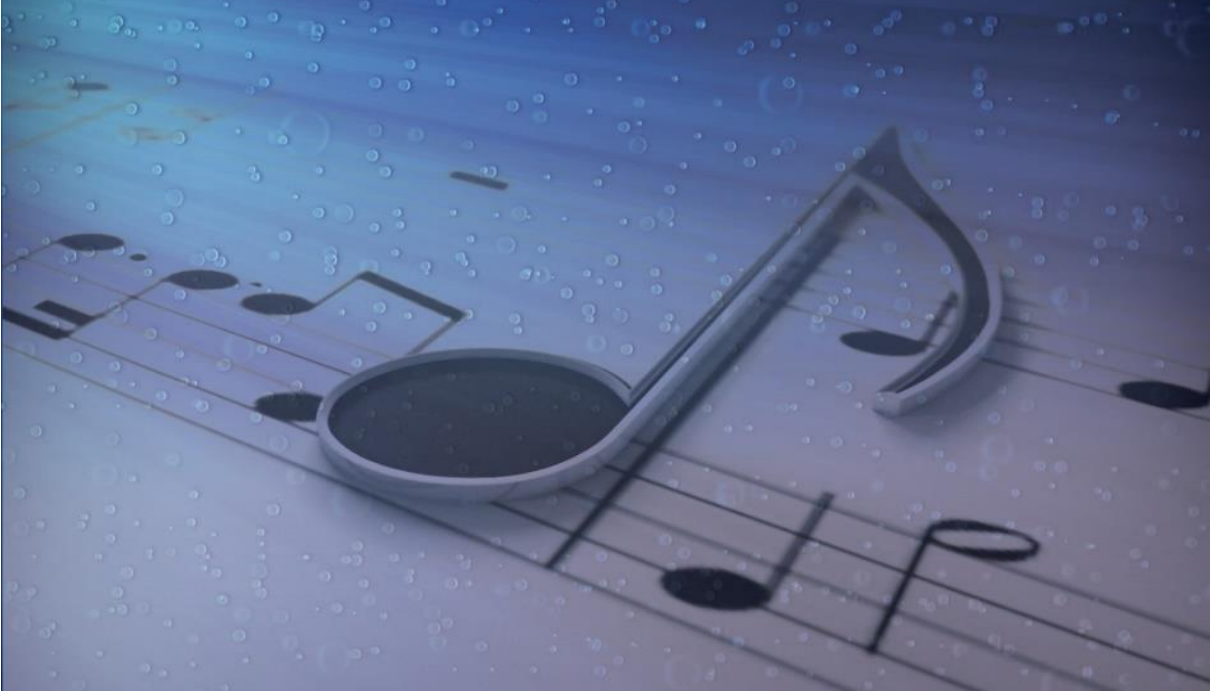


Afyon Kocatepe Üniversitesi

AMADER

Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi

Journal of Academic Music Research



<http://dergipark.gov.tr/amader>



AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt VIII / Sayı 16 / Haziran 2022
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume VIII / Issue 16 / June 2022

Gözde Ece Yavaş Öztürk Lilian Maria Tonella Tüzün	<i>The Progress of Harp in the Structural Educational Context of the Paris Conservatory</i>
Ozan TUĞRUL	<i>Gülizar ve Gerdaniye Makamlarının Sözlü Eserler Üzerinden İncelenmesi ve Karşılaştırılması</i>
Alper Mat	<i>Algısal Boyut Bağlamında Müzik Dinleme Biçimleri ve Modellemeleri</i>
Bekir Bora Kumpasoğlu	<i>Müzik Dinlemeye Sosyolojik Yaklaşım; Denora ve “Gündelik Yaşamda Müzik”</i>
Hüseyin Parpuocu	<i>Kemanda Türk Müziği Materyalleri Kullanılarak Hazırlanmış Lisansüstü Tezlerin Analizi</i>
Kamil Tahsin Sökmen	<i>Geleneksel Türk Müziğinde Piyano Kullanımı</i>
Barış Toptaş	<i>Başlangıç Piyano Eğitiminde Öğretilen Teknik Kazanımlar Açısından C. Czerny Op.823 (Le Petit Pianiste) Kitabının Değerlendirilmesi</i>
Emirhan Güler Salih Akkaş	<i>Bağlama Öğretim Metotlarındaki Terminoloji Farklılıklarının Değerlendirilmesi</i>



AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt VIII / Sayı 16 / Haziran 2022
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume VIII / Issue 16 / June 2022

Sahibi / Owner

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

Editör / Editor

Doç. Dr. Çağhan ADAR

Yardımcı Editörler / Co-Editorials

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

Yayın Kurulu / Editorial Board

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

Sekreteryaya

Arş. Gör. Ataberk ÇİNGİRT

İLETİŞİM

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

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

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

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

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt VIII / Sayı 16 / Haziran 2022
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume VIII / Issue 16 / June 2022

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Prof. Dr. Cihan IŞIKHAN	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Feridun ÖZİŞ	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Bahadır ÇOKAMAY	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Emel Asuman ÖNEN	Anadolu Üniversitesi
Doç. Vasfi HATİPOĞLU	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali Kerim ÖNER	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Murat GÜREL	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özgün COŞKUNER	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz TUTUŞ	Afyon Kocatepe Üniversitesi

Editörden;

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

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

Dergimizin on altıncı sayısını yayımlayabilmenin mutluluğunu yaşıyoruz.

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

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

Doç. Dr. Çağhan ADAR

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Yazar/Yazarlar	Makale Başlığı	Sayfa
Gözde Ece Yavaş Öztürk & Lilian Maria Tonella Tüzün	The Progress of Harp in the Structural Educational Context of the Paris Conservatory <i>Paris Konservatuvarının Yapısal Eğitim Bağlamında Arp'ın Gelişimi</i>	172
Ozan Tuğrul	Gülizar ve Gerdaniye Makamlarının Sözlü Eserler Üzerinden İncelenmesi ve Karşılaştırılması <i>Analysis and Comparison of Gülizar and Gerdaniye Makams Through Vocal Works</i>	197
Alper Mat	Algısal Boyut Bağlamında Müzik Dinleme Biçimleri ve Modellemeleri <i>Models and Modes of Music Listening in the Context of Perceptual Dimension</i>	219
Bekir Bora Kumpasoğlu	Müzik Dinlemeye Sosyolojik Yaklaşım; Denora ve “Gündelik Yaşamda Müzik” <i>Sociological Approach To Listening To Music; DeNora And “Music In Daily Life”</i>	234
Hüseyin Parpucu	Kemanda Türk Müziği Materyalleri Kullanılarak Hazırlanmış Lisansüstü Tezlerin Analizi <i>Analysis of Graduate Theses Prepared Using Turkish Music Materials in Violin</i>	245
Kamil Tahsin Sökmen	Geleneksel Türk Müziğinde Piyano Kullanımı <i>The Usage of the Piano in Traditional Turkish Music</i>	271
Barış Toptaş	Başlangıç Piyano Eğitiminde Öğretilen Teknik Kazanımlar Açısından C. Czerny Op.823 (Le Petit Pianiste) Kitabının Değerlendirilmesi <i>Technical Gains Taught in Beginning Piano Education in Terms Evaluation of the Book C. Czerny Op.823 (Le Petit Pianiste)</i>	288
Emirhan Güler & Salih Akkaş	Bağlama Öğretim Metotlarındaki Terminoloji Farklılıklarının Değerlendirilmesi <i>Evaluation of Terminology Differences in Bağlama Teaching Methods</i>	314

THE PROGRESS OF HARP IN THE STRUCTURAL EDUCATIONAL CONTEXT OF THE PARIS CONSERVATORY

Paris Konservatuvarının Yapısal Eğitim Bağlamında Arp'ın Gelişimi

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.61

Gözde Ece YAVAŞ ÖZTÜRK¹
Lilian Maria TONELLA TÜZÜN²

Geliş Tarihi: 15.01.2022

Kabul Tarihi: 30.06.2022

Abstract

At the end of the eighteenth century, inspired by the Enlightenment ideas, the French Revolution triggered decisive artistic engagements in the Western history. Among the legacies of the Revolution, the establishment of the Paris Conservatory stands out, which since then, has achieved a reputation as the main musical schools in France and a worldwide aesthetic reference. This article reviews the 226-years history of the Paris Conservatory focusing in detail on the formation and education structure of the harp department. This department has earned global respect not only for the prestige of its instructors and award-winning students, but mainly for its contribution in the compositional area and development of the repertoire of this instrument. For the purpose of investigation, a literary research on the subject was carried out and the findings were narrated according to the descriptive method. The study synthesises evolution of the harp as a French triumph through an aesthetic sociological and institutional economic view.

Keywords: French Revolution, Paris Conservatory, Harp Department, Harp Teachers, Repertoire.

Özet

On sekizinci yüzyılın sonlarında aydınlanma fikrinden esinlenen Fransız Devrimi, Batı tarihinde belirleyici sanatsal becerileri tetiklemiştir. Devrimin mirasları arasında, o zamandan beri Fransa'daki ana müzik okulları ve dünya çapında bir estetik referans olarak ün kazanan Paris Konservatuvarı'nın kurulması öne çıkmaktadır. Bu makale Paris Konservatuvarı'nın 226 yıllık tarihini gözden geçirmekte ve arp bölümünün oluşumu ve eğitim yapısına ayrıntılı olarak odaklanmaktadır. Bu bölüm, yalnızca eğitimcilerinin ve ödüllü öğrencilerinin prestijiyile değil, aynı zamanda bu enstrümanın kompozisyon alanına ve repertuarının geliştirilmesine olan katkılarından dolayı küresel saygı kazanmıştır. İnceleme amacıyla konuyla ilgili bir literatür araştırması yapılmış ve bulgular betimleyici yöntemle göre anlatılmıştır. Çalışma, estetik

¹ Proficiency in Art Student, Anadolu University Fine Arts Institute, geyavas@anadolu.edu.tr

² Prof., Anadolu University, State Conservatory, Music Department, lmtuzun@anadolu.edu.tr

sosyolojik ve kurumsal ekonomik bir bakış açısıyla arpun evrimini bir Fransız zaferi olarak sentezliyor.

Anahtar Kelimeler: *Fransız Devrimi, Paris Konservatuvarı, Arp Bölümü, Arp Öğretmenleri, Repertuvar.*

INTRODUCTION

The 19th century in France was a period of sudden and sharp transformations in the political, economic and social spheres, more aptly called revolutions in the history of Western civilization. These were changes that gave a new direction and speed to the history. The predecessor philosophers of the 19th century were harshly critical of the monarchy based on absolutism (Erkan, 2008:134-136). The absolute system begins to suffer tensions, the consequences of which have profoundly affected society. While the nobility and clerical classes enjoyed political and economic privileges of the land, the bourgeoisie could not find a place in the feudal system of the land, even with its economic power. Financial differences of social classes of France led to the reasons for the revolution. The French bourgeoisie, taking a stand against the nobility, managed to liquidate the feudal structure, and fearing this popular impetus, decided to take decisions that would accelerate the transformations in the country and that had as main objective to control the people in need (Sarica, 1970: 182-183). The early period of the French Revolution was marked by the establishment of the National Assembly and the Declaration of the Rights of Human and the Citizen, one of the most important documents of the historical moment. With the declaration, the principles of freedom and equality became the foundation of the new Constitution of the Republic victoriously declared over the destroyed kingdom (Tanilli, 2006:111-113).

From an artistic point of view, the French Revolution is considered a turning point in history, both in terms of the destruction and the preservation of art (Gamboni, 1997:31). Different artistic styles emerged under the influence of the principles of freedom and equality, or, in other words, these styles can be considered as a result of the free experimentation of the new on the part of the artists (Gombrich, 1986:376). It was during this period that music started to have a social function, reaching the public outside the palaces, and not being contained only on the walls of the palaces and halls. Gradually, nationalist songs, secular cantatas and choirs had become patriotic symbols (Mimaroglu, 1990: 77).

In this context, the need arose to inaugurate new activities to promote national art. It can be mentioning, for example, the creation of musical bands, whose activities stood out on national holidays, when patriotic feelings were exalted. In addition, the planning of reforms and inaugurations of new educational institutions in this area also begins (Dowd, 1951: 533), and, certainly, the main innovation in the musical field was the foundation of the Conservatory of Paris, result of the union from the Royal School of Vocal and Declamation and The Municipal Music School (Pierre, 1900: 124-126).

In a short time, the conservatory demonstrated an extraordinary performance, contributing to the formation of musicians from countless national orchestras, operas and musical groups. The progress of French music is reflected proportionately in the success of the institution's internal departments.

This study chose to investigate the rise of the harp and harpists at the Paris Conservatory, seeking through a sociological perspective of research rooted in history, how this department achieved worldwide reputation.

Historical Background of Paris Conservatory

The success that the Conservatory of Paris achieved in classical music through the centuries may be linked to France's close performance in relation to the beginning of the history of Western music itself.

From the 12th century to the beginning of the 14th century, France was a pioneer in entering the world of European music with its institutions and new methods of composition, becoming a distinct artistic centre of the Middle Age. With the Renaissance, art and music continued to be supported by institutions that dominated cultural and political life, and France's cathedrals and royal castles became art houses. Especially during the 17th century, several schools were consecutively opened in the country, prominent among them: the Royal Academy of Painting and Sculpture (1648), the Royal Academy of Dance (1661), the Academy of Inscriptions and Belles-Lettres (1663), the Academy of Sciences (1666), the Opera Academies (1669) that becoming the Royal Academy of Music in (1672) and Royal Academy of Architecture (1671) (Cook and others, 2001).

However, in the 18th century, while France showed signs of reclusion and economic weakness, its neighbours Italy and Germany

advanced within the capitalist system and made significant advances in the development of their institutions and conservatories.

It was only at the end of the 18th century, in the preceding years of the Revolution, that a new royal school was inaugurated influenced by the musical innovations of the neighbouring countries. In 1783, by decision of the Council of State of France, the Royal School of Vocal and Declamation was inaugurated under the direction of François-Joseph Gossec, whose main goal was to bring music to the whole country, to educate students who came so much from the countryside as well as from the city. And, moreover, according to Pierre (1900:1-2) students who graduated from this institution could get job in the operas.

Nine years later, another school appear in the scenery of the beginning of the First Republic. In 1792, the Municipal School of Music under the direction of Bernad Sarrette was inaugurated with the function of educating the members of the National Guard of Music, made up of Republican volunteers. However, in the following year, according to the decree of the new Constitution of the National Convention, the school is renamed the National Music Institute (Hondré, 1996:83).

The last school founded in the royal period and the first school opened in the republican period were of fundamental importance for the musical future of the country. It was precisely in the fourth year of the French Republic, in 1795, that the Royal School of Vocal and Declamation and the Municipal Music School merged into a single institution: the Paris Conservatory of Music.

Bernard Sarrette was appointed as director of the conservatory, and among the political objectives of the newly opened school were its active participation in republican events in addition to the development of disciplinary methods. Together with Sarrette, the administration of the institution was formed by five education inspectors appointed by the National Institute of Sciences and Arts and four professors who were recruited indiscriminately among the professors of the school (Pierre, 1900:124).

With the union of the two schools, the new Paris Conservatory had in its first year an impressive number of 115 teachers and 600 students as seen in Table 1 (Pierre, 1900:125).

Table 1. Departments and Number of Teachers in the First Year of the Paris Conservatory

Departments	Professors
Solfege	14
Clarinet	19
Flute	6
Hautbois	4
Bassoon	12
1st horn	6
2nd horn	6
Trumpet	2
Trombone	1
Serpent	4
Buccina and Tuba	1
Timpani	1
Violin	8
Bass	4
Double bass	1
Harpsichord	6
Organ	1
Vocalisation	3
Vocal music beginning	4
Vocal music	2
Instrumental accompaniment	3
Composition	7
Total:	115

As can be seen in Table 1, most of these teachers were clarinet players, followed by solfege instructors and then the bassoon players. It is also noted that the percussion and woodwinds instruments were prevalent in the educational grade, mainly due to national military bands that were all over the country.

Although the development and expansion of the Conservatory's departments was modest in the first ten years, three facts of this period

can be highlighted: in 1801, the construction of the library building; in 1803, the actualisation of the *Prix de Rome*; and, in 1806, the formation of the student orchestra. It is known that library was created, along the Conservatory itself in 1795, however, the construction of a new building was a landmark for the celebration of the sixth years of the foundation (Pierre, 1900:141). Since then and for more than two hundred years, this local was a meeting point for distinguished masters of the music. Today, the remarkable library worldwide known as *Médiathèque Hector Berlioz*¹, continues to rendering online services to the public.

Regarding the prestigious *Prix de Rome*, it can be considered that it was implemented only in the composition category at the conservatory, and aimed to encourage the future young students of this department. In this way, supporting this category, the government would be investing in the future of French music itself. Among the winners of this scholarship were many talented composers such as Jacques Fromental Halévy, Hector Berlioz, Georges Bizet, Claude Debussy, Gustave Charpentier and Florent Schmitt (Aktüze, 2003:482).

The Academy of Fine Arts organized the competition and scholarships were offered by the French Government for young scholars to study at the Villa Medici, known also as the French Academy in Rome, for the period of 4 years.

While the composition department was favoured with a competition, students from other departments had the opportunity and the incentive to develop with the formation of the symphony orchestra of the Conservatory. Founded in 1806, under the conductorship of François-Antoine Habeneck, the student orchestra was an important step that students mastered before embarking on professional life (Yavaş, 2018:3). After graduation, the young graduates became professional musicians employed in the *Théâtre National de l'Opéra-Comique*, *Théâtre-Italien* and *Comédie-Française* theatres.

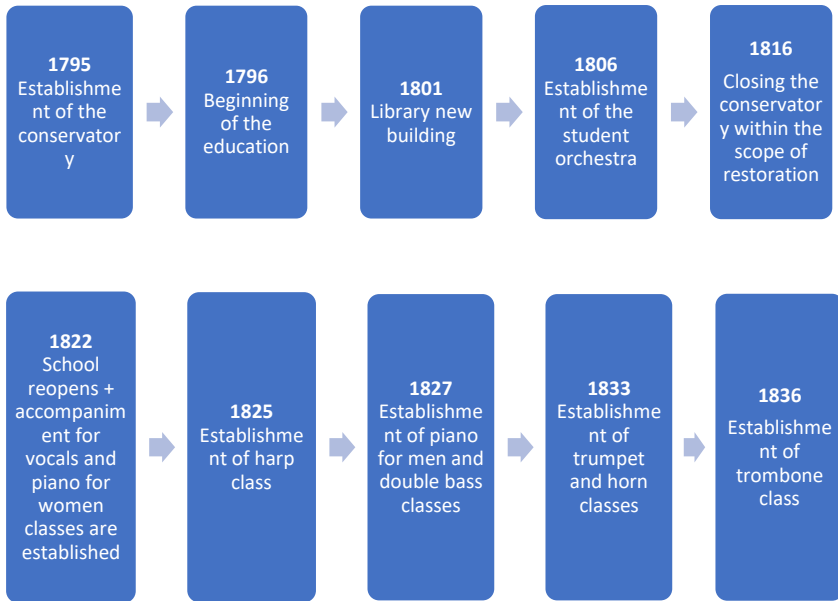
Therefore, it can be said that in these modest twenty years, the Conservatory gained impulse in the quality of teaching with the facts highlighted above. However, the development process was sharply interrupted due to political reasons.

The Conservatory, perceived as a result of the revolution, was officially closed under the Bourbon Restoration² in 1816, following the dismissal of Bernard Sarrette two years before.

The Conservatory was reopened for teaching in 1822 under the direction of the Italian composer Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore

Cherubini. Director until his death in 1842, Cherubini made attempts to increase the prestige of the school to protect the conservatory from political problems such as the effects of the revolution (Yavaş, 2018:3). In name of the strengthening of teaching quality, Cherubini established the system of admissions and graduation competitions, the complemented formal teaching methods, the strengthened vocal teaching, and opened new classes, including: piano accompaniment for vocal, piano for women, piano for men, harp, double bass, trumpet, horn and trombone. The timeline of the first three decades of Paris Conservatory can be seen below:

Figure 1. Timeline of the Conservatory from 1795 to 1836



Following the disciplinary steps of Cherubini, the third director of the Conservatory Daniel François Esprit Aubert was in the leadership for the long period of twenty-nine years. Aubert developed the education mainly in the singing and dance departments, entrusting the classes to prominent French artists. From that moment on, the institution started to gain certain prestige, and, as the conservatory's recognition increased, also grew the demand for young French talent. This fact continues to be reflected in later years, and, although there were rules and regulations to limit enrollments, admission exams increased significantly (Fig. 2)

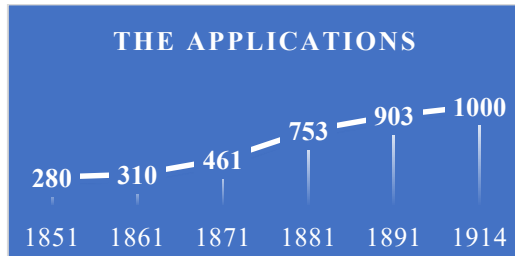
Charles Louis Antonie Ambroise Thomas succeeded Auber and became the fourth principal to continue the school's innovations. Thomas started the history of music course in 1871, invited the illustrious virtuoso harpist Alphonse Hasselmans to head the harp department in 1884, and introduced viola lessons in 1894.

Both Thomas and his successor, the fifth director of the Conservatory Théodore Dubois, expanded the school by inviting relevant names from the music world to leverage the quality of education. The illustrious César Franck, Charles-Marie Widor and Alexandre Guilmant were hired to teach organ lessons; for piano lessons were called Raoul Pugno, Louis Diémer, Édouard Risler, all of Frederick Chopin's lineage; to teach violin the virtuoso Martin Marsick and for the composition, Gabriel Fauré (http-2).

In 1905, Fauré became the sixth director of the conservatory and held the position for 15 years. During his tenure, he contributed to expanding the repertoire of the lied singing form, encouraged the practice of chamber music, provided the mandatory musical history classes for students of harmony and composition, opened the orchestra conducting department, started the timpani classes and introduced the art of mime to singing students (Yavaş, 2018:4).

With Fauré on the board and excellent professors in the departments, the Conservatory gained popularity and the number of applications has reached its peak, having increased by 257% in the period of 63 years as shown in Figure 2.

Figure 2. Conservatory application numbers between 1851-1914

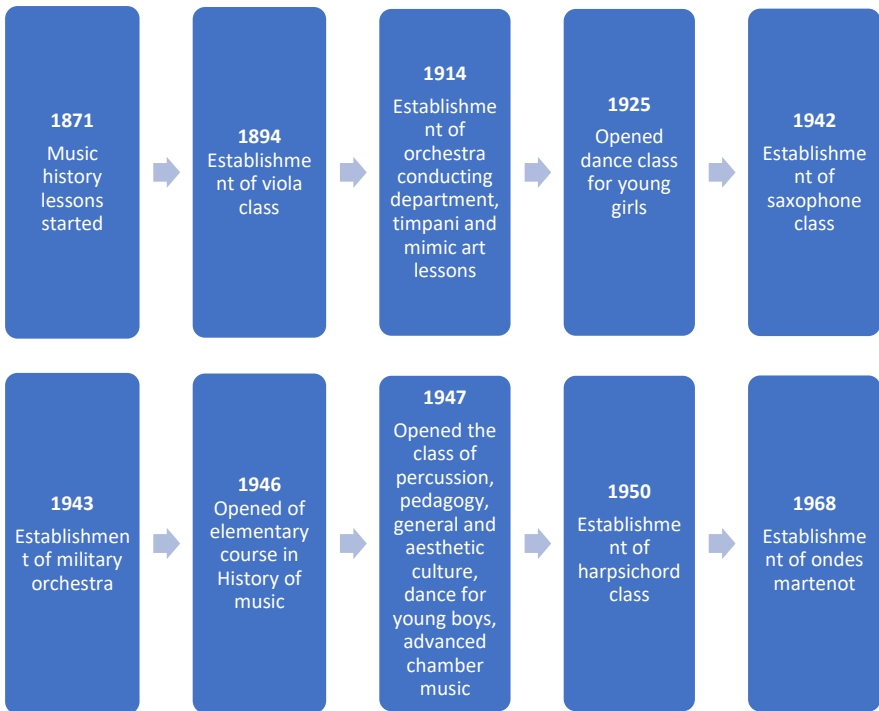


It was during Fauré's management that the most prominent names in the French Impressionist period Claude Debussy and Maurice Ravel accepted the invitation to participate in the jury of the traditional *Concour*³.

Fauré's successor, the seventh director Henri Rabaud, worked in the difficult years between the World Wars. During this period, the hiring of contemporary musicians Paul Dukas and Marcel Dupre stands out.

Claude Delvincourt, the eighth director and known as the innovator, assumed the post between 1941 and 1954. Many classes opened under his directorate: saxophone classes, elementary course of history of music, percussion classes, course of pedagogy, course of general and aesthetic, dance for young boys, advanced chamber music, seminar of history of music, harpsichord, and the course of ondes martenot (Orton and Davies, 2001). In the middle of World War II, during the German occupation and concerned with the protection of his students, Delvincourt founded a military orchestra at the school to prevent students from being called on by the army (Yavaş, 2018: 5).

Figure 3. Timeline of the Conservatory from 1871 to 1968



With the end of the Second World War, in 1946, the Paris Conservatory suffered changes in consequence of the separation of the music and dramatic departments becoming the National Conservatory of Dramatic Art and the National Superior Conservatory of Music in Paris.

After that, respectively Marcel Dupré, Raymond Loucher, Raymond Gallois-Montbrun undertook the duty of directors. Marc Bleuse, who was the twelfth director, started the construction of the new conservatory building, under the project of the City of Music. The building was opened in 1990 during the reign of Alain Louvier and which is still actively used today.

Table 2. List of directors and the period of work.

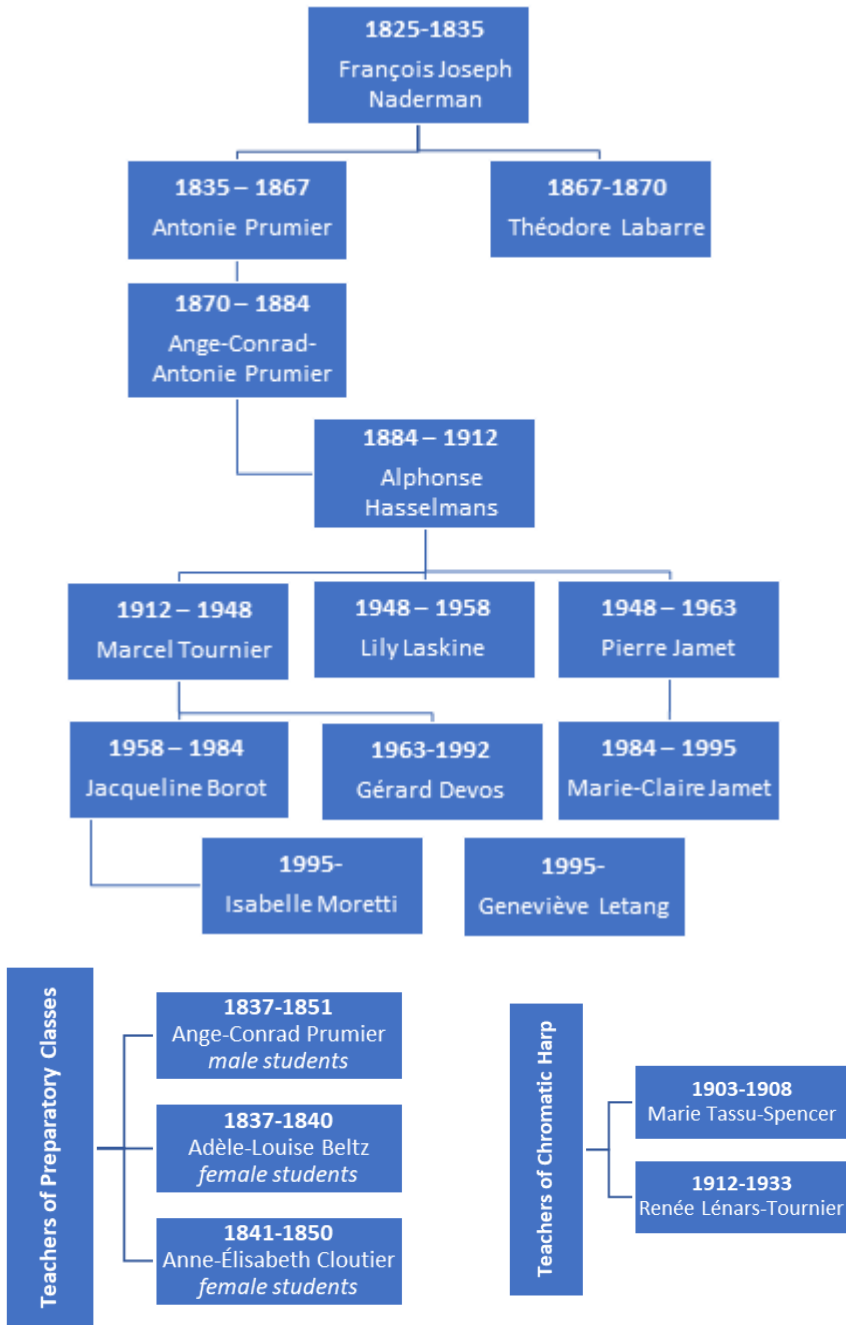
	Directors	Years in office
1	Bernard Sarrette (1765-1858)	1795-1814
2	Luigi Cherubini (1760-1842)	1822-1842
3	Daniel Aubert (1782-1871)	1842-1871
4	Ambroise Thomas (1811-1896)	1871-1896
5	Théodore Dubois (1837-1924)	1896-1905
6	Gabriel Fauré (1845-1924)	1905-1920
7	Henri Rabaud (1873-1949)	1921-1941
8	Claude Delvincourt (1888-1954)	1941-1954
9	Marcel Dupré (1886-1971)	1954-1956
10	Raymond Loucher (1899-1979)	1956-1962
11	Raymond Gallois-Montbrun (1918-1994)	1962-1983
12	Marc Bleuse (1937)	1984-1986
13	Alain Louvier (1945)	1986-1991
14	Xavier Darasse (1934-1992)	1991-1992
15	Marc-Olivier Dupin (1954)	1993-2000
16	Alain Poirier (1954)	2000-2009
17	Pascal Dumay (1956)	2009-2010
18	Bruno Mantovani (1974)	2010-2019
19	Émilie Delorme (1975)	2020-

During the management period of Alain Louvier, the three-stage education system project – Bachelor, Master and Doctorate – initiated by the Bologna Declaration, was approved within the scope of higher education studies. After Louvier, Xavier Darasse, Marc-Olivier Dupin, Alain Poirier, Pascal Dumay and Bruno Mantovani continued in the position of director. As of 2020, for the first time in the history of the conservatory, a female director, Émilie Delorme was appointed director (Tab. 2).

Harp Department

After the French Revolution, the harp began to leave the domestic rooms and began to enter the concert halls (Yavaş, 2018:6). In 1825, exactly 30 years after the establishment of the conservatory, harp lessons were introduced by François Joseph Naderman in the director Henri Rabaud's period. As a consequence, the number of harpists increases and the reputation reached in Paris has spread across England and Germany. The tradition of home education of private lessons has undergone significant changes and talented young Europeans have begun to attend the Paris Conservatory (Zingel, 1976:5). From that time, the technical and musical tradition passed from teacher to student in the genealogical tree of the harp department of the Paris Conservatory; thus beginning the domain of the French style of the harp playing throughout Europe (Fig. 4).

Figure 4. Harp Department genealogical tree



Naderman, the founder of the French harp school, have contributed to the relatively less diverse harp repertoire with his works, probably due to the limited possibilities of the single-action pedal harp. Although he was seen as an authority by his students and colleagues (Zingel, 1976:9), Naderman could not approach the double-action pedal harp⁴ from an objective perspective, since the Naderman harps produced by his older brother did not have a double-action pedal system and continued his career with single-action pedal harps. In 1835, Naderman passed away while Luigi Cherubini was working as director. After his death, one of his students, Antoine Prumier began teaching the harp class and thus, the double-action pedal harp had finally replaced the single-action pedal harp in the school (Rensch, 1989:198). While his name is not even mentioned in many sources that have discussed the Paris Conservatory, Prumier was the teacher who served the conservatory the most, after Marcel Tournier, with his 32 years career as a harp teacher. Furthermore, Antoine Prumier not only taught but also had composed 74 works of fantasies, rondos, various themes for the harp, and a harp method book (Aber-Count, 2001).

Afterwards, respectively Théodore Labarre and Prumier's son Ange-Conrad-Antoine Prumier taught to the harp class (Fig. 4). Labarre was a musician who had developed himself in the field of counterpoint such as Naderman and Prumier, his predecessors. Moreover, in 1823, while continuing his education, he won the second prize in the *Prix de Rome* with his cantata *Pyramus et Thisbé* (Robert and Clampin, 2001).

Although the Paris Conservatory gained an international reputation shortly after its establishment, it did not display a universal approach in its education policies (Cook, 2001). The administration of the conservatory, which for many years prioritized the idea of nationalism, changed this attitude with the sociological point of view of music during the management of Ambroise Thomas, and in 1884, after Ange Prumier's death, Belgian harpist Alphonse Hasselmans appointed the harp class. Hasselmans, who is regarded as the creator of modern French harp music despite being Belgian, studied harp with Elias Parish-Alvars' student Gottlieb Krüger, Félix Godefroid and the young Prumier (Rensch, 1989:163). In view of, Naderman trained Godefroid, it was an expected result that Hasselmans would be successful in the creation of the French harp school.

According to the information frequently used in many sources, Antonie Prumier and his son Ange Prumier used all five fingers while playing the harp (Rensch, 1989:163) and also taught their students the

same technique. No doubt Hasselmans was familiar with the five-finger technique, nevertheless, he found the use of four fingers more ergonomic, which he learned from his teachers Krüger and Godefröid, and trained his students in this direction when creating the French harp school. Hasselmans explained this in his article *La harpe et sa technique*;

The little finger is normally much shorter, it is necessary then, to permit the player to reach the chords, to modify the hands in such a way, that the quality of sound is altered in a very noticeable and disastrous manner. This truth, however evident, did not prevent this method from flourishing (Crocker, 2013:52)

All the teachers at the Paris Conservatory until Hasselmans wrote methods, studies, and pieces for the harp. But Hasselmans composed new works that could show the virtuosity at the harp, and his students adopted easily his original musical approach. Among the students of Hasselmans, there were valuable harpists such as Henriette Renié, Marcel Tournier, Carlos Salzedo, Marcel Grandjany, Micheline Kahn, Lily Laskine and Pierre Jamet who made the French harp school alive and spread. Laskine said that Hasselmans was very demanding concerning technical work in Carl Swanson's article *Hasselmans Remembered by His Students* in The American Harp Journal. Each week they had to learn two studies apart from Larivière's exercises, solo works and concertos, and at least one of these études had to be by heart. Moreover, in the same article, Kahn emphasized the success achieved by Hasselmans' discipline with the following words; "When he took over the class, I think Prumier preceded him, there were two or three students. It was he who built up the class and created the French school of harp playing" (Swanson, 1984:11)

At the present time, harp education in high standard is provided in many schools outside the Paris Conservatory, however, the backgrounds of those institutions around the world carry out a connection with the Paris Conservatory. For example, Grandjany, who both worked with Renié and was a student of Hasselmans at the conservatory, was the head of the harp department of the Juilliard School of Music in United Nations. Likewise, Salzedo continued his career as a harp teacher at the Philadelphia Curtis Institute of Music until his death, and both of them educated outstanding artists and harp teachers (Govea, 1995:109-255). Almost all of Hasselmans' students were interested in counterpoint, and they composed numerous works that would enhance the French harp repertoire in which he created. In this way, they displayed an aesthetic sociological approach by creating a perverse effect on the socio-aesthetic. Although their works were produced by being influenced by the social

structure, their aesthetically innovative attitude has become a factor affecting the social structure. Consequently, their works first influenced harpists and students, then non-harpist composer, and thus became the basis of all harp classes to be established after harp class of Paris Conservatory.

Influence of the Harp Department on New Creations

In this period, one of the most important names in this aesthetic sociological creation was Henriette Renié. Hasselmans must have seen this ability of creation in Renié, who he encouraged the most among his students. According to Govea (1995:231), as the distance between the Paris Conservatory and the house of Renié's was too long for either of them to travel given the transportation of the day, lessons were arranged at the Érard⁵ studio, midway between, and here the two worked intently at her progress. Apparently, the conservatory had a special permit from the Érard company for these lessons, showing how the economic and artistic strength of the Paris Conservatory was provided remarkable support for the education process of the harp class. This was also a very valuable opportunity for Renié and Hasselmans to have the chance to work on Érard's newest and most high technical instruments during this training period. Probably, with this experience, Renié and Hasselmans played an effective role in the creation of new harp models and repertoires. Certainly, the development of new harp models and repertoire was based on collaborations between harpists and harp companies. Still, two narratives can be mentioned below.

Firstly, Auguste Wolff, Camille Pleyel's son-in-law and one of Pleyel⁶ factory's partners, who wanted to keep away from the ongoing rivalry between the Érard and Naderman harp companies, burned harps worth around 200,000 francs, either completed or in production, as well as all the materials used in its construction. One of the reasons why he did not want to participate in this competition must be that he refrained from risky investments made in a developing double-action pedal harp. However, after the destruction of the Pleyel pedal harps in 1855 (Blassel, 2007), composers such as Richard Wagner, Gabriel Fauré, Richard Strauss continued to compose chromatic passages for the instrument. In August 1894, Belgian harpists Godefroid and Hasselmans suggested to Auguste Wolff's son-in-law and Pleyel's director Gustave Lyon (Haine and Meeùs, 1986:187), to continue the producing of the double-action pedal harp, but he started working on a new idea, instead of producing the double-action pedal harp, following his father-in-law's foresight (Blassel,

2007). The opinion of Lyon was the development of a chromatic harp⁷ without pedals, as well as a keyboard, with stable tuning (Chen, 2008:41), as a result of which Lyon began to think about a simpler and more affordable chromatic system (Devaere, 2001).

Secondly, Renié was involved in the invention of the chromatic harp, seen as a rival to the pedal diatonic harp, with the dialogue quoted below. Probably after Godefroid and Hasselmans interviewed with Lyon, and Lyon began designing the chromatic harp, Renié complained to Lyon about the difficulties the pedals of the harp cause in playing chromatic passages and imagined a pedalless harp.

As she prepares to play at the house of Gustave Lyon, a family friend, Henriette shouts:

- The devil's instrument! If only these pedals did not exist!- I will make harp without pedal for you (Montesquiou, 1998:22).

In 1896, Gustave Lyon invented a chromatic harp that eliminated the need for pedals found in conventional harp by favour of an extra set of strings (Blassel, 2007). Alongside the methods written by Gustave Lyon and MarieTassu-Spencer to increase the recognition of chromatic harp, Debussy was asked to compose a new piece (Chen, 2008:5). Then, in 1904, *Danse Sacrée et Danse Profane* for the chromatic harp and string orchestra was composed and dedicated to its creator, Gustave Lyon (Mascia, 2018:8). Invented almost two centuries ago, the double-action Érard harps came up against to risk of retreat into background with the cration of the chromatic harp. In spite of this, the Érard company requested Maurice Ravel, Debussy's colleague, to develop new composition using the double-action pedal harp. Thus, in 1905, *Introduction et Allegro* for a septet of harp, flute, clarinet and string quartet was written (Egan, 2018:8-17). These developments not only contributed to the harp repertoire but also demonstrate the effective stance that the institution played in the development of the harp instrument.

As it can be seen, the harp makers of the time were fundamental in the collaboration of the compositional creation of new repertoires. Furthermore, manufacturers also supported economically by becoming traditional sponsorships to the competitions organized by the conservatory, which will set an example for worldwide competitions. As comprovation fact of this is that the Érard company presented new harp for several times the first prizes of the *concours* (Blassel, 2007). Because of that until today in harp competitions such as Israel and USA International Harp Competition offer a harp as first prize ([http-3](#), [http-4](#)).

Because of this prize, the participation of harpists in the competitions increased, and, while the works composed for the competitions were played by more musicians, therefore the composers were also encouraged to write more, thus expanding the harpistic repertoire. This compositional motivation reflected and found space in other countries as well. For example, Renié had composed numerous works that reach the large masses the art of harp. In 1911, she composed the *Danse des lutins* for the solo harp with acrobatic structure (Yavaş, 2018:19) as a mandatory piece at the International Geneva Competition, and in 1926 this piece brought Renié a music recording award, the *Prix du disc* (Haefner, 2019). Her name was so important in this period the next international harp generation names as Marcel Grandjany, Mildred Dilling, and Susann McDonald became her students. While Renié was in such demand as a teacher as well as a performance artist, she was expected to become the next teacher of the harp department of the Paris Conservatory, with Hasselmans' support. But, to the disappointment of Renié and Hasselmans, manager Gabriel Fauré gave the task to another Hasselmans student, Marcel Tournier. (Fig. 4).

Image 1. Tournier's 1935 harp class at the conservatory (<http-5>)



All these disappointments aside, Tournier was not a candidate to be ignored, he was considered to be the most famous harpist after Hasselmans because of his numerous harp works (Grimes, 1986:12-14). Moreover, he provided the longest service to the conservatory by teaching the harp class for 36 years.

Last Generation

In 1948, after Marcel Tournier retired the class split into two, Hasselmans's two successful students, Lily Laskine and Pierre Jamet took over these posts, during Claude Delvincourt's directorate. Thus, Laskine was the first female instructor to head the main harp class since its

establishment (Govea, 1995: 155) and set an example for female teachers who would continue her class after Laskine. It was not the first time that Laskine had found a place in the male-dominated community. In 1909, she was accepted to Paris Opera despite her young age, thuswise the first time a woman was included in the orchestra since the establishment of the Opera's Orchestra. Following Laskine and Jamet, Tournier's two students, Jacqueline Borot and Gérard Devos continued this task (Schwarzkopf, 2015: 42) (Fig. 4). Jacqueline Borot, who studied on Pléyel chromatic harp with Tournier's wife Renée Lénars-Tournier and won first prizes in *concours* with chromatic harp in 1931 and pedal harp in 1934, taught to the harp class from 1958 to 1984, after Lily Laskine (Rensch, 1989:165). Gérard Devos, who won the first prize at the *concours* held in 1947, took over Pierre Jamet's class and continued this task with Borot. Later, when Jacqueline Borot retired in 1984, she was replaced by Pierre Jamet's daughter and student Marie-Claire Jamet, who was also a student of Marcel Tournier (Rensch, 1989:197-201). The names who teach in the harp class are not limited to this.

According to Paul Wehage of Music Fabrik, Caroline Tardieu was the assistant harp teacher at the Paris Conservatory at the beginning of the twentieth century, working under both Alphonse Hasselmans and Marcel Tournier. When Tournier was away, serving in the military during World War I, Madame Tardieu became the de facto harp professor for the duration of the war (Huntley, 2008:60).

In addition to these, Teachers of Chromatic Harp Classes and Teachers of Preparatory Classes, which were opened separately for men and women, also served in the Paris Conservatory Harp Department. In 1995, when Marc-Olivier Dupin was the director, Geneviève Letang-Gintzburger and Isabelle Moretti-François assumed this task and continue. Letang's field is sight-reading, orchestra, and chamber music in the harp section, while Moretti's is the solo harp. Two professional harpists maintain a supportive education system for their students in every aspect ([http-2](#)).

CONCLUSION

This study analysed the development of the Paris Conservatory and the harp department in the historical process and synthesized it from an aesthetic sociological and institutional economic point of view. After the French Revolution, the Paris Conservatory, which carried the missions of the revolution for the creation and performance of music that would reinforce the needed national feelings, and although it initially depicted a military band school, it soon turned to the artistic field and

progressed. Furthermore, the conservatory, supported by the French Government, had the institutional economic power to easily realize its artistic productions. For this reason, the conservatory has made remarkable attempts to develop both the academic approach and French music. Six years after its opening, the notable music library building known as the *Médiathèque Hector Berlioz* was opened, and 8 years later, the *Prix de Rome* was organized to encourage of the students of the composition department.

The *concours*, organized by the Paris Conservatory and whose winners were named as professional musicians, was another contest that encouraged the studies of the students. Evaluating the students in terms of musical, technical and sound interpretation, the *concours* played a major role in increasing the success of the conservatory, as they were targets that enhanced the level of education and performance. Additionally, the *concours* which provided this aesthetic development were supported economically by sponsorships such as the instruments presented as the first prize and financing the works composed for the harp by the harp companies. These supports to the harp department not only helped the Paris Conservatory's harp class achieve international success but also new types of harp such as chromatic harp created through collaborations with harp companies, thus making a great contribution to the art of harp. Although the traditional *concours* has taken on a different style, nowadays it still applied at the conservatory admission.

In the historical cycle, the rivalry between Érard and Pleyel companies increased with the invention of the chromatic harp of the Pleyel company and went through the erroneous process of racing the double-acting pedal harp and the chromatic harp in the same lane. Pleyel's chromatic harp and Érard's double-action pedal harp had to be treated as two completely different instruments. Nevertheless, even this unfortunate approach brought many works to the harp repertoire.

The harp department, which was established in the conservatory in 1825 and was at the centre of the study, achieved a much more valuable accomplishment than its success in the aforementioned the *concours* and the *Prix de Rome* competitions, and created the French harp school in terms of both performance and composition. Undoubtedly, the most remarkable name in this creation is the Belgian harpist, Alphonse Hasselmans. He pioneered the development of harp art with an aesthetic sociological approach and put it into its still effective form today with his students. Naturally, in this creative process, his students Henriette Renié, Marcel Grandjany, Marcel Tournier and Carlos Salzedo were his biggest

supporters with their works and the mission they carried to the schools they taught. Each of them played an effective role in the transmission of this teaching from generation to generation in different schools. Thus, this aesthetic sociological approach they exhibited has expanded by taken reference in every harp department established after the Paris Conservatory for nearly two centuries.

The main reason for the strong progress of the French harp school, whose effects are seen on every continent today, is that the majority of the Paris Conservatory harp class composed works for the harp. However, when the works composed for the harp are examined today, it is seen that most of them were produced by non-harpist composers. The effect and results of this situation on the art of harp can be considered as another research topic. Will the French harp school, which is still a product of the 19th century, be followed in the coming centuries, or will a new creation change the understanding of performance and aesthetics? Apparently that although nowadays harp music is changing with new tendencies, its basis is the traditional French harp school, which has been tested and appreciated over and over for two hundred years.

Footnotes

¹ Hector Berlioz spent five years studying at the library before becoming a student at the conservatory, and, later on, even having won the *Prix de Rome* (1830), he never became a composer teacher of the institution. Hector Berlioz was appointed librarian in 1839 and worked there until the end of his life.

² Bourbon Restoration, (1814–30) in France, the period that began when Napoleon I abdicated and the Bourbon monarchs were restored to the throne. The First Restoration occurred when Napoleon fell from power and Louis XVIII became king. Louis' reign was interrupted by Napoleon's return to France (see Hundred Days), but Napoleon was forced to abdicate again, leading to the Second Restoration. The period was marked by a constitutional monarchy of moderate rule (1816–20), followed by a return of the ultras during the reign of Louis' brother, Charles X (1824–30). Reactionary policies revived the opposition liberals and moderates and led to the July Revolution, Charles's abdication, and the end of the Bourbon Restoration (<http-1>).

³ During several years, the Paris Conservatory organized a contest, or the *Concours*, at the end of the year in which successful students were

recognized as professional musicians. One of the characteristics of the *Concours* were the obligatory works called *Morceaux Imposé*, in which the students were evaluated in terms of musical, technical and sound interpretation. Nowadays, the contest does not happen as it used to, however its tradition continues within the annual educational teaching as a way of evaluating its students (Yavaş, 2018:32-35).

⁴ In the late eighteenth-century, Erard improved the single-action harp, allowing it to create enharmonic tones. He added another set of disks, creating the double-action pedal harp, which was able to be played in all keys and produce enharmonic tones for harp glissandos. This harp, with its new capabilities, attracted many composers. Many composers wrote more solo pieces that introduced the new harp into the salons of the bourgeoisie and aristocrats in Europe (Chen, 2008:1-2).

⁵ Érard; a piano, harp making and musical notation publishing company. Founded by Sebastian Érard in Paris in 1777 by the aid of the Duchess of Villeroi, in 1780, was developed in partnership with his brother Jean-Baptiste Érard. The branch was opened in London in 1786, but closed in 1890. The institution broke new ground in 1796 with the first grand piano, in the 1810s with the double-action pedal harp produced by his nephew Pierre Érard and in 1960, merged with the French piano maker 'Gaveau' (Aktüze, 2003:193).

⁶ Pleyel; founded in Paris in 1807 by Austrian composer, publisher, Ignaz Josef Pleyel, introduced by famous pianists such as Kalkbrenner, Chopin, Cramer, and Moscheles. Despite in 1861, by 'Gaveau-Érard' and in 1976 by Schimmel was acquired, the company continued to manufacture piano under the same name (Aktüze, 2003:469).

⁷ This cross-strung chromatic harp had two rows of strings that crossed in the middle. One was a C major scale or white key scale, the other the black key pentatonic scale. The Pleyel harp originally had a thin steel column and a wide metal neck. A row of tuning pins lined the right and left sides of the neck. The sounding board of the harp contained a steel plate to which was attached the double row of strings. From the top right hand side of the neck, white strings were threaded from the tuning pins to the eyelets (holes) of the left side of the sounding board. Black or dark strings were grounded in alternating twos and threes, just like the black notes of a keyboard, were threaded from the left side tuning pins to the eyelets on the right side of the sounding board. The cross-strung chromatic harp, with a range of 6 1/2 octaves, was 74 inches in height, and weighed over 130 pounds. For the new music demand of chromaticism in late nineteenth and early twentieth-century, Lyon's ideal

of the cross-strung chromatic harp was to eliminate pedal noise, and to create stable tuning. Most important it was to enable the performer to perform highly chromatic passages at fast tempos, as on the keyboard (Chen, 2008:2-3)

REFERENCES

- Aber-Count, A. L. (2001). "Prumier, Antoine." Grove Music Online. Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43710> (Date of access 5 Nov. 2021).
- Aktüze, İ. (2003). *Understanding Music, Encyclopaedic Dictionary of Music*. Istanbul : Pan Publishing, 2003 (3rd edition 2010).
- Blassel, S. (2007). "Les harpes Pleyel". *Le Bulletin de l'AIHAH* 45. <https://www.sylvain-blassel.com/en/pleyel-harps-2> (Date of access 7th Oct. 2021).
- Chen, L. F. (2008) "The Emergence of the Double-Action Harp as the Standard Instrument: Pleyel's Chromatic Harp and Erard's Double-Action Harp". University of Miami, https://scholarship.miami.edu/discovery/delivery/01UOML_INST:ResearchRepository/12355350320002976. (Date of access 5 Nov. 2021).
- Cook, E., Anderson, G., Payne, T., Heartz, D., Freedman, R., Anthony, J., Eby, J., Cook, E., Wilcox, B., Rice, P., Charlton, D., Trevitt, J., Gosselin, G., & Pasler, J. (2001) "Paris". Grove Music Online, 2001. Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40089> (Date of access 15th Nov. 2020).
- Crocker, S. K. (2013). *The descriptive miniatures of Alphonse Hasselmans and Henriette Renié: an examination of the pedagogical and artistic significance of salon pieces for harp*. PhD Thesis. University of Alabama Libraries.
- DeVale, S., Lawergren, B., Rimmer, J., Evans, R., Taylor, W., Bordas, C., Fulton, C., Schechter, J., Thym-Hochrein, N., Devaere, H., & McMaster, M. (2001) "Harp." Grove Music Online. Oxford University Press.

DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45738>
(Date of access 11 Oct. 2021).

Dowd, D. (1951). “Art as National Propaganda in the French Revolution”. *Public Opinion Quarterly* 15:3 (Fall): 532–546.

DOI: <https://doi.org/10.1086/266333> (Date of access 15th Nov. 2020).

Egan, Z. (2018). Ravel’s Introduction et allegro and the Modernization of the Harp. *Hear Here!*: 8-17.

Elwart, A. (1864). *Histoire de la Société des concerts du Conservatoire impérial de musique, avec dessins, musique, plans, portraits, notices biographiques*. Paris: Librairie Castel.

Erkan, S. (2008). French Revolution and Its Effects. *Turkish World Studies*, 177.

Gamboni, D. (1997). *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. London: Reaktion Books.

Gombrich, E. H. (1986). *The Story of Art*. London: Phaidon Press.

Gossec, F. J. (1783). *Instruction on the School of Vocal and Declamation // instituted in 1783 by decree of the Council of (autograph manuscript) Gossec, François Joseph*.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525127809/f1.item#> (Date of access 15th Nov. 2020).

Govea, W. M. (1995). *Nineteenth and Twentieth Century Harpists: A Bio-Critical Sourcebook*. Greenwood Publishing Group.

Grimes, J. S. (1986). Marcel Tournier: Musicien complet. *American Harp Journal* 10: 3-15.

Haefner, J. (2001). “Renié Henriette”. *Grove Music Online*.

DOI:
<https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.3000000241>
(Date of access 30 Aug. 2021).

Haine, M. and Meeùs, N. (1986). *Dictionnaire des facteurs d’instruments de musique*. Editions Mardaga.

Hasselmans, A. (1913). *La harpe et sa technique*. Edite by A. Lavignac. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* 2.3. Paris: 1935-1941.

- Hondré, E. (1996). "The Paris Conservatory and the renewal of French vocal art." *Romantisme* 26.93: 83-94.
DOI: <https://doi.org/10.3406/roman.1996.3128> (Date of access 30 Aug. 2021).
- Huntley, E. (2008). *Annals of the Harp: Germaine Tailleferre at the Paris Conservatory*. *The American Harp Journal* 21.4 (Winter): 60.
- Kant, I. (1952). *The Critique of Judgement*, trans. James Creed Meredith. Oxford: Clarendon Press, 42.55.
- Mascia, R. (2018). *Interpretational solutions for harp in Debussy's Dance Sacrée et Profane*. The thesis for the degree of Master of Fine Arts in Symphonic Orchestra Performance Academy of Music and Drama, University of Gothenburg.
- Mimaroğlu, İ. (1990). *The history of Music*. Istanbul : Varlık Publications.
- Montesquiou, O. (1998). *Henriette Renie et la harpe*. Paris: Josette Lyon.
- Muffitt, N. C. (2016). *From Contest to Classic; A Review of Trombone Literature from the Paris Conservatoire*. Kent State University.
- Orton, R. and Davies, H. (2001). "Ondes martenot." *Grove Music Online*. Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20343> (Date of access 15th Nov. 2020)
- Philipp, I. and Martens, F. H. (1920). *The French National Conservatory of Music*. *The Musical Quarterly* 6.2: 214-226. Oxford University Press.
- Pierre, C. (1900). *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs*. Paris: Menestrel, Heugel et Cie.
- Rensch, R. (1989). *Harps and harpists*. Bloomington: Indiana University Press (Publication year: 2017).
- Robert, F. and Clampin, F. (2001). "Labarre [Berry], Théodore(-François-Joseph)." *Grove Music Online*. Oxford University Press.
DOI : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15747> (Date of access 15th Nov. 2020)
- Sarıca, M. (1970). *The French Revolution in 100 Questions*. Gerçek Publisher.

- Schwarzkopf, A. (2015). The life of Marcel Tournier and a guide to the performance practices of his music. The thesis for the degree of Doctor of Musical Arts, Faculty of Music University of Toronto.
- Schwarzkopf, A. (2016). Marcel Tournier: artist, composer and teacher. *The American Harp Journal* 25.3: 18-25.
- Swanson, C. (1984). Hasselmans Remembered by His Students. *The American Harp Journal* 9.3: 10-11, 14-15.
- Swanson, C. (1999). Who Actually Wrote the Impromptu of Fauré? *The American Harp Journal*, 17.2: 39-41.
- Tanilli, S. (2006). *History of Civilization*. İstanbul: Alkim Publisher.
- Yavaş, G. E. (2018). The Harp Department of Paris Conservatory and Analysis of Gabriel Fauré's Impromptu Op.86 No.6. Anadolu University, Graduate School of Fine Arts.
- Zingel, H. J. (1976). *Harp Music in the Nineteenth Century*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, (Publication year: 1992).

Online References

http-1 <https://www.britannica.com/event/Bourbon-Restoration>

(Date of access 15th Nov. 2020)

http-2

<https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/%C3%A9cole/1%27%C3%A9cole/histoire>

(Date of access 18th Nov. 2020)

http-3 <https://www.harpcontest-israel.org.il/>

(Date of access 28th Oct. 2021)

http-4 <https://usaihc.org/>

(Date of access 28th Oct. 2021)

http-5 go.gale.com

(Date of access 28th Oct. 2021)

GÜLİZAR VE GERDANIYE MAKAMLARININ SÖZLÜ ESERLER ÜZERİNDEN İNCELENMESİ VE KARŞILAŞTIRILMASI

Analysis and Comparison of Gülizar and Gerdaniye Makams Through Vocal Works

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.62

Ozan TUĞRUL¹

Geliş Tarihi: 12.02.2022

Kabul Tarihi: 16.06.2022

Özet

Türk Müziği'nin en önemli unsurlardan birisi makamdır. Makamlar günümüze değin birçok değişik sistem ve metodoloji ile açıklanmaya çalışılmıştır. Eserler üzerinden yapılacak olan incelemelerle elde edilecek bulgular ve sonuçların ise makamların anlaşılması için oldukça yararlı olduğu söylenebilir. Usta bir bestekârın eserlerinde izlediği makam işleyiş yöntemleri ve tercihleri, icracı için güzel bir yol gösterici olabilmektedir. Bu nedenle makamları anlama yolunda eser incelenmesi oldukça faydalıdır denilebilir.

Bu çalışmada Gülizar ve Gerdaniye makamlarından seçilen eserler, makam kullanımı yönünden incelenmiş, iki makamın birbiri ile olan benzerlik ve farklılıkları ortaya konulmuştur. Analiz, usul ölçüleri ile bölünmüş eksen üzerinde, kullanılan çeşnilerin ve kalış noktalarının gösterilmesi ile yapılmıştır. Bu çizimden elde edilen bulgulardan seyir özellikleri, çeşnilerin kullanım oranları, hangi perdede ne miktarda kalındığı gibi istatistiki veriler elde edilmiştir. Her iki makam için yapılan bu analiz sonuçları karşılaştırılarak, iki makamın benzer ve farklı noktaları da ortaya konulmuştur. Makam ile ilgili yapılan analizdeki bulgular Arel-Ezgi sistemi ve çeşni kavramları üzerinden açıklanmıştır.

Analiz için her makamdan 2 Beste, 1 Ağır Semai ve 1 Yürük Semai formunda eser seçilmiştir. Çalışma kapsamında incelenecek eser sayısını sınırlandırma zorunluluğundan, makam özelliklerinin en belirgin görülebileceğini düşündüğümüz formda eserler ve nispeten daha eski dönem bestecileri tercih edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Makam Analizi, Türk Müziği, Makam, Gerdaniye, Gülizar.

Abstract

One of the most important elements of Turkish Music is makam. Until today, makams have been attempted to be explained with the help of many different systems and methodologies. It can be said that the findings obtained through the analysis of the pieces are very useful in terms of understanding and performing the makams. Construction methods and choices of makam made by a

¹ Sanatta Yeterlik Programı Öğrencisi, Haliç Üniversitesi, Türk Musikisi, ozantugrul@gmail.com

master composer in his or her piece can be a good guide for the performers. Hence, analyzing the pieces is seen as being essential for understanding the makams.

The analysis was made by showing the flavors and the cadence pitches used in the pieces on the axis segmented by the measures. Statistical data, namely, behavioral characteristics of makam, the use of flavors, and the number of cadences pitches, have been obtained from these graphs. The results of this analysis were used to compare the patterns in the two makams. The findings of the analysis are explained through the Arel-Ezgi system and the flavor concepts.

2 Beste, 1 Ağır Semai and 1 Yürük Semai forms were selected to analyze from each makam. Due to the limitation of works to be analyzed within the scope of the study, the choice of the pieces was made based on the composers, with the preference given to the ones of a relatively older period, and the forms (beste, ağırsemai, yürük semai) in which we think that the characteristics of the makams can be seen most clearly.

Keywords: *Makam Analysis, Turkish Music, Makam, Gerdaniye, Gülizar.*

GİRİŞ

Makamların anlaşılması için yazılan birçok teori kitabı bulunmaktadır. Makamların teorik çerçevedeki tanımlarını içeren bu kitaplarda, konunun anlaşılması açısından örnek eserler verilmekte, bazı kitaplarda eserler üzerinden teorik bilgilerin incelemeleri de yapılmaktadır. Teorinin pratikte görülebileceği yerler, eserler ve icralardır diyebiliriz. Teoriler mevcut durumun gözleminden çıkarılabileceği gibi, belirli hipotezlerden giderek de tanımlar yapılabilir. Türk Müziği teorisini tanımlamak için sıkça kullanılan nazariyat kelimesi, etimolojik olarak Arapça “bakış, bakma, göz atma” anlamındaki “nazar” kelimesinden gelmektedir (Ayverdi, 2008: 2339). Türk dilinde bu kelimenin kullanılması Türk Müziği makamlarını nazari bir yaklaşımla anlamlandırmaya çalıştığı fikrini vermektedir denilebilir. Teori kitaplarının yanında müzisyenlerin makamları anlamak için eserleri inceledikleri de sıkça görülen bir husustur. Müzisyenlerin eserlerdeki işleyişten kendi yapacakları taksimler için ipuçları yakalayarak, icralarını zenginleştirdikleri de bilinen bir durumdur.

Makamların eserler üzerinden analizi sıkça başvurulan bir yöntemdir, bununla birlikte burada incelemesi yapılanlar, günümüzde nispeten daha az tercih edilen ve incelenip anlaşılmasının önem arz ettiğini düşündüğümüz makamlardır. Ayrıca çalışma kapsamında incelemeler görsel grafikler ile daha anlaşılır hale getirilmeye çalışılmıştır. Görsellerden çıkarılan bulgular ise metodik ele alınarak, makama ait karakteristik özellikler belirginleştirilmeye çalışılmıştır. Birbirine yakın iki makamın aynı anda incelenerek kıyaslama

yapılmasının ise konunun daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayabilir. Elimizde nispeten daha az eseri bulunan makamlardan olan Gülizar ve Gerdaniye makamlarının anlaşılmasına katkı sağlamak açısından, hem de kullanılan metodoloji itibari ile başka çalışmalara da ilham verebileceği için bu çalışmanın önemli olduğunu düşünmekteyiz.

Gülizar Makamı

Gülizar makamı en temel haliyle, Şekil 1’de gösterildiği gibi, yerinde Hüseyni beşlisine, Hüseyni üzerindeki Uşşak dörtlüsü ve Muhayyer üzerindeki Hüseyni beşlisinin eklenmesi ile oluşur.

Şekil 1. Gülizar Makamı Dizisi (Özkan, 1996, s. 241-243)

Muhayyerde simetrik hüseyni beşlisi Hüseynde uşşak dörtlüsü Yerinde hüseyni beşlisi

Genişlemiş bölge Yerinde inici hüseyni dizisi

Basit gülizar makamı seyir alanı

Ek olarak birçok eserde bu diziyeye Karcıgar dizisinin eklendiği de görülmektedir. Özkan kitabında, Arel ile de benzer şekilde, Karcıgar dizisinin eklendiği durumu “Mürekkap Gülizar” makamı olarak tanımlamıştır (Özkan, 2006: 199). Aydemir böyle bir ayrıma gitmeden makamın içinde Karcıgar çeşnisinin kullanıldığını ve genelde karara giderken tercih edildiğini söylemiştir (Aydemir, 2016: 147). Kutluğ ise eserlerde görülen Karcıgar kullanımlarının tezyin amaçlı olduğu ve teknik açıdan bir gerekliliği olmadığı yönünde görüş bildirmektedir (Kutluğ, 2000, s. 346).

Makamın karar perdesi Dügah, güçlüsü Hüseyni ve yeden perdesi Rast’tır. Muhayyer makamı gibi tizlerden başlamaz ve bu perdede ısrar etmez, Hüseyni makamı gibi çıkıcı değil inici bir makamdır. Hüseyni’den farklı olarak Neva üzerindeki Buselik çeşnisini de inişte kullanmaktadır (Aydemir, 2016: 147). Gülizar, Muhayyer ile Hüseyni makamları arasında, Muhayyer kadar tiz olmayan, Hüseyni’ye göre ise inici olan bir makamdır (Özkan, 2006: 189). Kutluğ, Hüseyni üzerindeki çeşninin kimi zaman Uşşak dörtlüsü, kimi zaman Hüseyni beşlisi olarak değişiklik

gösterdiğinden de bahsetmektedir (Kutluğ, 2000, s. 346). İrden yukarıda bahsedilen tanımlardan farklı olarak makamın Gerdaniye makamı gibi başladığından bahsetmekte, devamındaki tanımları yukarıda anlatılanlarla paralellik göstermektedir (İrden, 2020: 40).

Edvarlarda bulunan tanımlar incelendiğinde, Kantemiroğlu edvarında, eskilere göre musiki edvarı başlığı altında bahsedilen Şeyh'in yirmi makamından birinde Gülizar makamı için, "Hûzi gibi hareket edip Dügah'da karar kılar" demektedir (Kantemiroğlu, 2001: 155). Kitapta Hûzi makam tanımı olmadığı için buradan tam bir noktaya varmak güç gözükmektedir. Nâsır Dede kitabında Hûzi makamını "Gerekli süsleyiciler ile birlikte Rast yapmaya başlayıp onun karar yeri olan Rast perdesine gelince Dügah perdesini gösterip Dügah perdesinde karar verir" şeklinde tanımlamıştır (Nâsır Abdülbaki Dede, 2006: 60). Gerdaniye makam tanım kısmında görüleceği üzere, Gerdaniye tiz taraftan Rast yapmaya başlayıp, Dügah üstünde Uşşak ile kaldığı şeklinde tanımlanmaktadır. Hûzi bu tanım ile pes bir Gerdaniye'ye daha çok benzemektedir. Nâsır Dede, Gülizar makamını "Buselik-Aşiran yapar, dönüp dönüp Dügah perdesinde karar verir" şeklinde tanımlamıştır. Buselik-Aşiran makamının kitapta tanımı olmamasından dolayı burada yine bir yorum yapamayacağız.

Tanımlardan hareketle, Gülizar makamını Hüseyini ve Muhayyer makamlarının arasında, Hüseyini perdesi üzerindeki Uşşak veya Hüseyini çeşnileri ile seyre başlayıp, Muhayyer perdesinde ısrar etmeden, tizlerde dolaştıktan sonra Dügah üstündeki Hüseyini çeşnisi ile karar veren bir makam olarak tanımlayabiliriz. Tercihen Karcığar çeşnilerinin de eklenmesiyle makamın zenginleştirildiği söylenebilir.

Gerdaniye Makamı

Gerdaniye makamı, yerinde inici Rast dizisine, yerinde inici Hüseyini dizisinin eklenmesinden oluşmaktadır. Birinci derece güçlüsü Gerdaniye, ikinci derece güçlüsü ise Neva perdesidir. Bünyesinde bulunan iki diziden dolayı çok sayıda asma karar ve çok sayıda perde kullanılabilir. Rast dizisinden kaynaklı güçlü olan Gerdaniye ve Neva perdelerinin yanında, Segâh perdesi asma karar olarak kullanılabilir. Hüseyini dizisinden kaynaklı olarak Muhayyer, Hüseyini ve Çargâh perdeleri de asma karar olarak makama katılmaktadır (Özkan, 2006: 393).

Şekil 2. Gerdaniye Makamı Dizisi (Özkan, 1996, s. 28-29)

The musical notation for Gerdaniye Makamı Dizisi is presented on two staves. The first staff contains the sequence: Nevâda rast dördlüsü, Yerinde inici rast dizisi, Yerinde rast beşlisi. The second staff contains: Hüseyinîde uşşak dördlüsü, Yerinde hüseyinî beşlisi, Yerinde inici hüseyinî dizisi. The notes are on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#).

Seyre Gerdaniye perdesi civarında Rast çeşnisi ile başlayarak yarım karar verir. İnici olarak Rast dizisinde gezindikten sonra Hüseyini çeşnisi ile Dügah perdesinde karar eder. Hüseyini perdesinde asma karar yaptığı nağmelerde bile Gerdaniye perdesini kullanmakta ısrar eder (Aydemir, 2016: 145). Özkan, makamın Gerdaniye perdesinden başlayıp, karara gidene kadar her noktada Rast ve Hüseyini dizilerinde karışık gezinerek seyrettiğini belirtmiştir (Özkan, 2006: 393). İrden ise Rast perde düzeninde gezinip Gerdaniye perdesinde kaldıktan sonra Uşşak karar verilmesine “Gerdaniye Terkibi” demiştir (İrden, 2020: 39). Nasır Dede, Gerdaniye makamını “Gerdaniye perdesinden Rast yapmaya başlayıp Uşşak karar verir” şeklinde tanımlanmıştır (Nâsır Abdülbaki Dede, 2006: 45). Kantemiroğlu ise Gerdaniye makamı için, Dügah perdesinde karar vermeseydi, tizlerde dolaşan bir Rast makamından farkı kalmayacağını söylemektedir (Kantemiroğlu, 2001: 67-68). Gerdaniye makamının Nasır Dede ve Kantemiroğlu edvarlarındaki tanımları ile günümüz makam kitaplarındaki tanımları arasında ciddi bir fark görülmektedir.

Gülizar ve Gerdaniye Eserlerin İncelenmesi

Her makamdan dört adet eser analiz için seçilmiştir. Makam özelliklerinin en belirgin şekilde gösterileceğini düşündüğümüz için eserler takım olarak yani; iki beste, bir ağır ve bir yürük semai formlarında seçilmiştir. Bilindiği üzere takım, bir bestekarın aynı makamda yaptığı; Birinci, İkinci Beste ile Ağır ve Yürük Semai’den oluşan gruba verilen isimdir. Günümüzde aynı besteciden olma şartı da aranmamaktadır (Özkan, 2006: 112). Gülizar makamı için Tanburi İshak’ın takımı, Gerdaniye makamı için ise Hacı Faik Bey ve Ebu Bekir Ağa’nın eserlerinden karışık bir takım yapılmıştır. Gülizar makamındaki eserler Darülelhan Külliyyatında bulunan notalardan, Gerdaniye

makamındaki eserler ise Üsküdar Musiki Cemiyet'i neşriyatındaki notalardan alınmıştır.

Tablo 1. Analiz İçin Seçilen Eserler

Bestekâr	Makam	Form	Usûl
Tanburi İshak	Gülizar	Beste	Zencir
Tanburi İshak	Gülizar	Beste	Hafif
Tanburi İshak	Gülizar	Ağır Semâi	Ağır Aksak Semâi
Tanburi İshak	Gülizar	Yürük Semâi	Yürük Semâi
Hacı Faik Bey	Gerdaniye	Beste	Zencir
Ebu Bekir Ağa	Gerdaniye	Beste	Ağır Çenber
Hacı Faik Bey	Gerdaniye	Ağır Semai	Aksak Semai
Ebu Bekir Ağa	Gerdaniye	Yürük Semai	Yürük Semai

Eserlerin Form Yapısı

Beste, Yürük Semai ve Ağır Semai formundaki eserlerin yapısı şöyledir:

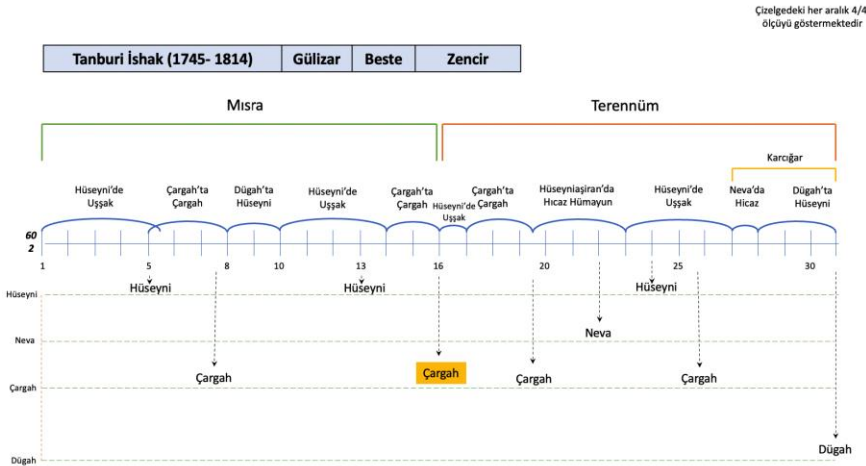
- 1.Hane = Mısra + Terennüm (A+B)
- 2.Hane = Mısra + Terennüm (A+B)
- 3.Hane = Meyan + Terennüm (C+D)
- 4.Hane = Mısra + Terennüm (A+B)

Birinci, ikinci ve dördüncü mısralardaki melodik yapılar aynıdır, üçüncü mısra da geçki nedeniyle farklı melodik yapı kullanılmaktadır. Üçüncü mısranın terennümü de diğer mısralarinkinden farklıdır (Yücel, 2016: 36,46,48). Konumuz makam incelemesi olduğu için, eserin melodik yapısının aynı olduğu 1, 2 ve 4. mısra ve terennüm bölümleri incelenecektir. Meyan kısmı bestecinin farklı geçkiler kullandığı bir alan olduğu için, kapsam dışı tutulmuştur.

Gülizar Makamındaki Eserlerin İncelenmesi

İncelemesini yaptığımız ilk eser Tanburi İshak'ın Zencir usulündeki “Beste-i zencîr-i zülfündür gönül ey dil rübâ” dizeleriyle başlayan beste formundaki eseridir. Şekil 3 üzerinde görüldüğü üzere, eserin mısra ve terennüm bölümleri birer zencir usulü ile tamamlanmıştır. Mısra bölümü, Çargâh perdesi ve Çargâh çeşnişiyle, terennüm bölümü ise Dügâh'ta Hüseyini çeşnişi ile tamamlanmıştır. Makamın iki usul boyunca, mısra ve terennüm üzerine simetrik bir yapı ile kurulduğu görülmektedir. Mısra bölümünün sonu kurulan bu yapının orta noktasıdır. Karar perdesi Dügâh, yukarıda bahsettiğimiz orta noktası ise Çargâh perdesidir. Asma kalışı için ise Hüseyini, Neva ve yine Çargâh perdelerinin kullanıldığı gözlenmektedir. Teori kitaplarında da bahsi geçen Karcıgar Çeşnişi de en sonda kullanılmıştır. Bu eserde ana güçlü perdesi olan Hüseyini'nin yanında Çargâh perdesinin de büyük önem arz ettiği görülmektedir.

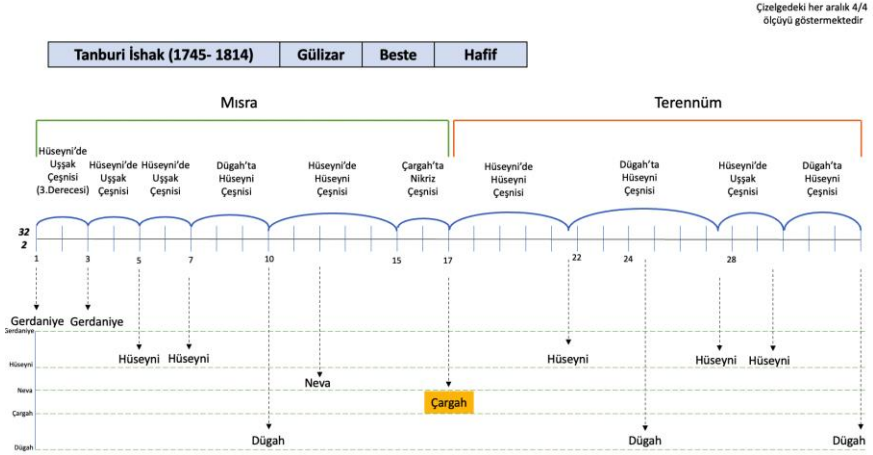
Şekil 3. Tanburi İshak Gülizar Birinci Beste



Şekil 4’de incelediğimiz bir diğer eser, yine Tanburi İshak’ın Hafif usulündeki, “Dağ-dâr-ı tîr-i gamzendir gönül ey meh-cebîn” mısrası ile başlayan eseridir. Birinci bestede bahsettiğimiz gibi burada da simetrik bir yapı görülmekte, mısra bitimi yine kurulan tüm melodik yapının orta noktasıdır. Makamın iki usul boyunca, mısra ve terennüm üzerine kurulduğu söylenebilir. Benzer şekilde karar perdesi Dügâh, yarım karar diyebileceğimiz orta noktası ise Çargâh perdesidir. Asma kalışları da genel olarak birinci bestedekine benzer şekilde, Hüseyini, Neva perdesi ve esere ilk girişte Gerdaniye perdesi üzerinde yapmıştır. Buradaki Gerdaniye perdesinin Hüseyini üzerindeki Uşşak çeşnisinin

üçüncü derecesi olarak düşünmekteyiz. Birinci besteden önemli bir farkı Karcıgar çeşnişi hiç kullanılmamıştır.

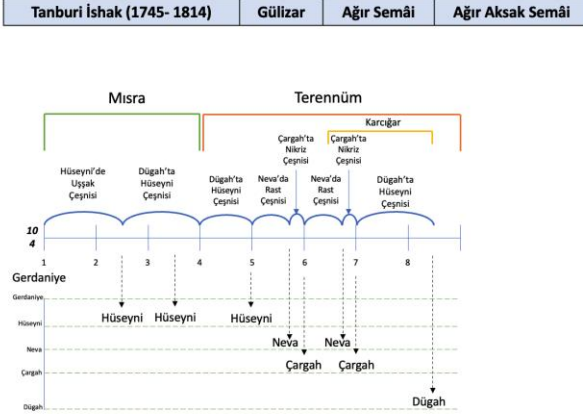
Şekil 4. Tanburi İshak Gülizar İkinci Beste



Üçüncü olarak incelediğimiz eser, Ağır Aksak Semai usulündeki “Bir hoş hirâm, tâze civân aldı gönlümüz” mısraı ile başlayan ağır semaidir. Şekil 5 ile gösterildiği üzere, mısra bölümü üç, terennüm bölümü beş usulde tamamlanmış, bestelerdeki gibi mısra ve terennüm eşit oranda bölünmemiştir. Eserin orta noktasında benzer bir şekilde Çargâh bulunmasa da asma kalış olarak yine ortaya çıkmaktadır. Esere Gerdaniye perdesi ile başlaması da ikinci bestede gördüğümüz benzer bir yaklaşımdır. Birinci Beste’de görüldüğü gibi Karcıgar çeşnişi yine sonda kullanılmıştır.

Şekil 5. Tanburi İshak Gülizar Ağır Semâi

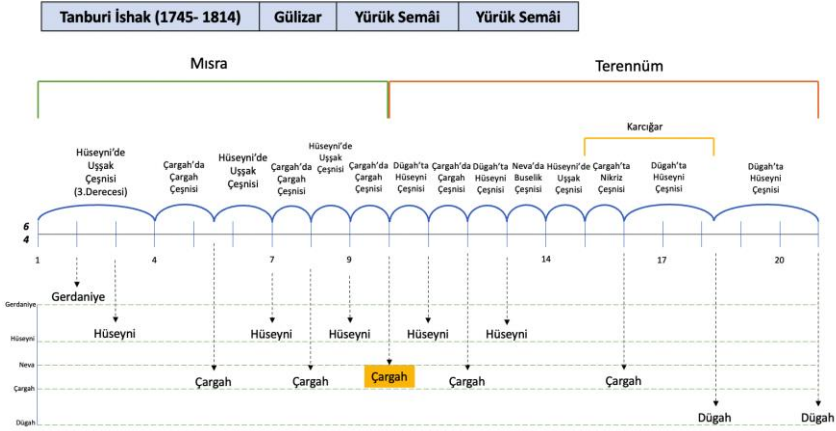
Çizelgedeki her aralık 10/4 ölçüyü göstermektedir



İncelediğimiz dördüncü eser Yürük Semai usulünde “Bileydi derd-i derûnum o fitne-cû dilber” mısraı ile başlamaktadır. Şekil 6’da görüldüğü gibi, mısra ve terennüm bölümü toplam 20 usul sürmektedir. Mısra 9, terennüm 11 usul sürmüş ve simetrik bir yapıda kurulmamıştır. Ancak birleşim noktalarında yine Çargâh perdesi bulunmaktadır. Asma kalıflarda diğerlerinden farklı olarak Neva perdesi görülmemektedir. İlk asma kalışın Gerdaniye perdesi ile yapılması da dikkat çeken bir diğer noktadır. Asma kalıflarda Hüseyini perdesinin önemi yine bir önceki eserlerdeki gibi yadsınamaz. Karcıgar çeşnisi yine sonlara doğru kullanılmıştır.

Şekil 6. Tanburi İshak Gülizar Yürük Semâi

Cizelgedeki her aralık 6/4 ölçüyü göstermektedir

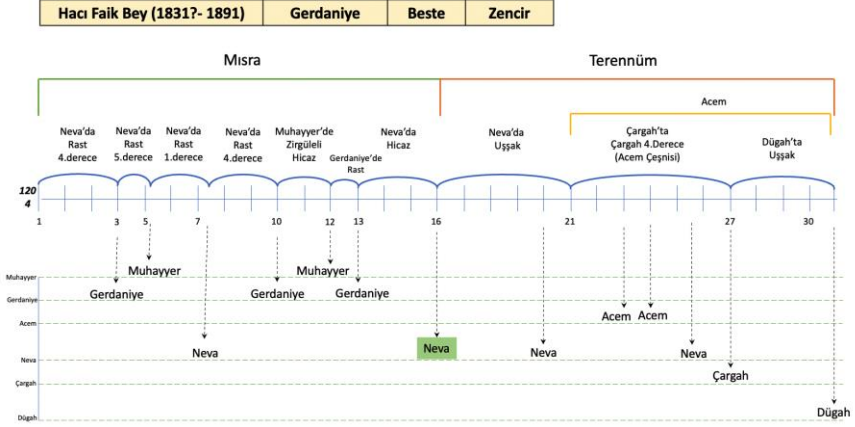


Gerdaniye Makamındaki Eserlerin İncelenmesi

İlk olarak incelemesini yapacağımız eser, Şekil 7’de gösterilen, Hacı Faik Bey’in Zincir usulünde “Geline vad-i visâle bahaneler söyler” dizisi ile başlayan Beste formundaki eseridir. Eser ilk asma kalışını Gerdaniye perdesi üzerinde yapmaktadır. Bu perdeyi Neva perdesi üzerindeki Rast çeşnisinin dördüncü derecesindeki sesi olarak düşünmekteyiz. Mısra ve terennüm bölümleri, birer usul üzerine inşa edilmiş ve orta noktasında Neva perdesi bulunmaktadır. Gerdaniye makamında asma kalışların çok hızlı değişmektedir. İlk 11 ölçüde sadece Neva üzerindeki Rast çeşnisinin 1, 4 ve 5. derecelerinde kalarak melodi üretildiği görülmektedir. 27. ölçüdeki Dügah perdesindeki Uşşak çeşnisine kadar, genel olarak Neva üzerindeki Rast çeşnisi ile seyrettiği, Muhayyer perdesine kadar çıktığı, ancak Rast perdesine kadar düşmediği görülmektedir. Eser birçok asma kalış ve çeşnileri içeren girift bir yapı göstermektedir.

Şekil 7. Hacı Faik Bey Gerdaniye Beste

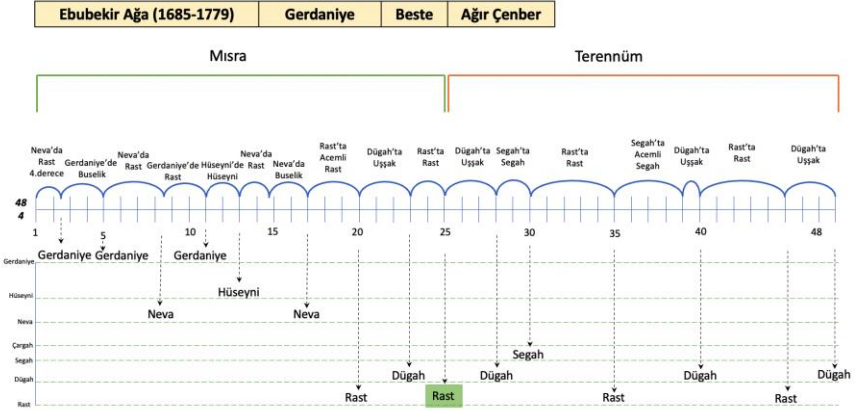
Çağgedeki her aralık 4/4 ölçüyü göstermektedir



Şekil 8 ile incelenen ikinci eser, Ebu Bekir Ağa'nın, Ağır Çenber usulünde, ilk mısraı "Bakılır mı o şeh-i kişver-i hüs'n âbâde" olan bestesi. Gerdaniye makamının kararını Dügâh üstündeki Uşşak çeşnisi olarak düşünürsek, aslında ilk mısra ile karara bir sefer de olsun gitmesine rağmen, ara nokta dediğimiz ilk usulün bitişini Rast perdesi üzerinde yapmıştır. Ebu Bekir Ağa'nın Gerdaniye perdesinde de yine birçok asma kalış ve çeşniler kullanmıştır. Hacı Faik Bey, Neva üzerindeki Rast çeşnisini çok daha fazla kullanıp, en sonda Dügâh'a inene kadar hiç Rast perdesinde asma kalış yapmamışken, Ebu Bekir Ağa, birinci mısra da Neva üzerindeki melodilerini tamamladıktan sonra, terennüm ile beraber Rast üzerindeki melodilere ağırlık verdiği görülmektedir.

Şekil 8. Ebu Bekir Ağa Gerdaniye Beste

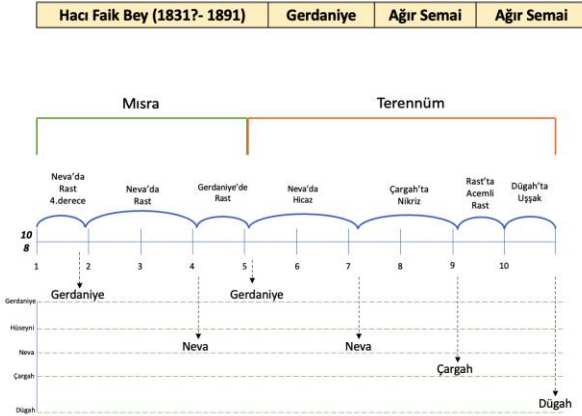
Çizelgedeki her aralık 4/4 ölçüyü göstermektedir



İncelenen üçüncü eser Hacı Faik Bey'e ait, Aksak Semai usulünde, ilk mısraı “Beni ser-mest eden çeşmin ile ebrûların cânâ” olan ağır semaisidir. Hacı Faik Bey yine Neva üzerinde kurduğu yapıyı, Rast perdesine hiç düşmeden, Dügah'ta Uşşak çeşnisi ile tamamlamış. Gülizar makamındaki ağır semai formundaki eserdekine de benzer olarak terennüm kısmını mısra kısmını daha uzun tuttuğu görülmektedir.

Şekil 9. Hacı Faik Bey Gerdaniye Ağır Semâi

Çizelgedeki her aralık 10/8 ölçüyü göstermektedir

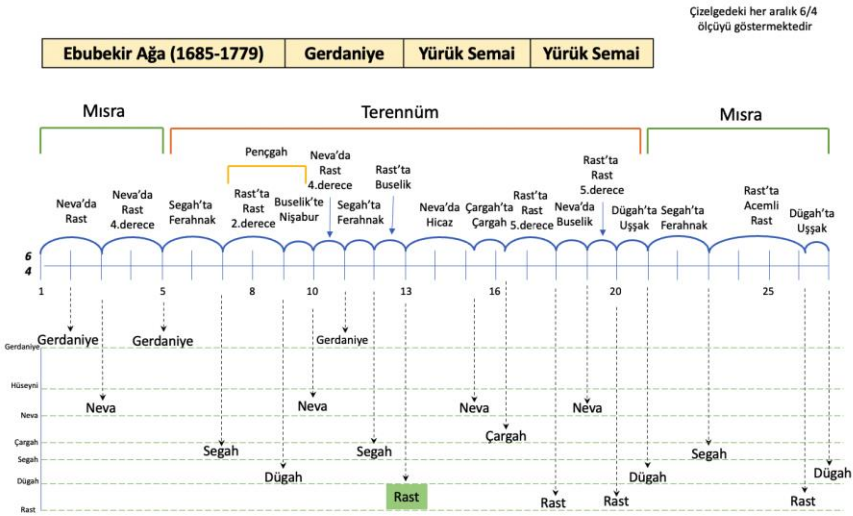


İncelenen dördüncü eser Ebu Bekir Ağa'ya ait (Şekil 10), Yürük Semai usulünde, ilk mısraı “Muntazam kâmeti bî-misl ü bedel” olan yürük semaidir. Diğer eserlerin yapısından farklı olarak terennüm sonunda aynı mısraı farklı melodi ile tekrar etmektedir. Yine makam

birçok asma kalış ve çeşni içermektedir. Ebu Bekir Ağa'nın birinci bestedeki işleyişine benzer şekilde, mısradaki Gerdaniye perdesi ile açıştan sonra direkt olarak Rast perdesi üzerindeki Rast çeşni melodilerine geçmiştir. 26 usul üzerine kurduğu yapıda, orta nokta olarak yine Rast perdesini tercih etmiştir. Muhayyer perdesine kadar çıktığı görülmeyip, Gerdaniye makamının pes bölgelerinde seyrettiği görülmüştür.

Gerdaniye makamına, inici bir Rast makamı gibi başladıktan sonra Dügah üstünde Uşşak çeşni ile karar vermek diye kaba bir tarif yaparsak, Hacı Faik Bey'in Rast makamı kısmında daha tiz bölgelerde dolaştıktan sonra Dügah üstündeki Uşşak çeşnisine döndüğü, Ebu Bekir Ağa'nın ise Rast seyrini daha pes bölgelerde işledikten sonra Dügah üstündeki Uşşak çeşnisine döndüğü söylenebilir.

Şekil 10. Ebu Bekir Ağa Gerdaniye Yürük Semai



Eserlerin İncelenmesinden Elde Edilen Bulgular

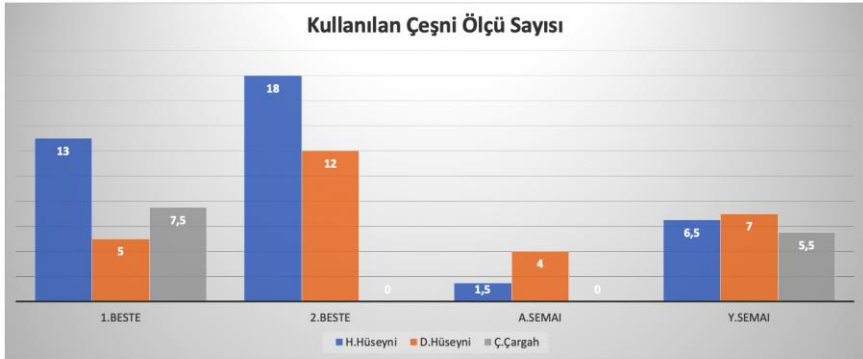
Gülizar Eserlerin İncelenmesinden Elde Edilen Ortak Bulgular

Aşağıdaki tabloda eser çizelgesinde elde ettiğimiz özelliklerin toplamda kaç adet eserde geçtiğini belirtmektedir.

Tablo 2. Gülizar Eserlerden Elde Edilen Bulgular

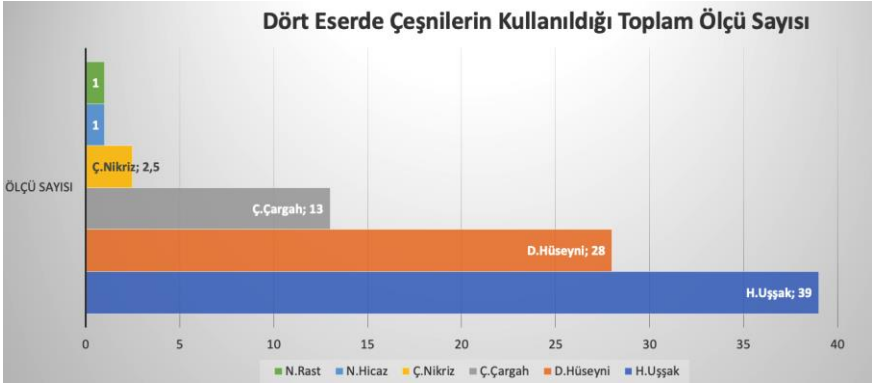
Bölüm	Özellikleri	Adet
Giriş	Hüseyini perdesinde Hüseyini Çeşnisi kullanarak seyre başlar	4
	Hüseyini perdesinde Hüseyini Çeşnisinin 3.derecesi olan Gerdaniye’de kalış yapar	2
Mısra	Dügâh perdesindeki Hüseyini çeşnisi veya Çargâh perdesindeki Çargâh çeşnisini karışık olarak kullanarak mısra bölümünü tamamlar	4
Yarı Nokta	Çargâh perdesi eserin yarı noktasıdır	3
Terenüm	Dügâh’ta Hüseyini, Hüseyini’de Hüseyini veya Çargâh’ta Çargâh çeşnilerini karışık kullanır	4
	Karara yakın Neva üzerinde Hicaz veya Çargâh’ta Nıkrız veya Karcığâr çeşnisini kullanır	3
Karar	Kararda Dügâh üstünde Hüseyini çeşnisi ile karar verir	4

Şekil 11’deki grafik, eserler içinde çeşnilerin kaç ölçü boyunca kullanıldığını göstermektedir. Buradaki amaç eserler içindeki çeşni kullanım oranlarını görmektir. H. Uşşak: Hüseyini perdesindeki Uşşak çeşnisi; D. Hüseyini: Dügâh perdesindeki Hüseyini çeşnisi ve Ç. Çargâh: Çargâh perdesindeki Çargâh çeşnisini ifade etmektedir.

Şekil 11. Gülizar Eserlerin İçinde Kullanılan Çeşnilerin Dağılımı

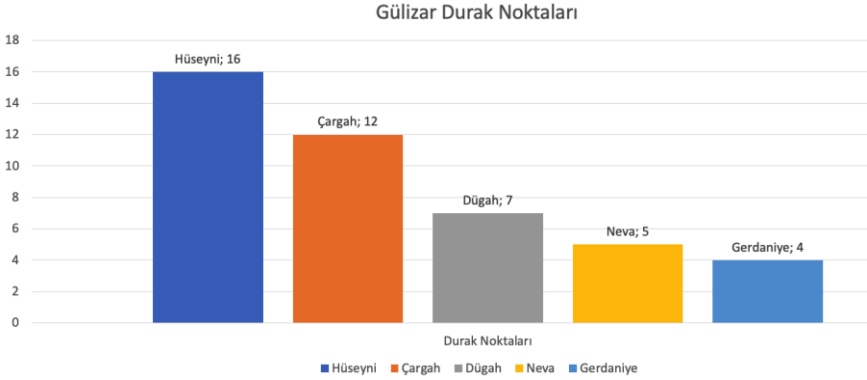
Şekil 12’de, incelenen dört Gülizar eserde hangi çeşninin toplam kaç ölçüde kullanıldığını veren rakamlar gösterilmektedir. Bu da yine Gülizar makamı için en belirgin çeşnilerin hangileri olduğu hakkında fikir vermesi amacı ile çıkartılmıştır.

Şekil 12. Gülizar Eserlerde Kullanılan Çeşnilerin Toplam Ölçü Sayısı



Şekil 13'deki grafik ise belirtilen perdenin dört eserde toplam kaç defa geçtiğini belirtmektedir. Bu da yine hangi perdenin Gülizar makamı için ne derece önemli olduğu hakkında fikir vermektedir.

Şekil 13. Gülizar Eserlerde Kullanılan Perdelerin Toplam Sayısı



Gerdaniye Eserlerin İncelenmesinden Elde Edilen Ortak Bulgular

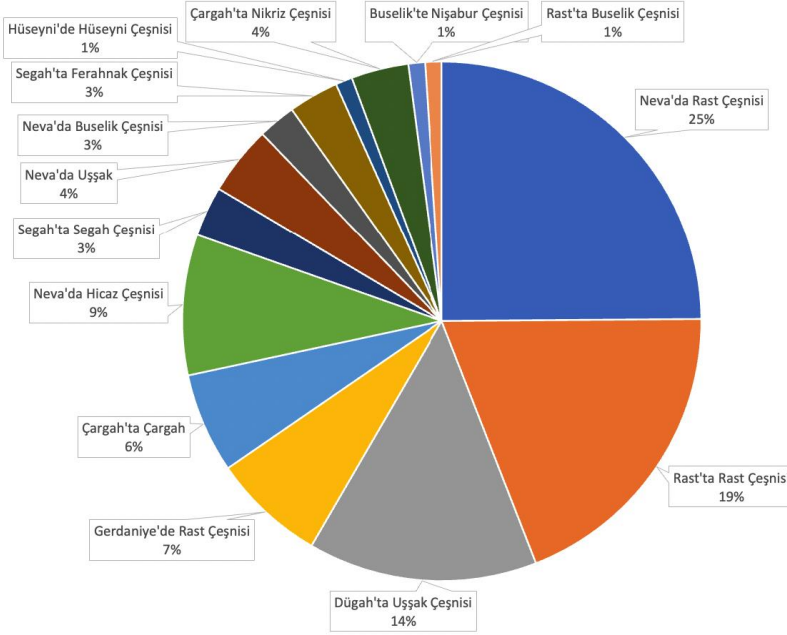
Aşağıdaki tablo 3, eser çizelgesinde elde ettiğimiz özelliklerin toplamda kaç adet eserde geçtiğini belirtmektedir.

Tablo 3. Gerdaniye Eserlerden Elde Edilen Bulgular

Bölüm	Özellikleri	Adet
Giriş	Neva perdesinde Rast Çeşnisinin 4. Derecesi olan Gerdaniye perdesinde kalış yapar.	4
1. Yarı	Rast çeşnisinin derecelerinde (1,4,5) kalarak ve Gerdaniye’de Rast çeşnilerini kullanarak mısra bölümlerini tamamlar.	2
	Neva perdesindeki Rast çeşnisinin (1,2,4,5) dereceleri ile Gerdaniye’de Rast çeşnisine ek olarak Rast üzerinde Rast çeşnisi ve yine onun dereceklerinde kalır.	2
Yarı Nokta	Rast perdesi	2
	Neva perdesi	1
	Gerdaniye perdesi	1
2.Yarı	Rast üzerindeki Rast makamının özellikleri olan, Rast’ta Rast çeşnili ve Acemli Rast, Çargâh’ta Çargâh çeşnili, Dügâh’ta Uşşak çeşnili kalış tercih eder.	4
	Segâh üzerinde Segâh çeşnisi ile kalış yapar.	2
	Neva üzerinde Hicaz çeşnisi ile kalış yapar.	3
Karar	Kararda Dügâh perdesi üstünde Uşşak çeşnisi ile karar verir.	4

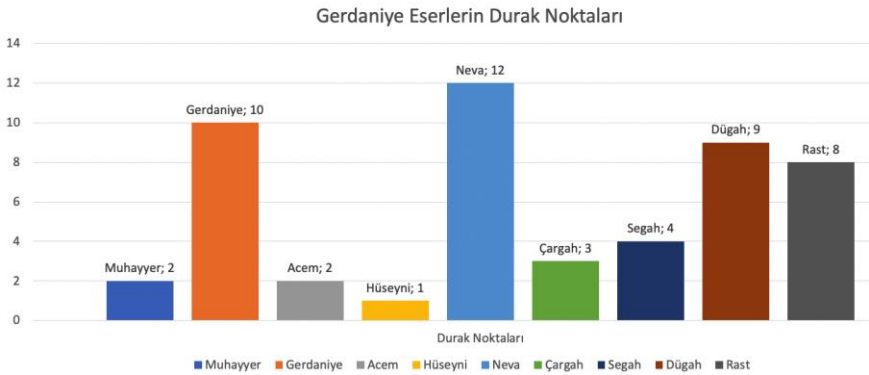
Şekil 14’de gösterilen grafikte, incelenen tüm Gerdaniye eserlerde kullanılan çeşnilerin oranları belirtilmiştir. Grafikten de görüleceği gibi Gerdaniye makamı çok farklı çeşnileri içeren bir makam olarak görülmektedir.

Şekil 14. Gerdaniye Eserlerin Tamamında Kullanılan Çeşnilerin Oranları



Şekil 15'deki değerler perdelerin dört eserde toplam kaç defa geçtiğini belirtmektedir. Gerdaniye makamında, ne kadar çeşitler perdelerde durulabildiğini görmek açısından bu grafik önemlidir.

Şekil 15. Gerdaniye Eserlerin Tamamında Kullanılan Perdelerin Sayıları



Gülizar ve Gerdaniye Makam Bulgularının Karşılaştırılması**Tablo 4. Gülizar ve Gerdaniye Makam Bulgularının Karşılaştırılması**
Benzerlikler Yorumlar

Benzerlikler	Yorumlar
Gerdaniye perdesi ile seyre başlamaları	Her iki makam da seyre Gerdaniye perdesi ile başlamayı sevdikleri görülmüştür. Gerdaniye Makamı ismi itibari ile de bu konuda zaten ipucu vermektedir. Ancak Gülizar'daki Gerdaniye, Hüseyini üzerindeki Hüseyini çeşnisinin 3. derecesiyken, Gerdaniye makamında Neva üzerindeki Rast çeşnisinin 4.derecesi görevi ile birbirinden ayrılmaktadır.
Düğah perdesinde karar vermeleri	Her ikisi de Uşşak perdesini kullanarak düğah üzerinde karar verir. Ancak Gerdaniye makamının Uşşak dörtlüsü, Gülizar makamının ise Hüseyini beşlisini kullandığı söylenebilir. Ayrıca Gerdaniye makamının Rast etkisi ile buradaki Segâh perdesini Gülizar'a göre daha dik kullandığı duyulmaktadır (Eser icralarından).
Yarı noktaları	Eserlerde Gülizar için yarı nokta Çargâh, Gerdaniye için ise Gerdaniye, Neva veya Rast denilebilir.
Sık Kullanılan Ortak Çeşniler	Ortak Çeşni olarak Çargâhta Çargâh çeşnisi ortak olarak kullanılmaktadır.
Sık Kullanılan Ortak Kalış Noktaları	Gerdaniye, Çargâh, Düğah

Gerdaniye perdesi ile seyre başlamaları Her iki makam da seyre Gerdaniye perdesi ile başlamayı sevdikleri görülmüştür. Gerdaniye Makamı ismi itibari ile de bu konuda zaten ipucu vermektedir. Ancak Gülizar'daki Gerdaniye, Hüseyini üzerindeki Hüseyini çeşnisinin 3. derecesiyken, Gerdaniye makamında Neva üzerindeki Rast çeşnisinin 4.derecesi görevi ile birbirinden ayrılmaktadır.

Düğah perdesinde karar vermeleri Her ikisi de Uşşak perdesini kullanarak düğah üzerinde karar verir. Ancak Gerdaniye makamının Uşşak dörtlüsü, Gülizar makamının ise Hüseyini beşlisini kullandığı söylenebilir. Ayrıca Gerdaniye makamının Rast etkisi ile buradaki Segâh perdesini Gülizar'a göre daha dik kullandığı duyulmaktadır (Eser icralarından).

Yarı noktaları Eserlerde Gülizar için yarı nokta Çargâh, Gerdaniye için ise Gerdaniye, Neva veya Rast denilebilir.

Sık Kullanılan Ortak Çeşniler Ortak Çeşni olarak Çargâhta Çargâh çeşnisi ortak olarak kullanılmaktadır.

Sık Kullanılan Ortak Kalış Noktaları Gerdaniye, Çargâh,
Dügah

TARTIŞMA

Arel-Ezgi sistemi içerisinde yapılan tanımlarda makam; bir dizi ve üzerindeki karar, yarım karar, asma karar perdeleri ile bu dizi üstünde yapılan seyir tanımları, inici veya çıkıcı olması, başladığı ve kaldığı perdeler, kullandığı çeşniler gibi noktalar üzerinden betimlenmektedir. Olasıdır ki bu tarifler, süre gelen makam kullanım geleneğinde biriken estetik olguların belli kriterler altında toplanması ile elde edilmiştir. Eser üzerinden yapılacak makam analizlerinde, besteciye has tercihler de olduğu göz önüne alınır, tanımların tüm eserlerde bulunan asgari ortak noktalar ile açıklanması gerektiği düşünülebilir. Bundan hareketle makamı tanımlarken kullanılacak bir özelliğin tüm eserlerde görülmesi, bir eserde dahi bulunmaması durumunda ise diğer eserlerde bestecinin kişisel tercihi olarak kabul edilmesi gerekir. Bu çalışmada incelediğimiz eserler sınırlı sayıda olduğu için elde edilen tüm bulgulardan makam için zorunlu olmayan tanımların, besteciye has makamsal tercihlerin de olabileceği göz ardı edilmemelidir. Ancak burada elde edilen bulguların asgari düzeyde makam ile ilgi tüm bilgileri ihtiva ettiği düşünülebilir. Bunu güvence altına almak için, makam için yapılmış olan takımlardan ve nispeten daha eski bestekârlardan eserler seçilmeye çalışılmıştır.

Gülizar makamındaki eserleri incelediğimizde, teori kitapları ile de paralel olarak, Dügah perdesi üzerindeki Hüseyni beşlisi üzerine, Hüseyni perdesindeki Uşşak dörtlüsü ve Muhayyer perdesi üzerindeki Hüseyni beşlisinin eklenmesi ile makamın dizisi oluşmaktadır. İncelenen eserlerin girişleri Hüseyni perdesi üzerindeki Uşşak dörtlüsü ile yapılmaktadır. Hüseyni ve Muhayyer makamı ile de aynı diziyi kullanan Gülizar makamı, bu dizinin orta bölgesini kullanarak seyrine başlamaktadır. Kullanılan çeşni sayılarını gösteren grafiklerde, Hüseyni perdesindeki Hüseyni çeşnisinin kullanımının en yüksek sayıda çıkması bu tanımları kuvvetlendirmektedir. Tanımlardaki güçlü perdesinin Hüseyni perdesi olması da yine kullanılan perde sayıları grafiğinde kolayca teyit edilebilmektedir. Çargâh perdesinin önemi de makam kitaplarında vurgulandığı gibi, aynı grafikte açıkça görülmektedir. Hüseyni perdesinden sonra en önemli perde Çargâh'tır diyebiliriz, ancak Tanburi İshak'ın Çargâh perdesini, bestelerindeki form yapısının tam orta noktasına koymasını, bir nevi yarım karar perdesi gibi gördüğü çıkarımını yapılabilişsek de bunun Gülizar makamı için bir zorunluluk olup olmadığını söylemek güçtür. Eserlerde Hüseyni perdesinin üst notaları civarından başlanması, makamın inici bir karakteri olduğunu

göstermektedir. Sühan İrden'in kitabında belirttiği, Gülizar makamı Gerdaniye makamındaki yapı ile başlar tanımının, üç eserde Gerdaniye perdesi ile başladığı gözlene de kalış çeşnisinin Hüseyini olmasından dolayı kesin bir yargı olmadığını düşünmekteyiz. Ayrıca yukarıda belirttiğimiz tüm eserlerde ortak nokta olması gerekliliği felsefesinden, Gülizar makamının genel bir tanımı olmadığı kanısındayız. Eserlerde Muhayyer perdesine de çok uzun süre çıkılmadığı görülmüştür, bu da Muhayyer makamı ile ayrıştığı bir nokta olarak düşünülebilir. Makam tanımlarında belirtilen Karcıgar çeşnisi, dört eserden üçünde görülmekte, bir tanesinde görülmemektedir. Bulunmayan eseri de Gülizar makamı olarak kabul edersek, Karcıgar çeşnisinin bir zorunluluk değil tercih olduğunu ama sıklıkla tercih edildiği söylenebilir. Aksi takdirde, Karcıgar çeşnisinin geçmediği, Tanburi İshak'ın ikinci bestesini farklı bir makam olarak tanımlamak gerekir. Yukarıda daha önce de belirttiğimiz gibi, bir tanımın içine hiçbir şeyin eklenmesine veya çıkarılmasına gerek olmadan tümüyle istenilen şeyi tanımlaması beklendiği için, Karcıgar çeşnisinin Gülizar için bir zorunluluk olmadığını düşünmekteyiz.

Gerdaniye makamı, ismi ile paralel olarak tüm eserlerde başlangıç ve kalış noktası olarak Gerdaniye perdesini kullanmaktadır. Perde kullanım sayılarını gösteren grafikte; Gerdaniye, Rast, Neva ve Dügâh perdelerinin kullanım sayıları birbirine yakın olarak görülmektedir. Aslında Dügâh perdesi haricinde diğer üç perde Rast makamı için de önemli olan perdelerdir. Dügâh perdesi Rast makamında kullanılsa da Gerdaniye makamında bu derece önemli olması ve karar sesinin Dügâh perdesi olması, makama has bir özellik olarak gözükmektedir. Kullanılan çeşniler ve diğer asma kalış noktaları da Rast makamında da görebilecek çeşni ve durak noktalarıdır. Makamda kullanılan çeşnileri gösteren daire grafiğinde en büyük payları Rast ve Neva perdeleri üzerindeki Rast çeşnisi ile Dügâh üzerindeki Uşşak çeşnisi almaktadır. Diğer çeşniler azınlıktadır. Rast makamında da Dügâh üzerindeki Uşşak çeşnisi ile kalış yapıldığı bilinmesine rağmen, grafikten de görüldüğü gibi, Dügâh üzerindeki Uşşak çeşnisinin kullanımının bu derece fazla olması ve kararın bu perde üzerinde yapılması Gerdaniye makamına özgü olarak gözükmektedir. Elbette eserin Gerdaniye perdesinden başlayarak inici bir karakter izlemesi de önemli bir farktır ancak Kantemiroğlu edvarında da belirtildiği üzere Dügâh üzerindeki Uşşak kalış olmasa, Rast makamından ciddi bir farkı olmayacaktı. Bunun haricindeki noktaların Rast makam tanımları ile benzer olduğu söylenebilir. Bulgularda bestelerin form yapısında, tam orta noktasına Rast, Gerdaniye ve Neva perdelerinin geldiği görülmektedir. Bunlar da yine Rast dizisinin yarım ve tam karar noktalarıdır, makamın ilk etapta

Rast gibi ilerlediği ve belli bir noktaya kadar bu özelliğini koruduğu görülmektedir.

SONUÇ

İncelediğimiz eserlerden, Gerdaniye makamının Rast, Gülizar makamının ise Hüseyini makamına yakın bir karakterde olduğu anlaşılmaktadır. Gülizar makamı Hüseyini ile Muhayyer makamının arasındaki bir bölgeyi kullanarak eserlere başlamakta ve yoğun olarak da bu bölgeyi kullanmaktadır. Gülizar makamını zenginleştirmek amaçlı olarak Karcıgar çeşni de kullanılmaktadır ancak bir zorunluluk değildir. Gerdaniye makamı ise Gerdaniye perdesinden başlayan inici bir Rast makamına Dügah üstündeki Uşşak çeşnisinin eklenmesi ve kararın bu perde üzerinde yapılması ile oluşmaktadır. Gerdaniye perdesi her ikisinde kullanılsa da Gülizar makamında bu perde Hüseyini üzerindeki Uşşak çeşnisinin, Gerdaniye makamında ise Neva üzerindeki Rast çeşnisinin bir parçasıdır. Çargâh perdesi de yine ortak bir perde olmasına rağmen Gülizar makamında Gerdaniye makamına göre daha önemli yer tutmaktadır. Gerdaniye makamının Rast ve Neva üzerindeki Rast çeşnilerinden oluştuğunu söylersek, Gülizar için de bunun bir ses üstü olan Hüseyini ve Uşşak çeşnilerinin birleşimi olarak tanımlanabilir. Ancak Gerdaniye makamı, karar noktasında Rast perdesindeki Rast çeşni yerine Dügâh üstündeki Uşşak çeşni ile karar etmesi Gülizar ile olan bir diğer ortak noktasıdır.

KAYNAKÇA

- Aydemir, M. (2016). Türk Müziği Makam Rehberi. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ayverdi, İ. (2008). Misalli Büyük Tükçe Sözlük. İstanbul: Kubbealtı.
- İrden, S. (2020). Türk Musikisinde Düzen Perde Makam Terkib Uygulamaları. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Kantemiroğlu, D. (2001). Musikiyi Harflaerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kutluğ, Y. F. (2000). Turk Musikisinde Makamlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nâsır Abdülbaki Dede. (2006). Tedkîk ü Tahkik. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özkan, İ. H. (1996). Gülizar. TDV İslâm Ansiklopedisi içinde (Cilt 14, s. 241-243). İstanbul.

- Özkan, İ. H. (1996). Gerdaniye. TDV İslâm Ansiklopedisi içinde (Cilt 14, s. 28-29). İstanbul.
- Özkan, İ. H. (2006). Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Yücel, H. (2016). Türk Sanat Müziği Açıklamalı Türler Bibliyografyası. Konya: Eğitim Yayınevi.

ALGISAL BOYUT BAĞLAMINDA MÜZİK DİNLEME BİÇİMLERİ VE MODELLEMELERİ

Models and Modes of Music Listening in the Context of Perceptual Dimension

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.63

Alper MAT¹

Geliş Tarihi: 12.04.2022

Kabul Tarihi: 13.05.2022

Özet

Dinleme eylemi üzerine çeşitli disiplinler tarafından farklı yaklaşımlarla yapılan birçok çalışma bulunmaktadır. Dinleme biçimleri kavramını kullanarak yapılmış bir dizi kuramsal çalışma, dinleme eyleminin algısal boyutunu açıklamayı amaçlamıştır. Bu kavram dinlemeyi, işitme becerileri, algısal dikkat ve dinleme durumu gibi bağlamlarla ilişkilendirerek ele alır. Dinleme biçimleri modellemeleri sadece müziği değil, gündelik hayatta karşımıza çıkan tüm sesleri nasıl ve neden dinlediğimizi anlamlandırmaya çalışır. Her dinleyici kendine özgü işitsel algıya sahiptir ve bu algıyı etkileyen faktörler dinleme durumu, duygusal durum, aşinalık, müzik tercihi ve beğenisi, işitsel beceriler, müziksel eğitim düzeyi ve kültürel sermaye gibi değişkenleri içerir. Dolayısıyla çok sayıda değişkenden etkilenen dinleme eylemi, kavramsallaştırılması oldukça zor bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu derleme makale, literatürde kabul görmüş dinleme biçimleri modellerini incelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Dinleme Biçimleri, Müzik Algısı, İşitsel Beceriler.*

Abstract

There are many studies on the act of listening by various disciplines with different approaches. A series of theoretical studies using the concept of modes of listening aimed to explain the perceptual dimension of the act of listening. This concept deals with listening by relating it to contexts such as hearing skills, perceptual attention, and the listening situation. Modes of listening models try to make sense of how and why we listen not only to music but also to all of the sounds we encounter in our daily life. Each listener has a unique auditory perception, and the factors affecting this perception include variables such as listening situation, emotional state, familiarity, music preference and liking, auditory skills, musical education level and cultural capital. Therefore, the act of listening, which is affected by many variables, is a very difficult phenomenon to conceptualize. This review article aims to examine the important modes of listening models in the literature.

Keywords: *Modes of Listening, Music Perception, Auditory Skills.*

¹ Doktora öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri, alpermatmusic@gmail.com

GİRİŞ

Yirminci yüzyılın sonlarında ortaya çıkıp, günümüze kadar gelişen ses kayıt teknolojileri sayesinde müzik, hayatımızın her alanında deneyimlenebilmektedir. Müziğin taşınabilir hale gelmesiyle insanlar, bireysel ve sosyal yaşamlarındaki çeşitli aktivitelere ve durumlara eşlik edecek şekilde kendi kişisel müzik kullanım repertuvarlarına sahip olmuştur. Tabii ki bir şeye eşlik etmek dışında sadece müziğin dinlenildiği durumlar da oldukça genişlemiştir.

Draper (2013), algının çeşitliliği ve bireyselliği ile ilgili bir metafor anlatır. Bir grup kör keşiş bir file dokunarak onun özellikleri ile ilgili bilgi toplamaya çalışırlar. Her bir keşiş, filin farklı bir bölgesine dokunur ve sadece bir yere dokunabilmektedirler (kulağı, boynuzu, kuyruğu vs.). Keşişler daha sonra dokunarak edindikleri bilgileri birbirleriyle paylaşırlar ve çıkarımlarının tamamen uyumsuzluk içinde olduğunu görürler. Draper, kritik dinleme (ses mühendisliği) konusundaki derslerinde öğrencilerine bu hikayeyi anlatır. Öğrencilerin sevdikleri müzikleri tartışmaları istenir ve ortaya çıkan şey, yorumcu sayısı kadar farklı yorum olduğudur (Draper, 2013: 2). Müzik veya herhangi bir sesi dinleme eylemi de bu metafor ile daha iyi kavranabilir. Her bir birey, birbirinden farklı dinlemeler yapabilmektedir. Peki bu farklılık neden ortaya çıkmaktadır? Farklı dinlemeleri hangi değişkenler etkilemektedir ve bu dinlemeler kavramsallaştırılıp, sınıflandırılabilir mi?

Dinleme modları (*modes of listening*) kavramı, basitçe tanımlarsak, bireylerin duydukları seste neyi dinlediklerini ve bu dinleme eyleminde nasıl bir dikkat seviyesine sahip olduklarını açıklamaya çalışır. Tabii ki çok boyutlu olan dinleme eylemi, bu kavramın da çok boyutlu olmasını gerektirir. İngilizce *mode* kelimesi sözlükte, bir şeyin meydana geldiği veya deneyimlendiği, ifade edildiği veya yapıldığı bir yol veya tutum olarak tanımlanmıştır. Bizim *dinleme biçimleri* olarak kullanacağımız bu kavram, dinleme ile anlam, algı, duygu ve niyet gibi karmaşık değişkenlerin ilişkiselliklerini incelemekte faydalı olmaktadır. Çok boyutluluğu sebebiyle dinleme biçimleri oldukça disiplinlerarası bir kavramdır. Dinleme konusunu bu bağlamda ele alan literatüre bakarsak psikoloji, etnomüzikoloji, müzikoloji, antropoloji, iletişim çalışmaları, kültürel çalışmalar, sosyoloji, nöroloji, felsefe, müzik teknolojisi ve eğitim bilimleri olmak üzere çok sayıda disiplin ile karşılaşmaktayız. Ayrıca bu çalışmalarda anahtar kelimelere baktığımızda ise dinleme modlarının yanı sıra dinleme tipleri, dikkat odağı, müzik ve dikkat, farkındalık ve müzik, müzik becerisi/yeteneği, seçici dikkat, müzik dinlemenin fenomenolojisi, işitsel beceriler, dikkat seviyesi, işitsel

farkındalık, algısal bölümlenme (segmentasyon) ve sonifikasyon gibi ifadeler ortaya çıkmaktadır. Bu denli çeşitlilik içeren literatür, belki de olgunun çözümlenmesinin zorluğunun bir yansımasıdır.

Dinleme biçimleri kavramı algıyı etkileyen bağlamları ve durumları da içinde barındırdığı için, dinleme eyleminin farklı boyutlarını anlamlandırmada işler bir kavram olacaktır. Bu kavram, müziğin gündelik hayatta deneyimlenmesini açıklayabildiği gibi, müzik profesyonellerinin müzik üretimi pratiklerinin dayandığı algısal temelin de araştırılmasında faydalı olmaktadır. Dinleme eyleminin kavramsallaştırılıp aktarılması sadece akademik çalışmalarda değil, genç müzik profesyonellerinin eğitimlerinde de, öğrencilerin dinleme repertuvarlarını genişletmelerine ve dinleme becerilerini geliştirmelerine yardımcı olacaktır.

Schaeffer'ın Dinleme Modeli

Musique concrète (somut müzik) tarzının kurucusu ve akusmatik terimini ortaya atan Pierre Schaeffer, besteci olmasının yanı sıra elektroakustik müzik dünyasında önemli bir kuramcıdır. Basitçe tanımlamak gerekirse somut müzik, geleneksel armoni, melodi, ritm gibi müziksel kavramlarla kısıtlı kalmayan, yeryüzünden ses kayıtları (herhangi bir ses) ve bu ses kayıtlarının çeşitli yöntemlerle ve işlemcilerle işlenmesi ile bestelenen müziklere denir. Somut müziğin bir amacı, bu işitsel malzemelerden (ses parçaları/fragmanları) oluşan kompozisyonlardan deneyimler ve değerler elde etmek üzere kulağın eğitilmesidir (Kane, 2014: 17; Schaeffer, 2004).

Schaeffer, Edmund Husserl'in kurucusu olduğu, felsefenin görüngü bilim (fenomenoloji) akımından oldukça etkilenmiştir. Görüngü bilim, özne ve nesne arasındaki ilişkiye geleneksel felsefi yaklaşımları reddederek, deneyimin içeriğine, deneyimin kaynağına atıfta bulunmadan yaklaşmayı irdeler. *Akusmatik* (akousmatikoi) kelimesi, Antik Yunan'da Pisagor'u bir perde arkasında, onu görmeden öğretilerini sessizlik içinde dinleyen müritlerine verilen addır. Benzer şekilde Schaeffer da *akusmatik* terimi ile, kaynağı görülmeden duyulan sesleri ifade eder, yani görsel bağlamdan mesafelenerek sesin kendisine odaklanıldığı deneyimi temel alır (Schaeffer, 2004). Akusmatik deneyim, bireyin görme duyusunun dahil edilmemesinin yanı sıra sese dair dokunulabilir veya ölçülebilir (bilimsel araçlar) verilerin de göz ardı edilmesini içerir. Akusmatik deneyimde asıl amaç, tam olarak işitsel algının farkındalığa çıkarak, saf bir dinleme deneyimi elde etmektir (Kane, 2014: 22-24). Schaeffer'e göre kayıtlı müzikler, yani hoparlör karşısında yapılan dinlemeler akusmatik

durumlardır, yani sesin kaynağına yönelik görsel veriler dinleyiciye ulaşmamaktadır. Kayıtlı müziğin bir avantajı, tekrar tekrar dinleme yapılabilmesi ve bu sayede daha zengin dinleme deneyimleri elde edilebilmesidir.

Pierre Schaeffer, 1966 yılında yayımladığı *Traité des objets musicaux: Essai interdisciplinaire* (Müzikal objelerin incelenmesi: disiplinlerarası deney) adlı eserinde dinlemenin epistemolojik ve ontolojik unsurlarına değinmektedir. Schaeffer Fransızcadaki dinleme üzerine olan kelimelerden yola çıkarak dört dinleme biçimi tanımlar:

1) *Dinleme* (to listen (İngilizce çeviri) - écouter (Fransızca)): Ses üreten birini veya bir şeye ilgi duyarak dinlemek; sesi göstergeler ve çağrışımlar üzerine dinlemek, sesin kaynağını dinlemek.

2) *İşitme* (to perceive aurally - ouïr): *Dinlemeye* göre daha aktif olan *işitme*, bireyin sürekli olarak etrafında dolanan sesleri algılamasını belirtir. Bilişsel olarak algılamaya işaret eder.

3) *Duyma* (to hear - entendre): bireyin tikel ilgisine göre algılanan sesin belirli özelliklerine dikkat vererek dinlemeyi ifade eder. İlgi duyulan şeyin dinlenmesi ise bireyin niyetine işaret eder.

4) *Anlama* (to understand - comprendre): duymaya niyet edilen sesi anlama, kavrama, çıkarım yapma. Anlama, *dinleme* ve *duyma* ile ilişki içerisindedir. Duymayı seçtiğimiz/niyet ettiğimiz için, dinlediğimiz şeyi anlayabiliriz. Ayrıca, hali hazırda anladığımız/kavradığımız şey dinlememizi (ilgi) yönlendirir ve duymamızı (niyet) etkiler (Schaeffer, 2017: 73-79).

Ayrıca yazar, bu dinleme biçimlerini kullanan iki karakteristik dinleme eğilimi ikiliği tanımlar:

- *Doğal* (natural) ve *Kültürel* (cultural) Dinleme: Doğal dinleme temel ve ilkel olarak sesin bir olay veya durum hakkında bilgi edinmek için yapılan dinlemedir. Kültürel dinleme ise kültürel olarak oluşan kodlar sonucu sese yüklenen mesaj, anlam ve değerleri algılamak üzere yapılan dinlemedir.

- *Sıradan/Olağan* (ordinary) ve *Uzmanlaşmış* (specialized) Dinleme: Yazara göre sıradan dinleme yapan birey bütün algı düzeylerine açık iken, uzmanlaşmış dinleme yapan birey, eğitimi ve becerileri sonucu, dinlenilebilecek birçok şey içerisinden birkaçını seçerek dinlediği için diğer olasılıklara ulaşamayabilir. Yazar, belirli bir dinleme biçiminin bir uzman birey tarafından uzmanlaşmış dinleme yapılacak şekilde kullanılmasının, bir başka uzman tarafından yapılan dinleme ile değişkenlik gösterebileceğini belirtir. Uzman dinleyici, ses nesnesine iyi tanımlanmış bir ses anlamlandırma sistemi üzerinden yaklaşarak sadece

duymaya niyet ettiği ve dikkatinin odaklandığı niteliği duymak üzere dinleme yapar. Uzmanlaşmış dinlemede, sıradan dinlemedeki göstergeler yerini uzmanlık alanlarının tanım ve değerlerine göre yerleşen göstergelere bırakmaktadır. Bir başka deyişle farklı uzmanlık alanları farklı kavramsallaştırmalara ve amaçlara sahip oldukları için dinleme niyetleri bunlara göre şekillenir.

Bu dinleme eğilimleri ile dinleme yapan bireyler, yukarıda tanımlanan dört dinleme biçimini kullanabilmektedir (Schaeffer, 2017: 86-93).

Schaeffer'in çalışması, dinleme olgusunu en kapsamlı şekilde ele alan çalışmalardan biridir. Dinleme olgusuna eşlik eden durumlar, bağlamlar, dikkat derecesi, dinlenen nesnelere, dinleyicinin özellikleri ve dinleme niyetleri gibi önemli değişkenlerin hepsinden söz etmektedir. Schaeffer'in ortaya attığı ve kendisinden sonra gelen bütün diğer dinleme biçimleri kavramsallaştırmalarını etkileyecek olan bir tanım da *indirgenmiş dinleme* (reduced listening) olmuştur. İndirgeme, akusmatik deneyime ulaşmak için gereklidir. Chion'un temel üç dinleme biçiminden biri olarak tanımladığı indirgenmiş dinleme, ilgili bölümde daha detaylı ele alınacaktır.

Gaver: Gündelik ve Müziksel Dinleme

Gaver (1988), doktora tezinde insanların dünyayı nasıl dinlediğini anlamak üzerine ve bu anlayışın bilgisayarlardaki işitsel arayüzlerin (auditory interface) tasarımına katkısı üzerine çalışmıştır. Yazar, insanların gündelik hayatta nasıl dinleme yaptıklarını iki dinleme biçimi tanımlayarak tanımlar. Bunlar gündelik (*everyday*) ve müziksel (*musical*) dinlemedir. Gündelik dinleme seslerin kaynağını dinleyerek olayları algılama üzerine yapılan dinlemedir ve Gaver'a göre gündelik hayattaki yaygın olan dinleme biçimi budur. Müziksel dinleme ise sesin nitelikleri (perde, süre, gürlük gibi) tarafından oluşan yapıların algılanması üzerinedir. Yazar örnek olarak gıcırdayan menteşeleri olan büyük bir kapının yavaşça kapanması sonucu çıkan sesi ele alır. Müziksel dinleme yapan birey, gıcırdayanın perdesini, süresini yani sesin -yazarın tanımına göre- müziksel niteliklerini dikkate alır. Gündelik dinleme yapan birey ise kapının boyutu, ağırlığı ve malzemesi, kapının kapanma şiddeti, kapının bulunduğu odanın boyutu gibi durumsal/olaysal özellikleri algılamak üzere dinler. Başka bir deyişle, gündelik dinleme sesin kaynağını algılama ile, müziksel dinleme ise sesin kendisinin ortaya çıkardığı duyu ile ilgilidir (Gaver, 1988: 1-11).

Chion ve Üç Dinleme Biçimi

Chion “*Audio-Vision: Sound on Screen*” adlı kitabında, sinema çalışmalarında göz ardı edilmiş olan ses meselesini ve görüntü ile sesin beraber algılanmasını ele almıştır. Yazar, bireylerin duydukları şey hakkında konuşmaları istendiği zaman alınan cevaplardaki değişkenliğin farklı dinleme biçimlerinin varlığından kaynaklandığını belirtir ve en az üç tane dinleme biçimi olduğunu söyler. Bunlar *nedensel dinleme* (causal listening), *anlamsal dinleme* (semantic listening) ve *indirgenmiş dinlemedir* (reduced listening) (Chion, 1994: 25).

En yaygın dinleme biçimi olan nedensel dinleme, sesi, ona sebep olan şey yani kaynağı hakkında bilgi edinmek için yapılan dinlemedir. Eğer kaynak görünür ise, ses onun hakkında ek bilgi edinilebilmesini sağlar. Örneğin kapalı bir konteynıra vurulduğunda içinin ne oranda dolu olduğu veya malzemesi çıkan sestene anlaşılabilir. Chion, nedensel dinlemenin en yaygın dinleme modu olmasının yanı sıra kolaylıkla yanıltıcı olabileceğinden ve sesin kaynağı hakkında sadece dinleyerek yapılan analizin kesin ve tutarlı veriler veremeyeceğinden bahseder. Nedensel dinlemenin bir çok türü olduğundan söz eden yazar bunları kategorize etmeden bir kaç örnek verir. Bazen kesin olarak kaynağı algılayabiliyorken (örneğin tanıdığımız bir insanın sesi), bazen sadece kaynağın cinsini (insan, hayvan, cisim vs.) algılayıp, onun ile ilgili daha fazla detay kavrayamamaktayız (Chion, 1994: 26-28). Bu örneklerle dayanarak aslında kişinin öznel deneyimlerine ve bilgisine dayalı olarak, nedensel dinlemenin sonuçlarının farklılık gösterdiğini söylemek yanlış olmaz.

Dilbilimsel çalışmaların ilgi odağı olan anlamsal dinleme, dillere ve kodlara işaret eder. Bir mesaj ve anlam iletişimde kullanılan diller fonemlerden oluşur. Yazara göre fonemler sadece sesin akustik özelliklerine göre değil, çeşitli karşıtlıklar ve farklar dizgesinin bir parçası olarak işitilmektedir. Başka bir deyişle, dillerde telaffuz farklılıkları (eğer uygun değişiklikler değilse) büyük oranda göz ardı edilebilmektedir. Ayrıca nedensel ve anlamsal dinleme aynı anda gerçekleşebilir (Chion, 1994: 28). Chion, anlamsal dinleme üzerinde pek durmamaktadır.

Pierre Schaeffer’in ortaya attığı indirgenmiş dinleme, Chion’a göre, kulağımızı geliştireceği ve dinleme algımızı güçlendireceği için önemli bir noktadadır. İndirgenmiş dinleme, sesin kaynağını, anlamını ve oluşturduğu çağrışımları dikkate almadan, yalnızca sesin kendisini dinleme eylemidir. Chion bu dinleme tipinin bireyler için heyecanlı ve ilginç bir deneyim olabileceğinden söz ederken, kimi zaman da bu

dinleme tipini deneyimlemeyi deneyenlerin çeşitli kaçış yollarına başvurduklarını da dile getirir. İndirgenmiş dinlemede, bir sesin özelliklerini kapsamlı şekilde tanımlayabilmek için birden çok dinleme yapmak gerekmektedir, bu da sesin kayıtlı olmasını gerektirir. Chion, bir enstrüman icrasında, bir çalımın diğeri ile tamamen aynı olmayacağı ve her icra özgün olacağı için indirgenmiş dinlemenin sabit bir ortam üzerinden yapılması gerektiğini dile getirir. Schaeffer'in ses nesnesi (*sound object*) dediği olgu da bu duruma işaret eder. Bilinçli dinlemenin kapısını açan indirgenmiş dinleme eylemini herkes ister istemez belli oranda yapmaktadır. Örneğin bir sesin perdesini duymaya çalışmak veya iki ses arasındaki aralığı duymaya çalışmak bir nevi indirgenmiş dinleme yapmayı gerektirir. Ancak işi zorlaştıran, sesin perde dışında bir çok algısal özelliğe sahip olmasıdır (Chion, 1994: 29-31).

Stockfelt ve Uygun Dinleme

Stockfelt (1997), dinleme biçimleri kavramına müzik türleri üzerinden yaklaşır ve dinleme bağlamını da ele alır. Müziğin dinlendiği durumun müzik deneyimini şekillendirdiğini irdeler. *Dinleme durumları* (listening situations) olarak adlandırdığı bu olgu müzik türlerinin oluşumuna, farklı biçimlere evrilmesine ve dinleyici tarafından üretilen anlamlara etki edebilmektedir. Örneğin Elektronik Dans Müziği prodüktörleri parçalarını üretirken, o parçaların çoğunlukla deneyimleneceği durumu dikkate almaktadırlar; yani dinleyicilerin yüksek sesli müzik eşliğinde gece kulüplerinde veya festivallerde dans etme durumunu. Stockfelt de makalesinde Mozart'ın 40. Senfonisi'nin bestelenmesinden bu yana bir çok farklı durum sonucunda, formunun ve orkestrasyonunun değiştiğinden söz etmektedir (Stockfelt, 1997: 131).

Farklı dinleme durumlarında deneyimlenen müzik, bireylerin müziği farklı dikkat düzeylerinde dinlemelerine sebep olur. Stockfelt *dinleme modları* (modes of listening) terimiyle, bireylerin müziği dinleme biçimlerine ve duydukları müziksel sesler arasında neleri dinlediğine ve nelere odaklandığına işaret eder. Aynı müzik eseri birçok farklı durum ve aktivite eşliğinde dinlenebilirken, her durumda farklı bir müziksel deneyim sunabilmektedir (Stockfelt, 1997: 132).

Stockfelt, her dinleyicinin birden çok dinleme biçimine sahip olduğunu ve bu dinleme biçimi repertuarlarının kişiden kişiye farklılık gösterdiğini dile getirir. Aynı zamanda her birey, kendi dinleme biçimi repertuarları hakkında farklı derecelerde farkındalığa sahiptirler. Ayrıca dinleyiciler, hangi dinleme biçimi ile dinleyeceklerine kendileri karar verebilirler; ancak bu tercihte tamamen özgür değildirler. Bireyler,

dinleme durumlarının müziğin deneyimlenme şeklini bir nevi koşullamasıyla, belli dinleme biçimlerini tercih etmek zorunda kalabilirler. Her dinleme biçimi de her tür esere veya duruma uyarlanamayabilir (Stockfelt, 1997: 133-134). Sözelimi, izleyiciler konser salonunda bir Klasik Batı Müziği eserini dans ederek dinlemek yerine müziğe ve müzisyenlere dikkatlerini vererek dinlemeyi tercih ederler. Benzer şekilde bir kıyafet mağazasında çalan müziği dikkatli ve kritik bir şekilde dinlemek muhtemelen tercih edilmez.

Farklı müzik türlerinin sosyal ve kültürel olarak aşağı yukarı belirlenmiş dinleme durumları ve çevreleri/ortamları (konser salonu, radyo gibi) bulunabilmektedir. Bu dinleme durumları ve çevreleri mutlak olmamakla ve değişken olmakla beraber, bir müzik türündeki müzik ile dinleyici arasındaki ilişkinin belirlenmesinde etkili olmaktadır. Stockfelt bunlara *tür-düzyüsel dinleme durumları* (genre-normative listening situations) demektedir. Benzer şekilde türe ait durumların ortaya çıkardığı, birden çok *tür-düzyüsel dinleme biçimleri* (genre-normative modes of listening) de mevcuttur. Stockfelt, tür-düzyüsel dinleme durumlarında, tür-düzyüsel dinleme biçimleri ile yapılan her dinleme eylemini *uygun dinleme* (adequate listening) olarak tanımlamıştır. Uygun dinleme daha iyi veya daha entelektüel bir dinleme biçimine işaret etmez. Bireyin belirli bir durumda duyduğu müziği, türe ve duruma uygun şekilde dinlemesi ile ilgilidir (Stockfelt, 1997: 136-137).

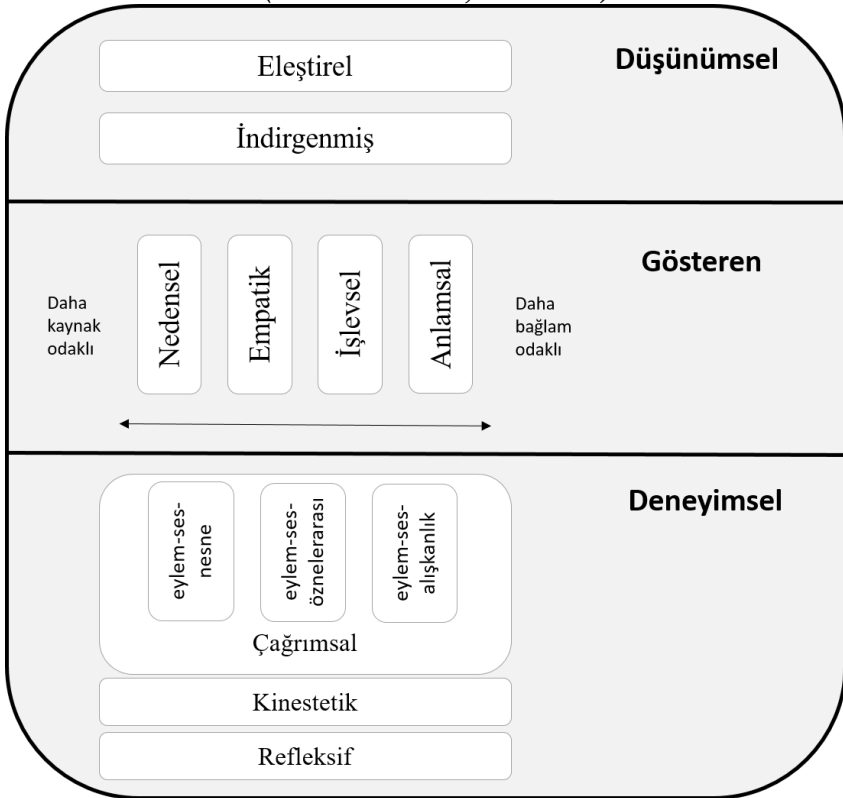
Tuuri'nin Dinleme Biçimleri Modeli

Tuuri vd. (Tuuri, vd, 2007), dinlemenin çeşitli etkinleştirici sistemler (*activating systems*) ve dinleme stratejileri içeren, çok odaklı bir süreç olması hipotezine (*multimodal listening*) dayanan çalışmalarında yeni bir dinleme biçimleri modeli/şeması sunarlar. Yazarlar, Schaeffer (2017) ve Chion'un (1994) dinleme biçimi modellemelerini, David Huron'un etkinleştirici sistemler (*activating systems*) kuramı ile birleştirir. Etkinleştirici sistemler, işitsel olarak uyarılmış duyguları (*auditory evoked emotions*) altı bileşen içerisinde sınıflandıran biyo-kültürel perspektifte bir kuramdır. Tuuri vd., bu kuramın sadece duygular üzerinde değil, anlam üretimi üzerinde de etkili olarak kullanılabileceğini savunur. Dinleme biçimlerini, seslerden anlam üretimi bağlamında ele alarak bilişsel olarak hiyerarşik bir dinleme biçimleri şeması oluşturmuşlardır.

Tuuri ve Eerola (2012), 2007'deki çalışmada geliştirdikleri dinleme biçimleri modelini güncelleyip daha kapsamlı hale getirmiştir. Bu yeni çalışmada kuramsal çerçeve olarak, algıya ekolojik yaklaşım

benimsenerek bedenleşmiş biliş (*embodied cognition*) çatısı seçilmiştir. Bu yaklaşım, algının alt seviye algısal atomlarının çözülmesiyle (özgül algısal mekanizmaların tek tek incelenmesi) elde edildiği geleneksel bilgi işleme (IP, *Information Processing*) modelinden farklı olarak algıya deneyimsel olarak odaklanır. Bedenleşmiş bilişe göre, bireyler ilk olarak sesin yapısal özelliklerini algılamaktansa, çevrenin eylem ile ilişkili değerlerine hassastır. Bedenleşmiş biliş perspektifi, dinleyiciyi eyleme yönelik niyetli, dünyayı anlayan bir varlık olarak ele alır. Eylem-ses eşleşmesi (*action-sound coupling*) hakkındaki ekolojik bilgi bize, ses kaynakları, eylemlerdeki mimiksel işaretler ve şartlanmış/öğrenilmiş çağrışımlar gibi çeşitli eylem ile ilişkili anlamlara algısal bir temel sunar. Diğer bir deyişle bilişimiz (*cognition*), çevremizdeki dünya ile bedenleşmiş deneyimlerin etkileşimi (fenomenolojik/görüngüsel vurgu) ile bütünsel olarak bağlantılıdır (Tuuri ve Eerola, 2012: 138-139).

Tablo 1: Tuuri ve Eerola'nın güncellenmiş dinleme biçimleri şeması (Tuuri ve Eerola, 2012: 147)



Tuuri ve Eerola'nın güncellenmiş dinleme biçimleri modeli üç bilişsel seviye (aşağıdan yukarıya doğru seviyesi yükselen) ve onların içerisinde farklı biçimler barındırır. Deneyimsel (*experiential*) olarak adlandırılan en alt bilişsel düzeydeki alanda refleksif (*reflexive*), kinestetik (*kinaesthetic*) ve çağrışsal (*connotative*) dinleme bulunur. Refleksif dinleme, ses sonucu ortaya çıkan otomatik ve hızlı fizyolojik tepkileri belirtir (örn; ani bir ses karşısında irkilmek). Kinestetik dinleme, sesin bedende ortaya çıkardığı fiziksel etkilere ve nasıl bir hareketi ima ettiği ile ilgilidir. Yazarlar, çağrışsal dinleme biçimini eylem-ses eşleşmeleri üzerinden ele alırlar. Eylem-ses eşleşmeleri, hem beden hem de çevre ile ilişkili anlamlı zihinsel imgeleri canlandırabilen deneyimler olarak tanımlanır. Çağrışsal dinleme de kendi içerisinde üç alana ayrılır. Eylem-ses-nesne (*action-sound-object*) eşleşmeleri çevredeki nesnelere karşılama ve bunları manipüle etme eylemleriyle ilgili işitsel deneyimleri ifade eder. Eylem-ses-öznelarası (*action-sound-intersubjectivity*) eşleşmeler, kişilerarası karşılaşmaların işitsel deneyimlerine işaret eder. Eylem-ses-alışkanlık (*action-sound-habit*) eylemlerde yer alan kültürel ekolojinin çeşitli alışılmış yönlerine atıfta bulunur. Yazarlar çağrışsal seviyede anlam oluşturmanın, analogik ve metaforik süreçlerle detaylandırıldığını, çeşitli çağrışsal ilişkilendirmelerle kuvvetli bir şekilde organize edildiğini varsaymaktadır (Tuuri ve Eerola, 2012: 146-149).

Bir diğer bilişsel seviyede, gösteren (*denotative*) alanı bulunur ve dört dinleme biçimi nedensel (*causal*), empatik (*empathetic*), işlevsel (*functional*) ve anlamsal/semantik (*semantic*) dinleme biçimleridir. Nedensel dinleme biçimi, sesin kaynağını ortaya çıkarmaya yönelik yapılan dinlemedir. Empatik dinleme biçimi ise sesin bir insanın ruhsal hali veya niyetleri ile ilgili belirttiği durumları ifade eder. İşlevsel dinleme biçimi sesin amacını ve bulunduğu bağlamdaki işlevine işaret eder. Semantik dinleme biçimi ise sesin temsil ettiği sembolik veya geleneksel anlamları algılamak üzerinedir (Tuuri ve Eerola, 2012: 148; Tuuri, vd, 2007: 16).

En üst bilişsel seviyede bulunan alan düşününsel (*reflective*) alandır. İndirgenmiş (*reduced*) dinleme ve eleştirel (*critical*) dinlemeyi içerir. İndirgenmiş dinleme biçimi, Schaeffer (2017) ve Chion'un (1994) tanımladığı gibi sesin nesnel olarak özelliklerinin dinlenmesini ifade eder. Eleştirel dinleme biçimi ise belirli bir bağlamda sesin uygunluğu veya otantisitesi ile ilgilidir. Eleştirel dinleme ayrıca bireylerin tepkilerinin uygunluğunu da değerlendirir (Tuuri ve Eerola, 2012: 148-149; Tuuri, vd, 2007: 16).

Yazarlar, sınıflandırdıkları dinleme biçimlerinin ne gibi anlamlar üretmeye yarayabileceğini iki ses olayı örneği vererek bir şema oluşturmuşlardır (Tuuri ve Eerola, 2012: 148). Onlara göre, bu dinleme biçimleri modellemesi önceki dinleme biçimleri kuramlarını birleştirip, eksik kalan noktaları tamamlamakta ve dinlemeyi deneyimsel ve eylem-odaklı bir olgu olarak ele almaktadır. Yazarlar ayrıca dinlemeyi dikkat, eğilimler ve niyetlilik boyutlarına kuramsal olarak ayırarak modellerini niyetlilik üzerine odaklamışlardır (Tuuri ve Eerola, 2012: 149-150). Yazarların bir diğer amacı ise dinlemeyi homojen bir eylem olarak değil, değişken ve heterojen bir eylem olarak ele almaktır ve bu bağlamda Stockfelt (1997) ile bağdaşmaktadır.

Supper ve Bijsterveld'in Dinleme Biçimleri Modeli

Supper ve Bijsterveld (2015), Batılı bilim insanlarının, mühendislerin ve hekimlerin bilgi üretim pratiklerinde dinlemenin rolünü ele alırlar. Çalışmanın ilgi alanı, sesin nesne olarak ön planda tutulduğu akustik veya odyoloji gibi disiplinler değil, sesin bilgi edinme sürecinde giriş niteliğine sahip olduğu diğer disiplinlerdir. Çalışmada bu disiplinlerdeki dinleme pratikleri incelenerek iki boyutlu bir dinleme biçimleri modeli (tipolojisi) sunulur. İlk boyut dinlemenin amaçları (purpose, why) üzerine olup “neden” sorusu ile, ikinci boyut ise dinlemenin biçimleri (way, how) üzerine olup “nasıl” sorusu ile tanımlanır. İki boyutta üçer farklı dinleme biçimi tanımlanarak toplamda dokuz muhtemel kombinasyon elde edilir.

Dinlemenin amaçlarına işaret eden üç dinleme biçimi denetleyici/gözetimci (*monitory*), tanısal/tanılayıcı (*diagnostic*) ve keşfedici (*exploratory*) dinlemedir. Denetleyici dinleme bir durumdaki olası sorunları ve yanlışları kontrol etme amacı ile, genellikle ses ile ilişkisi olmayan başka aktivite veya görevlere eşlik eden dinleme biçimidir. Örnek olarak hekim ve hemşirelerin hastaların yaşamsal durumlarını gözlemlmek için kullandıkları cihazları dinlemeleri verilebilir. Bu da dinlemenin arka planda yapıldığını ancak dinlenen seste (göstergede) beklenmedik bir değişiklik olursa onu algılamak üzere yapıldığını gösterir. Tanısal dinleme de sesin belirttiği durumda neyin yanlış veya sorunlu olduğunu tanılamak için yapılan dinlemedir. Örneğin hekimler stetoskop kullanarak sağlıklı ve sağlıklısız vücut arasındaki farkı dinleyerek tanılayabilmektedirler. Ayrıca bu dinleme biçimi sonifikasyon (*sonification*) çalışmalarında sesteki hataların ayırt edilmesinde bir kalite kontrol aracı olarak kullanılmaktadır. Keşfedici dinleme ise yeni olguları keşfetmek için yapılan dinlemedir. Örneğin kuşbilimciler doğadaki yeni

kuş türlerini keşfetmek için bilinen kuş sesleri arasından bilinmeyenleri ayırt etmek için dinleme yaparlar (Supper ve Bijsterveld, 2015: 130-132).

Dinlemenin nasıl yapıldığına işaret eden üç dinleme biçimi de bireşimli (*synthetic*), analitik/çözümleyici (*analytic*) ve interaktif (*interactive*) dinlemedir. Bu dinleme biçimleri bir öncekilerden bağımsız değildir, aynı anda gerçekleşebilir. Sonifikasyon çalışmalarından gelen bireşimli ve analitik dinleme sırasıyla, kompleks sesi bütün/genel olarak dinlemeyi ve kompleks sesin belirli özelliklerini/parçalarını dikkate alarak dinlemeyi ifade eder. Örneğin bireşimli dinleme bir müzik eserinin genel etkisini dinlemeye işaret ederken, analitik dinleme bir müzik eseri içindeki bir enstrümanın yaptıklarına odaklanmayı belirtmektedir. Örneğin kuşbilimciler bireşimli dinleme yaparak doğadaki genel sesleri duyar ve daha sonra analitik dinlemeyi kullanarak bir kuş sesine odaklanıp onun detaylarını inceler. Bu iki dinleme biçimine ek olarak interaktif dinleme, dinlemeyi yapan bireyin dinlenen sese müdahale etmesini irdelemektedir. Yani bireşimli ve analitik dinlemede olduğu gibi sesin kendi olağan dinamiklerinde, gözlemleyenden bağımsız olarak seyir etmesinden, interaktif dinlemede gözlemleyen kişi sese etkide bulunarak amaca ulaşmada kolaylık sağlayabilmektedir. Örneğin araba tamircileri sorun tespiti yapmak amacı ile motor sesini vites değiştirerek dinler ve böylece *tanısal interaktif* dinleme yapmış olurlar. Benzer şekilde arabanın kullanıcısı olan bireyler de vites değişimlerinde alışılmışın dışında gelen sesleri *denetleyici interaktif* dinleme yaparak tanırlar ve yanlış bir şeyler olduğunu gözlemleyebilirler. Bu son örnekten de anlaşılabilirdiği gibi, iki boyutlu olan bu model dinlemenin amacını ve nasıl yapıldığını göz önüne alarak, karmaşık olan dinleme pratiklerine daha detaylı bir yaklaşım sunabilmektedir (Supper ve Bijsterveld, 2015: 132-135).

Tablo 2: Supper ve Bijsterveld'in dinleme biçimleri modeli (Supper ve Bijsterveld, 2015: 135)

	nasil →	Bireşimli Dinleme	Analitik Dinleme	İnteraktif Dinleme	
neden ↓		Denetleyici Dinleme	izleme/gözetimleme amacıyla sesin genel özelliklerini dinlemek	izleme/gözetimleme amacıyla sesin belirli özelliklerine dikkat etmek	izleme/gözetimleme amacıyla bir ses kaynağı ile etkileşime girmek
		Tanılayıcı Dinleme	Tanılama amacıyla bir sesi hızlı ve genel olarak dinlemek	Tanılama amacıyla sesin belirli özelliklerine dikkat etmek	Tanılama amacıyla bir ses kaynağı ile etkileşime girmek
		Keşfedici Dinleme	Keşif amacıyla genel izlenimleri dinlemek	Keşfetme amacıyla sesin belirli özelliklerine dikkat etmek	Keşfetme amacıyla bir ses kaynağı ile etkileşime girmek

Supper ve Bijsterveld'e göre mühendis, hekim ve bilim insanların dinleme pratikleri dinamiktir ve amaç/biçim doğrultusunda farklı dinleme biçimleri arasında geçişler yapılabilmektedir. Kimi meslekler belli biçimlerinde daha uzmanlaşabilmektedir. Yazarlara göre bireylerin sonik (*sonic*) becerilerindeki virtüözlük, onların farklı dinleme biçimleri arasındaki geçiş kabiliyetleri ile ilişkilidir. Sonik beceriler sadece bilişsel dinleme pratiğini değil, ayrıca mühendis, hekim ve bilim insanların sesi dinleme ve kaydetme ekipmanları hakkındaki gerekli teknik bilgiyi de içerir (örn; hekimlerin stetoskopu doğru yere yerleştirerek dinlemeyi öğrenmeleri veya kuşbilimcilerin doğada doğru yöntemlerle ses kayıtları almaları ve onları çeşitli araçlarla analiz etmeleri). Ses ile ilgili araçlar farklı dinleme biçimlerini aktive edebilmekte ve farklı biçimler arası geçişleri tetikleyebilir.

TARTIŞMA

Dinleme eylemini farklı bağlamlarda ele alan dinleme biçimleri kavramsallaştırmaları, birbiriyle tutarlı olmakla beraber, kendi başlarına bazı durumları açıklamakta zorluklar yaşamaktadır. Bu dinleme biçimleri modellerinin güçlü yanları birleştirilerek, daha kapsamlı ve geniş bir bağlamda açıklayıcı olan bir model oluşturulabilir. Bu makalenin kapsamı dışında olan dinleme biçimlerinin deneysel çalışmaları ise ayrı bir tartışma konusudur. Olgunun zorluğundan dolayı, literatürde dinleme biçimleri modellerini sınamayı deneyen veya başaran deneysel çalışma

sayısı oldukça azdır. Deneysel çalışmalar arasında Madsen ve Geringer’ın yaptıkları *Sürekli Cevap Dijital Arayüzü* (Continuous Response Digital Interface, CRDI) kullanan çalışmalar dizisi (Madsen ve Geringer, 1990; Madsen ve Geringer, 2000) bulunmaktadır. Bir diğer kayda değer çalışma da Dibben’in, Gaver’in dinleme biçimlerini sınavan deneysel çalışmasıdır (Dibben, 2001). Bu konuda deneysel bir çalışma yürütmek birçok zorluk barındırır da, denemeye değerdir.

Ünlü teorik fizikçi Stephen Hawking, fizik alanında her şeyi açıklayan bir teorinin varlığını tartışırken M-teorisinden söz eder. Hawking’e göre, tek bir teori fizikteki her detayı açıklayamamaktadır ancak farklı teorilerin birleşiminden oluşan M-teorisi, farklı boyutları ve bağlamları açıklama amacını gerçekleştirebilecek en uygun araçtır. Bu teori alışılmışın dışında olarak, dünya haritasına benzemektedir. Dünyanın tüm özellikleri bir haritada gösterilememektedir. Bunun için farklı ölçeklerde belirli bölgeleri göstermekte olan bir çok farklı harita kullanarak bütünü anlamaya çalışmaktayız. M-teorisi de fizikte farklı durumları anlamlandırabilmek için bir araya getirilen farklı yaklaşımlar dizisi olarak görülebilir (Hawking ve Mlodinow, 2010: 7-9). Dinleme biçimleri kavramı da, insan algısının farklı boyutlarını inceleyen ve açıklamaya çalışan diğer disiplinlerin çalışmaları ile birlikte, oldukça karmaşık olan insan algısını açıklamakta ve anlamlandırmakta işe yarar bir ölçek veya mercekle olarak iş görebilir.

KAYNAKÇA

- Chion, Michel (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Dibben, Nicola (2001). “What do we hear, when we hear music?: Music perception and musical material”, *Musicae Scientiae*, Vol 5 (2), ss 161-194.
- Draper, P. (2013). “On critical listening, musicianship and the art of record production”, *Journal on the Art of Record Production*, Sayı 8(1), ss 1-12.
- Gaver, William W. (1988). *Everyday Listening and Auditory Icons*. (Doktora Tezi). University of California, Cognitive Science and Psychology, San Diego.
- Hawking, S. ve Mlodinow, L. (2010). *The Grand Design*. New York: Bantam Books.

- Kane, Brian (2014). *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Amerika: Oxford University Press.
- Madsen C. K. ve Geringer J. M. (1990). “Differential Patterns of Music Listening: Focus of Attention of Musicians versus Nonmusicians”, *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, Sayı 105, ss 45-57.
- Madsen C. K. ve Geringer J. M. (2000). “A Focus of Attention Model for Meaningful Listening”, *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, Sayı 147, The 18th International Society for Music Education ISME Research Seminar, ss 103-108.
- Schaeffer, P. (2004), *Acousmatics*. C. Cox ve D. Warner (Ed.), *Audio Culture: Readings in Modern Music* içinde (76-81). New York: The Continuum International Publishing Group Ltd.
- Schaeffer, P. (2017). *Treatise on Musical Objects: An Essay Across Disciplines*, (C. North ve J. Dack, Çev). Kaliforniya: University of California Press.
- Supper, A. ve Bijsterveld, K. (2015). “Sounds Convincing: Modes of Listening and Sonic Skills in Knowledge Making”, *Interdisciplinary Science Reviews*, Vol 40, No 2, ss 124-144.
- Stockfelt, Ola (1997), *Adequate Modes of Listening*. D. Schwarz, A. Kassabian ve L. Siegel (Ed.), *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture* içinde (129-146). University of Virginia Press.
- Tuuri, K., Mustonen, M. ve Pirhonen, A. (2007). “Same sound Different meanings: A Novel Scheme for Modes of Listening”, *Proceedings of Audio Mostly*, ss 13-18.
- Tuuri, K. ve Eerola, T. (2012). “Formulating a Revised Taxonomy for Modes of Listening”, *Journal of New Music Research*, Vol 41, No 2, ss 137-152.

MÜZİK DİNLEMeye SOSYOLOJİK YAKLAŞIM; DENORA VE “GÜNDELİK YAŞAMDA MÜZİK”

Sociological Approach to Listening to Music; DeNora and “Music In Daily Life”

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.64

Bekir Bora KUMPASOĞLU¹

Geliş Tarihi: 12.04.2022

Kabul Tarihi: 13.05.2022

Özet

DeNora, bireylerin gündelik yaşam pratikleri içinde müziği, duygudurum düzenleyici bir “öz-düzenleme(self-regulation)” aracı olarak kullanma eğiliminden bahseder (DeNora, 2000: 46). Bu eğilimin temel sebebi, DeNora'nın yaklaşımıyla müziğin bir “benlik teknolojisi” olarak insanların hafıza, kimlik ve bireysel özerkliklerini organize etme ve sürdürme ihtiyacıdır. Bu bağlamda DeNora kişiliği genel olarak sosyo-kültürel ve biyolojik etkilerle gelişen, davranışlar, algular, bilişsel ve duygusal tepkiler bütünü olarak ele alır. Dolayısıyla müzik beğenisi ve müzik tercihleri de bu ihtiyaçlar ekseninde bireysel olarak şekillenir.

Bireyler, duygudurumlarını sürekli ve yeniden üretme eğilimindedir. Gündelik yaşamda müziğin kullanımı da bu ortamlar içinde bireysel anlam ilişkilerini oluşturur. Müzik türlerine yaklaşım ve müzik tercihleri de bu nedenle değişkendir. Dolayısıyla aynı müziğin farklı zamanlardaki tercihi, DeNora'nın duygudurum düzenleme aracı olarak gördüğü “benlik teknolojisinin” oluşma motivasyonu ile doğrudan ilişkilidir. Örnek olarak bireyin beğendiği bir rock parçası, her dinlemesinde ona farklı motivasyon yaratabilir ya da farklı duygudurumları etkileyebilir. Bu bağlamda DeNora'nın amacı, müziğin kullanımında dinleyicinin rolünü sorunsallaştırmaktır. Dolayısıyla DeNora'nın müziğin kullanımına ilişkin argümanları, insan ve müzik arasında kurulan bireysel etkileşimi üzerinedir. DeNora geçmişten günümüze müzik üzerine yapılan çalışmaların, sosyo-kültürel bütüncül bir yaklaşımla değil, bireysel olarak ele alınması gerektiğini savunur. Bu çalışmada, DeNora'nın müziğin gündelik yaşam içinde kullanım amaçları ve bu amaçların neden bireysel olarak ele alınması gerektiği ile ilgili yaklaşımlar incelenmiştir. Çalışmanın amacı DeNora'nın perspektifinden, bireyin müzik ve gündelik yaşam olguları arasında kurduğu ilişkiler biçimini incelemektir.

Anahtar Kelimeler: *Gündelik Yaşamda Müzik, Öz Düzenleme, Bireysellik.*

¹ Doktora Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri kumpasoglu.bora@gmail.com

Abstract

DeNora talks about the tendency of individuals to use music as a mood regulator, that is, as a "self-regulation" tool in their daily life practices (DeNora, 2000:46). The main reason for this trend is the need to organize and maintain people's memory, identity and individual autonomy as a "self-technology" of music with DeNora's approach. In this context, DeNora generally considers personality as a set of behaviors, perceptions, cognitive and emotional reactions that develop with socio-cultural and biological factors. Therefore, music taste and music preferences are shaped individually on the axis of these needs.

Individuals tend to constantly and reproduce their moods. The use of music in daily life also creates individual meaning relations in these environments. For this reason, approaches to music genres and music preferences are also variable. Therefore, the preference of the same music at different times is directly related to the motivation for the formation of "self technology", which DeNora sees as a mood regulation tool. For example, a rock piece that an individual likes can create different motivations or affect different moods each time he listens. In this context, DeNora's aim is to problematize the role of the listener in the use of music. Therefore, DeNora's arguments for the use of music are about the individual interaction between people and music. DeNora argues that studies on music from past to present should be handled individually, not with a socio-cultural holistic approach. In this study, DeNora's approaches to the purposes of using music in daily life and why these purposes should be handled individually are examined. The aim of the study is to examine the form of relationships that an individual establishes between music and everyday life phenomena from DeNora's perspective

Keywords: *Music in Everyday Life, Self-Regulation, Individualism.*

GİRİŞ

Müziğin tarihsel olarak geçmişi neredeyse insanlık tarihi kadar eskidir. Bu tarihsel geçmiş ile birlikte müzik ve birey arasındaki ilişki çok geniş, girift ve etkin ilişkiler bütünüdür. Geçmişten günümüze, müzik salt olarak estetik bağlamı ve müziksel içerikleri inceleme üzerine yapılan çalışmalarla ele alınmaz. Kültürel değerleri ortaya koyma, toplumsal uzlaşma, kültürel aktarım, kolektif kimlik bilinci oluşturma, siyasi propaganda, iletişim, müzik – duygudurum ilişkisi, müzik psikolojisi, müzik algısı, müzik beğenisi gibi çok çeşitli kolektif ve bireysel sosyo-kültürel olgu, müziğin aktif olarak kullanıldığı alanların başında gelir. Sosyolojik, antropolojik, psikolojik, toplumsal, bireysel, kültürel pek çok artılanda müzik etkin bir araçtır. Dolayısıyla müzikoloji ve etnomüzikoloji disiplinleri, yukarıda bahsedilen bu bağlamlar ve müzik arasındaki ilişki üzerine çalışma alanlarını ortaya koymuştur.

Bu çalışmanın amacı DeNora'nın, bireyin müzik ve gündelik yaşam olguları arasında kurduğu ilişkiler biçimini incelemektir. Bu

bağlamda DeNora'nın Gündelik Yaşamda Müzik (2000) çalışmasında, Nijeryalı bir kadının müziğin gündelik hayatta kullanımına ilişkin verdiği örnek üzerine yaklaşımı, bu incelemenin de dayanak noktasıdır. Bu yaklaşıma göre Afrika'da bireyler, müziği sosyal yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak görürler. Örneğin bir kadın bazı şarkıları, görevlerinin veya günlük işlerinin, hatta yemek pişirme işlemlerinin bir parçası, anımsatıcısı ya da motivasyon kaynağı olarak söyler ve farklı pratikler için farklı ritimler kullanır. Nijerya'da, insanların müziğin güçlerine dair daha zengin bir anlayışa sahip oldukları ve bu “müzik güçlerinin” nasıl kullanılacağına dair bilginin sağduyunun önemli bir parçası olduğunu belirten DeNora buna karşılık, çoğu Amerikalının “müzik” çalmayıp (pratik, icra vb.) müzik dinleyip ve dans ettiklerini öne sürer. (DeNora, 2000:9)

Çalışmanın temel kavramı olan “gündelik yaşamda müzik” olgusu, müzik algısı, beğenisi ve tercihi bağlamında müziğin, bireyin günlük sosyal yaşamını düzenlemede etkisi olarak açıklanabilir. Kavram ilk olarak DeNora'nın (2000) Gündelik Yaşamda Müzik çalışması ile detaylı olarak ele alınmıştır. Gündelik yaşamda müziğin etkileri üzerine yaptığı çalışmalarında DeNora popüler müzik yaklaşımlarının aksine, müziği sadece kültürel bir kimlikle değil benlik kimliği ile ilişkili olarak da ele alır. Dinleyicilerin müzikle ilgili “sıradan” deneyimlerinin yani gündelik hayat pratiği içindeki müzik deneyimlerinin incelenmesi gerekliliği üzerinden ele aldığı çalışmada, duygulanma, algı, biliş ve bilinç, kimlik, enerji gibi olgularla müziğin yakın ilişkisine vurgu yapar. Dolayısıyla DeNora'ya göre müziğin en önemli rolü, insan hayatındaki işlevi açısındandır. Müzik fenomeninin sadece gösterge bilimsel rolü ve müziğin analizinin sadece estetik öğelerle sınırlandırılmasına eleştiri vardır (DeNora, 2000: 34).

Gündelik Yaşamda Müziğin Gücü: Bireysellik

Gündelik yaşam kavramı, bireylerin hem birbirlerinden etkilenip hem de birbirlerini etkiledikleri öznel pratikler, davranışlar ve düşünceler bütünüdür. Kavram aynı zamanda bireylerin gerçekleştirdikleri etkinlikler ve yaşadıkları somut ve soyut toplumsallıklara dair anlamlar ürettikleri, şekillendirdikleri ve değerlendirdikleri bir zemini ifade eder. Toplumsal, ekonomik ve sosyal her alanda var olan ideolojiler ve eylemlerle sürekli ve yeniden üretilen bir etkileşim içindedir.

Lefebvre'ye göre (2013:15) 20.yy. ortalarından itibaren ise gündelik hayat; daha girift, dinamik, çoğul ve çekişmeli bir alan olarak kavramsallaşmaya başlamıştır. Teknolojik gelişmelere paralel olarak

hızla endüstrileşen medya ve kültür dinamikleri, post endüstriyel toplumların yapısında var olan değişimler bağlamında aktörlerin/bireylerin öznel bakış açısına göre günlük tecrübenin bağlamsal yönleri ile ilişki kurarak açıklama amacı taşımıştır. Schutz da sosyo-kültürel olayların, gündelik bilginin etrafında gelişen istikrarlı bir yapıya sahip olduğu yaklaşımından yola çıkarak, sosyo-kültürel ve toplumsal olaylarda özneler yaratıcı ve aktif bir biçimde rol oynadığı için, toplumsal gerçekliğin gündelik yaşam içinde bireylerin eylemleri ile yeniden üretildiğini söyler (aktaran Swingewood, 2010: 289-293).

Gardiner (2016:14) bu çalışmanın temel dinamiklerinden biri olan gündelik yaşam olgusunu, insanın ‘soyut bilişsellik’ ve ‘pratik nesneleştirme’ etkinlikleri bütünü olarak gizemli ve üretken bir alan yaklaşımıyla kavramlaştırır (Gardiner, 2016: 14). Lefebvre (2013: 49-63) ise gündelik yaşam kavramını, döngüsel zaman (doğal, hala somut olan) ile doğrusal zaman (sonradan edinilmiş, soyut ve rasyonel olan) arasındaki iç içe geçişler, bu etkileşimden kaynaklanan her türlü olguyu incelemek olarak ifade eder.

19. yüzyıl sonlarına kadar sosyal bilimler alanında sosyo-kültürel olgular, bireysellik üstü bir yaklaşımla, bütüncü, genelleştirici ve kapsayıcı biçimde ele alınmıştır. Ancak Gardiner (2014:17) 19. yüzyıl sonlarında bireyin ve bireyselliğin göz ardı edilemeyeceğini, sosyo-kültürel dinamikleri incelemede bireylerin öznel ve yaratıcı özelliklerinin göz ardı edilmemesi gerektiğini ifade eder. Öznel yaklaşımlar, düşünce ve pratikler, bu bağlamda da bireylerin gündelik yaşam deneyimleri önemlidir.

Popüler kültür çalışmalarında da 1990'lara kadar hâkim bu anlayış, daha önce de belirtildiği gibi müzik fenomeninin sosyo-kültürel boyutunun ağırlıklı olarak toplumsal ve kolektif kimlikler ile ilişkisine işaret eder. Bennet de (2010) 1990 öncesi müzik çalışmalarında dinlerkitle (audience) üzerine yapılan çalışmaların, ağırlıklı olarak alt kültür, gençlik kültürü gibi kültürel bütüncü yaklaşımlarla birlikte ele alındığını belirtir. (aktaran Çerezcioglu, 2013:160) Ancak DeNora Gündelik Yaşamda Müzik çalışmasında, bireylerin gündelik yaşamlarında müziği kişisel bir duygudurum düzenleyicisi (self-regulation) aracı olarak kullandığını ifade eder (DeNora, 2000:67). Dolayısıyla bu araç, salt kolektif bir kimlik ile ilgili değil bireysellik ve duygudurumlar ile yakın ilişkidir

Müziğin bir duygudurum düzenleyicisi olarak işlevi kabaca, bireylerin bilinçli ya da bilinçsizce müziği, duygularını ve ruh hallerini değiştirmek, farklı duygular oluşturmak, ya da mevcut duygudurumları

pekiştirmek için kullanımı olarak açıklanabilir. DeNora da (2000) gündelik hayatta müziği, dikkat dağıtma, içe dönme ya da aktif başa çıkma gibi farklı durumlarda yardımcı olan (örneğin bireyin mevcut duygudurumdan uzaklaşma ya da var olan duygudurum daha yoğun biçimde yaşama isteği) bir öz düzenleyici araç olarak tanımlar. Bunun yanı sıra müziğin gücü sadece duygudurum özelinde değildir. Anımsatma, duygusal bağ kurma, günlük işleri ve görevleri kolaylaştırma gibi müziğin pragmatik kullanımının gündelik yaşam pratiklerinde müzik aktif olarak rol oynar. Dolayısıyla müzik fenomeni gündelik hayatın vazgeçilmez dinamiklerinden biridir. Bu bağlamda birey ve müzik arasındaki bu ilişkiler bütünü, salt toplumsal ya da sosyo-kültürel kuramlar ile açıklamak ya da DeNora'nın yaklaşımına paralel olarak bireyi tek başına edilgen kılmak, müziğin işlevselliğini tartışmada yetersiz olacaktır. Dolayısıyla müzik beğenisi, müzik tercihi, müzik ve duygudurum ilişkisinin bireysel boyutlarını da ele almak gerekir. Müzik algısı çalışmalarında müziğin salt kolektif pratikler ve toplumsal dizgeler bağlamında incelenmesi yerine teknolojik gelişmelere paralel olarak gündelik hayatta bireysel müzik edimlerinin de incelenmesi önemlidir.

DeNora'nın amacı, müzikal bir anlam yaratmada dinleyicinin rolünü sorunsallaştırmaktır. Özellikle, müzik algısını, müziğin sadece teknik içerikleri (tonalite, armoni, ritim, tını vb. müzikal bileşenler) ile ilgili değil daha ziyade müzik fenomeninin tüm anlam boyutlarının zaman içinde diyalektik bir birleşimi, çağrışımlar, koşullar ve durumlar arasında süre gelen bir bağlantı aracı olarak tasvir eder. DeNora'ya göre durumlar, biyografik konular, dikkat kalıpları, varsayımlar gibi müzik dışı materyallerin tümü, müziğin semiyotik gücünün açıklığa kavuşturulmasında rol oynar. Tersine, ancak ve eşzamanlı olarak müzik, onu açıklığa kavuşturmak için kullanılan şeyleri netleştirmek için kullanılır (DeNora, 2000: 49).

Gündelik yaşamda müzik üzerine DeNora, Hargreaves, North, Sloboda ve diğerlerinin çalışmalarının temel dayanak noktalarından biri müzik ve dinlerkitlenin, teknolojik gelişmelerle birlikte nasıl bir ilişki içinde olduğunu anlamadır. Bu bağlamda müziği dinleme, müzikle etkileşim kurma, değer atfetme ve kullanım biçimleri son iki yüzyılda dramatik bir şekilde değişmiştir. Cook'a göre 19.yy. boyunca, "duyabildiğiniz tek müzik, ister halka açık bir konser salonunda ister ev salonlarında olsun, canlı müziktir" ve buna muhtemelen tiyatrolar, tavernalar ve diğer sosyal toplantılar da dahildir (aktaran Hargreaves ve diğerleri, 2004: 43). Bu bağlamda besteci, 'temel ürünün' oluşturucusu olarak bir statü hiyerarşisinin zirvesindedir. Bu hiyerarşinin diğer basamaklarında icracı gelmekte ve icracının rolü de hiyerarşinin en alt

seviyesinde pasif olarak görülen tüketiciye (dinlerkitle) müziği aktarmak olan bir "aracı" olarak görülmektedir (Hargreaves ve diğerleri, 2004: 44). 20.yy'da ise kitle iletişim araçlarının gelişimi, müziğin çok daha yaygın ve kolay ulaşılabilir hale gelmesi, bireylerin müzik dinlediği bağlamların çok daha çeşitli hale gelmesine neden olmuştur.

Hargreaves ve diğerleri (2004:46) teknolojik gelişme ivmesinin hızla arttığı son 20-25 yılda, müzikal deneyim ve müzik değerinin doğasındaki değişikliklerin daha belirgin hale geldiğini ve müziğin kaydedilmesinden başlayarak işlenme, depolanma ve çalınması ile ilgili pek çok yenilik ile birlikte müzik bestecisi, icracısı ve dinleyicisinin geleneksel olarak tanımlanan hiyerarşi ve statüsünün muğlaklaştığını öne sürer. Günlük yaşamda bireysel müzik tercihleri, kalabalık alanlar ve ortak işyerleriyle başa çıkmak için etkili bir duygusal yönetim aracı haline gelmiş ve bir müzik kitaplığı olarak akıllı telefon, sürekli ve kolay bir kişisel müzik dinleme deneyimi sağlar (Fleischer, 2015: 259). Bu bağlamda müzik dinleme için üretilen birçok cihazın yanı sıra internet kullanımının yaygınlaşması ve diğer medya aygıtları ile müziğe erişimin kolaylaşması bu değişikliğin temel noktasıdır. Spotify, Youtube, Deezer, ITunes gibi pek çok sosyal müzik mecrasını, hemen her telefonda var olan uygulamalar ile takip etmek mümkündür. Dolayısıyla bireyler artık günlük müzik dinleme eylemlerini çok daha fazla aktif olarak yapmaktadır. Bu bağlamda bireylerin müzik tercih ve beğenileri, günlük yaşamda müziği kullanma biçimleri, dinlerkitlenin müzik endüstrisi hakkında da belirleyici olmasına yol açmıştır.

Buradan yola çıkarak DeNora ile birlikte, Sloboda ve Frith de müziğin kullanım biçiminin bireyselliğine işaret eder. Böylece bireyler müziği, gündelik hayat pratiklerine yönelik organizasyon ve motivasyon için rutin biçimde kullanır. Frith, gündelik yaşam pratiklerinde müzik kullanımındaki dinamiklerin, "kontrol ihtiyacıyla ilişkili olduğunu, bunun da duygusal ve estetik kontrolün tümleştirilmesi anlamına geldiğini, yani duyguları uygun biçimde sergileme düzenlemeleri yaratmakla ilgili" olduğunu belirtir (aktaran Çerezcioglu 2013:161).

Kafe, restoran, spor salonu, mağaza gibi çeşitli ticari mekanlarda müziğe maruz kalmanın yanı sıra kişisel tercihler ile hemen her ortamda müzik kullanımı yaygınlaşmıştır. Bu bağlamda bireylerin farklı ruh halleri yaratmak ya da belli duygudurumların uyarılma seviyelerini değiştirmek gibi farklı psikolojik sonuçlara ulaşmak için bunu yapmaları beklenebilir. Bu durum müziğin sadece bir meta değil, etkin bir kaynak olmasına yol açar. Bireyler bu kaynakları çeşitli durumlarda bilinçli ve aktif olarak kullanabilir. Bu durum dinleme biçimleri ve bağlamları

açısından bireysel dinleyici için müzik deneyiminin değerini belirler. Aynı zamanda bilinçli tercih ve kullanım, müzik fenomeni içinde dinlerkitlenin edilgen bir rolde olduğu varsayımlarını da geride bırakır.

John Sloboda, Susan O'Neill ve Antonia Ivaldi (2001) gündelik yaşamda müzik deneyiminin ortaya çıkan bölümlerini belirleme aracı olarak Deneyim Örneklemeye Yöntemi ile elde edilecek bulguları karşılaştırarak, müzik dinlemenin gerçekleştiği durumların tutarlılığını uygulanabilirliği üzerine bir çalışma yapmıştır. Çalışma, müziğe karşı kişisel seçimlerin derecesinin ve ruh hali değişikliği gibi parametrelerin, katılımcıların müziğin işlevlerine ilişkin açıklamalarıyla karşılaştırmayı hedeflemiştir. Çalışmanın temel amacı, DeNora'nın öncüsü olduğu gündelik yaşam- müzik ilişkisinde, katılımcıların bir laboratuvar ortamında ve çalışmayı yapan kişilerce belirlenen ve belirli kalıplarla yönlendirici alan çalışması olmamasıdır. DeNora'nın çalışmasına değinerek, algısal kapasiteyi araştırmak ve günlük müzik hayatını müdahale olmaksızın doğrudan gözlemlemek ve doğru sonuçlar elde etmek daha olasıdır.

DeNora da (2000:61) dinlerkitlenin aktif rolü ile ilgili müziğin etkisinin uyananlarla olmadığını ve müziğin etkilerinin uyanarlardan değil yönelimden geldiğini ortaya koyar. “Müzik nesnel bir 'güç' ya da 'uyarıcı' değildir” (2000:107) ancak “bireylerin ona yönelme biçimlerinden, onu nasıl yorumladıklarından ve kişisel müzik haritalarına nasıl yerleştirdiklerinden gelir” (2000:61). Bu bağlamda DeNora müziğin benlik üzerindeki etkilerini, bireylerin müzikle yönelimleri ve bu yönelim ve anlamlandırma dinamiklerini ürettikleri bağlamlar aracılığıyla olduğunu öne sürer.

Buradan yola çıkarak DeNora, müziğin bireyle ve bireyin sosyal yaşam içinde var olabilme çabasında etkin bir araç olduğunu savunur. Bireylerin müziksel tercihleri, onlara belirli sosyal statüler sağlar ve çeşitli toplumsal kolektif yapılara dahil olma ya da çeşitli yapılardan farkını ortaya koyarak ayırt edilebilme özelliği sağlar. Dolayısıyla müzik kimlikle yakın ilişkili hatta kimliği ortaya koymada en etik araçlardan biridir. Bu bağlamda müzik bireyin kendini ve sosyal çevresini tanımlamasında bir araçtır. Yukarıda bahsedilen DeNora'nın müziğin nesnel bir güç ya da uyarıcı olmaması yaklaşımı bu noktada önemlidir çünkü müziğin “gücü”, bireylerin onu nasıl anlamlandırdığı, paylaştığı, algıladığı ile ilgilidir.

Hesmondhalgh (2002) da popüler müzik çalışmalarında dinleyicinin edilgen olarak değerlendirilmediği ve bu bağlamda popüler müzik dinleyicileri üzerine ampirik çalışma sayısının çok az olduğunu

ifade eder (aktaran Gedik, 2007:13). DeNora'nın Gündelik Yaşamda Müzik çalışmasına benzer biçimde, dinleyicilerin müzikle ilgili "sıradan" deneyimlerinin yani gündelik hayat pratiği içindeki müzik deneyimlerinin incelenmesi gerekliliğini vurgular (aktaran Gedik, 2007:13). Bunun nedeni müziğin, kimlikler ve kişilikler hakkında sunduğu ipuçları kadar bu olguların üretilmesi, pekiştirilmesi, değiştirilmesi, anlamlandırılması, paylaşılması gibi benliğin inşasıyla ilişkili önemli ipuçları sağlamasıdır.

Sicilliano (2013) DeNora'nın çalışmasını, müziğin sanatsal estetiğın değil, sosyal yaşamın duygusal dışı vurumu olarak önemini vurgular. Dolayısıyla gündelik yaşamda müzik dinleme tercihleri açısından incelenecek olgular müziksel öğelerden çok bireysel parametrelerdir. Müzik bu noktada en işlevsel araçtır. Müziğın en önemli işlevi, bireyler tarafından ruh hali üzerinde kontrol uygulamak, anlamı iletmek, ifade kimliğı oluşturmaktır. Bu bağlamda müzik maddi bir deneyim ve yaşam malzemesidir. Müzik bir sosyal organizasyon aracı olarak hareket eder ve bu nedenle duygusal deneyimler müzikle kaydedilir.

Cavicchi (2002:6) DeNora'nın argümanlarının gücünü, müzik için "alımlama teorisi" olarak tanımlanabilecek bir yaklaşımla açıklar. Bu bağlamda Cavicchi, Hesmondhalgh'ın (2002) yaklaşımına paralel olarak, müzik disiplinlerinin çoğunun izler-dinlerkitle davranışlarını ele alma söz konusu olduğunda yetersiz olduğunu vurgular. Müzikte izler-dinlerkitle üzerine yaklaşımların önündeki engellerden biri, bu kitlenin müzik fenomenine (veya DeNora'nın tartıştığı gibi eleştirmene/müzik profesyonellerine) göre "ikincil" olduğu, geleneksel müzikolojideki metne dayalı analizin sağlamaştırılmasıdır. Diğer bir engel, disiplinin mesleki eğitime kurumsal bağlılığıdır. DeNora'nın günlük yaşamda müziğı araştırmaya yönelik etnografik yaklaşımı ise bu engellerden kurtulmak adına, "müziğın ne anlama geldiğıyle ilgili bir sorunsallaştırma ve sosyal varoluşun dinamik bir malzemesi olarak "ne yaptığı" ile ilgili bir yaklaşımı benimser.

SONUÇ

DeNora müziğın duygu durum ilişkisi ile birlikte olarak hafıza, kimlik, sosyal yaşam gibi pek çok olguyu düzenlemede etkin olduğunu öne sürer. Müziğı tanımlamak ya da anlamlandırmak için duygular en önemli olgulardan biridir. Frith de (2000) müzik beğenisi ile ilgili çalışmasında, müziğın kimliksel tanımlamaları içinde gündelik yaşamda duygusal ilişkiler bütünü düzenleme aracı olarak kullanıldığını belirtir. Bu bağlamda bir şarkı ya da müzisyen ile kurulan bağ, aynı hissi taşıyan

herkesle duygusal ittifaklar oluşturur. Aynı zamanda bu bağ, bireysel yaşantılar, hatıralar, kişiler ya da olaylar gibi pek çok soyut olguyla öznel dir. Dolayısıyla müzikle hem kolektif hem de öznel bir ilişki biçimi mümkündür (Frith, 2000:120).

Gündelik yaşamla müzik ilişkisini ele aldığı bir başka çalışmada Frith (2003), kişisel alanlara müziğin nasıl ve neden dahil edildiği sorusunu araştırır. Frith'e göre müzik, DeNora'nın belirttiği gibi "benlik teknolojisi" bağlamında öz kimlik, hafıza ve duygusal bir düzenleme (self-regulation) aracıdır (Frith, 2003:96). Ayrıca bu durum sadece halka açık yerlerde müzik meselesi değil; müziğin sosyolojik bir perspektiften, yani, müzik zevklerini sosyal değişkenlere göre açıklayabileceğimizden, müzikal kullanım kalıplarını haritalayarak, yakınlık ve uzaklık, dominantlık ya da pasiflik ve sevginin bireyler arası ilişkilerini daha iyi anlaşılabilir (Frith, 2003:96). Kimlik olarak ortaya konan duyu durumları müzikle daha iyi açıklanır. Dolayısıyla hem Frith hem de DeNora'ya göre müzik sosyal ve bireysel kimliklerin oluşumu, anlamlandırılması, sürekli halde yeniden inşa edilmesi ve dışavurumunda en önemli araçtır.

Frith'in, müziğin günlük yaşamdaki rolü ve bir bireyin kimliğini nasıl şekillendirdiği ve yansıttığı yaklaşımına paralel olarak DeNora da alışveriş merkezleri, egzersiz dersleri ve karaoke gibi ortamlarda müziği nasıl kullandıklarını incelemek için yaptığı çalışmada, günlük yaşamda müziği bir düzenleme aracı olarak görmekte ve bireyin iç ve sosyal dünyasının müziğin çeşitli aktivitelerin arka planından daha fazlası olduğunu, bunun yerine bu aktivitelerin amaçlarını sürekli olarak yeniden inşa etmeye yardımcı olduğunu savunmaktadır (DeNora, 2000:56) Kısacası 'müzik' bir nesneden çok bir süreç olarak görülmektedir. Bu sürecin en önemli aktörü ise dinleyicidir. Dolayısıyla daha önceki müzikoloji ve etnomüzikoloji çalışmalarında dinleyiciyi edilgen kılan yaklaşım tamamen terk edilmiştir

DeNora ve diğerlerinin, müziğin gündelik yaşam içerisinde bir düzenleyici olduğu yaklaşımı, müziğin "kullanımıyla" ilgilidir. Müziğin kullanım bağlamlarından soyutlanmış 'güçlerinden' söz etmenin imkânsız olduğunu öne süren DeNora, bu bağlamda dinlerkitlenin edilgen olduğu bir yaklaşımı reddederken, müziğin sadece işlevsel kullanımıyla ilgili olarak müziği edilgen bir yapı içine sokar. DeNora'nın (2000), Nijeryalı bir kadın ile yaptığı alan görüşmesinde batılıların müziğin gücünü anlamamasının altını çizmesi önemlidir. Burada "batılıların" anlamadığı "müziğin gücü", müziğin gündelik yaşamda kullanım biçimine işaret eder. Ancak DeNora'nın müziğe işlevsel yaklaşımı, müziksel unsurları ve

müziğin estetik anlamını göz ardı eder. Ayrıca müziğin kullanım biçimleri kadar üretim biçimlerini de bütün olarak değerlendirmek gerekir. Dolayısıyla müzik üzerine yapılan çalışmalar, üretim ve kullanım olarak birbirinden bağımsız düşünülemez.

Dinlerkitlenin edilgen olmadığını gösteren parametreler ise bilinçli seçim ve reddetme, sahiplenme ve kullanma hakkıdır. “Bir şeyler yapmak” ve “işleri halletmek” için müziği kullanmakla ilgilidir. Bu bağlamda müzik tüketimi ile ilgili pek çok eleştirel görüşe göre DeNora’nın bakış açısı farklıdır. Müziğin önemi bireylerin sadece kültürel örüntüleri nasıl deneyimledikleri değil, aynı zamanda sosyo-kültürel bağlamda “var olmak”, “yapmak” ve “hissetmek” için nasıl harekete geçirdiklerine dair etkisidir. DeNora için müzik bir kişi, olay ya da olguyu değiştirme veya etkileme açısından düzenleme aracıdır. Bu bağlamda düşünmek için bile müzik kullanılır ve bireyler pragmatik bir biçimde müzikal işlevlerde ve yapılarda kendileri için metaforlar üretir. Müzik, günlük eylemlere eşlik etmekten daha fazlasıdır. Müzik bu faaliyetlerin kurucusu ve aynı zamanda bir “protez teknolojisidir” ve vücudun kapasitesini genişletir (2000:107). Müzik hem bireysel hem de kolektif düzeyde çalışan bir sosyal organizasyon malzemesi olarak tanımlanabilir.

KAYNAKÇA

- Cavicchi, D. (2002). *From the Bottom Up Thinking About Tia Denora's Music in Everyday Life*, ed. Thomas A. Regelski, Wayne Bowman, Darryl A. Coan, Action, Criticism, and Theory for Music Education, Cilt:1, Sayı: 2, s.4-19.
- Çerezcioğlu, A. (2013). *Popüler Müzik ve Gündelik Yaşam Deneyimi*, Folklor ve Edebiyat, Cilt: 19, Sayı: 75, sf. 159-172.
- Denora, T. (2000). *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Fleischer, R. (2015). *Towards a Postdigital Sensibility: How to get Moved by too Much Music* Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research, Cilt:7, Sayı: 2, sf. 255-269.
- Frith, S. (2003). *Music and Daily Life*, The Cultural Study of Music, ed. M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton, New York: Routledge Publications, s. 92-101.
- Gardiner, M. (2016) *Gündelik Hayatın Eleştirileri*, Çev. Deniz Özçetin, Babacan Taşdemir ve Burak Özçetin, Ankara: Heretik Yayınları.

- Gedik, A. C. (2007). *Popüler Müzikte Beğeni Farklılıkları: Bir FMRI Çalışması*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Lefebvre, H. (2013) *Gündelik Hayatın Eleştirisi II*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- North, A. & Hargreaves, D. ve Hargreaves, J. J. (2004). *Uses of Music in Everyday Life*, Music Perception, Cilt:22, Sayı: 1, s.41-77.
- Siciliano, M. (2013). *Tia DENORA, Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press, Cilt:10, Sayı:1, s.306-309.
- Swingewood, A. (2010) *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*, Çev. Osman Akınbay, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

KEMANDA TÜRK MÜZİĞİ MATERYALLERİ KULLANILARAK HAZIRLANMIŞ LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ANALİZİ

Analysis of Graduate Theses Prepared Using Turkish Music Materials in Violin

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.65

Hüseyin PARPUCU¹

Geliş Tarihi: 17.04.2022

Kabul Tarihi: 23.06.2022

Özet

Kemanda Türk müziği materyalleri kullanılarak hazırlanan lisansüstü tez çalışmalarının çeşitli özelliklerinin incelenmesi ve belirlenmesinin, bu alanda araştırma yapmak isteyen araştırmacılara fikir oluşturması ve bu konudaki gelinen son durumun ortaya konulması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir. Bu sebeple bu araştırma ile, kemanda Türk müziği materyalleri kullanılarak hazırlanmış lisansüstü tezlerin çeşitli özelliklerinin incelenmesi, kategorize edilmesi ve bu tezlere yönelik olarak genel bir çerçevenin oluşturulması amaçlanmaktadır. Araştırmaya konu olan tezlerin çeşitli özelliklerinin ortaya çıkartılması ve kategorize edilmesi sebebiyle bu araştırma betimsel araştırma yöntemlerinden tarama modeli ile şekillenmiştir. Araştırmanın örneklemini amaçlı örnekleme yöntemi ile seçilerek araştırmanın amacına uygun olduğu tespit edilen 41 lisansüstü tez oluşturmakta olup tezlerin çeşitli özellikleri 'Betimsel İçerik Analizi' yöntemi ile elde edilmiştir. Betimsel içerik analizi ile tezlerden elde edilen ve en sık yer alan 5 sonuç ve öneri ile diğer kategorilerdeki bütün veriler frekans (f) ve yüzde (%) şeklinde sunulmuş ve tablolar halinde gösterilmiştir. Araştırmada tezlerin çoğunlukla yüksek lisans derecesinde ve betimsel yöntem ile hazırlandığı; çoğunluğunda Türk Halk Müziği türünün ve düzenleme (uyarlama) ile ilgili materyal türünün kullanıldığı; çoğunluğunun Gazi Üniversitesi ve Eğitim Bilimleri Enstitülerinde ve en sık 2019 yılında hazırlandığı; 21 tezde, ele alınan Türk müziği materyallerinin çeşitli özellikleri ile ilgili sonuçların ortaya çıktığı ve 33 tezde, kemana uyarlanan Türk müziği düzenlemelerine yönelik olarak etüt, alıştırma, gam, arpej ve egzersiz gibi materyallerin sayısının arttırılabileceği şeklinde öneriler verildiği ile ilgili sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Keman, Türk Müziği, Materyal, Lisansüstü Tez.*

Abstract

It is thought that the examination and determination of various features of postgraduate thesis studies prepared by using Turkish music materials on the violin are essential in terms of creating ideas for researchers who want to do research in this field and revealing the latest situation on this subject. For this

¹Dr. Öğr. Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü pارسan_011@hotmail.com

reason, with this research, it is aimed to examine and categorize various features of postgraduate theses prepared using Turkish music materials on violin and to create a general framework for these theses. Due to the revealing and categorization of various features of the theses that are the subject of the research, this research has been shaped by the survey model, which is one of the descriptive research methods. The sample of the research consists of 41 postgraduate theses that were selected by the purposeful sampling method and determined to be suitable for the purpose of the research, and various features of the theses were obtained by the 'Descriptive Content Analysis' method. The most frequent 5 results and suggestions obtained from theses by descriptive content analysis and all data in other categories are presented as frequency (f) and percentage (%) and shown in tables. In the research, it was found that the theses were mostly prepared at the master's degree and with the descriptive method; Turkish Folk Music genre and the type of material related to arrangement (adaptation) are used in the majority; most of them were prepared in Gazi University and Educational Sciences Institutes and most frequently in 2019; It has been concluded that the results related to the various features of the Turkish music materials discussed in 21 theses have emerged and that the number of materials such as etudes, exercises, scales, arpeggio and exercises can be increased for Turkish music arrangements adapted to the violin in 33 theses.

Keywords: Violin, Turkish Music, Materiel, Graduate Theses.

GİRİŞ

Türkiye'deki lisans düzeyinde verilen mesleki müzik eğitimi 1982-1983 yıllarında çıkartılan yasalarla resmiyet kazanmış ve bu eğitimi veren kurumların gelişmelerinin önü açılmıştır. Bu kurumlar, mesleki müzik eğitimi alanındaki öğrencilerin yetiştirilmesi adına lisans ve lisansüstü verdikleri akademik eğitim ile bu alandaki çeşitli programların geliştirilmesinde ve oluşturulmasında önemli görevlere sahiptir (Uçan, 2005: 55).

Müzik eğitiminin vazgeçilmez öğelerinden olan çalgı eğitimi ve yaylı çalgılar, müzik eğitiminin temel boyutlarından birisini oluşturmaktadır. Yaylı çalgılar grubunun üyeleri olan keman, viyola ve viyolonsel literatür, teknik ve müzikal kapasitesinin oldukça geniş imkanlara sahip olmasından dolayı bu çalgılar, mesleki müzik eğitiminin verildiği kurumlarda etkin bir şekilde kullanılmakta; senfoni ve oda müziği gruplarının yapı taşlarını oluşturmaktadırlar. Mesleki müzik eğitiminin verildiği kurumlardaki keman eğitimi, ilköğretim veya ortaöğretim düzeyinden başlayarak lisans ve lisansüstü programlara kadar devam eder (Demirbatır, 2001b: 144).

Tarih boyunca çalgılar belirli özelliklerine göre sınıflandırılmış ve adlandırılmıştır. 4 üyesi bulunan yaylı çalgılar grubu da bu

sınıflandırmalardan birisidir. Keman, bu grup içerisindeki en küçük ve en tiz sese sahip olan üyedir. Çoğunlukla ana ve yan ezgiyi seslendirmesi bakımından orkestraların ve yaylı çalgı topluluklarının vazgeçilmezi olan keman, birtakım besteci ve sanatçılara göre yaylı çalgıların babası olarak nitelendirilmektedir.

Sözcük olarak Farsçadan Türkçe'ye geçen 'Keman' sözcüğü farklı medeniyetler tarafından farklı şekillerde isimlendirilmiştir. Kemanın kullanım ve ses olanakları oldukça geniş olduğundan, dünyanın birçok ülkesinde hem kullanılmakta hem de oldukça sevilmektedir (Say, 2005: 290).

18. yüzyıla kadar Türk müziğinde yaylı çalgı olarak rebab, kemençe ve sinekeman kullanılıyorken, 18. yüzyıldan sonra bu enstrümanların yerini Avrupa kökenli bir çalgı olan keman almaya başlamıştır (Hatipoğlu, 2017: 291). Kemanın doğuya getirilişi ile ilgili kaynaklardaki en eski bilgi olarak Fonton' un 'Batı kemani doğuya Rumlar' dan Kör Yorgi (Corci) tarafından getirilmiştir' ifadesi gösterilebilir (Aksoy, 1991: 41). Kemanın Osmanlı topraklarında kullanılmaya başlandığı zaman ise 18. yüzyıla denk gelmektedir (Gürel, 2016b: 1368). 1737' de İstanbul ve İzmir' de bulunan İsviçreli ressam J.E. Liotard' ın çizdiği 'Keman çalan Türk müzisyenler' isimli resmi, bu duruma bir kanıt olarak gösterilebilir (Uslu, 2009: 73). Türk musikisini keman ile seslendiren müzisyenler ile ilgili olarak çeşitli kaynaklarda 'Kemani Corci ve Kemani Hızır Ağa' isimleri öne çıkmaktadır (Gürel, 2016b: 1368). 'Kemani Corci' icracılık faaliyetlerini saray dışında sürdürürken 'Kemani Hızır Ağa' ise kadrolu saray müzisyeni olarak sürdürmüştür (Gürel, 2016a: 3). 18. yüzyılda Kemani Hızır Ağa' nın sarayda kadrolu müzisyen olarak faaliyet göstermesi, 'O dönemdeki Türk müziğinde kemanın kullanılması' na kanıt olarak gösterilebilir. Bu gelişmelere ek olarak 1827' de Muzika-i Hümayun' un kurularak bünyesinde yaylı çalgılar bölümüne yer verilmesi, kemanın yaygınlaşmasını ve kullanılmasını hızlandırmıştır (Dökmeci, 2021: 2566-2567). Sonuç olarak, ses kullanım olanaklarının geniş olması, farklı icra türlerinde ve gruplarında kendine kolaylıkla yer edinebilmesi ve batılılaşma hareketlerinin de etkisiyle 18. yüzyıl ve sonrasında kemanın Türk müziğinde kullanılması giderek artmıştır.

Türk müziğinde geçmişten beridir usta- çırak ilişkine (meşk yoluyla öğretim) dayanan bir öğretim gerçekleştiği için öğretim materyallerinin kullanımına ilgi ve ihtiyaç duyulmamıştır. Bu nedenle de Türk müziğinde materyal geliştirme ile ilgili çalışmalar sınırlı tutulmuştur (Karaelma, 2009: 130). Oysaki Batı müziğindeki çalgı öğretim

materyalleri sayesinde çalgılarda üst düzey seslendirmeler yapılabilmektedir (Kalıver, 2018: 20).

Bir çalgının öğretiminde kullanılan materyallerin hedeflere doğru bir şekilde ulaştırmak ve öğretene ile öğrenenin eğitim aşamasında kılavuzluk yapmak gibi işlevsel özellikleri vardır. Bu materyaller, hazırlandığı çalgının teknik ve müzikal özellikleri göz önünde bulundurularak hazırlandığından çalgının teknik ve müziksel yapısını bilimsel olarak açıklar ve belirler. Bu sayede çalgının tekniksel yapılarının öğretilmesindeki kaynaklara herkesin erişebilmesi sağlanır ve müziğin icrasındaki hedeflenen davranışlara ulaşmak kolaylaşır.

Herhangi bir konudaki yeni fikirleri veya ürünleri barındıran materyaller hazırlanırken, geçmişteki yapılan çalışmaların çeşitli özellikleri incelenmeli ve bu özelliklerden istifade edilmelidir. Yapılmış olan çalışmalar ile bağ kurulması sayesinde hazırlanan materyalin niteliğinin artması sağlanabilir. Bu nedenle herhangi bir konuda yapılan çalışmaların incelenmesi, analiz edilmesi ve değerlendirilmesi o konudaki gelinen son durum ile ilgili araştırmacılara yol gösterdiğinden bu araştırmaların önemli olduğu düşünülmektedir (Çeşit, 2015: 446).

Müzik alanında daha önceden yapılmış olan çalışmaların incelenerek birtakım özelliklerinin belirlenmesi, sınıflandırılması ve analiz edilmesi sayesinde gelecekteki yapılacak olan çalışmaların doğru bir şekilde temellendirilmesi, araştırma sorularının belirlenmesi ve konuların belirli bir düzeyde sınırlandırılması ve en önemlisi geçmişteki yapılan çalışmalar ile bağ kurulması bakımından bu çalışmaların oldukça önemli olduğu düşünülmektedir (Varış, 2012: 1249).

Çalgı eğitiminde daha nitelikli materyallerin oluşturulabilmesi için var olan materyal çalışmalarının incelenmesine ve inceleme sonucundaki ulaşılan bulguların yeni çalışmalara yön verilmesi amacıyla kullanılmasına ihtiyaç vardır (Kulay, 2019: 3). Yaylı çalgılar ve eğitimi ile ilgili çeşitli bilimsel araştırmalar yapılmaktadır. Yapılan bu araştırmalar gelecekteki araştırmacılara yol göstermektedir (Demirbatır, 2001b: 143). Kemanda Türk müziği materyalleri kullanılarak hazırlanan lisansüstü tez çalışmalarının çeşitli özelliklerinin incelenmesi ve belirlenmesinin, bu alanda araştırma yapmak isteyen araştırmacılara fikir oluşturması ve bu konudaki gelinen son durumun ortaya konulması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir. Ayrıca, literatür tarandığında ilgili konudaki lisansüstü tezlerin incelendiği herhangi bir çalışmaya da rastlanmamış olması bu çalışmanın önemini arttırmaktadır.

Bu sebeple bu araştırma ile, kemanda Türk müziği materyalleri kullanılarak hazırlanmış lisansüstü tezlerin çeşitli özelliklerinin

incelenmesi, kategorize edilmesi ve bu tezlere yönelik olarak genel bir çerçevenin oluşturulması amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda araştırmının problem cümlesi ‘‘Kemanda Türk müziği materyalleri kullanılarak yapılmış lisansüstü tezlerin analiz sonuçları nedir?’’ şeklinde belirlenmiştir. Problem cümlesine yönelik olarak belirlenen alt problemler şu şekildedir:

1. Tezlerin türleri nedir?
2. Tezlerde yer alan Türk müziği türü nedir?
3. Tezlerde yer alan materyal türü nedir?
4. Tezlerin yöntemi nedir?
5. Tezlerin hazırlandığı üniversite nedir?
6. Tezlerin hazırlandığı enstitü nedir?
7. Tezlerin yıllara göre dağılımı nedir?
8. Tezlerdeki sonuçlar nedir?
9. Tezlerdeki öneriler nedir?

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmının modeli, evren ve örneklem, verilerin toplanması, araştırmının güvenilirliği ve araştırmının analizi ile ilgili alt başlıklara yer verilmiştir.

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, araştırmaya konu olan tezlerin çeşitli özelliklerinin ortaya çıkartılması ve kategorize edilmesi sebebiyle betimsel araştırma yöntemlerinden tarama modeli ile şekillenmiştir. Betimsel (descriptive) araştırmalar, verilen bir durumu olabildiğince tam ve dikkatli bir şekilde tanımlar. Eğitim alanındaki araştırmalarda, en yaygın betimsel yöntem tarama çalışmasıdır (Büyüköztürk vd., 2014: 22). Tarama modelleri kaynak taraması, tarih ve alan araştırması olarak da bilinir (Cebeci, 2010: 15).

Evren ve Örneklem

1986 yılından 2022 yılına kadar hazırlanmış ve Yüksek Öğretim Kurulu Ulusal Tez Dokümantasyon Merkezinde yer alan 448 lisansüstü tez araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise amaçlı örnekleme yöntemi ile seçilerek araştırmanın amacına uygun olduğu tespit edilen 41 lisansüstü tez oluşturmaktadır. Bu örnekleme türünde araştırmacı ilgili evrenin özelliklerini belirleyerek bu özelliklere sahip birey, materyal veya ürünleri örnekleme dahil eder (Budak ve Budak, 2014: 231). Buna göre araştırmadaki tezlerde “Türk müziğine ait materyallerin kemanda kullanılması” şart olarak aranmıştır. Tezlere son erişim tarihi 21 Mayıs 2022’ dir. Bu tarihten sonra ulusal tez merkezine yüklenen tezler araştırmaya dahil edilmemiştir. Araştırmada yer alan tezlerin adları ile ilgili tablo ek’ te yer almaktadır.

Verilerin Toplanması

Araştırmanın literatürünü oluşturmak ve zemin hazırlamak için ilgili veriler çeşitli yazılı kaynaklardan; araştırmada yer alan tezler ise Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Dokümantasyon Merkezine ait internet sayfasındaki tez tarama bölümünden ‘Keman’ anahtar sözcüğü yazılarak elde edilmiştir. Bu platformda yer alan çalışmalar belirli kategoriler halinde sınıflandırılarak araştırmacıların erişimine sunulur. Araştırmacılara yol gösterici olduğundan bu çalışmaların önemli olduğu düşünülmektedir (Özer ve Onuray Eğilmez, 2021: 293).

Araştırmadaki tezlerin çeşitli özellikleri içerik analizinin alt bölümlerinden olan ‘Betimsel İçerik Analizi’ yöntemi ile elde edilmiştir. İçerik analizini kendi içerisinde 3 kategoriye ayırmak mümkündür. Bunlar, meta-analiz, meta-sentez ve betimsel içerik analizi’ dir (Çalık ve Sözbilir, 2014: 34). Betimsel içerik analizi herhangi bir konudaki bütün çalışmaların incelenerek bu çalışmaların genel eğilimlerinin ve araştırma sonuçlarının açıklanmasına yönelik yapılan çalışmalardır (Çalık vd., 2008; Lin vd., 2014; Selçuk vd., 2014). Bu çalışmalar, belirlenen konuda araştırma yapmak isteyen araştırmacılara konu ile ilgili genel eğilimin ne olduğunu göstermek için yapılır (Selçuk vd., 2014: 431). Bu çalışmalardan elde edilen sonuçların gelecekteki planlanan çalışmalara yol göstermesi beklenir (Yıldırım ve Şimşek, 2017’ den akt. Ültay vd., 2021: 190).

Araştırmanın Güvenirliği

Tezleri incelemeye yönelik kategoriler belirlenirken daha önceden yapılmış çalışmalar taranmış ve araştırma konusuna yakın olduğu düşünülen ve ulaşılabilen 23 makale ve tez çalışması incelenmiştir. Bu çalışmaların ışığında tezlerin incelenmesine yönelik belirlenen kategori önerileri 5 keman uzmanının görüşüne sunulmuştur. Uzman görüşleri elde edildikten sonra uzmanlar arasındaki tutarlılığı belirlemeye yönelik olarak Uyum/Uzlaşma yüzdesi hesaplanmıştır. Uyum/Uzlaşma yüzdesi, herhangi bir durum ile ilgili iki veya daha fazla bağımsız değerlendiricinin vermiş oldukları puanların güvenirliliğini incelemede kullanılır (Büyüköztürk vd, 2014: 114). Puanlayıcılar arası değerlendirme sonuçlarının güvenilir sayılabilmesi için uyuma yüzdesinin %75’ in üzerinde olması gerekir (Güler ve Teker, 2015: 14). Araştırmacı tarafından önerilen kategoriler ve bu kategorilere yönelik olarak uzman görüşlerinin Uyum/Uzlaşma yüzdeleri aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

Tablo 1. Belirlenen Kategorilere Yönelik Uzman Görüşlerinin Uyum/Uzlaşma Yüzdesi

Önerilen Kategoriler	Uyum/Uzlaşma Yüzdesi
Tezin türü	1,00
Tezde yer alan Türk müziği türü	1,00
Tezde yer alan materyal türü	1,00
Tezin yöntemi	1,00
Tezin yazıldığı üniversite	0,80
Tezin yazıldığı enstitü	0,80
Tezin hazırlandığı yıl	1,00
Tezdeki sonuçlar	0,80
Tezdeki öneriler	0,80

5 keman uzmanından tezlerin incelenmesine yönelik olarak alınan görüşler neticesinde her bir kategori önerisinin uyuma yüzdesinin 0,75’ in üzerinde olduğu yukarıdaki tablo’ da görülmektedir. Bu sonucun araştırmanın güvenilirliğine katkı sağladığı söylenebilir. Bu sebeple, tezler araştırmacının belirlemiş olduğu kategori önerilerine göre incelenmiştir.

Verilerin Analizi

Araştırmadaki tezlerden ‘Betimsel İçerik Analizi’ yöntemi ile elde edilerek en sık yer alan 5 sonuç ve öneri ile diğer kategorilerdeki

bütün veriler, frekans (f) ve yüzde (%) şeklinde sunulmuş ve tablolar halinde gösterilmiştir. İçerik analizi sonuçları genelde frekans ve/ya da yüzde tabloları şeklinde sunulur (Balcı, 2013: 220). Verilerin yüzdeleri virgülden sonra 2 basamağa indirgenerek gösterilmiştir.

BULGULAR ve YORUMLAR

Bu bölümde, YÖK ulusal tez merkezinde yer alarak araştırmanın amacına uygun olduğu düşünülen ve 1997-2022 yılları arasında hazırlanmış tezlerin incelenmesi sonucunda elde edilen bulgular ve bu bulgulara yönelik yorumlara yer verilmiştir.

Tezlerin Türleri Nedir? Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 2. Tezlerin Türleri

Tezlerin Türleri	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%
	26	63,41	14	34,14	1	2,43	41	100

Tezlerin türlerini belirlemeye yönelik yapılan incelemede 26 tezin (%63,41) yüksek lisans, 14 tezin (%34,14) doktora ve 1 tezin ise sanatta yeterlik (%2,43) derecesinde hazırlandığı tespit edilmiştir. Elde edilen bu bulgulara göre kemanda Türk müziği materyalleri ile hazırlanan tezlerin çoğunlukla yüksek lisans derecesinde hazırlandığı söylenebilir.

Tezlerde Yer Alan Türk Müziği Türü Nedir? Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 3. Tezlerde Yer Alan Türk Müziği Türleri

Türk Müziği Türü	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%
Türk Halk Müziği	18	43,90	7	17,07	-	-	25	60,97
Türk Sanat Müziği	8	19,51	4	9,75	1	2,43	13	31,70
Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği	-	-	3	7,31	-	-	3	7,31
Toplam	26	63,41	14	34,14	1	2,43	41	100,00

- Tezlerdeki Türk müziği türlerini belirlemeye yönelik olarak inceleme yapıldığında 25 tezde (%60,97) Türk Halk Müziği, 13 tezde (%31,70) Türk Sanat Müziği ve 3 tezde (%7,31) ise hem

Türk Halk Müziği hem de Türk Sanat Müziği türleri ile ilgili materyallerin yer aldığı,

- Türk Halk Müziği materyallerinin yer aldığı tezler incelendiğinde 18 tezin (%43,90) yüksek lisans ve 7 tezin (%17,07) ise doktora derecesinde hazırlandığı,
- Türk Sanat Müziği materyallerinin yer aldığı tezler incelendiğinde 8 tezin (%19,51) yüksek lisans, 4 tezin (%9,75) doktora ve 1 tezin ise (%2,43) sanatta yeterlik derecesinde hazırlandığı,
- Her iki türün’ de materyal olarak yer aldığı tezler incelendiğinde 3 tezin (%7,31) de doktora derecesinde hazırlandığı tespit edilmiştir.

Elde edilen bu bulgulara göre tezlerde Türk Halk Müziği ile ilgili materyallerin daha fazla tercih edildiği; Türk Halk ve Türk Sanat müziklerinin yer aldığı tezlerin daha çok yüksek lisans, her iki türün’ de yer aldığı tezlerin ise sadece doktora derecesinde hazırlandığı söylenebilir.

Tezlerde Yer Alan Materyal Türü Nedir? Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 4. Tezlerde Yer Alan Materyal Türleri

Materyal Türü	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%
Alıştırma (Egzersiz)	8	19,51	3	7,31	-	-	11	26,82
Düzenleme (Uyarlama)	13	31,70	3	7,31	-	-	16	39,02
Alıştırma ve Düzenleme	1	2,43	5	12,19	1	2,43	7	17,07
Transkripsiyon – İcra Analizi	3	7,31	1	2,43	-	-	4	9,75
Transkripsiyon – İcra Analizi ve Alıştırma	-	-	3	7,31	-	-	3	7,31
Toplam	25	60,97	15	36,58	1	2,43	41	100,00

- Tezlerdeki materyal türlerini belirlemeye yönelik yapılan incelemede 11 tezde (%26,82) alıştırma (egzersiz), 16 tezde (%39,02) düzenleme (uyarlama), 7 tezde (%17,07) hem alıştırma hem de düzenleme, 4 tezde (%9,75) transkripsiyon - icra analizi ve 3 tezde (%7,31) transkripsiyon - icra analizi ve alıştırma ile ilgili materyallerin yer aldığı,
- Alıştırma (Egzersiz) materyallerinin yer aldığı 11 tez (%26,82) incelendiğinde, 8 tezin (%19,51) yüksek lisans, 3 tezin (%7,31) ise doktora derecesinde hazırlandığı,

- Düzenleme (Uyarlama) materyallerinin yer aldığı 16 tez (%39,02) incelendiğinde, 13 tezin (%31,70) yüksek lisans, 3 tezin (%7,31) doktora derecesinde hazırlandığı,
- Alıştırma ve düzenleme ile ilgili materyallerin yer aldığı 7 tez (%17,07) incelendiğinde, 1 tezin (%2,43) yüksek lisans, 5 tezin (%12,19) doktora ve 1 tezin (%2,43) sanatta yeterlik derecesinde hazırlandığı,
- Transkripsiyon – İcra Analizi ile ilgili materyallerin yer aldığı 1 tezin (%2,43) yüksek lisans derecesinde hazırlandığı,
- Transkripsiyon – İcra Analizi ve Alıştırma ile ilgili materyallerin yer aldığı 3 tezin (%7,31) ise doktora derecelerinde hazırlandığı tespit edilmiştir.

Elde edilen bu bulgulara göre tezlerde daha çok düzenleme (uyarlama) çalışmalarının yer aldığı; alıştırma (egzersiz) ve düzenleme (uyarlama) materyallerinin yer aldığı tezlerin daha çok yüksek lisans, her iki materyal türünün de yer aldığı tezlerin daha çok doktora, transkripsiyon – icra analizi ile ilgili materyallerin yer aldığı 1 tezin yüksek lisans ve transkripsiyon – icra analizi ve alıştırma ile ilgili materyallerin yer aldığı 3 tezin ise doktora derecelerinde hazırlandığı söylenebilir.

Tezlerin Yöntemi Nedir? Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 5. Tezlerin Yöntemleri

Yöntem	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%
DeneySEL	2	4,87	3	7,31	-	-	5	12,19
Karma (Betimsel ve DeneySEL)	1	2,43	5	12,19	-	-	6	14,63
Betimsel (Tarama)	20	48,78	5	12,19	1	2,43	26	63,41
Yarı DeneySEL	-	-	1	2,43	-	-	1	2,43
Yöntemden Bahsedilmemiş	3	7,31	-	-	-	-	3	7,31
Toplam	26	63,41	14	34,14	1	2,43	41	100,00

- Tezlerin yöntemlerini belirlemeye yönelik yapılan incelemede 5 tezin (%12,19) deneySEL, 6 tezin (%14,63) karma, 26 tezin (%63,41) betimsel ve 1 tezin (%2,43) yarı deneySEL olarak hazırlandığı; 3 tezde ise (%7,31) yöntem ile herhangi bir bilginin verilmediği,

- Deneysel yönetime sahip olan 5 tez (%12,19) incelendiğinde, 2 tezin (%4,87) yüksek lisans, 3 tezin (%7,31) doktora derecesinde hazırlandığı,
- Karma (Betimsel ve Deneysel) yönetime sahip olan 6 tez (%14,63) incelendiğinde, 1 tezin (%2,43) yüksek lisans, 5 tezin (%12,19) doktora derecesinde hazırlandığı,
- Betimsel (Tarama) yönetime sahip olan 26 tez (%63,41) incelendiğinde, 20 tezin (%48,78) yüksek lisans, 5 tezin (%12,19) doktora ve 1 tezin (%2,43) ise sanatta yeterlik derecesinde hazırlandığı,
- Yarı Deneysel yönetime sahip olan 1 tezin (%2,43) doktora derecesinde hazırlandığı,
- Yönteminden bahsedilmeyen 3 tezin (%7,31) ise yüksek lisans derecesinde hazırlandıkları tespit edilmiştir.

Elde edilen bu bulgulara göre hazırlanan tezlerin büyük bir çoğunluğunun betimsel (tarama) yönetime sahip olduğu; Deneysel, karma ve yarı deneysel yöntemdeki tezlerin çoğunlukla doktora, betimsel ve yönteminden bahsedilmeyen tezlerin ise çoğunlukla yüksek lisans derecesinde hazırlandığı söylenebilir.

Tezlerin Hazırlandığı Üniversite Nedir? Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 6. Tezlerin Hazırlandığı Üniversiteler

Üniversite	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%
Gazi Üniversitesi	15	36,58	11	26,82	-	-	26	63,41
Yüzüncü Yıl Üniversitesi	3	7,31	-	-	-	-	3	7,31
Hacı Bayram Veli Üniversitesi	1	2,43	1	2,43	-	-	2	4,87
Atatürk Üniversitesi	2	4,87	-	-	-	-	2	4,87
Abant İzzet Baysal Üniversitesi	1	2,43	1	2,43	-	-	2	4,87
Trakya Üniversitesi	1	2,43	-	-	-	-	1	2,43
İnönü Üniversitesi	-	-	1	2,43	-	-	1	2,43
Okan Üniversitesi	1	2,43	-	-	-	-	1	2,43
Anadolu Üniversitesi	-	-	-	-	1	2,43	1	2,43
Kırıkkale Üniversitesi	1	2,43	-	-	-	-	1	2,43
Sakarya Üniversitesi	1	2,43	-	-	-	-	1	2,43
Toplam	26	61,76	14	35,29	1	2,94	41	100,00

- Tezlerin hazırlandığı üniversiteleri belirlemeye yönelik yapılan incelemede 26 tezin (%63,41) Gazi, 3 tezin (%8,31) Yüzüncü Yıl, 2 tezin (%4,87) Hacı Bayram Veli, 2 tezin (%4,87) Atatürk,

2 tezin (%4,87) Abant İzzet Baysal, 1 tezin (%2,43) Trakya, 1 tezin (%2,43) İnönü, 1 tezin (%2,43) Okan, 1 tezin (%2,43) Anadolu, 1 tezin (%2,43) Kırıkkale ve 1 tezin (%2,43) ise Sakarya üniversitesinde hazırlandığı,

- Gazi Üniversitesinde hazırlanan 26 tez (%63,41) incelendiğinde, 15 tezin (%36,58) yüksek lisans, 11 tezin (%26,82) doktora derecesinde hazırlandığı,
- Yüzüncü Yıl Üniversitesinde hazırlanan 3 tez (%7,31) incelendiğinde, hepsinin yüksek lisans derecesinde hazırlandığı,
- Hacı Bayram Veli Üniversitesinde hazırlanan 2 tez (%4,87) incelendiğinde, 1 tezin (%2,43) yüksek lisans, 1 tezin (%2,43) ise doktora derecesinde hazırlandığı,
- Atatürk Üniversitesinde hazırlanan 2 tez (%4,87) incelendiğinde, hepsinin yüksek lisans derecesinde hazırlandığı,
- Abant İzzet Baysal Üniversitesinde hazırlanan 2 tez (%4,87) incelendiğinde, 1 tezin (%2,43) yüksek lisans, 1 tezin (%2,43) ise doktora derecesinde hazırlandığı,
- Trakya Üniversitesinde hazırlanan 1 tez (%2,43) incelendiğinde, yüksek lisans derecesinde hazırlandığı,
- İnönü Üniversitesinde hazırlanan 1 tez (%2,43) incelendiğinde, doktora derecesinde hazırlandığı,
- Okan Üniversitesinde hazırlanan 1 tez (%2,43) incelendiğinde, yüksek lisans derecesinde hazırlandığı,
- Anadolu Üniversitesinde hazırlanan 1 tez (%2,43) incelendiğinde, sanatta yeterlik derecesinde hazırlandığı,
- Kırıkkale Üniversitesinde hazırlanan 1 tez (%2,43) incelendiğinde, yüksek lisans derecesinde hazırlandığı,
- Sakarya Üniversitesinde hazırlanan 1 tez (%2,43) incelendiğinde, yüksek lisans derecesinde hazırlandığı tespit edilmiştir.

Elde edilen bu bulgulara göre tezlerin büyük bir çoğunluğunun Gazi Üniversitesinde hazırlandığı; Gazi, Yüzüncü Yıl, Atatürk, Trakya, Kırıkkale, Sakarya ve Okan Üniversitelerindeki tezlerin çoğunlukla yüksek lisans, İnönü Üniversitesindeki tezlerin çoğunlukla doktora, Anadolu Üniversitesindeki tezin ise sanatta yeterlik derecesinde hazırlandığı; Hacı Bayram Veli ve Abant İzzet Baysal Üniversitelerindeki tezlerin ise hem yüksek lisans hem de doktora derecelerinde eşit sayıda hazırlandığı söylenebilir.

Tezlerin Hazırlandığı Enstitü Nedir? Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 7. Tezlerin Hazırlandığı Enstitüler

Enstitü	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%
Eğitim Bilimleri Enstitüsü	15	36,58	9	21,95	-	-	24	58,53
Sosyal Bilimler Enstitüsü	6	14,63	1	2,43	-	-	7	17,07
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü	2	4,87	1	2,43	-	-	3	7,31
Fen Bilimleri Enstitüsü	1	2,43	2	4,87	-	-	3	7,31
Güzel Sanatlar Enstitüsü	2	4,87	1	2,43	1	2,43	4	9,75
Toplam	26	63,41	14	34,14	1	2,43	41	100,00

- Tezlerin hazırlandığı enstitüleri belirlemeye yönelik yapılan incelemede 24 tezin (%58,53) Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 7 tezin (%17,07) Sosyal Bilimler Enstitüsü, 3 tezin (%7,31) Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 3 tezin (%7,31) Fen Bilimleri Enstitüsü ve 4 tezin (%9,75) ise Güzel Sanatlar Enstitüsünde hazırlandığı,
- Eğitim Bilimleri Enstitüsünde hazırlanan 24 tez (%58,53) incelendiğinde, 15 tezin (%36,58) yüksek lisans, 9 tezin (%21,95) doktora derecesinde hazırlandığı,
- Sosyal Bilimler Enstitüsünde hazırlanan 7 tez (%17,07) incelendiğinde, 6 tezin (%14,63) yüksek Lisans, 1 tezin (%2,43) doktora derecesinde hazırlandığı,
- Lisansüstü Eğitim Enstitüsünde hazırlanan 3 tez (%7,31) incelendiğinde, 2 tezin (%4,87) yüksek lisans, 1 tezin (%2,43) doktora derecesinde hazırlandığı,
- Fen Bilimleri Enstitüsünde hazırlanan 3 tez (%7,31) incelendiğinde, 1 tezin (%2,43) yüksek lisans, 2 tezin (%4,87) doktora derecesinde hazırlandığı,
- Güzel Sanatlar Enstitüsünde hazırlanan 4 tez (%9,75) incelendiğinde ise 2 tezin (%4,87) yüksek lisans, 1 tezin (%2,43) doktora ve 1 tezin (%2,43) ise sanatta yeterlik derecesinde hazırlandığı tespit edilmiştir.

Elde edilen bu bulgulara göre tezlerin büyük bir çoğunluğunun Eğitim Bilimleri Enstitüsünde hazırlandığı; Eğitim Bilimleri, Sosyal Bilimler, Lisansüstü Eğitim ve Güzel Sanatlar Enstitülerindeki tezlerin

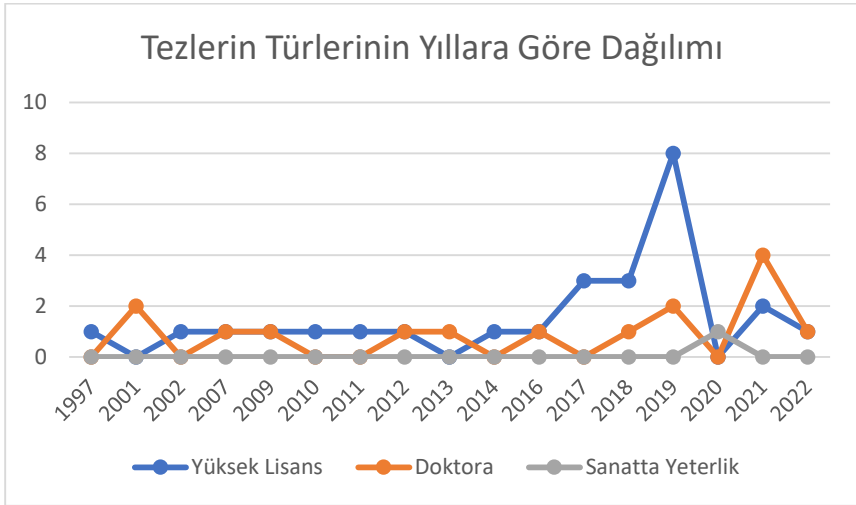
çoğunlukla yüksek lisans, Fen Bilimleri Enstitülerinde hazırlanan tezlerin ise çoğunlukla doktora derecelerinde hazırlandığı söylenebilir.

Tezlerin Yıllara Göre Dağılımı Nedir? Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Grafik 1. Hazırlanan Tezlerin Yıllara Göre Dağılımı



Tezlerin yıllarına yönelik yapılan incelemede 1 tezin (%2,43) 1997, 2 tezin (%4,87) 2001, 1 tezin (%2,43) 2002, 2 tezin (%4,87) 2007, 2 tezin (%4,87) 2009, 1 tezin (%2,43) 2010, 1 tezin (%2,43) 2011, 2 tezin (%4,87) 2012, 1 tezin (%2,43) 2013, 1 tezin (%2,43) 2014, 2 tezin (%4,87) 2016, 4 tezin (%7,31) 2017, 4 tezin (%9,75) 2018, 10 tezin (%24,39) 2019, 1 tezin (%2,43) 2020, 6 tezin (%14,63) 2021, ve 1 tezin (%2,43)) ise 2022 yıllarında hazırlandığı tespit edilmiştir. Tezlerin türlerinin yıllara göre dağılımı ise aşağıdaki Grafik' te gösterilmektedir.

Grafik 2. Tezlerin Türlerinin Yıllara Göre Dağılımı

Elde edilen bulgulara göre yüksek lisans tezleri 2019, doktora tezleri 2021 ve sanatta yeterlik tezleri ise en sık 2020 yıllarında hazırlanmıştır. Elde edilen bu bulgulara göre Türk müziği materyalleri kullanılarak hazırlanan lisansüstü çalışmaların son yıllarda arttığı fakat bu artışın istikrarlı olmadığı ve dağılımın dalgalı bir seyir izlediği söylenebilir.

Tablo 8. Tezlerden Elde Edilen Sonuçlar

Sonuçlar	f	%
Araştırmada yer alan Türk müziği materyallerinin çeşitli özellikleri ile ilgili sonuçlar.	21	51,22
Araştırmadaki öğretim programı ile hedeflenerek elde edilen olumlu sonuçlar.	16	39,02
Türküler kemana uyarlandığında karşılaşılan zorluklarla ilgili sonuçlar.	7	17,07
Araştırmada kemana uyarlanan türkülerdeki keman tekniklerinin özellikleri ile ilgili sonuçlar.	6	14,63
Türk müziğindeki makamsal yapıda yer alan materyallerin kemanda kolay, rahat ve doğru bir şekilde seslendirilebileceği ile ilgili sonuçlar.	4	9,75

Tezlerdeki Sonuçlar Nedir? Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tezlerin sonuçları ile ilgili yapılan incelemelere göre 41 tezin:

1. 21 tanesinde (%51,22), ele alınan Türk müziği materyallerinin çeşitli özellikleri ile ilgili sonuçlara,
2. 16 tanesinde (%39,02), araştırmadaki öğretim programı ile hedeflenerek elde edilen olumlu sonuçlara,
3. 7 tanesinde (%17,07), araştırmadaki kemana uyarlanan türkülerde karşılaşılan zorluklar ile ilgili sonuçlara,
4. 6 tanesinde (%14,63), kemana uyarlanan türkülerdeki keman tekniklerinin özellikleri ile ilgili sonuçlara,
5. 4 tanesinde (%9,75) Türk müziğindeki makamsal yapıda yer alan materyallerin kemanda kolay, rahat ve doğru bir şekilde seslendirilebileceği ile ilgili sonuçlara yer verildiği tespit edilmiştir.

Elde edilen bu bulgulara göre tezlerde çoğunlukla tezlerdeki Türk müziği materyallerinin çeşitli özellikleri ve öğretim programı ile hedeflenerek elde edilen olumlu sonuçlara yer verildiği söylenebilir.

Tezlerdeki Öneriler Nedir? Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 9. Tezlerden Elde Edilen Öneriler

Öneriler	f	%
Kemana uyarlanan Türk müziği düzenlemelerine yönelik olarak etüt, alıştırma, gam, arpej ve egzersiz gibi materyallerin sayısı artırılabilir.	33	80,48
Türküler hem kemana hem de farklı enstrümanlara yönelik olarak çok seslendirilip çeşitli formlarda düzenlenebilir.	18	43,90
Farklı yöre ve türdeki Türk müziğine ait ezgiler keman veya diğer çalgıların eğitiminde kullanılmak üzere düzenlenebilir.	14	34,14
Kemana yönelik düzenlemeler yapılırken birçok faktöre dikkat edilmeli ve yapılan düzenlemelerde yöredeki geleneksel yapıya ait unsurların yer alması sağlanabilir.	7	17,07
Araştırmalarda yer alan Türk müziği materyalleri örgün eğitim içerisinde yer alan keman eğitimindeki programlarda yer alması sağlanabilir.	7	17,07

Tezlerdeki öneriler ile ilgili yapılan incelemelere göre 41 tezin:

1. 33 tanesinde (%80,48), kemana uyarlanan Türk müziği düzenlemelerine yönelik olarak etüt, alıştırma, gam, arpej ve egzersiz gibi materyallerin sayısı artırılabilir,

2. 18 tanesinde (%43,90), türküler hem kemana hem de farklı enstrümanlara yönelik olarak çok seslendirilip çeşitli formlarda düzenlenebileceği,
3. 14 tanesinde (%34,14), farklı yöre ve türdeki Türk müziğine ait ezgiler keman veya diğer çalgıların eğitiminde kullanılmak üzere düzenlenebileceği,
4. 7 tanesinde (%17,07), kemana yönelik düzenlemeler yapılırken birçok faktöre dikkat edilerek ve yapılan düzenlemelerde yöredeki geleneksel yapıya ait unsurların yer almasının sağlanabileceği,
5. 7 tanesinde (%17,07), araştırmalarda yer alan Türk müziği materyallerinin örgün eğitim içerisinde yer alan keman eğitimindeki programlarda yer alması gerektiği ile ilgili önerilere yer verildiği tespit edilmiştir.

Elde edilen bu bulgulara göre çoğunlukla tezlerde kemana uyarlanan Türk müziği düzenlemelerine yönelik olarak etüt, alıştırma, gam, arpej ve egzersiz gibi materyallerin sayısının artırılabilir ve türkülerin keman ve diğer enstrümanlara yönelik olarak çok seslendirilip çeşitli formlarda düzenlenebileceği ile ilgili önerilere yer verildiği söylenebilir.

SONUÇ ve TARTIŞMA

Bu bölümde, incelenen 41 tez ile ilgili elde edilen sonuçlar ve bu sonuçlara ilişkin tartışmaya yer verilmiştir.

Tezlerin türleri incelendiğinde 26 tezin yüksek lisans, 14 tezin doktora ve 1 tezin ise sanatta yeterlik derecesinde hazırlandığı ile ilgili sonuçlara ulaşılmıştır. Müzik alanındaki benzer çalışmalarda da araştırmaya konu olan tezlerin çoğunlukla yüksek lisans derecesinde hazırlandığı belirlenmiştir (Demirbatır, 2001a; Demirbatır, 2001b; Ataman, 2009; Karkın, 2011; Orhan, 2012; Toptaş, 2013; Çeşit, 2015; Kaptanoğlu ve Çanakçı, 2015; Akın, 2016; Öztutgan, 2016; Babaç Ertek ve Köse, 2018; Sonsel, 2018; Orhan ve Göklen, 2018; Yıldız ve Türkmen, 2019; Geboloğlu, 2020; Orhan ve Öztosun Çaydere, 2021; Özer ve Onuray Eğilmez, 2021). Üniversitelerdeki yüksek lisans programlarının doktora ve sanatta yeterlik programlarına göre daha yaygın olmasının ve bu doğrultuda yüksek lisanstan mezun olan öğrenci sayısının daha fazla olmasının bu duruma etki ettiği düşünülmektedir.

Tezlerdeki Türk müziği türleri incelendiğinde 25 tezde Türk Halk Müziği, 13 tezde Türk Sanat Müziği, 3 tezde ise hem Türk Halk Müziği hem de Türk Sanat Müziği türlerine yer verildiği; Türk Halk ve Türk

Sanat müziklerinin yer aldığı tezlerin daha çok yüksek lisans, her iki türün’ de yer aldığı tezlerin ise sadece doktora derecesinde hazırlandığı ile ilgili sonuçlara ulaşılmıştır. İncelenen tezlerde çoğunlukla yöresel türkülerin kullanıldığı belirlenmiştir. Bu duruma tez yazarlarının muhtemelen kendi yörelerine ait Türk müziği materyallerine tezlerinde yer vermeleri neden olarak gösterilebilir. Netice olarak, Türk Halk Müziğinin Türk Sanat Müziğine göre nispeten daha fazla tercih edilmesine bu durumun etki edebileceği düşünülmektedir

Tezlerdeki materyal türleri incelendiğinde 11 tezde alıştırma (egzersiz), 16 tezde düzenleme (uyarlama) ve 7 tezde hem alıştırma hem de düzenleme, 4 tezde transkripsiyon – icra analizi ve 3 tezde ise transkripsiyon – icra analizi ve alıştırma ile ilgili materyallerin yer aldığı; alıştırma (egzersiz), düzenleme (uyarlama) ve transkripsiyon – icra analizi ile ilgili materyallerinin yer aldığı tezlerin daha çok yüksek lisans, alıştırma ve düzenleme ve transkripsiyon – icra analizi ve alıştırma türlerinin yer aldığı tezlerin ise daha çok doktora derecesinde hazırlandığı ile ilgili sonuçlara ulaşılmıştır.

Tezlerin yöntemleri incelendiğinde 5 tezin deneysel, 6 tezin karma, 26 tezin betimsel, 1 tezin yarı deneysel olduğu; 3 tezde ise yöntem ile ilgili herhangi bir açıklamanın olmadığı; Deneysel, karma ve yarı deneysel yöntemdeki tezlerin çoğunlukla doktora, betimsel ve yönteminden bahsedilmeyen tezlerin ise çoğunlukla yüksek lisans derecesinde hazırlandığı ile ilgili sonuçlara ulaşılmıştır. İncelenen tezlerde çoğunlukla betimsel yöntemler kullanılmıştır. Uyarlama çalışmalarının fazlalığından ve karma ile deneysel yöntemlere göre daha kolay bir yöntem modeli olabileceğinden dolayı araştırmadaki incelenen yüksek lisans çalışmalarında çoğunlukla betimsel yöntemin tercih edildiği düşünülmektedir. Müzik alanındaki yapılan çeşitli çalışmalardaki incelenen tezlerde de çoğunlukla betimsel yöntem kullanılmıştır (Çeşit, 2015; Öztutgan, 2016; Babaç Ertek ve Köse, 2018; Sonsel, 2018; Yıldız ve Türkmen, 2019; Özer ve Onuray Eğilmez, 2021).

Tezlerin hazırlandığı üniversiteler incelendiğinde 26 tezin Gazi, 3 tezin Yüzüncü Yıl, 2 tezin Hacı Bayram Veli, 2 tezin Atatürk, 2 tezin Abant İzzet Baysal, 1 tezin Trakya, 1 tezin İnönü, 1 tezin Kırıkkale, 1 tezin Sakarya ve 1 tezin ise Okan Üniversitesinde hazırlandığı; Gazi, Yüzüncü Yıl, Atatürk, Trakya, Kırıkkale, Sakarya ve Okan Üniversitelerindeki tezlerin çoğunlukla yüksek lisans, İnönü Üniversitesindeki tezlerin çoğunlukla doktora, Anadolu Üniversitesindeki tezin ise sanatta yeterlik derecesinde hazırlandığı; Hacı Bayram Veli ve Abant İzzet Baysal Üniversitelerindeki tezlerin ise hem yüksek lisans

hem de doktora derecelerinde eşit sayıda hazırlandığı söylenebilir. Çeşitli çalışmalardaki incelenen tezler de çoğunlukla Gazi Üniversitesinde hazırlanmıştır (Demirbatır, 2001a; Demirbatır, 2001b; Gençel Ataman, 2009; Karkın, 2011; Orhan, 2011; Kaptanoğlu ve Çanakçı, 2015; Akın, 2016; Babaç Ertek ve Köse, 2018; Yıldız ve Türkmen, 2019; Geboloğlu, 2020; Özer ve Onuray Eğilmez, 2021).

Tezlerin hazırlandığı enstitüler incelendiğinde 24 tezin Eğitim Bilimleri, 7 tezin Sosyal Bilimler, 3 tezin Lisansüstü Eğitim, 3 tezin Fen Bilimleri ve 4 tezin ise Güzel Sanatlar Enstitüsünde hazırlandığı; Eğitim Bilimleri, Sosyal Bilimler, Lisansüstü Eğitim ve Güzel Sanatlar Enstitülerindeki tezlerin çoğunlukla yüksek lisans, Fen Bilimleri Enstitülerinde hazırlanan tezlerin ise çoğunlukla doktora derecelerinde hazırlandığı ile ilgili sonuçlara ulaşılmıştır. Günümüzde Eğitim Bilimleri Enstitülerinden mezun olan öğrencilerin sayısı son yıllardaki müzik bölümlerinin bu enstitüler aracılığıyla lisansüstü eğitimi sürdürmelerinin getirmiş olduğu etkiyle diğer enstitülere göre daha fazladır. Eğitim Bilimleri Enstitüsündeki hazırlanan tezlerin diğer enstitülere göre nispeten daha fazla olmasına bu durumun neden olduğu düşünülmektedir. Çeşitli çalışmalardaki incelenen tezlerin de çoğunlukla Eğitim Bilimleri Enstitülerinde hazırlandığı belirlenmiştir (Kaptanoğlu ve Çanakçı, 2015; Öztutgan, 2016; Babaç Ertek ve Köse, 2018; Yıldız ve Türkmen, 2019; Kayaarslan ve Kumtepe, 2020; Orhan ve Öztosun Çaydere, 2021).

Tezlerin hazırlandığı yıllar incelendiğinde 1 tezin 1997, 2 tezin 2001, 1 tezin 2002, 2 tezin 2007, 2 tezin 2009, 1 tezin 2010, 1 tezin 2011, 2 tezin 2012, 1 tezin 2013, 1 tezin 2014, 2 tezin 2016, 4 tezin 2017, 4 tezin 2018, 10 tezin 2019, 1 tezin 2020, 6 tezin 2021 ve 1 tezin ise 2022 yıllarında hazırlandığı; Tezlerin akademik derecelerinin yıllara göre incelemesi yapıldığında ise yüksek lisans tezlerinin 2019, doktora tezlerinin 2021 ve sanatta yeterlik tezlerinin ise en sık 2020 yıllarında hazırlandığı ile ilgili sonuçlara ulaşılmıştır. Tezlerin hazırlanma sıklıklarında son yıllarda dalgalı fakat gözle görülür bir artışın olduğu söylenebilir. Son yıllardaki ulusal kaynaklara olan eğilim lisansüstü hazırlanmış olan tezlerde de karşılık bulmuştur. Bu durumun kemanda Türk müziği materyalleri ile ilgili yapılan çalışmalardaki artışa neden olabileceği düşünülmektedir.

Tezlerdeki ortaya çıkan sonuçlar incelendiğinde 21 tezde ele alınan Türk müziği materyallerinin çeşitli özellikleri, 16 tezde araştırmadaki öğretim programı ile hedeflenerek elde edilen olumlu sonuçlar, 7 tezde araştırmadaki kemana uyarlanan türkülerde karşılaşılan zorluklar, 6 tezde türküler kemana uyarlandığında ortaya çıkan keman

tekniklerinin özellikleri, 4 tezde ise Türk müziğindeki makamsal yapıda yer alan materyallerin kemanda kolay, rahat ve doğru bir şekilde seslendirilebileceği şeklindeki sonuçlara yer verildiği ile ilgili sonuçlara ulaşılmıştır.

Tezlerdeki sunulan öneriler incelendiğinde 33 tezde kemana uyarlanan Türk müziği düzenlemelerine yönelik olarak etüt, alıştırma, gam, arpej ve egzersiz gibi materyallerin sayısının arttırılabileceği, 18 tezde türküler hem kemana hem de farklı enstrümanlara yönelik olarak çok seslendirilip çeşitli formlarda düzenlenebileceği, 14 tezde farklı yöre ve türdeki Türk müziğine ait ezgiler keman veya diğer çalgıların eğitiminde kullanılmak üzere düzenlenebileceği, 7 tezde kemana yönelik düzenlemeler yapılırken birçok faktöre dikkat edilerek ve yapılan düzenlemelerde yöredeki geleneksel yapıya ait unsurların yer almasının sağlanabileceği, 7 tezde ise araştırmalarda yer alan Türk müziği materyallerinin örgün eğitim içerisinde yer alan keman eğitimindeki programlarda yer alması gerektiği şeklindeki önerilere yer verildiği ile ilgili sonuçlara ulaşılmıştır. Nihai olarak, son yıllarda kemandaki düzenlemelere yönelik hazırlayıcı materyaller ile ilgili yapılmış olan çalışmaların sayısında belirgin bir artış gözlemlense de bu materyallere yönelik eksikliğin mevcudiyetinin ciddi bir biçimde devam ettiği söylenebilir.

ÖNERİLER

Kemanda Türk müziği materyalleri kullanılarak hazırlanmış tezlerin çoğunlukla yüksek lisans derecesinde hazırlandığı, bu sebeple bu konudaki yapılacak olan çalışmaların doktora ve özellikle sanatta yeterlik düzeyinde de hazırlanması,

Tezlerde çoğunlukla Türk Halk Müziği ile ilgili materyallere yer verildiği, bu sebeple tezlerdeki Türk Sanat Müziği ile ilgili materyallerin arttırılması,

Tezlerde çoğunlukla düzenleme (uyarlama) ile ilgili materyallere yer verildiği, bu sebeple Türk müziğindeki ezgi ve eserleri seslendirmeye yönelik alıştırma (egzersiz) ve transkripsiyon – icra analizi çalışmalarının sayısının arttırılması,

Tezlerdeki yöntemlerin çoğunlukla betimsel olduğu, bu sebeple deneysel ve karma yöntem ile hazırlanan araştırmaların sayısının arttırılması,

Tezlerin çoğunlukla Gazi Üniversitesinde hazırlandığı, bu sebeple ülkemizdeki diğer üniversitelerin lisansüstü eğitim öğrencilerinin bu konuya yönelik daha fazla çalışma yapmaları önerilebilir.

KAYNAKÇA

- Akın, N. (2016). Türkiye’ de Keman Eğitimi Alanında Yazılmış Lisansüstü Tezlerin Konu ve Türleri Yönünden İncelenmesi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van.
- Aksoy, B. (1991). Avrupalı Gezinlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ataman, Ö.G. (2009). Ülkemizde Flüt ve Flüt Eğitimi Alanlarında Yapılan Lisansüstü Tezler. Kastamonu Eğitim Dergisi, 17 (1), 341-352.
- Babaç, E. E. ve Köse, H. S. (2018). Türkiye’de 2011-2018 Yılları Arasında Koro Alanında Yapılmış Olan Lisansüstü Tezlerin Bazı Parametreler Bakımından İncelenmesi. Online Journal Of Music Sciences, 3(1), 32-55. DOI: <http://dx.doi.org/10.31811/ojomus.430359>
- Balcı, A. (2013). Sosyal Bilimlerde Araştırma. Ankara: Pegem Akademi.
- Budak, A. ve Budak, İ. (2014). Nicel, Nitel ve Karma Araştırmalarda Örneklem. İçinde; Eğitim Araştırmaları Nicel, Nitel ve Karma Yaklaşımlar (4.Baskı), Ed. Selçuk, (215-242). Ankara: Eğiten Kitap.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E.K., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2014). Bilimsel Araştırma Yöntemleri (16. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Cebeci, S. (2010). Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Çalık, M., Ünal, S., Coştu, B. ve Karataş, D.Ö. (2008). Trends in Turkish Science Education. Essays in Education, Special Edition, 23-45.
- Çalık, M. ve Sözbilir, M. (2014). Parameters of Content Analysis. Education and Science, 39(174), 33-38.
- Çeşit, C. (2015). Türkiye’ de Viyola Üzerine Yapılan Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi. International Journal of Social Science, (38), 445-462. DOI: <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS3035>

- Demirbatır, R.E. (2001a). Müzik Alanı Yüksek Lisans, Doktora ve Sanatta Yeterlik Tez Bibliyografyası. Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi, 14 (1). 123-141.
- Demirbatır, R.E. (2001b). Yaylı Çalgılar Yüksek Lisans, Doktora ve Sanatta Yeterlik Tez Bibliyografyası. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 9 (1), 143-150.
- Dökmeci, S. C. (2021). Osmanlı Devleti'nde Batı Müziği ve Keman Ailesi Enstrümanları Üzerine İnceleme. Rast Müzikoloji Dergisi, 9(1), 2553-2572. <https://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2021916>
- Geboloğlu, B. Türkiye'de Klasik Türk Müziği Bestecileri ile İlgili Yapılmış Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi. İdil, 65 (2020 Ocak), 19-30. DOI: <https://dx.doi.org/10.7816/idil-09-65-03>
- Güler, N. ve Teker, G., T. (2015). Açık Uçlu Maddelerde Farklı Yaklaşımlarla Elde Edilen Puanlayıcılar Arası Güvenirliğin Değerlendirilmesi. Eğitimde ve Psikolojide Ölçme ve Değerlendirme Dergisi, 6(1), 12-24.
- Gürel, M. (2016a). Nubar Tekyay' ın Keman Taksimlerinin Tahlili. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Gürel, M. (2016b). Hakkı Derman'a Ait Bayatı Keman Taksiminin Analizi. Rast Müzikoloji Dergisi, 4(3), 1367-1395. DOI: <https://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2016.04.03.00094>
- Hatipoğlu, V. (2017). Türk Müziği Keman Akordu. İdil, 6 (29), 289-309. DOI: <https://dx.doi.org/10.7816/idil-06-29-04>
- Kaliver, O. (2018). Öğretim Elemanları Görüşleri Doğrultusunda Türk Müziği Çalgı Öğretim Yöntemlerinin Belirlenmesi ve Çalgı Öğretiminde Kullanılan Metotların İncelenmesi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Karaelma, B. (2009). Türk Müziğinde Kanun Eğitimi ve Kanun Metotları Üzerine Bir İnceleme. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 0 (22), 129-138.
- 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.
- Karkın, A.M. (2011). Müzik Bilimleri Alanında Yapılan Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(2), 143-149.

- Kayaarslan, B. ve Kumtepe, M. A. (2020). Türkiye’de Halk Ezgilerinin Viyolonsel Aktarılmasına İlişkin Yapılmış Lisansüstü Tezler. *Online Journal Of Music Sciences*, 5 (2), 185-211. DOI: <https://dx.doi.org/10.31811/ojomus.834487>
- Kulay, G. (2019). Türk Halk Müziği Üfleme Çalgılarla İlgili Eğitim/Öğretim Materyalleri Üzerine Bir İçerik Analizi Çalışması. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- Lin, T.C., Lin, T.J. ve Tsai, C.C. (2014) Research Trends in Science Education from 2008 to 2012: A Systematic Content Analysis of Publications in Selected Journals. *International Journal of Science Education*, 36(8), 1346-1372. DOI: <https://dx.doi.org/10.1080/09500693.2013.864428>
- Orhan, Ş.Y. (2011). Türkiye’ de Viyolonsel Alanında Yapılmış Yüksek Lisans, Doktora ve Sanatta Yeterlilik Tezleri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 20 (2), 701-716.
- Orhan, Ş.Y. ve Göklen, A. (2018) Türkiye’ de Oda Müziği Alanında Yapılmış Lisansüstü Tezler. *Sosyal Bilimlerde Güncel Tartışmalar İnsan Çalışmaları* 1, (1), 96-104.
- Orhan, U. G. ve Öztosun Çaydere, Ö. (2021). Türkiye’de Uzaktan Eğitimde Müzik Alanında Yapılmış Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi. *Online Journal Of Music Sciences*, 6 (1), 101-117.
- Özer, Z. ve Eğilmez, H.O. (2021). Türkiye’ de Piyano Eğitimi Alanında Yapılan Lisansüstü Tezlerin Eğilimlerinin Belirlenmesi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 40 (1), 291-316. DOI: <https://dx.doi.org/10.7822/omuefd.867774>
- Öztutgan, Z. (2016). Türkiye’ de Gitar Alanında Yapılan Lisansüstü Tezlerin Analizi ve Değerlendirilmesi. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 8 (1), 684-708.
- Say, A. (2005). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selçuk, Z., Palancı, M., Kandemir, M. ve Dündar, H. (2014). Eğitim ve Bilim Dergisinde Yayınlanan Araştırmaların Eğilimleri: İçerik Analizi. *Eğitim ve Bilim*, 39(173), 430-453.
- Sonsel, Ö.B. (2018). Türkiye’ de Viyola Alanında Yazılmış Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 47, 340-359. DOI: <https://dx.doi.org/10.21764/maeuefd.403244>

- Toptaş, B. (2013). Uluslararası Sanat Müziği Bestecileri Üzerine Yapılan Lisansüstü Çalışmalar. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (31), 74-89. DOI: <https://dx.doi.org/10.31811/ojomus.933928>
- Uçan, A. (2005). Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye’deki Durum. (3. Basım). Ankara: Evrensel Müzikevi.
- Uslu, R. (2009). Hızır Ağa ve Müzik Teorisi: Saraydaki Kemancı: A violinist in the Ottoman Court, 3. Basım, İstanbul: Özel Yayınları
- Ültay, E., Akyurt, H., ve Ültay, N. (2021). Sosyal Bilimlerde Betimsel İçerik Analizi. IBAD Sosyal Bilimler Dergisi, (10), 188-201. DOI: <https://dx.doi.org/10.21733/ibad.871703>
- Yıldız, F. ve Türkmen, U. (2019). Solfej Alanında Yapılan Lisansüstü Tezlerin Betimlenmesi. Turkish Studies Social Sciences, 14 (5), 2793-2804. DOI: <https://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.30276>
- Varış, Y.A. (2012). Türkiye’de Viyola Üzerine Yazılmış Lisansüstü Tezlerin Analizi. The Journal of Academic Social Science Studies, 5(8), 1247-1260.

EK 1. Araştırmadaki İncelenen Tezler

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalında Türk Halk Ezgilerinin Kemana Uyarlanmasının Kemana Eğitimi Yoluyla Müzik Öğretmenliği Eğitimine Yansıtılabilirliği	Akseki ve Yöresi Türkülerinin Kemana Eğitiminde Kullanılabilirliği
Akşehir ve Yöresi Türkülerinin Kemana Eğitiminde Kullanılmasına İlişkin Çalışma	Amasya Türkülerinin Kemana Eğitiminde Kullanılabilirliğine İlişkin Bir Çalışma
Bağlamada Kullanılan Zeybek Tavrının Kemana Uygulanabilirliği Üzerine Bir Araştırma	Başlangıç Kemana Eğitiminde Kullanılabilir Okul Şarkıları, Türküler ve Tekerlemeler
Batı Müziği Kemana İcracılığı Tekniklerinin Türk Müziği Kemana Öğretimi Alanında Kullanılabilirlik Düzeylerinin Belirlenmesi	Başlangıç Kemana Eğitiminde Türk Bestecilerin Türk Ezgileri ile Yaptıkları Katkıları ve Bu Ezgilerin Kullanılabilirliğinin Araştırılması
Bolu Yöresi Türkülerinin Güzel Sanatlar Liseleri Kemana Eğitimi Dersinde Kullanılabilirliği	Bir Yöntem Olarak Bölgesel Müziklerin Kemana Eğitiminde Kullanımı
Geleneksel Türk Sanat Müziği Kemana Bestekarlarının Eserlerindeki Batı Müziğine Ait Müzikal Unsurlar ve Kemana Eğitiminde Kullanılabilirliği	Güzel Sanatlar Liseleri Kemana Eğitiminde Kullanılmak Üzere Oluşturulan Çok Sesli Beş Halk Türküsünü İcrasına Yönelik Model Bir Çalışma Önerisi
Güzel Sanatlar Lisesi Kemana Öğretim Programında Yer Alan Makamların Geleneksel İcra Yöntemine İlişkin Model Önerisi “Hüzzam Makamı Örneği”	Hakkı Derman’ın Kemana Taksimlerinin Tahlili ve Bu Tahliller Doğrultusunda Kemana Eğitiminde Kullanılabilecek Alıştırmaların Oluşturulması
Harput Yöresi Kemana İcra Üslubunun Tespiti ve Değerlendirilmesi	Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılay’ın Kemana İcralarının Tahlili
Hicaz Makamında Aksak Ölçülü Türkülerin Seslendirilmesinde Makamsal Dizi ve Yay Çalışmalarının Kemana Çalma Becerilerine Etkisi	Kemana Eğitiminde Kemana Uyarlanmış Türk Eğitim Ezgilerinin I. ve III. Pozisyonlara Uygun Olarak Kullanımı (Duhok Güzel Sanatlar Enstitüsü Örneği)
Kemana Eğitiminde Konum Geçişlerine Yönelik Türk Müziği Kaynaklı Ezgilere Dayalı Öğretim Sürecinin Değerlendirilmesi	Kemana Eğitiminde Kullanılan Süsleme Tekniklerinin Türk Müziği Kemana İcrasındaki Uygulama Biçimi ve Buna Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması
Kemana Eğitiminde Kullanılan Yay Tekniklerinin Öğretiminde Türk Müziği Motiflerinin Etkisinin İncelenmesi: Haydar Tatlıyay Örneği	Kemana Eğitiminde Van Türkülerini Çalma ve Yorumlama Yöntemleri

Keman Eğitiminde Zeybek Müziğinin Kullanımı Üzerine Bir Araştırma	Keman Öğretiminde Kullanılmakta Olan Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Seslendirilmesine Yönelik Oluşturulan Hazırlayıcı Alıştırmaların İşgörüsellik ve Etkililik Yönünden İncelenmesi
Keman Öğretiminde Teke Yöresi Türkülerinin Seslendirilmesine Yönelik Bir Alıştırma Modeli Önerisi ve Uygulamadaki Görünümü	Kemana Uyarlanmış Halk Ezgilerinin Keman Eğitiminde Kullanılması
Kemanda Türk Müziği Süslemelerinin İcrası İçin Hazırlanmış Alıştırmaların Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği	Malatya Türkülerinin Keman Eğitiminde Kullanılması Üzerine Bir Çalışma
Mersin Yöresine Ait Türkülerin Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği	Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlili
Peşrevlerin Makam Tahlilleri Doğrultusunda Türk Müziği Keman Eğitimine Yönelik Geçki ve Çeşni Etütlerinin Oluşturulması	Rast Makamındaki Kâr-I Nâttık Eserlerinden Oluşturulan Seyr-İ Nâttık Örneğinin Keman Öğretiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi
Sivas ve Yöresi Halaylarının Kültürel Çeşitlilik Açısından İncelenerek Keman Eğitiminde Kullanılması	Türk Müziği Ezgi Yapılarına Dayalı Keman Eğitimi Modeli
Türk Müziği Keman İcrası Başlangıç Düzeyi Eğitim Modeli	Türk Müziğinde Keman Eğitimi Üzerine Yazılmış Üç Metodun İncelenmesi ve Etütler
Türk Halk Müziği Ezgilerinin Keman Eğitiminde Kullanılabilirliğine Yönelik Öğretim Elemanı Görüşleri ve Makamsal Etüt Örnekleri	Türkiye'deki Müzik Eğitimi Bölümlerinde, Türk Müziği Makamlarının, Keman Çalma Tekniği Yönünden İncelenmesi
Türk Halk Musikisi Saz Eserlerinin Ortaöğretim Mesleki Keman Eğitiminde Kullanım Olanakları Yönüyle İncelenmesi	Trabzon' da Müzik Eğitimsi Yetiştirmeye Dönük Lise ve Yüksek Öğrenim Kurumlarında Ege Türküleri Yoluyla Başlangıç Düzeyindeki Keman Tekniklerinin Öğrencilere Kazandırılması ve Bu Yaklaşımın Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği
Ulvi Cemal Erkin'in "Ninni, Improvisation ve Zeybek Türküsü" Adlı Eserlerinin Keman Teknikleri ve Biçimsel Yönden İncelenmesi	

GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNDE PİYANO KULLANIMI

The Usage of the Piano in Traditional Turkish Music

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.66

Kamil Tahsin SÖKMEN¹

Geliş Tarihi: 29.04.2022

Kabul Tarihi: 16.06.2022

Özet

Batı müziğinin temel enstrümanı olan piyano, çok boyutlu fonksiyonlarıyla her tür müzikte kullanılabilir yapıdadır. Bach'ın öncülük ettiği tampere akort sisteminin kabulü ve 19. yüzyıl ortalarında teknik gelişimini tamamlamasıyla piyano, günümüzde en yaygın kullanılan enstrümanlardandır. Tarihsel süreçte, eğitim sistemi de Batı müziğinde bir standarda kavuşmuştur. Geleneksel Türk müziğinde piyano kullanımı Cumhuriyet sonrası İstanbul Radyosu öncülüğünde artmıştır. Ancak Türk müziği enstrümanı olarak kabul edilmediğinden ve bu alanda bir eğitim sistemi bulunmadığından, icra piyanistin eğitimi ve yetenekleri doğrultusunda şekillenmektedir. Çalışmanın, piyanonun gelişimini ve Türk müziği piyanistlerini incelediği ilk bölümlerinde tarihsel araştırma modeli kullanılmıştır. Sonrasında, piyanoyla Türk müziği icrasının üst düzeyde yapılabilmesi için önerilerde bulunmaktadır. Öneriler bölümünde betimsel araştırma modeli kullanılmıştır. Çalışmanın amacı geleneksel Türk müziğinin piyanoyla icrasında bir standart oluşmasına katkı sağlamak olup, kapsamı bununla sınırlıdır. Kabul gören bir eğitim sistemi oluşması, en temel bulgudur.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Piyano, Makam, Armoni, Eşlik.

Abstract

The piano, which is the basic instrument of Western music, has a structure that can be used in all kinds of music with its multidimensional functions. With the acceptance of the tampere tuning system pioneered by Bach and end of its technical development in the mid-19th century, piano is one of the most widely used instruments today. In the historical process, the education system has also reached a standard in Western music. The usage of the piano in traditional Turkish music increased after the Republic under the leadership of İstanbul Radio. However, since it is not accepted as a Turkish music instrument and there is no education system in this field, the performance is shaped by the education and skills of the pianist. Historical research model was used in the first parts of the study, in which the development of the piano and Turkish music pianists were examined. Afterwards, suggestions are made for performing Turkish music on the piano at a high level. Descriptive research model was used in the suggestions section. The aim of the study is to contribute to the formation

¹ sokmenkamil@hotmail.com

of a standard in the performance of traditional Turkish music on the piano, and its scope is limited to this. Establishment of an accepted education system is the most basic finding.

Keywords: *Turkish Music, Piano, Mode, Harmony, Accompaniment.*

GİRİŞ

Müzik genel anlam olarak, ölçülü ve ahenkli seslerin ritimli veya ritimsiz olarak bir araya getirilme sanatı ve bunun sonucu olarak duyguları aktaran ses şeklinde tarif edilebilir. Başlangıç insanlık tarihinin başlangıcıyla eşdeğer tutulur ve bundan anlaşılan, icra anlamında sözlü ve enstrümantal müziktir. Başlangıçta ritim ağırlıklı ve tek sesli melodi olarak ortaya çıkmıştır. Rönesans'ta büyük ilerleme gösteren Batı müziğinin, günümüzdeki anlamında ilk dönemi 14. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar uzanan Rönesans olarak kabul edilebilir.

1685 - 1750 yılları arasında yaşayan, ölümüyle Barok Dönem'i sona erdirdiği kabul edilen ünlü Alman Barok müzik bestecisi Johann Sebastian Bach, besteleriyle oluşumuna ve uygulanmasına büyük katkı sağladığı yeni bir ses sistemiyle, Batı müziğinde bambaşka bir boyutun kapılarını açmıştır. Bir oktavın her biri dört buçuk komalık oniki eşit aralığa bölünmesiyle oluşturulan bu ses sistemi "Tampere Sistem" olarak bilinmekte ve tonal anlamda Batı müziğinin ve özellikle polifoni ile armoninin temelini oluşturmaktadır. Tampere sistem ve Bach'ın fikren katkılarıyla piyanonun yapısı, akort sistemi bugünkü anlamda gelişmeye başlamış ve zamanla piyano Batı müziğinin temel enstrümanı haline gelmiştir.

Geniş ses sınırı ve çok seslilik imkanlarıyla piyanoda melodi, armoni ve ritim gibi müziğin tüm unsurları aynı anda ve başarıyla çalınabilmektedir. Bundan dolayı, çalanın elinin altında küçük bir orkestra olarak değerlendirilebilecek piyanonun eğitimi, birçok müzik okulunda ana enstrümanı farklı olan öğrenciler için dahi zorunlu ders durumuna gelmiştir. Batı müziğinde piyano eğitimi uzun bir süreçte şekillenerek tüm dünyada yakın şekilde uygulanan bir standarda sahipken, piyanonun geleneksel Türk müziğinde kullanımı henüz bir eğitim sistemine ve standarda sahip değildir.

Piyano ve Gelişimi

Piyanonun atası olarak Antik Yunanistan'da hareketli bir destekle çalışan, tek telli, klavyesiz bir enstrüman olan "monokord" karşımıza çıkmaktadır. Ortaçağ Avrupası'nda bu enstrümanın dört telli versiyonu

kullanılmış, 15. yüzyıldan itibaren monokorda “organ” enstrümanından alınan klavyenin eklenmesi ve farklı uzunlukta tellerin kullanılmasıyla ilk “klavikord” enstrümanı ortaya çıkmıştır (Muharremova, 2008: 145).

Klavikord mekanizmasındaki teğet temas eden parçalarda, bazı teknik değişikliklerin yapılmasıyla “klavsen” enstrümanı ortaya çıkmıştır. Klavsen ile ilgili ilk bilgiler 1511 yılına ait olsa da, günümüze ulaşan İtalyan yapımı en eski klavsen 1521 yılı yapımıdır (Muharremova, 2008: 146). Telin mızrapla çekilmesiyle ses üreten klavsenin sesi, Türk müziğinde benzer yöntemle ses üreten “kanun” enstrümanının sesiyle benzerlik göstermektedir. Klavsen, piyanoya göre güç ve dinamizm olarak dezavantajlıyken; ritmik netlik, tonun açıklığı ve belirginliği, diğer sesler ve enstrümanlarla uyum gibi avantajları, onu çok iyi bir toplu icra enstrümanı haline getirmiştir (Muharremova, 2008: 147). Piyanonun öncülleri olarak nitelendirilebilecek “klavikord” ve “klavsen”, Barok öncesi Avrupa müzik kültüründe yaygın olarak kullanılmışlardır.

Piyano, hafif ve kuvvetli ses üretebilen bir enstrümandır. İsmi de hafif ses anlamında piano ve kuvvetli ses anlamında forte terimlerinin birleşiminden almış olup, asıl adı pianoforte olarak bilinmektedir. 1700’lü yıllarda kullanılan ilk versiyonlarının İtalyanca ismi olan bu kelime, zamanla kısalarak piyano şeklinde kullanılmaya başlanmıştır. Tuşlu çalgılar kategorisinde yer alan standart bir piyanoda, 52 adet beyaz ve 36 adet siyah olmak üzere toplam 88 tuş yer almaktadır. Birbirini takip eden tuşların arası dört buçuk koma, yani yarım sestir. Konsol tipi ve kuyruklu piyano olarak ikiye ayrılır. Günümüzde ekonomik ve ergonomik nedenlerle dijital piyanolar da yaygın olarak kullanılmaktadır. Pedalları da olduğundan, hem el hem de ayak ile çalınan bir enstrümandır (Gökalp Sanat Merkezi, 2021).

Çekicinin tellere vurması nedeniyle piyano bazen vurmali telli çalgı olarak da sınıflandırılır. Akustik piyanolar ses tahtasını ve telleri çevreleyerek koruyan ahşap kasadan, tuşlar ve pedallardan oluşmaktadır. Tuşa basıldığında keçe kaplı çekiç o tuşa ait tellere vurup geri gelir ve eski konumuna gelmesine rağmen teller titreşmeye devam eder. Titreşme ses tahtasına iletilir ve ses tahtası sesi yükselttikten sonra havaya yayar. Parmak tuştan çekildiğinde damper isimli parça tellerin titreşmesini durdurarak sesi keser. Ancak sağ pedalı kullanarak parmaklar tuşlardan kaldırılmasına rağmen sesi uzatmak mümkündür. Hornbostel-Sachs sınıflandırma sistemine göre piyano chordophone, yani telleri ve ses ileten gövdeleri olan enstrümanlar sınıfındadır. Arp telleri çekme yoluyla çalınan, gitar telleri tıngırdatma yoluyla çalınan, keman arşeyi tellere sürtme yoluyla çalınan, piyano ise tellere çekiç ile vurulması yoluyla

çalınan chordophone bir enstrümandır (Vikipedi Özgür Ansiklopedi, 2022). Günümüz piyanosunda her tuş için, klavyenin orta ve tiz bölgesinde üç tel, bas bölgesinde iki tel ve en bas bölgesinde de bir tel kullanılmaktadır.

Bugünküne yakın ilk piyano 1709 ile 1711 yılları arasında Floransa'da İtalyan usta Bartolomeo Cristofori tarafından yapılmıştır. Cristofori piyanonun temel sorunları olan, çekicinin tellere vurması anında sesin sönümlenmemesi ve çekicinin çok çabuk şekilde tellerden ayrılıp notanın yeniden çalınmaması sorunlarına çözüm bulmuş, öldüğü 1732 yılına kadar yirmi civarında piyano üretmiştir (Vikipedi Özgür Ansiklopedi, 2022). Dönemin tanınmış org üreticilerinden Gottfried Silbermann, Cristofori'nin piyanosuna halen kullanılan susturucu pedalını ekleyerek Johann Sebastian Bach'a göstermiş, Bach bu tasarıma 1730 yılında tiz seslerin fazla yumuşak olduğu eleştirisini getirerek beğenmemiştir. Silbermann, çalışmasını revize ederek tüm klavyede eşit kuvvette ses elde etmeyi başarmış ve 1747 yılında tekrar görüşüp Bach'ın gözüne girmiştir (Musiconline Online Music Academy, 2018).

Org üreticisi Johann Andreas Stein, Alman veya Viyana sistemi adı verilen mekanizmaya sahip piyanolar yapmış ve torunu Johann Baptist Streicher ile birlikte piyanonun yapısını Beethoven'ın arzusu üzerine daha da sağlamlaştırmış, mekanizmaya ekledikleri bir parçayla daha dolgun ses elde etmişlerdir. Piyano sanayisinin gerçek kurucusu kılavuzlu mekanizmaya sahip piyanoyu yapan Alman Zumpe'dir. Arka tarafı yüksek olmayan ilk düz piyanoyu 1789 yılında İrlandalı William Southwell yapmış, Sebastian Erard 1822 yılında ikili itme dillerini kullanmış, Henri Pape çapraz tel ve keçeli çekici bulmuş, James Thom ekleme demir çatıyı kurarak piyanonun günümüze ulaşmasına önemli katkılar sağlamışlardır (Vikipedi Özgür Ansiklopedi, 2022).

Modern piyano büyük ölçüde 1790 ile 1860 yılları arasında şekillenmiş, tüm yaşamı etkileyen Sanayi Devrimi müziğin de tüketim ve üretim alışkanlıklarını değiştirmiştir. Demir gibi sağlam materyallere ulaşımın kolaylaşmasıyla piyanonun yapısı değişmiş, dökme demir tekniğinin kazandırdığı gelişimle daha zengin ve gür ses elde edilmiş, Broadwood ekolünün oluşmasına zemin hazırlamıştır. Broadwood Kardeşler'in piyanoları Viyana ekolüne göre daha kuvvetli yapıdayken, Viyana üretimi piyanolar hassasiyetleri ile ön plana çıkmıştır. 1800'lü yıllardan itibaren piyano endüstrisi Paris'e kaymıştır. Bunda özellikle Frederic Chopin ve Franz Liszt gibi dönemin önemli piyano müziği bestecilerinin Fransız markası Pleyel'i tercih etmesi önemli rol oynamıştır (Musiconline Online Music Academy, 2018).

Steinway şirketiyle birlikte, piyanonun günümüzdeki şeklini almaya başladığı görülmektedir. Tam adı “Steinway & Sons” olan firma, 1853 yılında Alman piyano üreticisi Heinrich Engelhard Steinway tarafından Manhattan’da kurulmuştur. New York ve Hamburg fabrikalarıyla büyüyen Steinway şirketi, piyanonun dünyada yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır (Musiconline Online Music Academy, 2018). Tarihsel süreçten anlaşılabilceği üzere, piyanonun teknik açıdan gelişimi fiili olarak 19. yüzyıl ortalarına kadar, dünyanın farklı bölgelerinde devam etmiştir (Muharremova, 2008: 153).

Zamanla teknolojinin, elektroniğin ilerlemesi ve üretim maliyetlerinin düşmesiyle, akustik piyanoların çekiçli mekanizma ve ses tonu olarak çok başarılı kopyaları olan dijital piyanolar üretilerek yayılmış ve gelişen MIDI teknolojisi sayesinde müzikte yepyeni boyutlar açılmıştır. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt ve daha birçok önemli bestecinin vazgeçilmezi olan piyano, modern halini Cristofori dışında birçok başka isme de borçludur. Büyük bestecilerin en yakını olan piyano, çok geniş bir literatüre sahiptir.

Çok boyutlu bir enstrüman olarak piyanonun sahneye çıkması müzik ve sanat tarihinin önemli bir dönüm noktası olmuştur. Piyanonun oldukça dinamik ve çok yönlü bir fonksiyonel yapıya sahip olması, onun solo enstrümanlar arasında çok önemli bir yer almasına ve konser salonlarında merkezi olarak konumlanmasına olanak sağlamıştır. Her farklı ulusal ekol de, piyano kültürünün gelişmesine kendi katkısını vermiştir (Muharremova, 2008: 154).

Piyano günümüzde klasik müzik, caz müziği, etnik müzikler, yerel müzikler ve diğer birçok müzik türünde dünya genelinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Solo ve toplu performanslar, oda müziği, eşlik, bestecilik ve provalar için çok uygun, rakipsiz bir enstrümandır. Dijital piyanolar ve elektronik klavyeler dışında; taşınabilir bir enstrüman olmamasına ve genelde pahalı olmasına rağmen, çok yönlülüğü ve aynı anda birçok yerde bulunma özelliği ile dünyada en yaygın kullanılan enstrümanlardandır.

Tarihsel Süreçte Türk Müziğinde Piyano

Türklerde müzik tarihinin incelenmesinde yazılı kaynakların azlığı büyük boşluklar oluşturmakta, dönemlerin değerlendirilmesi kaynaklara göre farklılıklar göstermektedir. Türk müziği enstrümanı olarak kabul görmediğinden, Türk müziğinin tarihinde piyanoyla ilgili kaynakların sayısı oldukça sınırlıdır. Yapısal gelişimi, literatürü ve eğitim

sistemi olarak piyano, Batı müziği içerisinde uzun yıllar boyunca şekillenerek günümüzdeki haline kavuşmuştur. Bugün piyano eğitimi denildiğinde akıllara gelen, klasik Batı müziği öğreten oldukça standart bir eğitim sistemi mevcuttur ve sistem tüm dünyada kabul görmüştür. Ancak Türk müziğinin devlet konservatuvarları temelinde formal eğitim süreci dahi çok eskilere dayanmamaktadır. Türk müziği enstrümanı olarak kabul edilmemesi de dikkate alındığında, piyanoyla geleneksel Türk müziği icrası Batı ve Türk müziği eğitimi veren konservatuvarlarda müfredatta kendisine ciddi anlamda yer bulabilmiş değildir.

Geleneksel Türk müziği makamsal bir müziktir, tek sesli notaya alınmakta ve icra edilmektedir. Bestecisi tarafından eserin hangi solo enstrüman ya da enstrüman grubu tarafından icra edileceği notada belirtilmemektedir. Ayrıca nota üzerinde, yorumu belirten nüanslar, bağlar, tempo işaretleri gibi müzikalite unsurlarının kullanımı çok sınırlıdır. Batı müziğinde ise eserler belli enstrümanlar için yazılmakta ve icrada uygulanması gereken tüm müzikalite detayları notada belirtilmektedir. Melodi, armoni ve ritim gibi tüm müzik unsurlarını çalabilen piyanonun notasyonunda da doğal olarak, müzikal detayların kullanımı çok üst düzeydedir. Bu birbirinden çok farklı kültürler dikkate alındığında; geleneksel Türk müziğinin piyanoyla icrası konusunda detaylar tamamen piyanistin inisiyatifi ve müzisyen olarak geçmişinden getirdiği eğitimi, yetkinlikleri çerçevesinde şekillenmektedir.

Batılılaşma süreciyle birlikte, bahsedilen farklılıklara rağmen Osmanlı'nın son dönemlerinden itibaren piyanonun geleneksel Türk müziğinde kullanımı bazı piyanistlerin ilgi alanına girmiş ve Cumhuriyet sonrası bu alandaki faaliyetler daha da fazlaşmıştır. Özellikle İstanbul şehri ve İstanbul Radyosu bu alanda öncü pozisyonundadırlar. Geçmişte ve bugün piyanoyla geleneksel Türk müziği icrası yapan ve günümüzde kayıtlarına ulaşılabilen, ya da ulaşılamasa da adı bilinen, belli başlı piyanistler aşağıda belirtilmiştir:

Osmanlı padişahları V. Murad ve Sultan Abdülaziz, Asadur Ağa, Medeni Aziz Efendi, Gevheri Osmanoğlu, piyano muallimi Mihran Kavukciyan, Piyanist Sadi Bey ve Anahit Perker gibi isimler Osmanlı'nın son dönemi ile Cumhuriyet'in ilk yıllarında piyano ile Türk müziği icrası ve beste çalışmaları yapmışlardır. Ü. Yazıcı (kişisel iletişim, 22 Nisan 2022).

Yorgo Bacanos, 1900 ile 1977 yılları arasında İstanbul'da yaşamış Türk müziğinin ünlü ud sanatçısıdır. Esas enstrümanı ud olmasına karşın, Büyük Sinanyan'dan klasik Batı müziği piyano dersleri almıştır. 1927 ile 1977 yılları arasında İstanbul Radyosu'nda ud sanatçısı

olarak görev yapan Bacanos, Mesud Cemil'in yönettiği klasik koroda da çalışmıştır (SalihBora.Com, 2022). Ud enstrümanı ile tanınan sanatçının Türk müziği piyano alanında da başarılı yorumları olduğu, mevcut kayıtlarından anlaşılmaktadır.

Neveser Kökdeş, 1904 ile 1962 yılları arasında İstanbul'da yaşayan, geleneksel kalıp ve üsluptan farklı bir tarz benimsediğinden, bestelerine Mesud Cemil tarafından "Neveser Musikisi" adı verilen bestecimizdir. Batı müziği eğitimi alan ve genellikle tango, vals, operet, şarkı formlarında eserler besteleyen Kökdeş, resmi görev almadan uzun süre İstanbul Radyosu'nda Cuma akşamları piyano sanatçısı olarak, solo piyano canlı yayın konserlerinde çalmıştır (Musiki Dergisi, 2022).

Ahmet Şefik Gürmeriç, 1904 ile 1967 yılları arasında yaşayan Türk müziği bestecisi, yazarı ve hocasıdır. 1929 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı'nın piyano bölümüne girerek dönemin önemli hocalarıyla piyano ve armoni çalışmış, okul sonrası organizasyonlar için müzik düzenlemeleri yaparak piyanoyla Türk müziği icrasında bulunmuştur (Vikipedi Özgür Ansiklopedi, 2022).

Fulya Akaydın, 1908 İstanbul doğumlu ses ve piyano sanatçımızdır. Ses sanatçısı olarak İstanbul Radyosu'nda İnci Müstear adını kullanmıştır. Batı müziği piyano eğitimi alan ve Cemal Reşit Rey ile piyano çalışan Akaydın, Şark Musiki Cemiyeti ve İstanbul Radyosu'nda piyano ile Türk müziği icraları ve ayrıca piyano öğretmenliği yapmıştır. Ü. Yazıcı (kişisel iletişim, 14 Nisan 2022).

Feyzi Aslangil, piyanoyla Türk müziği icrası konusunda en önde gelen ve tanınan piyanistlerdendir. Piyanoya lise yıllarında Batı müziği eğitimiyle başlayan ve İstanbul Radyosu sanatçısı olan Aslangil, 1910 ile 1965 yılları arasında İstanbul'da yaşamıştır. 1933 yılında Münir Nurettin Selçuk'a konserlerinde piyanoyla eşlik etmeye başlamış, İstanbul Radyosu'nda yayınlanan "Piyano ile Saz Eserleri" programıyla tanınıp, sevilmiştir (Ticaret Gazetesi, 2020). Aslangil'in Türk müziği piyanisti olarak büyük bir kitle tarafından tanınmasında ve benimsenmesinde, beraber çalıştığı sanatçı çevresinin toplumda gördüğü saygı ve sevgi de önemli katkı sağlamıştır. Özellikle topluluklarında piyano çaldığı iki şef olan Münir Nurettin Selçuk ve Selahattin Pınar, zamanın öne çıkan şefleridir (Erol, 2019: 29).

Menşure Tunay, 1920 doğumlu keman ve piyano sanatçısıdır. İstanbul'da, konservatuarda keman eğitimi almasına karşın, piyanoya da ilgi duyarak Türk müziği icralarında bulunmuştur. Profesyonel müzik dünyasında ve misafir sıfatıyla Ankara Radyosu'nda çalışmıştır. 1951

yılında İstanbul Radyosu'na girerek faaliyetlerini sürdürmüştür (Tükel, 1952: 268).

İsmail Hakkı Özkan, 1941 ile 2010 yılları arasında yaşamış Türk müziği bestecisi, nazariyatçısı, yazarı ve hocasıdır. Müziğe piyano ile ilkokul yıllarında başlayan Özkan, İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Müziği Nazariyatı Bölümü'nden mezun olmuş, Türk müziği piyano icracısı olarak TRT televizyonunda, Münir Nurettin Selçuk'un yönettiği İstanbul Belediye Konservatuvarı İcra Heyeti konserlerinde yer almıştır (Tunçay, 2019).

Erkan Yüksel, 1944 İstanbul doğumlu piyanist ve Türk müziği bestecisidir. 1962 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı'na girerek, burada İsmail Hakkı Özkan'la piyano çalışmıştır. Yüksel piyanoda Batı müziği eğitiminden ziyade, özel olarak Türk müziğinin piyanoyla icrası konusuna ilgi duymuş ve Ankara Radyosu'nda uzun yıllar piyano sanatçısı olarak görev yapmıştır. E. Yüksel (kişisel iletişim, 14 Nisan 2022).

Hilal Çalikoğlu, müzik hayatına İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda klasik Batı müziği piyano eğitimiyle başlamış, daha sonra Sabiha Nemlioğlu'dan yedi yıl Türk müziği piyano eğitimi almış, Türk müziği saz eserleri üzerine yoğunlaşarak bu eserlere kendine özgü armoni yorumlarını katmıştır. 1986 yılında TRT'de göreve başlayarak çeşitli kayıt ve programlarda piyanoyla Türk müziği icra etmiştir (Hilal Çalikoğlu, 2007).

Aydın Karlıbel, 1957 İstanbul doğumlu, küçük yaşta piyano çalmaya başlayıp dokuz yaşında Cemal Reşit Rey'in öğrencisi olmuş sanatçımızdır. İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde yirmüç yıl boyunca besteci, şef, piyanist ve müzik yönetmeni olarak görev yapmış, yurt içi ve dışı turnelere katılmıştır. Sanatında Türk estetiğinin renklerini evrensel kültürle buluşturmayı hedeflediğini ifade eden sanatçının, Osmanlı'dan günümüze Türk müziğinde piyano alanında çalışmaları ve kayıtları mevcuttur (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü, 2022).

Nihat Demirkol, İzmirli gazeteci, yazar ve piyano sanatçısıdır. Köşe yazarlığı da yapan Demirkol, yirmiden fazla beste çalışmaları yanında; geleneksel Türk müziğini piyanoyla tanıtmaya ve piyanoyu Feyzi Aslangil üslubuyla çalmaya çalıştığını, kendisini üstad Aslangil'in takipçisi olarak gördüğünü ifade etmektedir (Medya Ege, 2020).

Kamil Tahsin Sökmen, 1965 İzmir doğumlu besteci, aranjör ve piyano sanatçısıdır. Piyanoya küçük yaşlarda Batı müziği eğitimiyle başlayan ve

caz okulu Berklee Müzik Akademisi’ni bitiren Sökmen, Türk müziğinin piyanoyla icrasında caz ve klasik müzik etkilerini duyurmaya çalıştığını ifade etmekte, birçok konser ve kayıta piyanoyla Türk müziği icrasına ve düzenlemelerine devam etmektedir. Hem makamsal anlamda tek sesli hem de çok sesli beste çalışmaları mevcuttur.

Hakan Ali Toker, 1976 Adana doğumlu besteci ve piyano sanatçısıdır. Indiana Üniversitesi Müzik Okulu piyano ve kompozisyon bölümleri mezunu olan Toker, aynı okulda caz ve elektronik müzikle de ilgilenmiştir. Piyanoyla Türk müziği yorumlarında caz etkileri ve kuvvetli piyanistlik tekniği çok belirgin olarak hissedilebilmektedir. Sanatçı halen albüm, konser ve atölye çalışmalarına devam etmektedir. Klasik müzik, caz ve geleneksel Türk müziği tarzlarında çok sayıda bestesi vardır (Hakan A. Toker, 2022).

Çağrıhan Erkan, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı mezunu olup, aynı okulda öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. Piyanoyla Türk müziği icrası ve basılı materyalleri konularında faaliyetlerini sürdürmektedir. Piyano için saz eserleri, türkü ve şarkı uyarlamaları üzerine kitapları, piyano metodu ve piyanoyla türkü yorumları üzerine CD çalışması bulunmaktadır (Ege Üniversitesi Akademik Veri Yönetim Sistemi, 2019).

Ceyhun Çelikten, 1981 İzmit doğumlu besteci ve aranjördür. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı mezunu olan Çelikten, profesyonel müzik dünyasında faaliyetlerde bulunmakta, Türk müziği CD kayıtları ve radyo, televizyon programlarının kayıtlarında piyanoyla Türk müziği icrası yapmaktadır (Takvim, 2018).

Güneş Yakartepe, 1997 İstanbul doğumlu besteci ve piyano sanatçısıdır. Piyano eğitimine Batı müziğiyle başlayan ve klarnet de çalan Yakartepe, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı’nda klarnet, piyano ve kompozisyon eğitimi almıştır. Türk müziği piyano düzenlemeleri ve icralarıyla birlikte, klasik müzik piyano ve beste çalışmalarına da devam etmektedir (Wikipedi Özgür Ansiklopedi, 2021).

Bahsedilen Türk müziği piyanistlerinin dışında birçok piyanist de, farklı müzik ortamlarında bu alana katkılar sunmuşlardır. Bu piyanistlerin eğitimleri dikkate alındığında, tamamına yakınının Batı müziği kökenli olduğu ortaya çıkmaktadır. Batı piyano eğitimi dünyada genel kabul görmüş, standart bir eğitim sistemi olduğundan; ne tarz müzik çalınacaksa çalınсын, piyanoya Batı eğitim sistemiyle başlamak

doğru bir tercih olacaktır. Ancak genel müzisyenlik nosyonu ve piyanistlik adına belirli bir seviyeye gelindikten sonra; piyanistin, tercihi doğrultusunda başka müzik türlerine kayması günümüzde en pratik ve akılcı yöntem olarak belirmektedir. Tüm etnik ve yerel müzik türlerinde olduğu gibi, Türk müziği piyanistin de piyanoya Batı müziği eğitimiyle başlaması doğru olacaktır.

Türk Müziğinde Piyano Kullanımı İçin Öneriler

Çalma Teknikleri Hakkında Öneriler

Piyanoyla müziğin tüm unsurları çalınabildiğinden, yerel ve etnik türler de dahil her tür müzik için uygun bir enstrümandır. Notadan bire bir icraya yatkın olduğu kadar; doğaçlama çalmaya da, her iki elde akorların, ritmik unsurların ve melodinin kullanımıyla çok geniş imkanlar sunmaktadır.

Piyanoyla Türk müziği icrasında, iki elin ayrı ayrı yapabileceklerini değerlendirmek gereklidir. Geleneksel Türk müziği tek sesli olarak notaya alınmış iken, piyano en üst düzeyde çok sesli bir enstrümandır. Batı müziğinde piyano notasyonu iki el için ayrı dizek kullanarak ve çok geniş ses aralığı nedeniyle aynı notasyon üzerinde hem Sol hem de Fa anahtarlarının kullanılması şeklinde oluşturulmuştur. Türk müziği çalan bir piyanist sol eliyle bas aktiviteleri yapabilir, akor çalabilir ya da melodiyi çalabilir. Sağ eliyle ise akor ya da melodiyi çalabilir. Bu iki aktiviteyi aynı anda gerçekleştirmesi de, sağ elin sağ tarafına melodiyi vermesi, sol tarafına da akor seslerini paylaşmasıyla mümkündür. Piyanist hangi eliyle ne aktivite yapacağına, o anda ana melodiyi duyurma amacı mı yoksa eşlik yapma amacı mı olduğuna göre kendisi karar vermelidir. Solo bir icrada, Türk müziğinin en önemli unsuru olan melodi faktörü hiç kaybolmamalıdır. Buna karşın toplu bir icrada ya da sözlü eserlerin icrasında, melodi diğer enstrümanlar veya vokal tarafından duyurulduğundan, piyanist melodi çalmayıp sadece eşlikte kalabilecektir.

Eşlik yapmak, en basit anlamda sol elin bas ve sağ elin akor duyurmasıyla mümkündür. Sol elin bas aktivitesi, oktav şeklinde tek tek bas notaları veya bas yürüyüşleri şeklinde olabilir. Sol elde farklı ve güçlü bir duyma istenirse, bas yerine akor çalmaya da dönebilir. Sağ elde eşlik için kullanılan akorlar özel bir etki istenmedikçe, mümkün olduğunca orta ses bölgesinde çalınmalıdır. Üçül akor dışındaki, armonik açıdan karmaşık akorların kullanımında aşırıya kaçılması, melodiyi perdeleyebileceğinden dikkatli olunmalıdır. Yine eşlik sırasında her iki elin ritmik aktiviteleri eserin usul yapısına çok aykırı olmamalı, onu

zorlamamalı ve güçlü piyano sesinin diğer enstrümanları ya da vokali bastırarak ön plana çıkmamasına dikkat edilmelidir. Ana melodi, özellikle istenmedikçe, hiçbir zaman bas, akorlar ve ritmik öğeler gibi diğer müzikal unsurların arkasında kalmamalıdır. Eşlik için her iki elde kullanılan akorlarda, üçlülük akorların uzantıları olan yedili, dokuzlu, onbirli ve onüçlü aralıkların kullanımı mümkündür. Ancak unutulmamalıdır ki; bu unsurların aşırı kullanımı geleneksel yapıyı ve Türk müziğinin genel duyumu anlayışını olumsuz şekilde etkileyebilir.

Melodi geleneksel Türk müziğinin en önemli unsuru olduğundan, piyanist sağ eliyle çoğu zaman melodiye katılmak durumundadır. Bu, hızlı melodik pasajlar için sadece melodi çalmak şeklinde olabileceği gibi, ritim ve ajilite açılarından zorlayıcı olmayan melodik pasajlarda yukarıda bahsedildiği üzere sağ elin sağ tarafına melodiye, sol tarafına da akor seslerini paylaşmak şeklinde mümkündür. Ayrıca yine ana melodiye tizde bırakmak koşuluyla; melodinin pes tarafında uyumlu aralıklar olan üçlü ve altılı aralıklarla melodik yapıyı çiftlemek şeklinde de melodi çalınabilir. İnsan kulağı piyanoda duyurulan en tiz sesi melodi olarak algılama eğilimindedir. Bu nedenle ana melodi olarak duyulması istenen melodik motif, her zaman en tizde bırakılmalıdır. Ancak özel bir etki olarak, melodinin üçlü ya da altılısının melodinin tiz bölgesinde çalınması da mümkündür. Sol el de duyumu kuvvetlendirmek ve baslarda özel, farklı bir etki yaratmak amacıyla her zaman olmasa da melodiye bas bölgede çiftleyebilir. Ancak bu konuda aşırıya kaçılması, yani sol elin sağ el ile birlikte melodiye sürekli çalması da, polifonik bir enstrüman olan piyanonun doğasına aykırı bir duyumu sonuçlanacaktır. Genellikle sağ elin melodi çaldığı anlarda sol el ya bas aktivitesi yapmalı ya da akorları çalmalıdır. Sol elde sadece bas aktiviteleri için daha pes bölgeler kullanılmalı, ancak akor çalınması durumunda, armoninin temiz ve net duyulmasını sağlayabilmek adına nispeten daha ortaya yakın bas bölgesi tercih edilmeli ya da akorların bir oktavdan daha geniş kullanımları devreye sokulmalıdır. Bir klasik müzik ve caz tekniği olarak, sol elin en pes bölgede akorun kökünü duyurduktan hemen sonra, atlayarak ortaya yakın pes bölgede akorun tamamını çalması da gösterişli, etkileyici ancak piyanist açısından çok da kolay olmayan bir çalma tekniği olarak kullanılabilir. Bu yöntem hem yüksek ses üreten hem de oldukça gösterişli bir çalma tekniği olduğundan, solo icralarda kullanılması faydalı olacaktır. Melodide kromatik yaklaşımlar da, solo icralarda ilgi çekici ve farklı bir etki yaratma kapasitesine sahiptir.

Piyano, geleneksel Türk müziğinde kullanılan enstrümanların tamamına yakınından daha yüksek bir sese sahiptir. Dolayısıyla ister ana melodiye çalsın isterse eşlik yapsın; hem ses yüksekliği hem de armoni ve

iki elin birlikte oluşturduğu ritmik yapının ön plana çıkarak melodiyi ve diğer enstrümanları arka plana itmesine piyanist izin vermemelidir. Piyanoyu Batı müziğinin güçlü solo enstrümanı gibi değil, daha ölçülü ve belirli sınırlar içinde kalacak şekilde kullanmalıdır. Hiçbir çalma tekniğini aşırı abartarak kullanmamak, her zaman ölçülü olmak Türk müziği piyanistinin birincil derecede dikkat etmesi gereken konudur.

Bahsedilen çalma tekniklerine daha birçok farklı uygulama eklenebilir. Bu piyanistik teknikler, önündeki notayı bire bir çalma eğitimi alan klasik müzik piyanistlerinden ziyade, doğaçlama yapan ve notayı aynen çalma kültüründen gelmeyen özellikle caz ve popüler müzik icrası yapan piyanistlerin daha yatkın ve alışkın olduğu tekniklerdir. Bir piyanistin doğaçlama olarak anında melodi ve armoni çalma becerileri ne kadar kuvvetliyse, Türk müziğini başarıyla icra seviyesi de o kadar kuvvetli olacaktır. Ancak, notayı anında okuyup çalabilme, teknik hakimiyet, aklına gelen müzikal fikri piyanoda uygulayabilme becerisi gibi konularda da klasik müzik geçmişi, piyaniste büyük avantajlar sağlayacaktır.

Dolayısıyla konu çok boyutlu görünmekte, piyanistin klasik müzik eğitimi ve doğaçlama çalabilme becerili olması önemli kazanımlar sağlamaktadır. Farklı çalma tekniklerini müziğin o andaki gereklerine göre değiştirerek kullanabilmesi, başarılı icra için ön koşuldur. Müziğin yorumunda çok önemli olan nüansların yerinde, ölçülü ve başarılı kullanımı; hafif - kuvvetli ses aralığı çok geniş olan piyanoda geleneksel Türk müziği icrası için piyanistin çok hakim olması gereken, en önemli unsurlardandır. Sonuçta Türk müziği piyanistinin çalma tekniklerini olabildiğince çeşitlendirmesi, farklı tekniklere ilgi duyarak öğrenmeye çalışması, nüansları doğru uygulaması ve hem solo hem de toplu çalma kültürlerine hakimiyeti onu çok daha başarılı kılacaktır.

Makam Özelliklerine Göre Öneriler

Makamsal Türk müziğinde piyano kullanımını, en çok icra edilen makamlar bazında incelemek doğru bir yaklaşım olacaktır. Tampere sisteme göre akort edilen piyanoda bir oktav, siyah ve beyaz tuşların tümü dikkate alındığında; bitişik tuşların yarım ses, yani dört buçuk koma aralıkla sıralandığı oniki tuştan oluşmaktadır. Sabit akort sistemi nedeniyle piyanistin, bitişik iki tuşun arasındaki bir sesi üretme imkanı yoktur. Oysa geleneksel Türk müziği makamsal ve tek sesli bir müzik olarak tüm gücünü melodiden almakta ve makamına göre değişmekle birlikte, piyanoda bulunmayan birçok sesi kullanmaktadır. Bu sesler piyanoda bulunan seslere çok yakın, örneğin bir komaya kadar uzaklıkta

sesler ise; akıp giden melodide dinleyen için makam dışında ses kullanılması çok dikkat çekici, rahatsız edici olmamaktadır. Ancak makamın gereği olan ses ile piyanoda sabit bulunan sesin arası açılmaya başladıkça, doğru sesin basılmadığı duygusu dinleyen tarafından çok daha net hissedilmektedir. Bu da bazı makamlarda piyanonun kullanımını daha elverişli ve uygun, başka bazı makamlarda ise daha elverişsiz ve sınırlı hale getirmektedir.

Piyanistin temel armoni bilgisi ve tek sesli bir esere anında uygun bir sol el ekleme becerisi de ana konulardandır. Genel uygulama olarak piyano iki elle çalındığından, piyanist tek sesli yazılmış esere uygun bir sol el yani armoni bulmak zorundadır. Tonal armoni kullanan Batı müziğinde Majör ve Minör adlarında sadece iki ton mevcutken ve bu tonların armonizasyonu da aynı mantıkla oluşturulmuş iken, Türk müziğinde bu iki tona yakın makamlarla birlikte çok farklı dizilere sahip makamlar da mevcuttur. Bu da, özellikle Batı müziği kökenli piyanist için farklı bir sol el düşünmek ve uygulamak zorunluluğu getirmekte olup, oldukça da zorlayıcı olabilmektedir.

Geleneksel Türk müziğinde yaklaşık olarak altıyüz makam mevcuttur. Ancak günümüzde pratikte; yani konserlerde, radyo ve televizyon programlarında, kayıtlarda yaygın şekilde kullanılan makam sayısı elliye geçmemektedir. Bunların içerisinde, piyanoyla icrasında dinleyende nahoş bir duygu oluşturmadan çalınabilecek olanlar şunlardır: Acemkürdi, Aşkefza, Buselik, Çargah, Evcara, Ferahfeza, Ferahnak, Hicaz, Hicaz Hümayun, Hicazkar, Hüseyini, Kürdi, Kürdilihicazkar, Mahur, Muhayyerkürdi, Neva, Neveser, Nihavent, Nikriz, Nişaburek, Pençgah, Rast, Saba, Sazkar, Segah, Sultaniyegah, Suzidil, Suzinak, Şedaraban, Şehnaz, Şehnaz Buselik, Şevkefza, Yegah.

Bir makamın piyanoyla icrasının uygun olup olmadığına dair çok net bir sınıflandırma yapmak pek mümkün gözükmemektedir. Örneğin yukarıda verilen listede Hicaz, Nihavent veya Rast makamları piyano ile çok daha uygun şekilde çalınabilirken, Hüseyini ya da Saba makamının bünyesinde piyanoda bulunmayan sesler mevcuttur. Sonuçta, Türk müziğinin makam yapılanması ve piyanonun akort sistemi bambaşka dünyaların, müzisyenlerin ve müziksel mantıkların ürünleridir. Ayrıca icranın solo mu, toplu mu yapıldığı ve piyanistin tecrübesi de sonuca direkt olarak etki edecektir. Solo piyano icralarında makam dışı sesler daha rahatsız edici olabilirken, toplu icrada genel duyum içerisinde dikkat çekiciliği önemli oranda azalmaktadır. Türk müziği çalmaya alışkın bir piyanist, makam dışı sesleri ya hiç çalmayıp diğer enstrümanlara veya vokale bırakarak ya da o sesin yerine uygun akor seslerini çalarak sorunu

önemli oranda çözebilmektedir. Bu mantık sonucu, toplu icrada hemen her makamın piyanoyla çalınabileceği sonucuna ulaşılmaktadır. Ancak özellikle solo icralarda, piyanoya çok aykırı sesler içeren makamların tercih edilmemesi doğru bir yaklaşım olacaktır.

Melodinin makamlara göre sol elde armonizasyonu konusunda ise; Batı müziğinin Majör ve Minör tonlarına benzerlik gösteren ve onlarla aynı kararda kalan Mahur veya Buselik gibi makamların ya da aynı kararda kalmasa da benzer dizileri kullanan Hicaz gibi makamların, Batı müziğinin Subdominant, Dominant ve Tonik armoni derecelerini kullanan “Tonal Armoni” mantığı ile çok seslendirilmeleri, uygulamada pratik ve akılcı bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tür makamlar dışındaki makamların çok seslendirilmeleri için ise, “Modal Armoni” kurallarının uygulanması işlevsel bir yöntem olacaktır. Bu armoni sistemleri ile uyum göstermeyen ve çok seslendirilemeyen, çok farklı diziye ve seyire sahip makamlar da mevcuttur. Bu durumda ise piyanist, özellikle sol eli için kulağına, yeteneklerine ve içgüdülerine dayanmak durumundadır. Aslında Türk müziğinin zengin melodik yapısı çoğu zaman melodiyi oluşturan notalarla, akor seslerini işaret etmektedir. Melodi La-Do-Mi notalarından oluşuyorsa, akorun La minör olması kaçınılmaz bir sonuçtur.

Bu seçeneklerden ayrı olarak, 1910 - 1986 yılları arasında yaşayan besteci ve müzikolog Kemal İlerici'nin geleneksel Türk müziğinin kuramsal ilkelerini farklı bir anlayışla yorumladığı ve buna dayanarak çok seslendirilmesi için dörtlü aralıklar temelinde oluşturduğu armoni sistemi de kullanılabilir seçeneklerdendir (Turan, 2019: 54).

SONUÇ

Piyanonun gelişmiş eğitim sistemi Batı kültürünün ürünüdür. Batı müziği piyano eğitimi, Cumhuriyet sonrası Türkiye’de devlet eliyle ciddi şekilde teşvik edilerek çok iyi piyanistlerin yetişmesine olanak sağlamıştır. Geleneksel Türk müziği de bundan etkilenmiş, piyanoda Türk müziği çalan piyanistlerin sayısı Osmanlı’nın son dönemlerinden başlayarak günümüze kadar artmıştır. Ancak yeni konuların el yordamıyla ilerlemesi misali ve bu alanda eğitim sistemi olmadığından, konu piyanistlerin şahsi yetenekleriyle ilerlemiştir. Türk müziği konservatuvarlarının kurulmuş olduğu günümüzde dahi bu durum devam etmektedir.

Kuvvetli yerel müzik kültürüne sahip birçok ülkede konservatuvarlar Batı müziği veya yerel müzik öğreten okullar şeklinde

ayrılmamıştır. Bu, iki müzik türünün de birbirinden olumlu anlamda etkilenmesi ile sonuçlanmaktadır. Ön yargıyla bakılmadığında anlaşılacaktır ki, iki müzik türünün de birbirinden alabilecekleri önemli unsurlar vardır. Azerbeycan, bu konuda iyi bir örnektir. Türkiye’de özellikle son yıllarda farklı müzik türlerinin aynı çatı altında öğretildiği konservatuvarların sayısı artmasına rağmen, hala birçok okul sadece Batı müziği ya da sadece Türk müziği eğitimi vermekte, bu da öğrencilerin diğer alana hakim olamamasıyla sonuçlanmaktadır. Dolayısıyla, Batı müziği enstrümanı olan piyanonun Türk müziğinde kullanımının ne standartlarda, ne şekilde yapılacağı belirsiz hale gelmektedir.

Batı müziği ve geleneksel Türk müziği dünyaları tarih boyunca çok farklı müziksel mantıklarla şekillenmişlerdir. Biri çok boyutlu, çok enstrümanlı bir yapıyı tercih ederken; diğeri sadece melodinin zenginliği ve güzelliğiyle üst düzey sanatı yakalamaya çalışmıştır. Bu farklı dünyaları yakınlaştırarak ortak bir zeminde buluşturabilmek, iki tür müziğe de hakim müzisyenlerin çabalarıyla gerçekleştirilebilir. Müziği bilmenin teknik bir boyut olduğu düşünüldüğünde, bu çalışmaları yapacak müzisyenlerin her iki tür müziği sevmesi ve anlamaya çalışmaları da kuşkusuz çok önemli bir ön koşuldur.

Çalışmada bahsedilen piyanistler, yazarın müzik geçmişinden bildiği isimler olup, ayrıca Kültür Bakanlığı sanatçısı ve Türk müziği arşivi sahibi Ümit Yazıcı ile 2022 yılı Mart ayında yapılan görüşmelerle belirlenmiştir. Bazı bilgiler, Ümit Yazıcı ve piyanistlerin kendileriyle yapılan kişisel görüşmeler sonucu elde edilmiştir. Çalışmadaki önerilerin tamamı, yazarın zaman içerisinde kazandığı şahsi müziksel tecrübeleri sonucu oluşmuştur. Ancak sonuç olarak, konunun Batı ve Türk müziği konservatuvarlarının ilgi alanına girip, zamanla genel kabul görecektir, formal bir eğitim sisteminin oluşması ve bunun sonucu olarak standardizasyonun sağlanması uzun vadede en bilimsel, doğru ve akılcı çözümler olacaktır.

Piyanonun gelişimi ve Türk müziği piyanistlerinin incelendiği çalışmanın ilk bölümlerinde tarihsel araştırma modeli kullanılmıştır. Sonrasında, Türk müziği piyano icrasının üst düzeyde yapılabilmesi için önerilerde bulunulmuştur. Öneriler bölümünde betimsel araştırma modeli kullanılmıştır. Çalışmanın amacı geleneksel Türk müziğinin piyanoyla icrasında bir standart oluşmasına katkı sağlamak olup, kapsamı bununla sınırlıdır. Konuyla ilgili genel kabul gören bir eğitim sistemi oluşması gerekliliği, en temel bulgudur.

KAYNAKÇA

- Ege Üniversitesi Akademik Veri Yönetim Sistemi, (2019). <https://avesis.ege.edu.tr/cagrihan.erkan> (Erişim Tarihi: 02.04.2022).
- Erol, E. (2019). Piyanist Feyzi Aslangil'in Müzik Kimliği ve Piyanonun Türk Sanat Müziği Geleneğinde Yerleşmesi. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı, İzmir.
- Gökalp Sanat Merkezi, (2021). <https://www.gokalpsanatmerkezi.com/tr/blog/piyano-tarihcesi> (Erişim Tarihi: 06.04.2022).
- Hakan A. Toker, (2022). <http://www.hakanalitoker.com/> (Erişim Tarihi: 27.03.2022).
- Hilal Çalıkoğlu, (2007). <http://hilalcalikoglu.blogspot.com> (Erişim Tarihi: 16.04.2022).
- Medya Ege, (2020). <https://www.medyaege.com.tr/nihat-demirkoldan-mektuplar-132104h.htm> (Erişim Tarihi: 30.03.2022).
- Muharremova, H. (2008). Piyano ve Öncüllerinin (Klavikord, Klavsen) İcra Sanatı Tarihindeki Rollerini. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 0 (21), 143-155.
- Musiconline Online Music Academy, (2018). <https://musiconline.co/tr/blog/piyanonun-kisa-tarihi> (Erişim Tarihi: 11.04.2022).
- Musiki Dergisi, (2022). <http://www.musikidergisi.net/?p=949> (Erişim Tarihi: 27.03.2022).
- SalihBora.Com, (2022). <https://www.salihbora.com/sanaticilarimiz/bestekarlarimiz/yorgo-bacanos/> (Erişim Tarihi: 02.04.2022).
- Takvim, (2018). <https://www.takvim.com.tr/guncel/2018/05/11/eroglu-erdogan-sarkisinin-sahibi-kimdir-ceyhun-celikten-kimdir> (Erişim Tarihi: 15.04.2022).
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü, (2022). <https://www.operabale.gov.tr/tr-tr/Sayfalar/artistdetail.aspx?ArtistId=1149> (Erişim Tarihi: 08.04.2022).

- Ticaret Gazetesi, (2020). <https://ticaretgazetesi.com.tr/nihat-demirkoldan-feyzi-aslangile-mektuplar> (Erişim Tarihi: 26.03.2022).
- Tunçay, G. P. (2019). “ÖZKAN, İsmail Hakkı”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ozkan-ismail-hakki> (Erişim Tarihi: 03.04.2022).
- Turan, P. (2019). Kemal İlerici, Sanat Yaşamı, Dörtlü Armoni Sistemi ve ‘Efe Kaprisi’nin Müzikal Açısından İncelenmesi. *Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*, 1 (3), 53-71.
- Tükel, Z. (1952). *Bizim Yıldızlar Ansiklopedisi, Radyo Haftası Mecmuası*. İstanbul: Faik Şenol Matbaası.
- Vikipedi Özgür Ansiklopedi, (2021). https://tr.wikipedia.org/wiki/Güneş_Yakartepe (Erişim Tarihi: 13.04.2022).
- Vikipedi Özgür Ansiklopedi, (2022). <https://tr.wikipedia.org/wiki/Piyano> (Erişim Tarihi: 26.04.2022).
- Vikipedi Özgür Ansiklopedi, (2022). https://tr.wikipedia.org/wiki/Şefik_Gürmeriç (Erişim Tarihi: 28.03.2022)

BAŞLANGIÇ PİYANO EĞİTİMİNDE ÖĞRETİLEN TEKNİK KAZANIMLAR AÇISINDAN C. CZERNY OP.823 (Le Petit Pianiste) KİTABININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Technical Gains Taught in Beginning Piano Education in Terms Evaluation of the Book C. Czerny Op.823 (Le Petit Pianiste)

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.67

Bariş TOPTAŞ¹

Geliş Tarihi: 29.04.2022

Kabul Tarihi: 23.06.2022

Özet

Bu çalışmanın amacı Czerny'nin yazmış olduğu Op.823 (Le petit pianiste) etüt kitabını çeşitli teknik kazanımlar açısından değerlendirerek başlangıç piyano eğitiminde kullanılabilirliğini araştırmak, piyano öğretmenleri ve öğrencilerine bir rehber oluşturmaktır. Nitel araştırma yöntemleri kapsamında olan bu çalışmada doküman ve içerik analizi teknikleri kullanılmıştır. Piyano eğitiminin başlangıç seviyesinde edinilecek teknik kazanım ve davranış biçimleri kitaptaki etütlerin sırasıyla ortaya çıkarılmış ve sıralı maddeler oluşturulup kullanım sıklıkları ve oranları tablo-şekiller aracılığı ile belirtilmiştir. Kitaptaki etütlerin sıra düzeni içerisinde her yeni karşılaşılan teknik açıklanırken, piyano eğitiminde yaygın bir şekilde kullanılan Czerny Op.599 kitabından çeşitli etüt numaraları ile örnekler verilmiştir. Verilen örnekler ile Op.823 kitabının teknik seviye ve kazanımları karşılaştırılmıştır. Yapılan çalışmanın sonucunda; Czerny'nin yazmış olduğu Op.823 (Le petit pianiste) etüt kitabının başlangıç piyano eğitiminde gerek teknik kazanımların kolay etütlerle öğretimi açısından gerekse farklı melodik etütlerle teknik kazanımların pekiştirilmesi noktasında kullanılabilirliği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Piyano, Piyano Eğitimi, Czerny, Teknik Kazanımlar.

Abstract

The aim of this study is to evaluate the study book Op.823 (Le petit pianiste) written by C. Czerny in terms of various technical achievements, to investigate its usability in initial piano education and to create a guide for piano teachers and students. In this study, which is within the scope of qualitative research methods, document and content analysis techniques were used. The technical achievements and behavior patterns to be acquired at the beginning level of piano education were revealed in the order of the etudes in the book, and the sequential items were formed and the frequency and rates of use were indicated through tables and figures. While every newly encountered technique is explained in the order of the etudes in the book, examples from the Czerny

¹ btoptas@hotmail.com

Op.599 book, which is widely used in piano education, are given with various etude numbers. The technical levels and achievements of the Op.823 book were compared with the examples given. As a result of the study; It has been concluded that the study book Op.823 (Le petit pianiste) written by C. Czerny can be used in initial piano education both in terms of teaching technical achievements with easy etudes and in reinforcing technical gains with different melodic etudes.

Keywords: Piano, Piano Education, Czerny, Technical Gains.

GİRİŞ

Çalgı çalma, insanların müzikle uğraşmalarının temel biçimlerinden biridir. Bir müzik aletiyle müzik yapan bir insan, müzikle daha çok iç içe olur, müziği daha iyi öğrenir, daha çok müzikal doyum sağlar (Kutluk, 2001: 10).

Öğrencilerin teknik becerileriyle birlikte müzikal becerilerinin gelişmesinde en önemli araç çalgıya yönelik olarak yazılan eserlerdir. Öğrencilerin istenen davranışları kazanabilmeleri bu eserleri icra etmeleriyle gerçekleşecektir (Bulut, 2008). Çalgı eğitiminde eğitici ve öğretici materyalleri sadece eserler olarak düşünmemek gerekir. Çalgılara yönelik yazılan tüm eser ve etütlerin hem öğretici yanları olduğu bilinmelidir. Her yeni eser ve etüt çalgı çalan bireyi edinmiş olduğu yeni teknik ve duyumsal kazanımlar ile bir üst kademeye taşıyacaktır.

Piyanonun, geçmişten günümüze yüksek ifade gücü ve repertuarının zenginliğiyle en popüler çalgılardan biri olduğu bilinmektedir (Coşkun, 2021). Piyano çalgısı, bu özelliğinin yanında özengen veya mesleki müzik eğitimi verilen tüm eğitim birimlerinde neredeyse tüm derslerde aktif olarak yer almaktadır. Piyano çalgısının genel müzik eğitimi özelinde işitme, armoni, koro, ses eğitimi, eşlik vb. gibi alan derslerinde aktif olarak kullanılmasının yanında özellikle özel kurs merkezlerinde hem piyano öğretimi hem de yetenek sınavlarına hazırlık noktasında kullanımı yaygındır.

Tüm çalgıların kendi içerisinde bir öğrenme ve geliştirme sürecinin olduğu gibi piyanoda da durum böyledir. Özellikle başlangıç piyano eğitiminde kullanılan çok çeşitli öğrenme metotları ve bunlarla paralel olarak kullanılan etüt kitapları vardır. Geçmişten günümüze var olan ve kullanımlarına hala devam edilen gerek metot gerekse etüt kitaplarının piyano eğitimine faydaları yadsınamaz ancak sürekli olarak gelişen ve değişen dünyamızda yaşamımızın her alanına giren dijitalleşme süreci eğitimin her alanında olduğu gibi piyano eğitiminde de bizlere yeni öneriler getirmektedir. Eker ve Şentürk (2017) tarafından

yapılan çalışmada özellikle çocuklar için özel videolu kitaplara ihtiyaç duyulduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu noktadan bir değerlendirme yapılacak olursa, piyano eğitimi süreci günümüz bireylerinin ihtiyaçlarına göre yeni şekiller alabilir ve bu noktada yeni modeller geliştirilebilir.

Piyano eğitimine yönelik getirilecek yeni yaklaşımların oluşturulma süreci belirli çalışmalar ve gözlemlerle değerlendirilip sonuçlanacaktır. Bu yaklaşımlar geliştirilirken var olan ve özelliklede aktif olarak kullanılan metot ve etüt kitaplarının da içeriklerini iyi analiz etmek ve piyano eğitimi alan bireye ne tür kazanımlar sunduğunu belirlemek ve kullanılacak kaynakları bu doğrultuda tespit edip değerlendirmek önem arz etmektedir.

Tüm çalgılarda ortak kullanılan (legato, staccato, süslemeler vb.) teknik kazanım biçimleri mevcuttur. Bu teknik kazanımlar her çalgının doğası gereği farklı şekilde öğretilir. Piyano çalgısının da kendine özgü çalım tekniklerini kullanmak bu çalgının karakteristik özelliğini dinleyiciye yansıtmak için önemlidir. Metot ve etüt kitapları bu teknik kazanımların doğru öğrenilmesi ve doğru sergilenmesi amacıyla kullanılmaktadır.

“Czerny'nin etütleri piyano tekniği ile ilgili yapmış olduğu incelemeleri içermekte olup icracının performans uygulamalarına yönelik bir yol izlemekte ve sağlam bir pedagojik yaklaşım ile birleşmektedir. Piyano eğitimi için yazılmış olan bu etütler, dönemin müziksel kültürünün de ayrıntılı bir resmini çizmesi bakımından önem taşımaktadır” (Poyrazoğlu, 2007). Bu açıdan değerlendirildiğinde Czerny etütlerinin hem başlangıç piyano eğitiminde çeşitli teknik kazanımların öğrenilmesi ve pekiştirilmesi hem de piyanistin teknik gelişimini daha üst seviyelere ulaştırması adına oldukça önemli olduğu söylenebilir.

Özellikle piyano eğitiminde etütlerin ve etüt kitaplarının incelenmesi noktasında yapılan bilimsel çalışmalar piyano eğitimi sürecine bakış açısını daha bilimsel düzeye getirecektir. Bu noktada C. Czerny'nin piyano kitapları üzerine yapılan birçok araştırma bulunmaktadır. Mete (2004) “Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalında piyano öğretiminde kullanılan Czerny Op. 599 etütlerinin piyano eğitimi açısından değerlendirilmesi” adlı çalışmada, piyano eğitimcilerinin başlangıçtan ileri düzeye kadar Czerny etütlerinden yararlandığını ve Czerny Op. 599 etütlerinin piyano tekniğine başlangıç seviye özeliği taşıyan geçerli ve güvenilir olduğunu, Ahmetoğlu (2020) “Carl Czerny'nin yaşamı ve "il primo maestro di pianoforte" etütlerinin incelenmesi” adlı çalışmasında

Czerny etütlerin içerdiği tekniklerin daha iyi anlaşılması, piyanistlerin teknik eksikliklerinin giderilmesi ve piyanistlerin çalıştıkları eserleri özümseyerek bilinçli bir çalışma yöntemi izlemesi noktasında Czerny etütleri hakkındaki kaynak ve teknik bilgilerin eksikliğinin giderilmesinin gerekliliğine, Korkmaz (2021) “Piyano eğitimine başlangıçta kullanılan etütlerin teknik düzeyi açısından incelenmesi” başlıklı çalışmasında, Czerny Op. 599 kitabı içerisinde incelenen 11 teknik davranışın öğrenciye çeşitli kazanımlar sağladığı, kitabın başlangıç piyano aşamasında öğrencilerin teknik gelişimi için faydalı olduğunu, Sezen (2021) “Études De Mécanisme kitabının çalım teknikleri ve kazanımları açısından incelenmesi” isimli çalışmasında, kitaptaki etütlerin belli bir program dahilinde dağılım göstererek nüans açısından oldukça fazla çeşitliliğe sahip olduğunu, etüt kitabının nüans öğretimini önemle hedeflediğini, yapılan çalışmanın özellikle piyano eğitimcileri için rehber niteliği taşıdığını, Toptaş ve Çeşit, (2014) “Carl Czerny Op. 599 etüt kitabında sol el eşlik yapılarının incelenmesi” adlı çalışmada sol elde yazılan eşlik modellerini inceleyerek kitabın sol el için yazılan eşliklerin sol elin gelişimi açısından önemli olduğunu belirtmişlerdir.

Çalışma ile ilgili literatür tarandığında C. Czerny’nin kitaplarının tamamının incelendiği çalışmaların yanında piyano tekniğinin gelişimi noktasına kitaplardaki bazı etütlerin çeşitli kazanımlar ve çalım teknikleri yönünden incelendiği çalışmalarda mevcuttur. “Carl Czerny’nin Opus 299\19 numaralı etüdünün piyano eğitimine yönelik analizi” (Öztürk, 2007), “Czerny Op. 299 30 numaralı etüde yönelik teknik ve biçimsel analiz” (Kurtuldu, 2009), “Carl Czerny Opus 299 34 numaralı etüdün teknik ve armonik analizi” (Umuzdaş, 2012). “C. Czerny Op. 299 17 numaralı etüdün teknik analizi” (Ertem ve Şişman, 2021) şeklinde sıralanabilir.

YÖNTEM

Bu araştırmada genel tarama modeli ve doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. “Genel tarama modeli, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende ile ilgili genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama biçimidir” (Karasar 2018, s.111).

“Doküman analizi, yazılı belgelerin içeriğini titizlikle ve sistematik olarak analiz etmek için kullanılan bir nitel araştırma yöntemidir (Wach, 2013). Doküman analizi, basılı ve elektronik materyaller olmak üzere tüm belgeleri incelemek ve değerlendirmek için kullanılan sistemli bir yöntemdir. Nitel araştırmada kullanılan diğer

yöntemler gibi doküman analizi de anlam çıkarmak, ilgili konu hakkında bir anlayış oluşturmak, ampirik bilgi geliştirmek için verilerin incelenmesini ve yorumlanmasını gerektirmektedir” (Corbin & Strauss, 2008, akt. Kırıl, 2020:173)

Analiz için seçilen doküman C. Czerny (Le petit pianiste) Op.823 kitabıdır. Kitap iki bölümden oluşmaktadır. Kitabın ilk bölümünde 44 etüt sonraki bölümünde ise 29 etüt bulunmaktadır. Başlangıç düzeyi piyano teknik kazanımları doğrultusunda kitabın ilk bölümünün teknik analizi yapılmıştır. Kitaptaki etütlerin teknik kazanımları başlangıç piyano eğitiminde yoğun olarak kullanılan C. Czerny Op.599 kitabından örnek etüt numaralarıyla ilişkilendirilmiştir. C.Czerny Op.823 kitabına internette online olarak pdf müzik notası barındıran bir siteden ulaşılmıştır. Kitabın YouTube kanlında yayınlanmış videoları da mevcuttur. Türkiye’de basılı yayın olarak bulunmayan bu kaynağa (pdf ve video) piyano eğitimcileri ve öğrencileri tarafından kolaylıkla ulaşabilmesi amacıyla çalışmanın sonunda örnek erişim linkleri verilmiştir.

BULGULAR

Bu bölümde araştırma kapsamında elde edilen bulguların analizi ve bu analizler çerçevesinde yorumlara yer verilmiştir. Tablolarda belirtilen teknik kazanımlar incelenen etütlerin numara sırasında yer alma durumuna göre belirlenmiştir. Etütler ilerledikçe yeni gelen teknik kazanım maddeleri teknik kazanım boyutları sütununa eklenmiştir. Eklenen her yeni her yeni kazanım ile tablolar giderek genişlemiştir. Teknik kazanım maddeleri kitap içerisinden verilecek örnekler ile açıklanacaktır. Her yeni tabloda ise yeni eklenen teknik kazanım maddeleri yine kitap içerisinden verilecek örnekler ile ve de gerekli durumlarda C. Czerny Op.599 kitabından örnek etüt numaralarına atıf yapılarak açıklanacaktır. Bazı teknik kazanımlar önem durumuna göre sağ ve sol el olarak ayrılarak örneklendirilmiştir.

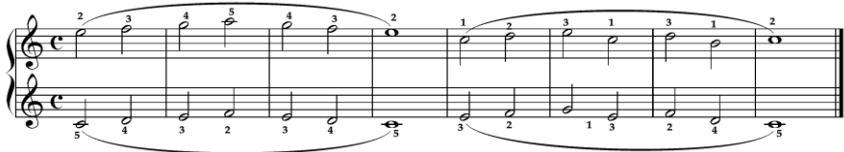
Tablo 1. 1 ile 13 Numaralı Etütlerin Kazanımları

Teknik Kazanım Boyutları	Etüt Numaraları												
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Legato Çalma					*	*	*	*	*			*	*
Bağ Sonu Staccatosu Çalma					*	*	*	*	*			*	*
Çift Ses Çalma (Sol el)					*			*	*		*	*	
Akor Çalma (Sol el)					*						*		
Alberti Bas Çalma							*		*	*		*	*

Tablo 1’de görüldüğü üzere C. Czerny Op.823 kitabının İlk dört etüdünde herhangi bir teknik davranış kazanımı (legato, staccato vb.) bulunmamaktadır.

Şekil 1. C. Czerny Op.823 No:1

Şekil 1’de görüldüğü üzere sıralı ve yakın hareket ile aralık atlamalı seslerde legato ve bağ sonu kazanımı bulunmamaktadır. Bu durum bestecinin kendi özelinde kitabın orijinal tasarımı ile ya da daha sonradan kitabı ele alan editörün bakış açısına göre şekillenmiş olabilir. Ancak aşağıda şekil 2’de bu etüt legato ve bağ sonu kazanımları sağlanacak şekilde yeniden düzenlenebilir.

Şekil 2. C. Czerny Op.823 No:1

Şekil 2’de Görüldüğü üzere C. Czerny Op.823 No:1 etüt yeni tasarımıyla hem legato hem de bağ sonu kazanımlarını içerir duruma gelmiştir. Bu şekilde aynı etüt farkı kazanımlar öğretecek şekilde tasarlanmıştır. Benzer olarak Tablo 1’de 10 ve 11 numaralı etütlerinde Legato ve Bağ sonu staccatosu teknik kazanımlarına yer verilmediği görülmektedir. Tabi ki her etütte ya da her piyano parçasında bu iki tekniğin olma zorunluluğu yoktur. Ancak bu iki etüt detaylıca incelendiğinde hem legato hem de bağ sonu kazanımının olmasının parçanın teknik yapısına uygun olduğu gözlemlenmiştir.

Legato ve Bağ Sonu Staccatosu Çalma

Tablo 1 incelendiğinde Legato ve Bağ sonu kazanımlarının 5,6,7,8,9,12,13 numaraları etütlerde yer aldığı görülmektedir. Aşağıda kitap içerisinde bu kazanımlara ilişkin örnekler açıklanarak sunulmuştur.

Şekil 3. C. Czerny Op.823 No:7



Şekil 3 incelendiğinde sol ve sağ elde legato kazanımının var olduğu ve buna paralel olarak sağ elde 1.ölçüde legato çalımının olup 2.ölçüde ise bağ sonu staccatosu ile bu kazanımın birleştiği görülmektedir. Aynı zamanda teknik zorluk seviyesi gözetildiğinde ise bu etüdün başlangıç piyano eğitiminde rahatlıkla kullanılabilirliği açıkça görülmektedir.

Şekil 4. C. Czerny Op.823 No:12



Şekil 4'te kitabın 12.etüdünün 9 ve 16.ölçüleri görülmektedir. Bu etütte sağ ve sol elde hem legato kazanımı hem de bağ sonu staccatosu kazanımı bulunmaktadır. Başlangıç piyano kitaplarından F. Beyer 101. 38, 39 ve 40 numaralı çalışma parçaları ile pozisyon açısı, zorluk seviyesi ve teknik kazanımları noktasında benzerlikler göstermesi Czerny Op.823 teki bu etüdün başlangıç piyano seviyesi için uygun olduğu sonucunu ortaya çıkarılabilir.

Çift Ses Çalma (sol el)- Akor Çalma (sol el)

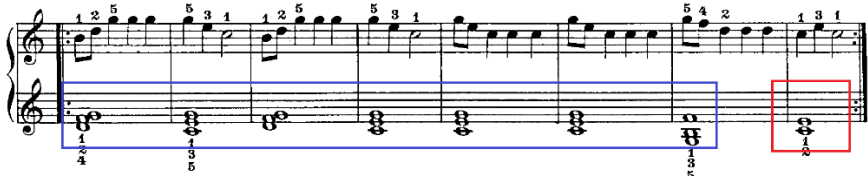
Tablo 1 incelendiğinde çift ses çalma (sol el) kazanımının 5,8,9,11 ve 12.etütlerde, akor çalma (sol el) kazanımının ise 5 ve 11.etütlerde olduğu görülmektedir. Aşağıda kitap içerisinde bu kazanımlara ilişkin örnekler açıklanarak sunulmuştur.

Şekil 5. C. Czerny Op.823 No:5



Şekil 5'te kitabın 5 numaralı etüdünün 1. ve 8.ölçüleri görülmektedir. Bu etütte alt partide (sol el) hem akor çalma kazanımı hem de çift ses çalma kazanımı bulunmaktadır. Kitabın bu etüdünün zorluk seviyesi ve teknik kazanımları noktasında başlangıç piyano seviyesi için uygun olduğu görülmektedir.

Şekil 6. C. Czerny Op.823 No:11

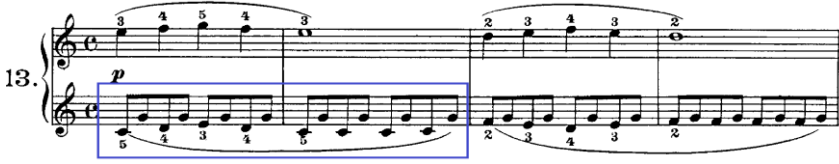


Şekil 6'da kitabın 11 numaralı etüdünün 9. ve 16.ölçüleri görülmektedir. Bu etütte alt partide (sol el) hem akor çalma kazanımı hem de çift ses çalma kazanımı bulunmaktadır. Bu etütte özellikle sol elde akor çalma kazanımının daha yoğun olduğu gözlemlenmiştir. C. Czerny'nin başlangıç piyano için yazmış olduğu Op.599 kitabındaki 11 ve 12 numaralı etütler ile karşılaştırıldığında kitabın bu etüdünün zorluk seviyesi ve teknik kazanımları noktasında başlangıç piyano seviyesi için uygun olduğu ve sol elde akor çalma kazanımının yeterince uygun bir şekilde işlendiği görülmektedir.

Alberti Bas Çalma

Tablo 1 incelendiğinde Alberti Bas kullanımının 7,9,10,12 ve 13 numaraları etütlerde yer aldığı görülmektedir. Aşağıda kitap içerisinde bu kazanımlara ilişkin örnekler açıklanarak sunulmuştur.

Şekil 7. C. Czerny Op.823 No:13



Şekil 7’de kitabın 13 numaralı etüdünün 1 ve 4.ölçüleri görülmektedir. Bu etütte alt partide (sol el) Alberti Bas çalma kazanımı en basit haliyle görülmektedir. Bu etüdün üst partisi (sağ el) incelendiğinde ise bu etütte legato ve bağ sonu kazanımlarının olduğu görülmektedir. Kitaptaki etüt numaraları ilerledikçe bazı etütlerin içerisinde birden çok farklı kazanımın aynı anda yer aldığı görülecektir. Kitabın bu etüdünün zorluk seviyesi ve teknik kazanımları noktasında başlangıç piyano seviyesi için uygun olduğu görülmektedir. Benzer kullanım durumuna Op.599 kitabının 14 numaralı etüdünde de rastlanmaktadır.

Şekil 8. C. Czerny Op.823 No:9



Şekil 8’de kitabın 9 numaralı etüdünün 1 ve 8.ölçüleri görülmektedir. Bu etütte alt partide (sol el) Alberti Bas çalma kazanımı şekil 7’dekinden daha farklı bir biçimde sergilenmiştir. Bu iki bulgu arasındaki ilişki değerlendirildiğinde iki etütte de Alberti Bas kazanımının mevcut olduğu ancak sergileniş ve teknik bakımdan birbirinden farklı oldukları görülecektir. Bu sonuçla Kitabın bu 13 ve 9 numaralı etütlerinin benzer kazanımı (Alberti Bas) farklı şekilde işledikleri sonucuna varılabilir.

Tablo 2. 14 ile 22 Numaralı Etütlerin Kazanımları

Teknik Kazanım Boyutları	Etüt Numaraları									
	14	15	16	17	18	19	20	21	22	
Legato Çalma	*	*	*	*	*	*	*	*	*	
Bağ Sonu Staccatosu Çalma	*	*	*	*	*	*	*	*	*	
Çift Ses Çalma (Sol el)		*	*	*	*	*	*	*	*	
Akor Çalma (Sol el)			*				*	*		
Alberti Bas Çalma	*					*				
Staccato Çalma	*						*	*		
Çift Ses Çalma (Sağ el)			*				*	*	*	
Vals Eşlik				*						
Arpej Çalma (Sağ el)									*	

Tablo 2 incelendiğinde 14 numaralı etütten 22 numaralı etüde kadar olan sırada tüm etütlerde legato çalma ve bağ sonu staccatosu çalma kazanımlarının sürekli var olduğu çift ses çalmanın (sol el) 14 numaralı etüt hariç tüm etütlerde yer aldığı görülmektedir. Tablo 2’de kitabın etüt sıra düzeni içerisinde sadece yeni gelen kazanımlara yer verilecektir. Bu yeni kazanımlar sırasıyla Staccato çalma, çift ses çalma (sağ el), vals eşlik ve arpej çalma (sağ el) şeklindedir.

Staccato Çalma

Tablo 2 incelendiğinde staccato çalma kazanımının 14, 20 ve 21 numaralı etütlerde yer aldığı görülmektedir. Kitabın ilerleyen etütlerinde staccato çalma kazanımının yoğun bir şekilde kullanıldığı yeni gelen tablolarla görülecektir. Aşağıda kitap içerisinde staccato çalma kazanımına ilişkin örnekler açıklanarak sunulmuştur.

Şekil 9. C. Czerny Op.823 No:14



Şekil 9’da 14 numaralı etüdün 1 ve 8. ölçüleri görülmektedir. Bu etütte üst parti sağ elde ilk staccato kullanımının başladığı gözlemlenmiştir. Staccato çalma kazanımı, başlangıç piyano eğitiminde öğrenilmesi ve uygulanması gereken en önemli kazanımlardan biridir.

Kitabın ilerleyen sayfalarında da staccato kullanımına yoğun bir şekilde yer verilmiştir. Ayrıca C. Czerny'nin Op.599 kitabında da staccato kullanımının ilk olarak 12,13 ve 14 numaralı etütlerde yer aldığı gözlemlendiğinde bu kazanımın başlangıç piyano eğitimi düzeyinde ne kadar önemli ve gerekli olduğu sonucuna varılabilir.

Çift Ses Çalma (sağ el)

Tablo 2 incelendiğinde çift ses çalma (sağ el) kullanımının 16, 20, 21 ve 22 numaraları etütlerde yer aldığı görülmektedir. Aşağıda kitap içerisinde çift ses çalma (sağ el) kazanımına ilişkin örnekler açıklanarak sunulmuştur.

Şekil 10. C. Czerny Op.823 No:16



Şekil 10'da kitabın 16 numaralı etüdünün 1 ve 8. ölçüleri görülmektedir. Bu etütte üst parti de son iki ölçüde sağ elde çift ses çalma kazanımının edinildiği görülmektedir. C. Czerny Op.599 kitabında ise sağ elde çift ses kazanımının 14. ölçüde yer aldığı tespit edilmiştir. Ayrıca bu etüdün sadece ilk 8 ölçüsü detaylıca incelendiğinde, şimdiye kadar bahsedilen kazanımlardan akor çalma (sol el), legato ve bağ sonu staccatosu çalma maddelerinin tamamı bu etütte kendine yer bulmuştur. Bu açıdan bakıldığında bu kitabın biçimsel tasarımının teknik kazanımlar açısından düzenli ve sistematik şekilde ilerlediği gözlenmektedir.

Şekil 11. C. Czerny Op.823 No:20



Şekil 11'de kitabın 20 numaralı etüdünün 1 ve 8. ölçüleri görülmektedir. Bu etütte üst parti de sağ elde yoğun bir şekilde çift sesler görülmektedir kitap içerisindeki etütlerin seviyelerinin ilerlediğini ve özellikle piyano başlangıç eğitiminde bazı teknik kazanımların nedenli önemli olduğu bu etüt özelinde değerlendirilebilir. C.Czerny Op.599 kitabının 17 numaralı etüdünde de bu şekilde sağ elde yoğun bir çift ses

kullanımı mevcuttur. Çift ses çalma (sağ elde) kazanımı ve 20 numaralı etüdün zorluk seviyesi değerlendirildiğinde başlangıç piyano eğitimi ve gelişim süreci için uygun olduğu görülmektedir.

Vals Eşlik

Tablo 2 incelendiğinde vals eşlik çalma biçimi kullanımının 14 ile 22 numaralı etütler arasında sadece 17 numaralı etütte yer aldığı görülmektedir. Aslında vals eşlik, Alberti Bas ve arpej gibi çalım biçimlerinin temeli akorlara dayanmaktadır. Akorların farklı biçimde veya düzende çalınması ile farklı biçim ve duyum şekliyle yeni kalıplar oluşmaktadır. Vals eşlik kalıbı da bunlardan bir tanesidir. Vals eşlik kalıbı genel olarak üç zamanlı parçalarda kullanılmaktadır. Ancak benzer yapıların 3/8'lik, 6/8'lik parçalarda, hatta bazen de şekilsel olarak benzerliği gözetildiğinde 2/4'lük ve 4/4'lük parçalarda da yer aldığı görülebilir. Aşağıda kitap içerisinde vals eşlik çalma kazanımına ilişkin örnekler açıklanarak sunulmuştur.

Şekil 12. C. Czerny Op.823 No:17



Şekil 12'de kitabın 17 numaralı etüdünün 1 ve 8. ölçüleri görülmektedir. Bu etütte alt parti de sol elde yoğun bir şekilde vals eşlik kalıbının kullanıldığı görülmektedir. Özellikle belirtmek gerekirse, başlangıç piyano eğitiminde hedeflenen teknik kazanımlara yönelik tasarlanan bu etütler öğrencilerden istenilen hedef davranışları yerine getirilmesi ve doğru şekilde pekiştirilmesi adına son derece önemlidir. Benzer yapıda fakat melodik biçimi farklı olan bir etüt yine C. Czerny'nin Op.599 kitabında (21 numaralı etüt) bulunmaktadır.

Şekil 13. C. Czerny Op.599 No:21

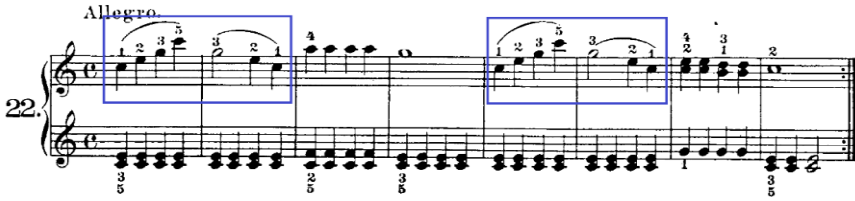


Şekil 13'te C. Czerny'nin Op.599 kitabından 21 numaralı etüdünün 1 ve 8. ölçüleri görülmektedir. Bu etütte alt parti de sol elde yoğun bir şekilde vals eşlik kalıbının kullanıldığı görülmektedir. Şekil 11 ve şekil 12'deki Czerny'nin farklı kitaplarda bulunan etütler incelendiğinde farklı melodik yapılarına ek olarak benzer akor dizilimleri ve derece geçişleri ile başlangıç piyano eğitiminde kolaylıkla kullanılabilirliği fark edilmektedir.

Arpej Çalma (Sağ el)

Tablo 2 incelendiğinde Arpej Çalma (sağ el) kullanımının ilk olarak 22 numaralı etüt ile başladığı görülmektedir. Bir sonraki tablo 3'te de 26, 28,29,31 ve 33 numaralı etütlerde de bu kazanımın devam ettiği görülebilir. Aşağıda kitap içerisinde Arpej Çalma (sağ el) kazanımına ilişkin örnekler açıklanarak sunulmuştur.

Şekil 14. C. Czerny Op.823 No:22



Şekil 14'te C. Czerny'nin Op.823 kitabından 21 numaralı etüdünün 1 ve 8. ölçüleri görülmektedir. Bu etütte üst parti de sağ elde bir oktavlık kısa arpej çalımının olduğunu görebiliriz. 1 ve 2. ölçüdeki yapı kendini 5 ve 6. ölçülerde tekrar etmiştir. Başlangıç piyano eğitimi düzeyi düşünüldüğünde arpejin ne olduğu ve nasıl kullanıldığına ilişkin bu basit yapı öğrencinin hem teknik hem de bilgi düzeyine katkı sunacak yapıda şekillenmiştir. Yine buna benzer arpej çalma (sağ el) kullanımları farklı ses dizilimleri ile 26, 28,29,31 ve 33 numaralı etütlerde kendine yer bulmuştur. C. Czerny'nin sıklıkla kullanılan diğer Op.599 etüt kitabında da benzer arpej kazanımının ilk olarak 20 numaralı etütte işlenmiştir. Op.823 kitabının başlangıç piyano eğitiminde kullanılabilirliği açısından önemli bir bulgudur. Aşağıda C. Czerny Op.599 kitabında (20 numaralı etüt) buna ilişkin örnek görülmektedir.

Şekil 15. C. Czerny Op.599 No:20



Şekil 15'te C. Czerny'nin Op.599 kitabından 20 numaralı etüdünün 1 ve 8. ölçüleri görülmektedir. Etüdün ilk ölçüsünde temel piyano eğitimi düzeyinde bir oktavlık arpejin öğretimi yapılmaktadır. C. Czerny'nin sıklıkla kullanılan Op.599 etüt kitabında arpej kazanımının ilk etütleri içerisinde sunulmuş olması, çalışma kapsamında incelenen Op.823 kitabının başlangıç piyano eğitiminde kullanılabilirliği açısından önemli bir bulgudur.

Tablo 3. 23 ile 33 Numaralı Etütlerin Kazanımları

Teknik Kazanım Boyutları	Etüt Numaraları										
	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
Legato Çalma	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*
Bağ Sonu Staccatosu Çalma	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*
Çift Ses Çalma (Sol el)	*	*			*	*	*	*	*	*	
Akor Çalma (Sol el)						*	*		*	*	
Alberti Bas Çalma		*	*	*	*		*		*	*	*
Staccato Çalma					*	*	*	*	*	*	*
Çift Ses Çalma (Sağ el)		*	*		*	*	*		*	*	*
Vals Eşlik	*							*			
Arpej Çalma (Sağ el)				*		*	*		*		*
Parmak Değişim Hareketi		*			*						
Arpej Çalma (Sol el)		*	*			*			*	*	
Tutan Ses (Sol el)					*			*			
Dizi Çalma (Sağ el)					*				*		
Akor Çalma (Sağ el)									*		
Dizi Çalma (Sol el)									*		
Süsleme Çalma											*

Tablo 3'te 23 ve 33 numaralı etütler arası ele alınmıştır. Kitabın teknik seviyesinin kademeli bir şekilde ilerlediği gözlemlendiğinde 14 numaralı etütten 22 numaralı etüde kadar olan etüt aralığında başlangıç piyano eğitiminde kullanılan yeni kazanımların sırayla geldiği görülmektedir. Kitabın etüt sıra düzeni içerisinde yeni gelen yeni kazanımlar; parmak değişim hareketi, arpej çalma (sol el), tutan ses (sol el), dizi çalma (sağ el), akor çalma (sağ el), dizi çalma (sol el), süsleme çalma şeklindedir. Aşağıda kitap içerisinde sırayla gelen teknik kazanımlara ilişkin örnekler açıklanarak sunulmuştur.

Parmak Değişim Hareketi

Parmak değişim hareketleri piyanoyu teknik düzeyde daha iyi çalabilmek için uygulanması gereken önemli bir yapıdır. Bu yapının doğru kullanımı pozisyon geçişlerini kolaylaştıracağı için çalınan etüt ya da eserin daha iyi bir hız ve teknikle çalınmasına olanak sağlar. Tablo 3'te görüldüğü üzere parmak değişim hareketlerinin 24 ve 27 numaralı etütlerde yer almaktadır. Aynı zamanda kitabın ilerleyen etütlerinde de bu yapının kullanımı görülmektedir. Bu kazanıma ilişkin örnek aşağıda verilmiştir.

Şekil 16. C. Czerny Op.823 No:27



Şekil 16'da C. Czerny'nin Op.823 kitabından 27 numaralı etüdünün 1 ve 8. ölçüleri görülmektedir. Etüdün 5. ölçüsünde parmak değişim hareketleri görülmektedir. Bu parmak değişim hareketi ile öğrenciye piyano klavyesinde daha rahat ve esnek hareket etme, pozisyon bilgisini kazandırma ve klavye hakimiyetini kazandırma davranışlarını geliştirme amaçlanmıştır. Buna benzer yapılar birçok etüt ve eserlerde bulunmaktadır. C.Czerny Op.599 kitabının 68 numaralı etüdünde bu yapı oldukça detaylı şekilde işlenmiştir.

Arpej Çalma (Sol el)

Tablo 3'te incelendiğinde arpej çalma (Sol el) kazanımının 24, 25, 28, 31 ve 32 numaralı etütlerde yer aldığı görülmektedir. Bu kazanıma ilişkin örnek aşağıda verilmiştir.

Şekil 17. C. Czerny Op.823 No:25



Şekil 17'de C. Czerny'nin Op.823 kitabından 25 numaralı etüdünün 11 ve 21. ölçüleri görülmektedir. Etüdün 15 ve 16.ölçüsünde sol elde aşağı yönlü bir arpej hareketi görülmektedir. Başlangıç piyano

eğitimi düzeyinde arpejin ne olduğunu tanıma ve basit şekilde çalabilme açısından bu kısa kalıbın başlangıç düzeyi teknik seviye açısından sol el teknik kazanımlarına uygun olduğu sonucuna varılabilir. Şekil 17’deki arpej kazanımına ilişkin sol elde arpej çalma kazanımı C. Czerny Op.599 kitabının 32 numaralı etüdünde yine benzer seviye düzeyinde işlenmiştir.

Tutan Ses (sol el)

Piyano etüt ve eserlerinde tutan seslerin kullanım alanı oldukça geniştir. Birçok başlangıç düzey etüt ve eserlerinden teknik seviyenin çok yüksek olduğu etüt ve eslere kadar oldukça yoğun bir kullanımı vardır. Bu kullanım çalınan parçayı ses rengi açısından zenginleştirmenin yanında başlangıç piyano eğitimi düzeyinde kullanımı ile de öğrencinin parmaklarını bağımsız olarak kullanabilme ve parmak kaslarının gelişimi açısından önemlidir.

Şekil 18. C. Czerny Op.823 No:30



Şekil 18’de C. Czerny’nin Op.823 kitabından 30 numaralı etüdünün 1 ve 5. ölçüleri görülmektedir. Alt parti sol el eşlik yapısına dikkat edildiğinde tutan seslerin her yeni ölçü başlangıcında kullanıldığı görülmektedir. Bu kullanım parçanın tamamında bu şekilde devam etmektedir. Tüm ölçüdeki tutan sesler incelendiğinde parçanın armonik yürüyüş kalıbına göre şekillendiği gözlemlenmiştir. Bu etüt ile duyumsal olarak tını zenginliği geliştirme ve parmak kaslarının gelişimi noktasında kazanımların elde edilmesi amaçlanmıştır. Şekil 17’deki tutan ses (sol el) kazanımına ilişkin benzer kazanımı C. Czerny Op.599 kitabının 13.15 ve 16 numaralı etütlerinde de olması bu kazanımın ne denli önemli olduğunu göstermektedir.

Dizi Çalma (sağ el) – Akor Çalma (sağ el)

Tablo 3’te görüldüğü üzere dizi çalma (sağ el) kazanımının 27 ve 31 numaralı etütlerde yer almaktadır. Sağ elde dizi ve akor çalma kazanımı kitap içerisinde 31 numaralı aynı anda yer aldığı için bu iki başlık birleştirilmiştir. Aynı zamanda kitabın ilerleyen etütlerinde de bu

yapının kullanımına sıkça rastlanmaktadır. Bu kazanıma ilişkin örnek aşağıda verilmiştir.

Şekil 19. C. Czerny Op.823 No:31



Şekil 19’da C. Czerny’nin Op.823 kitabından 31 numaralı etüdünün 1 ve 7. ölçüleri görülmektedir.1.ölçüde do’dan do’ya, 3.ölçüde re’den re’ye ve 5.ölçüde mi’den mi’ye çıkıcı hareket ile bir oktavlık dizi çalma hareketi görülmektedir. Etüdün son ölçülerinde yine benzer şekilde hem çıkıcı hem de inici dizi pasajları bulunmaktadır. Bu etüdün önemli özelliklerinden birisi sağ ve sol elde dizi çalışmalarına yer vermesidir. Sol elde dizi çalma ile ilgili açıklama Şekil 20’de yapılacaktır. Etüdün 6 ve 7.ölçüleri incelendiğinde sağ elde akor çalma kazanımının bulunduğu görülmektedir. Bu akor çalma kazanımına ilişkin sol el örnekleri Şekil 5’te ve Şekil 6’da açıklanmıştı. Sol elde akor çalma kazanımı kitap içerisinde ilk kez 5 ve 11 numaralı etütlerde yer alırken sağ elde akor çalma kazanımının 31 numaralı etütte işlenmesi Op.823 kitabının başlangıç piyano eğitimi için Op.599 kitabı gibi sistemli bir kitap olduğunu göstermektedir. Bu iki kazanımın aynı şekilde sağ elde kullanımı Op.599 kitabında 27 ve 33 numaralı etütlerde yer bulmuştur.

Dizi Çalma (sol el)

Tablo 3’te görüldüğü üzere dizi çalma (sol el) kazanımının 27 ve 31 numaralı etütlerde yer almaktadır. Aynı zamanda kitabın ilerleyen etütlerinde de bu yapının kullanımına yer verilmiştir. Bu kazanıma ilişkin örnek aşağıda verilmiştir.

Şekil 20. C. Czerny Op.823 No:31



Şekil 20’de C. Czerny’nin Op.823 kitabından 31 numaralı etüdünün 19 ve 26. ölçüleri görülmektedir. Kitap içerisinde sol elde dizi çalma kazanımı ilk kez bu etüt ile sergilenmiştir. 1.ölçü ile başlayıp

2.ölçüde kendini tamamlayan bir sol dizisi aynı şekilde 3 ve 4.ölçülerde de kendine yer bulmuştur. Kitabın ilerleyen etütlerinde de (41,49,54,58,60,64 ve 72 numara) bu yapıya rastlanmaktadır.

Süsleme Çalma

Tablo 3'te görüldüğü üzere süsleme çalma kazanımına ilk olarak 33 numaralı etütte yer verilmiştir. Aynı zamanda kitabın ilerleyen etütlerinde de (39, 51, 53, 55, 57, 59, 60, 62, 64, 65 ve 77 numara) bu yapının kullanımına yer verildiği görülmektedir. Bu kazanıma ilişkin örnek aşağıda verilmiştir.

Şekil 21. C. Czerny Op.823 No:33



Şekil 21'de C. Czerny'nin Op.823 kitabından 33 numaralı etüdünün 1 ve 5. ölçüleri görülmektedir. Kitap içerisinde süsleme çalma kazanımı ilk kez bu etüt ile sergilenmiştir. Süsleme çalmaya ilişkin örnek bu etüdün 2.ölçüsünde görülmektedir. Bu süsleme yapısına ilişkin hem benzer hem de daha ileri düzey kullanımlar C. Czerny op.599 kitabındaki etütlerde de (72-73-74-75-76-77-79-81-82-83-86-95 ve 97 numara) yoğun bir şekilde görülmektedir.

Tablo 4. 34 ile 44 Numaralı Etütlerin Kazanımları

Teknik Kazanım Boyutları	Etüt Numaraları										
	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
Legato Çalma	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Bağ Sonu Staccatosu Çalma	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Çift Ses Çalma (Sol el)	*		*	*		*	*		*		
Akor Çalma (Sol el)	*		*	*		*	*		*		
Alberti Bas Çalma		*			*	*			*		*
Staccato Çalma	*	*	*	*			*		*	*	*
Çift Ses Çalma (Sağ el)	*				*	*		*	*	*	*
Vals Eşlik				*			*				
Arpei Çalma (Sağ el)		*				*					
Parmak Değişim Hareketi										*	
Arpei Çalma (Sol el)	*				*		*		*		
Tutan Ses (Sol el)				*			*		*		
Dizi Çalma (Sağ el)			*								
Akor Çalma (Sağ el)		*				*	*	*	*		
Dizi Çalma (Sol el)								*			
Süsleme Çalma						*					
Ton Dışı Değiştirici İşaretler				*	*	*	*		*	*	*
Kromatik Dizi Çalma							*				
Tutan Ses (Sağ el)										*	

Ton Dışı Değiştirici İşaretler

Ton dışı değiştirici işaretleri (diyaz, bemol, natürel) parçanın bulunduğu tonun duyumsal tını rengini ve ilgili tonu başka bir tona aktarmaya yarayan işaretler olarak tanımlayabiliriz. Bu kitapta 37 numaralı etüde kadar olan kısımda bu şekil bir kullanım yapılmamış ve etütler başladığı tonla şekillenip tamamlanmıştır. 37 numaralı etüt ile birlikte ton dışı değiştirici işaretler kullanılarak bazı etütlerin duyumsal tını renginde değişiklikler oluşmuş bazı etütlerde ise etüdün ana tonu başka bir tona aktararak, tonlar arası geçiş bağlantısı ile sistemli bir öğrenme olanağı sağlanmıştır. Tablo 4’te ton dışı değiştirici işaretlerin bulunduğu etütler 37,38,39,40,42,43,44 numaralı etütlerde görülmektedir. Ayrıca bu ton değiştirici işaretlerin kullanımına kitabın ilerleyen etütlerinde de (45 ile 73 numaralı etütler arasında “47 ve 48 hariç”) yoğun bir şekilde rastlanmaktadır. Ton dışı değiştirici işaretlerin kullanımına ilişkin örnek aşağıda örneklendirilerek açıklanmıştır.

Şekil 22. C. Czerny Op.823 No:37



Şekil 22’de C. Czerny’nin Op.823 kitabından 37 numaralı etüdün 1 ve 8. ölçüleri görülmektedir. 37 numaralı etüdün tonunun do majör olduğu görülmektedir. Üst parti sağ el incelendiğinde etüdün ilk notası fa diyaz ile başlamıştır. Daha sonra gelen 2, 5 ve 7. ölçülerde do majör tonu içerisinde olmayan değiştirici işaretlerin kullanıldığı görülmektedir. Buna paralel olarak alt parti sağ elde 5 ve 7. ölçülerde de ton dışı değiştirici işaretler kullanılmıştır. İki elde de belirli bir düzen ve sistematik içerisinde kullanılan bu ton dışı değiştirici işaretler ile, do majör tonunda başlayan 37 numaralı etüt, 5. ölçüden itibaren baskın bir şekilde ikinci derece dominant kullanımı ile 8. ölçüde sol majör tonuna geçiş yapmıştır. Bu şekil kullanım ile bu etüdü çalan öğrencinin elde edeceği kazanımlar düşünüldüğünde hem teknik seviye anlamında hem de teorik düzeyde armoni bilgisinin gelişmesine olanak sağlayacaktır.

Kromatik Dizi Çalma

Başlangıç piyano eğitiminde edinilmesi gereken kazanımların en önemlilerinden birisi kromatik dizi çalmadır. Etüt ve eser içerisindeki

kromatik diziler hem duyumsal zenginlik açısından hem de piyanoda teknik seviyenin gelişimi açısından önemlidir. Tablo 4’te görüldüğü gibi kromatik dizi kullanımı ilk olarak 40 numaralı etütte yer almıştır. Kromatik dizi kullanımına yönelik örnek aşağıda şekil 23’te açıklanmıştır.

Şekil 23. C. Czerny Op.823 No:40



Şekil 23’te C. Czerny’nin Op.823 kitabından 40 numaralı etüdün 11 ve 16. ölçüleri görülmektedir. Bu etüdün tonu do majördür. Etüdün tamamı incelendiğinde etüdün genelinde ton dışı değiştirici işaretlerin oldukça yoğun şekilde kullanıldığı görülmektedir. Daha önceki ton dışı değiştirici işaretler maddesinde bahsedildiği gibi buradaki ton dışı değiştirici işaretler de hem etüdün duyumsal rengini değiştirmiş hem de ilk bölümün sonuna gelindiğinde etüdün tonunda geçici bir değişim meydana gelmiştir. Bu değişim Şekil 23’teki 40 numaralı etüdün 15 ve 16.ölçüleri incelendiğinde de görülebilmektedir. Bu etüde tekrardan kromatik dizi çalma kazanımı özelinde bakılacak olursa, 13.ölçüden başlayıp 16.ölçüde tamamlanan yaklaşık bir buçuk oktavlık çıkıcı özellikte kromatik dizinin olduğu görülmektedir. Kitabın ilerleyen etütlerinde de (54, 59,70,72) bu kazanıma yönelik kullanımlar yer almaktadır. Aynı zamanda C. Czerny Op.599 kitabında da kromatik dizilere yer verildiği görülmektedir. Op.599 kitabında özellikle 56 numaralı etütte ilk bölümde çıkıcı ikinci bölümde ise inici olarak kromatik dizi kullanımına yer verilmiştir. Bu açıdan değerlendirme yapılırsa çalışma kapsamında incelenen Op.823 kitabının başlangıç piyano eğitiminde kullanılan benzer teknik kazanımları sistemli bir biçimde işlediği görülecektir.

Tutan Ses (sağ el)

Daha öncesinde sol elde tutan ses ile ilgili konuya şekil 18 de değinilmiş ve bu kazanımın hem teknik gelişim hemde armonik duyum açısından son derece önemli olduğuna değinilmişti. Tablo 4’te görüldüğü üzere sağ elde tutan ses kullanımının ilk olarak 43 numaralı etütte yer aldığı ve daha sonrasında ise 60 ve 70 numaralı etütlerde yer aldığı tespit

edilmiştir. Aşağıda şekil 24’te sağ elde tutan ses ile ilgili örnek verilip ve açıklamalara yer verilmiştir.

Şekil 24. C. Czerny Op.823 No:43



Şekil 24’te C. Czerny’nin Op.823 kitabından 40 numaralı etüdün 1 ve 8. ölçüleri görülmektedir. Bu etüdün 2, 3, 4 ve 6.ölçüleri incelendiğinde sağ elde tutan seslerin olduğu görülmektedir. Bu tutan seslerin 2 ve 6.ölçülerde ikinci parmak ile 3 ve 4.ölçülerde ise birinci parmak ile kullanıldığı görülmektedir. Bu şekilde kullanımlarda piyano eğitiminde hedeflenen birçok kazanıma ek olarak parmak kaslarının bağımsız olarak gelişimi de sağlanmış olacaktır. Benzer şekilde sağ elde tutan ses kullanımının C. Czerny Op.599 kitabının 78 ve 79 numaralı etütlerinde yer aldığı tespit edilmiştir.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Yapılan bu çalışma ile, kitap içerisinde sistematik bir sıra düzeninde;

- “Legato ve Bağ sonu staccatosu” kazanımı öğretiminin ilk kullanım olarak ,6,7,8,9,12,13 numaraları etütlerde yer aldığı ve daha sonraki etütlerde de yoğun bir şekilde kullanıldığı,

- “Çift Ses Çalma (sol el) Akor Çalma (sol el)” kazanımı öğretiminin ilk kullanım olarak 5,8,9,11 ve 12 numaralı etütlerde bulunduğu ve daha sonraki etütlerde de sıklıkla yer aldığı,

- “Alberti Bas Çalma” kazanımı öğretiminin ilk kullanım olarak 7,9,10,12 ve 13 numaraları etütlerde yer aldığı ve benzer şekilde C. Czerny Op.599 kitabının 14 numaralı etüdünde de yer aldığı,

- “Staccato Çalma” kazanımı öğretiminin ilk olarak 14, 20 ve 21 numaralı etütlerde yer aldığı ve tablo 3 ve tablo 4’te yer alan etüt numaralarında da sıklıkla yer aldığı,

- “Çift Ses Çalma” (sağ el) kazanımı öğretiminin 16, 20, 21 ve 22 numaraları etütlerde yer aldığı ve benzer şekilde C. Czerny Op.599

kitabının 17 numaralı etüdünde de bu kullanıma uygun olarak sağ elde yoğun bir çift ses kullanımı bulunduğu,

- “Vals Eşlik” kazanımı öğretiminin incelenen kitapta ilk olarak (Op.823) 14 ile 22 numaralı etütlerde yer aldığı ve benzer şekilde kullanımın C. Czerny Op.599 kitabının 21 numaralı etüdünde bulunduğu,

- “Arpej Çalma” (Sağ el) kazanımı öğretiminin ilk olarak 22 numaralı etüt ile sergilendiği ve benzer şekilde başlangıç piyano eğitimi seviyesine uygun olarak ilk olarak C. Czerny Op.599 kitabının 20 numaralı etüdünde bulunduğu,

- “Parmak Değişim Hareketi” kazanımı öğretiminin ilk olarak 24 ve 27 numaralı etütlerde yer aldığı ancak C. Czerny Op.599 kitabında bu teknik kazanımın ilk olarak 68 numaralı etütte yer aldığı,

- “Arpej Çalma (sol el)” kazanımı öğretiminin ilk olarak 24, 25, 28, 31 ve 32 numaralı etütlerde görüldüğü ve C. Czerny Op.599 kitabının 32 numaralı etüdünde benzer seviye düzeyinde bu kazanımın yer aldığı,

- “Tutan Ses (sol el)” kazanımı öğretiminin ilk olarak 30 numaralı etütte yer aldığı ve kitabın ilerleyen etüt içerisinde benzer şekilde kullanımlarının olduğu ayrıca bu kazanımın başlangıç piyano seviyesinde önemini vurgulamak açısından değerlendirildiğinde C. Czerny Op.599 kitabında ilk olarak 13.15 ve 16 numaralı etütlerinde yer aldığı,

- “Dizi Çalma (sağ el) – Akor Çalma (sağ el)” kazanımı öğretiminin ilk olarak 27 ve 31 numaralı etütlerde bulunduğu ve aynı zamanda Op.599 kitabında da 27 ve 33 numaralı etütlerde yer aldığı,

- “Dizi Çalma (sol el)” kazanımı öğretiminin ilk olarak 27 ve 31 numaralı etütlerde sergilendiği ve Kitabın ilerleyen etütlerinde de (41, 49, 54, 58, 60, 64 ve 72 numara) bu yapının yer aldığı,

- “Süsleme Çalma” kazanımı öğretiminin ilk olarak 33 numaralı etütte bulunduğu, kitabın ilerleyen etütlerinde de (39, 51, 53, 55, 57, 59, 60, 62, 64, 65 ve 77 numara) sıklıkla yer aldığı, bu süsleme yapısına ilişkin hem benzer hem de daha ileri düzey kullanımların C. Czerny op.599 kitabındaki etütlerde de (72-73-74-75-76-77-79-81-82-83-86-95 ve 97 numara) yoğun bir şekilde görüldüğü,

- “Ton Dışı Değiştirici İşaretler” kazanımı öğretiminin ilk olarak 37 numaralı etüt ile başladığı ve sonraki gelen etütlerde (45 ile 73 numaralı etütler arasında “47 ve 48 hariç”) yoğun bir şekilde yer aldığı,

- “Kromatik Dizi Çalma” kazanımı öğretiminin ilk olarak 40 numaralı etüt ile sergilendiği ve Kitabın ilerleyen etütlerinde de (54, 59, 70, 72) bu kazanıma yönelik kullanımlar yer aldığı,

- “Tutan Ses (sağ el)” kazanımı öğretiminin ilk olarak 43 numaralı etüt ile başladığı ve ilerleyen etütlerde 60 ve 70 numaralı etütlerde kullanıldığı, benzer şekilde sağ elde tutan ses kullanımının C. Czerny Op.599 kitabının 78 ve 79 numaralı etütlerinde yer aldığı, sonuçlarına ulaşılmıştır.

Elde edilen sonuçlar çerçevesinde değerlendirildiğinde C.Czerny’nin kitap ve etütleri üzerine yapılan çalışmalarda da benzer sonuçların ortaya çıktığı gözlemlenmiştir.

Kaptan (2018) çalışmasında, Czerny Op.599 kitabının 12 numaralı etüdünde uzun tutan akorların yer aldığı, 14 numaralı etütte sol elde alberti bas ve bağlı çalmanın önemi, 17 numaralı etütte sağ elde çift ses çalma ve aynı zamanda bu çift sesleri bağlı çalmanın ilerleyen aşamalarda teknik seviyeye katkı sağlayacağı, 19 numaralı etütte sağ elde dizi çalmanın piyano tekniğini geliştirme açısından önemi, 31 numaralı etütte ise üçleme çalmanın gerekliliklerini belirtmiştir. Mete (2004) çalışmasında, Czerny Op.599 kitabının teknik amaçlar doğrultuda yazılmış eğitsel bir kitap olması, başlangıç düzeyi piyano eğitiminin en önemli dağarcıklarından biri olması, temel piyano tekniklerinin öğrencilere kazandırılması açısından önemli olduğu sonuçlarına ulaşmıştır. Bu açıdan değerlendirildiğinde analizi yapılan Op.823 kitabının aynı şekilde benzer kazanımları farklı melodiler ve teknik bir seviye düzeni içerisinde sunduğu görülmektedir. Başlangıç düzey piyano eğitiminde öğretilen teknik kazanımlarla ilgili yapılmış farklı bir araştırmada, Czerny Op.599 kitabı içerisinde incelenen 11 farklı teknik davranışın orantısız dağılımı, legato çalma %96, staccato çalma %79, bağ sonu staccatosu çalma %78, portato çalma %19, akor çalma %56, parmak geçişleri %57, Çift ses bağlı çalma %26, dizi ve kromatik dizi çalma %26, arpej çalma %25, tutan ses çalma %22, süsleme çalma (tril, grubetto, çarpma, mordan, appoggiatura) şeklinde sonuçlanmış ve 100 etüt içerisinde legato çalma, staccato çalma, bağ sonu staccatosu çalma, parmak geçişlerini çalma ve akor çalma teknik davranışlarının yoğunluğu gözlemlenmiştir (Korkmaz, 2021)

Öneriler

Başlangıç piyano eğitiminde öğretilen ve gerekliliği tartışılmaz birçok kazanım vardır. Bu kazanımların en önemlilerine bu çalışmada

değnilmiş ve bu kitabın piyano eğitiminde kullanımının uygun olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Piyano eğitiminin her aşamasında öğretilen teknik kazanımlar için hazırlanan birçok metot ve etüt kaynak kitapları bulunmaktadır. Piyano eğitimi sürecinde müzikal ve teknik anlamda gelişimi sistemli ve istendik düzeyde sağlamak için tek bir etüt kitabına bağlı kalmadan farklı etüt kitaplarına da yer verilmemesi gerektiği bilinmektedir (Oğan & Albuz, 2015). Bu yaklaşımla özellikle piyano eğitimcilerinin ders verdikleri öğrencilerin teknik ve teorik seviyelerini iyi analiz etmeleri ve hedef davranışların kazanımı noktasında öğrencilerin geçmişten gelen birikimleri ve güncel hazırbulunuşluk düzeylerinin iyi tespit edilmesi gerekmektedir. Hedeflenen kazanım sol elde alberti bas kazanımı ise buna yönelik etütlerin seçilmesi doğru bir yaklaşımdır, ancak öğrencinin sol elinde bu kazanımı sağlamak için sağ eldeki melodinin teknik zorluk seviyesi de oldukça önemlidir. Bazı durumlarda öğrencilerin minör parça çalma isteklerine yönelik olarak öğretmenin seçeceği repertuvarda da istendik hedef davranışlara göre plan yapılabilir. Öğrencilerin piyanoyu öğrenme sürecinde çalıştığı etüt ve eserlerle duygusal bir bağ kurması ve sevdiği melodik parçalara daha çok çalışma eğilimi göstermesi kaçınılmazdır. Bu noktada başlangıç piyano eğitiminde öğretilecek kazanımları tek kitap tek metot özelinde değil aynı zamanda farklı kaynakları kullanarak öğretmek daha verimli olacaktır. İncelenen bu çalışmadaki etütlerin gerek teknik seviye ve kazanımlar noktasında gerekse duygusal olarak başlangıç piyano eğitiminde rahatlıkla kullanılabilirliği gözlemlenmiştir.

Yapılan bu çalışmanın diğer benzer metot ve etüt kitaplarına da uyarlanıp sistematik bir şekilde incelenmesi ile piyano eğitimcilerine yeni bir rehber kaynak, piyano eğitimi alan öğrencilere ise yeni melodiler ve yeni heyecanlar verecektir.

KAYNAKÇA

- Ahmetoğlu, F. (2020). Carl Czerny Op. 299 Piyano Etütlerinin Analizi. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Bulut, F. (2008). Piyano Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynaklı Eserlerin Seslendirilmesine Yönelik Oluşturulan Bir “Çoklu Analiz Modeli” Ve Bu Modelin Öğrenci Başarısı Üzerine Etkileri. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

- Coşkun, Ö. (2021). Pişano Eğitiminde Poliritmik Çalma ve Dinamiklerin Uygulanmasının Gelişimine Yönelik Bir Çalışma Önerisi: Erolgraf. AKÜ AMADER, VII (13), 139–149.
- Eker, T. Ç., & Şentürk, N. (2017). Bilim Sanat Merkezlerinde Verilen Pişano Eğitiminin İncelenmesi. Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi, 64, 138–149. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/abuhsbd/issue/35995/403896>
- Ertem, A., & Şişman, Ö. A. (2021). C. Czerny Op. 299 17 Numaralı Etüdün Teknik Analizi. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 41(3), 2189–2215.
- Kaptan, A. (2018). Pişanoya Başlangıç Aşamasında Carl Czerny'nin Etütlerinin Literatürdeki Önemi. TURAN-SAM Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi, 10(40), 191–201. https://doi.org/10.1300/J123v53n01_15
- Karasar, N., (2018). Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler,33. Basım, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kıral, B. (2020). Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi. Siirt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 15, 170–189. <http://orcid.org/0000-0001-5352-8552>
- Korkmaz, O. (2021). Pişano Eğitime Başlangıçta Kullanılan Etüdlerin Teknik Düzeyi Açısından İncelenmesi. Idil Journal of Art and Language, 10(78), 220–231. <https://doi.org/10.7816/idil-10-78-05>
- Kurtuldu, M. K. (2009). Czerny Op. 299 30 Numaralı Etüde Yönelik Teknik ve Biçimsel Analiz. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1(1), 28–38.
- Kutluk, Ö. (2001). Türkiye'deki Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Pişano Eğitimi. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Mete, M. (2004). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalında Pişano Öğretiminde Kullanılan Czerny Op. 599 Etütlerinin Pişano Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Oğan, F. D., & Albuz, A. (2015). Pişano Öğretiminde Carl Czerny Op.599 ve Jean-Baptiste Duvernoy Op.176 Metodlarında Yer Alan Etüdlerin Klasik Dönem Sonatin İcralarına Etki Durumu. Türkiye

- Sosyal Araştırmalar Dergisi, 19(1), 397–426.
<https://doi.org/10.20296/TSAD.97532>
- Öztürk, B. (2007). Carl Czerny'nin Opus 299\19 Numaralı Etüdünün Piyano Eğitimine Yönelik Analizi. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 27(2), 241–258.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/gefad/issue/6750/90755>
- Poyrazoğlu, E. (2007). Carl Czerny'nin Yaşamı ve “ıl primo maestro di pianoforte” Etütlerinin İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Sezen, H. (2021). Études De Mécanisme Kitabının Çalım Teknikleri ve Kazanımları Açısından İncelenmesi. Idil Journal of Art and Language, 10(77), 18–29. <https://doi.org/10.7816/idil-10-77-02>
- Toptaş, B., & Çeşit, C. (2014). Carl Czerny Op.599 Etüt Kitabında Sol Eşlik Yapılarının İncelenmesi. NWSA Academic Journals, 9(2), 66–83. <https://doi.org/10.12739/NWSA.2014.9.2.D0149>
- Umuzdaş, M. S. (2012). Carl Czerny Opus 299 34 Numaralı Etüdün Teknik ve Armonik Analizi. International Journal of Human Sciences [Online]., 9(2), 1569–1580.

İnternet Erişim Linkleri

Kitap Notaları İçin

[https://imslp.org/wiki/Le_petit_pianiste%2C_Op.823_\(Czerny%2C_Carl\)](https://imslp.org/wiki/Le_petit_pianiste%2C_Op.823_(Czerny%2C_Carl))

Videolar İçin

https://www.youtube.com/watch?v=SIcmRQV_wtY&t=817s

<https://www.youtube.com/watch?v=8VEcNoKZO-4&list=PL2BX2wJ-IJxhJoPN8fdEPcybXqkXtR8Js>

BAĞLAMA ÖĞRETİM METOTLARINDAKİ TERMİNOLOJİ FARKLILIKLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Evaluation of Terminology Differences in Baglama Teaching Methods

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.70

Emirhan GÜLER¹
Salih AKKAŞ²

Özet

Bu araştırmanın amacı; Türkiye’de yayımlanan mevcut bağlama öğretim metotlarındaki icra tekniklerinin kullanımında ortaya çıkan terminoloji farklılıklarını tespit etmektir. Bu doğrultuda ortaya konulan terminolojik farklılıkların giderilerek standartlaştırılması düşünülmektedir. Bu çalışmada karma yöntem kullanılmıştır. Örneklemin belirlenmesinde amaçlı örneklem yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini; geçmişten günümüze yayımlanan bağlama öğretim metotları, örneklemini ise; baskısına ulaşılabilen 36 adet bağlama öğretim metodu oluşturmaktadır. Araştırmanın nitel boyutunda veriler mesleki müzik eğitimi veren kurumlardaki 11 bağlama öğretim elemanlarıyla yapılan görüşmeyle, nicel boyutundaki veriler ise yine bu kurumlardaki 48 öğretim elemanlarına uygulanan anket yardımı ile toplanmıştır. Nitel boyutundaki veriler içerik analizi yöntemiyle, nicel veriler ise SPSS programında yüzde- frekans analizleri yapılarak yorumlanmıştır. Araştırmanın sonucunda, Legato/ Boğumlama/ Boğma/ Çarpma/ Çekme, Süsleme/Vibrasyon/Parmak Trili/Titretme ve Tarama Tezene/ Tremolo tekniklerinin terminolojik adlandırmalarında bir standardın olmadığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda bu tekniklerin yalnızca bir isimle ifade edilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Baglama, Baglama İcrası, Baglama Metodu, İcra Teknikleri, Terminoloji.*

Abstract

The aim of this research is to identify the terminology differences that arise in the use of performance techniques in existing baglama teaching methods published in Turkey. In this direction, it is considered to eliminate the terminological differences and standardize them. In this study, a mixed method was used. In order to determine the sample, the purposeful sampling method was used. The universe of the research consists of baglama teaching methods published from the past to the present, and the sample consists of 36 baglama teaching methods that can be accessed in print. The qualitative data of the study were collected by interviewing 11 baglama teachers in institutions providing vocational music education, and the quantitative data were collected with the help of a questionnaire applied to 48 teachers in these institutions. The

¹ Dr. Arş. Gör., Adıyaman Üniversitesi, eguler@adiyaman.edu.tr

² Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi, sakkas@gazi.edu.tr

qualitative data were interpreted using the content analysis method, and the quantitative data were interpreted by performing percentage-frequency analyses in the SPSS program. As a result of the research, it was determined that there is no standard in the terminological nomenclature of Legato/Strangulation/Strangulation/ Impact/ Pulling, Ornamentation/Vibration/Finger Trill/Shaking and Scanning Tezene/Tremolo techniques. In this context, it has been concluded that these techniques should be referred to by only one name.

Keywords: *Baglama, Baglama Performance, The Baglama Method, Performance Technique Terminology.*

GİRİŞ

Toplum-insan ve insan-toplum arasındaki iletişimi sağlayan sanat alanı içerisinde çok çeşitli dallar bulunmaktadır. Bu sanat alanı içerisinde çalgı eğitiminin, toplumla insan arasındaki bağı kurarak insanların ve toplumların ileriye dönük gelişiminde etkin rol oynadığını söylemek mümkündür.

Çalgı öğretimi konusunda Akgül Barış ve Karkın (2003) şunları söylemektedir: “İnsanın bir müzik aletini kullanımı yolu ile müzikle insanı buluşturan ve tanıştıran, insanı kendisi ile özleştirip bütünleşmesine kaynaklık eden, ona duygularını ifade edebilme fırsatı tanıyan, onu toplumsal olmaya yönlendiren müzik eğitiminin en önemli boyutlarından biridir” (243).

Ülkemizde mesleki müzik eğitimi verilen kurum ve kuruluşlar çalgı eğitiminin ağırlıklı olarak yürütüldüğü alanların başında gelmektedir. Mesleki müzik eğitimi diğer müzik eğitim türlerinden ve süreçlerinden ayıran amaçlarını şu şekilde ortaya koymak mümkündür; “Müzik alanının bütününü, bir kolunu ya da dalını, o bütün, kol ya da dal ile ilgili bir işi meslek olarak seçen, seçmek isteyen, seçme eğilimi gösteren, seçme olasılığı bulunan ya da öyle görünen, müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup, dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar” (Uçan, 1990: 36).

Çalgı öğretiminde öğreticinin amacı, çalgı öğrenen bireye bu alanda müziksel davranış kazandırmanın yanı sıra bu çalgının tüm teknik, yöresel ve üslup özelliklerini öğretmektir. Çalgı öğretimi amaçları konusunda öğrenen kişiye öncelikle çalgı sevgisi kazandırılarak başlanması gerektiğini ve öğrencilerin başlangıç düzeyi eğitimi sonrasında mesleki müzik eğitimine yönlendirilmesi gerektiğini savunan Özen (2004) ayrıca çalgı öğretiminin amaçlarını şu şekilde sıralamaktadır:

“Çalgıların çalınma tekniklerini ilişkin bilgi aktarmak, çalgı öğretimini kolaylaştırıcı ve aşama kaydetmeyi sağlayıcı yöntemler geliştirmek, çalgı eğitiminde çalgı terimlerinin öğrenilmesi ve çalgı çalmada gereken tekniklerin kavranması bilişsel alanı, çalgının sevilmesi, çalmaya ilişkin disiplinli çalışmaya yönelik bir tutum geliştirilmesi ve çalgı çalmaya yaşantıda yer verilmesi duyuşsal alanı, çalgı çalmada iki elin eş güdümünün sağlanması, çalgı çalmada karşılaşılan problemleri çözmeye yönelik davranışların kazanılması ise devinişsel alanı kapsamaktadır” (59-60).

Gerek mesleki müzik eğitiminde gerekse meslek amacı gütmeyen müzik eğitimi verilen kuruluşlarda, görevi çalgı eğitimciliği yapmak olan bir eğitimcinin görev yaptığı ortamda, (devlet konservatuvarları, müzik bölümleri, her türlü özel kurslar ve kuruluşlar) öğrencilerine çalgı öğreten bir çalgı eğitimcisinin donanımlı bir eğitici olması gerekmektedir. Bu durum, çalgı eğitiminin tüm ülkede yaygınlaşması, geliştirilmesi ve nitelikli çalgı icracıları yetiştirilmesinde önemli bir konudur.

Bağlama Öğretimi

Çalgı eğitimi kapsamında, Türk müziği çalgıları eğitim ve öğretimi son yüzyıla kadar geleneksel yöntemlerle yürütülmüştür. Bu geleneksel yöntemlerde öğretici eğitim vereceği çalgıya yönelik hazırlanmış herhangi bir sistematik bir yöntem yerine yazılı bir doküman takip etmeden tamamen kendi bilgi ve birikimini ortaya koyarak eğitim vermektedir. Bu durum genellikle Türk müziği çalgılarının eğitimi konusunda gerçekleşmektedir. Geçmişten günümüze kadar ulaşan bu eğitim “meşk” ve usta-çırak yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Meşk yönteminin öğrencinin hocayı izleyip tekrar etmesi şeklinde gerçekleştiğini ifade eden Altuğ (1997) şunları söylemektedir: “Meşk yöntemi, öğreticiyi izleyen öğrencinin hocasından duyduğunu ve gördüğünü çalgısı veya sesi ile tekrar etmeye çalışması yöntemiyle yapılan bir öğrenme şekli idi. Bununla birlikte usta-çırak ilişkisi içerisinde yine öğrencinin ustasını izleyerek öğrenmesi biçiminde yaygındı” (19). Meşk ve usta-çırak yöntemi ile verilen eğitimin kalitesinin çalgı eğitimini veren kişinin kalitesiyle doğru orantılı olduğu düşünülmektedir. Eğiticinin ne derece donanıma sahip olduğu veya kişiden kişiye değişen bu donanımlık durumunun standart bir eğitimin oluşmamasını sağladığı düşünülmektedir. Dolayısıyla bu durum bağlamanın içerisinde barındırdığı zengin icra tekniklerini, repertuarı öğrenciye aktarmayı sınırlandırmaktadır.

Metodolojiyle gerçekleştirilen bağlama eğitimi kaynak, doküman, metot vb. kaynaklara dayalı bir eğitim olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazılı kaynaklara dayanan bu eğitimin en önemli dokümanı çalgı metotları olarak bilinmektedir. “Çalgı metotları çalgı öğretiminde hedeflere ulaşmakta kullanılan araçlardır. Çalgı metotları öğreten ve öğrenenin eğitim aşamasında yol almalarını sağlayan kılavuz bir kaynaktır. Çalgı metodu çalgıların teknik ve müzikal öğeleri göz önünde bulundurularak hazırlanmış öğretim kitaplarıdır. Çalgı metotları, çalgının teknik sınırlarını bilimsel olarak belirler. Belirlenen bu sınırların öğretilmesinde herkese olanak sağlayarak yaratıcılık tasarımının gelişmesinde ve müzik icrasında istenilen seviyeye etkin rol oynamaktadır” (Kaliver, 2018: 19).

Bağlama Öğretiminde Metotlaşma Süreci

Çalgı eğitimi kapsamında bağlamada metotlaşma sürecinin geçmişi, bu sürecin nasıl geliştiği ve günümüzdeki durumu ile mukayese yapmak açısından önemli bir noktadır. Ersoy (2009) bağlama metotlarının gelişim sürecini iki evrede değerlendirmektedir.

“İlk evre; notanın kullanılmayıp, çalınma ilişkin kavramların türetilmediği metotlar; ilk evre içinde değerlendirilen metotlar; bağlama çalgısının öğretilmesi yerine ağırlıklı olarak folklor ve Türk halk müziği tanımlarının öne çıktığı çalışmalardır. Bilinen ilk bağlama metodu yazarı İbrahim Sarıçiftçi (1965) ile başlayan bu anlayış, Veli Asan (1979), Şemsi Yastıman (1981), Şevki Boz (1983), Veli Nartürker (1983) gibi kişilerce sürdürülmüştür. Söz gelimi Şemsi Yastıman “Sazdan Bilgiler” (Notasız Saz Öğretilir) adlı çalışması Mahmut Ragıp Gazimihal’in yazdığı “Sazın Tarihçesi” makalesiyle başlar, Cahit Öztelli’nin “Halk Edebiyatımızda Sazın Yeri” makalesiyle devam eder. Yastıman daha sonra yukarıda sayılan diğer yazarlar gibi, notaların porte üzerinde gösterilmesinin yerine, porte kullanmadan, nota isimlerinin yazıyla yazıldığı bir anlayışla bağlama çalınmayı öğretmeye çalışır. Bu evreye ait metotlarda homojen bir yapının olduğu, tüm metotların birbirinin tekrarı olduğu söylenir.

İkinci evre; notanın kullanılıp, çalınma ilişkin kavramların türetilmediği metotlar “İkinci evredeki metotlar için dinamik bir süreçten, “nota” ve müzikal kavram kullanma açısından (görece) gelişmeye yönelik bir eğilimden söz edebiliriz. Bu metotlar, kısaca bahsedilen folklor ve Türk halk müziği bilgilerinin yanında, notanın tanıtımı, bağlamanın tarihçesi, formları ve çalgıya ilişkin “düzen”, “tavır” gibi bazı kavramların açıklandığı çalışmalardır. Ayrıca metotların son bölümlerinde Türk halk müziği dizileri, Türk sanat müziği makamları hakkında bilgilendirmeler yapılır. Bu evreye yönelik olarak; Güray Taptık (1972), Sabri Yener

(1988), Hakan Akmaz (2000), Ahmet Saçan (1998) ve Nevzat Altuğ (1990) ve Gazi Erdener Kaya (2005) gibi isimleri sayabiliriz” (Ersoy, 2009: 274).

Çalgı eğitimi bakımından son derece önemli bir yere sahip olan mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda bağlamanın meslek çalgısı olarak kabul görmesi ve öğretim müfredatlarına girmesiyle, bağlama eğitiminde metotlaşma sürecinin hız kazandığını ve öğrencilerin bu alana önem vermeye başladıklarını söylemek mümkündür. Bağlamanın çalgı eğitimi kapsamında mesleki müzik eğitimine girişi ile ilgili Yener (2009) şu tespitlerde bulunmaktadır; “Müzik öğretmeni yetiştiren Gazi Eğitim Enstitüsü’nde 1974-1975 eğitim-öğretim yılında bağlama dönemlik çalgı, ileriki yıllarda da ana çalgı (meslek çalgısı) olarak öğretim programlarında yer almıştır. 1976 yılında İstanbul’da kurulan Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı ile Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi bünyesinde 1988 yılında açılan Müzik Eğitimi Bölümü’nde bağlama ana çalgı olarak öğretim programlarında yer almış ve bunu diğer bazı müzik bölümleri izlemiştir. Şimdi artık üniversitelerin çoğunda bağlama, öğretim programlarında yer almış durumdadır. Mesleki müzik eğitiminin yanında yaygın eğitim kurumlarında ve müzik derneklerinde de bağlama öğretimi önem kazanmış bulunmaktadır” (s.699-700).

Bağlama eğitiminde metotlaşmayı gerekli kılan bir diğer önemli husus ise radyo çatısı altında devlet eliyle oluşturulmaya çalışılan kurumsal Türk halk müziği çalışmaları içerisinde bağlamanın ana çalgı konumuna gelmesiyle başlayan süreçtir. TRT radyoları bünyesinde başlayan ve daha sonrasında kültür bakanlığı kadrolarıyla devam eden kurumsal Türk halk müziği oluşumlarında devlet sanatçısı pozisyonunda olan bağlama icracıları, bağlama çalabilmenin bir meslek olarak görülmesinde etkin bir rol oynamıştır. Şüphesiz artık bir meslek olarak görülen, bu alanlarda oluşan veya oluşabilecek ihtiyaca dayalı olarak, bağlama öğretimi yurt genelinde yaygınlaşmaya başlamıştır. Kendi içerisinde daha sistemli bir çalışmaya zorlayan çeşitli sebepler öğretici ve öğrencileri metotlu çalışmalara yönlendirmiştir.

Ersoy (2009) bağlama için sistemli çalışmaların Yurttan Sesler Korosu’ndaki toplu icralarla başladığını söylemektedir. Buna göre; “1940’lı yıllarda Muzaffer Sarısözen ile başlayan Türk halk müziği yayınlarının getirdiği toplu çalım (tüm çalgıların bir arada aynı ezgiyi seslendirme edimi) olgusu, uyum konusunu da gündeme getirir. İşte o zamanlardan itibaren bağlama çalımına yönelik sistemli çalışmalar başlar” (s.273).

Bağlamayla ilgili metotlaşma sürecinin hız kazanmasında, radyo bünyesinde başlayan toplu icrânın gerektirdiği ihtiyaçlar ve bağlama öğretiminin mesleki müzik eğitiminde yaygınlaşması önemli iki sebep olarak görülmektedir. Günümüzde mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda metodolojik yöntemlerle eğitimler sürdürülse de meşk yani usta-çırak yönteminin de halen da varlığını sürdürdüğünü söylemek mümkündür.

Bağlama için yazılmış çok sayıda bağlama metodu olmasına rağmen, bu metotlarda icra tekniklerinin (süsleme, çarpma, çekme, legato, kaydırma, tarama tezene, vb) isimlendirmesinde bir standardın olmadığı görülmektedir. Bağlama öğretim metotlarındaki terminoloji farklılıklarının bağlama icrasına ve bağlama icrasının öğrenimine/öğretimine yönelik birçok probleme sebep olduğu da bilinmektedir. Bu bağlamda konuya yönelik eksikliklerin ortaya çıkarılması, bugüne dek kullanılan terminolojilerin belirlenmesi ve konuya yönelik alanında uzman kişilerin görüşleri doğrultusunda terminoloji farklılıklarının giderilmesini zorunlu hale gelmiştir. Dolayısıyla çalışmanın konusunun belirlenmesinde bu husus bir hayli etkili olmuştur.

YÖNTEM

Araştırmada hem nicel hem de nitel yöntemlerden yararlanıldığından çalışmanın yöntemi karma yöntem araştırması olarak belirlenmiştir. Karma yöntem araştırmaları, “araştırmacının bir veya birbirini izleyen çalışmalar içerisinde nitel ve nicel yöntem, yaklaşım ve kavramları birleştirmesi olarak tanımlanır” (Creswell’den aktaran Gökçek, 2015, s.377). Karma araştırma yöntemi; nicel ve nitel araştırma yaklaşımlarının soru tiplerinde, araştırma yöntemlerinde ve veri analizi işlemlerinde birlikte kullanıldığı, nicel ve nitel örneklemin kendi içinde ölçütlerine göre belirlendiği, hem nicel veri toplama ve nicel analiz sürecinin, hem de nitel veri toplama ve nitel veri analizi sürecinin kendi içinde yapıldığı, tüm bulguların bütünleştirildiği bir yöntemdir (Teddlie ve Tashakkori, 2015).

Karma araştırma modelinin desen seçiminde, nicel ve nitel araştırmanın birbirini destekleyeceği ve güçlü yanları düşünülerek, araştırma deseni seçiminde etkileşim seviyesini belirleme, aşamaların önceliğini belirleme, aşamaların zamanlamasını belirleme ve nicel ve nitel araştırmanın ne zaman birleştirileceğini belirleme gibi prosedürlerden yola çıkılmıştır (Creswell ve Clark, 2015). Tüm bu veriler ve araştırmanın amacı göz önüne alındığında bu araştırmada karma araştırma modeli açıklayıcı araştırma deseninin kullanımı tercih

edilmiştir. Karma araştırma yöntemlerinde sıkça kullanılan araştırma desenlerinden olan açıklayıcı araştırma deseni, araştırma sorusuna birincil olarak nicel veri araştırması ile başlar ve ardından nitel araştırma aşaması gelir (Creswell ve Clark, 2015). Araştırmada nicel verinin toplanması ve analizine öncelik verilmiş ve nicel sonuçların açıklanmasına yardımcı olacağı düşünülerek sonrasında nitel verilerin toplanması ve analizi ile devam edilmiştir (Baki ve Gökçek, 2012).

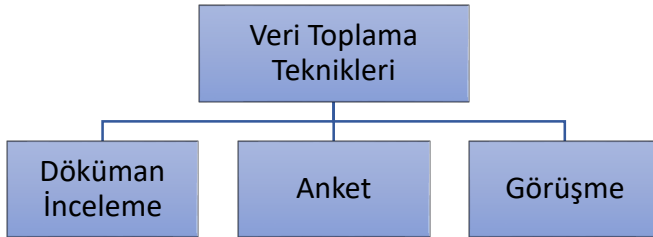
Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, “geçmişten günümüze yayımlanan bağlama öğretim metotları” oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise; “baskısına ulaşılabilen 36 adet bağlama öğretim metodu” oluşturmaktadır. Örneklem yöntemi olarak amaçsal örneklem yöntemlerinden maksimum çeşitlilik örnekleme seçilmiştir. “Literatürde monografik veya teorik örnekleme olarak da adlandırılan amaçsal örnekleme de araştırmacı çalışmanın amacına uygun olarak evreni temsil ettiğini düşündüğü örnekleme seçer” (Coyne’den akt. Şahin, Karakuş, 2019: 191). Araştırmada örneklem olarak belirlenen bağlama öğretim metotlarının listesi EK1’de verilmiştir.

Veri Toplama Teknikleri

Bu araştırmada verilerin elde edilmesi için “Doküman İnceleme”, “Anket” ve “Görüşme” veri toplama teknikleri kullanılmıştır.

Şekil 1. Araştırmada Kullanılan Veri Toplama Teknikleri



Doküman İnceleme

Araştırmada ilk olarak geçmişten günümüze ulaşılabilen bağlama öğretim metotlarındaki terminoloji farklılıklarını belirlemeye yönelik ilgili bağlama öğretim metotları üzerinde “Doküman İnceleme” tekniği kullanılmıştır. Doküman incelemesi şu şekilde açıklanmaktadır;

Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Araştırmanın veri toplama aşamasında özellikle sesli/görsel (kaset, cd, video kayıt, film vb.) materyallere sıkça başvurulmuş ve doküman incelemesine tâbi tutulmuştur. Dolayısıyla doküman incelemede “yazılı kaynakların yanı sıra; film, video ve fotoğraf gibi görsel malzemeler de nitel araştırmalarda kullanılabilir. Bu tür materyaller tek başlarına bir araştırmanın veri toplama araçları olabilir. Böylesi çoklu bir yöntemle toplanan veriye dayanan nitel araştırmanın güvenilirliği önemli ölçüde artacaktır. Dokümanlar, nitel araştırmalarda etkili bir şekilde kullanılması gereken önemli bilgi kaynaklarıdır. (...) Öte yandan, nitel araştırmalarda gözlem ve görüşme gibi diğer veri toplama yöntemleriyle birlikte kullanıldığında “verinin çeşitlendirilmesi” (data triangulation) amacına hizmet edecek ve araştırmanın geçerliğini önemli ölçüde arttıracaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 188-189).

Anket

Araştırmanın nicel boyutunda veriler çoktan seçmeli ve açık uçlu sorulardan oluşan bir anketle elde edilmiştir. Anketler; katılımcılara ilişkin bilgilere “soru, yargı, önerme” gibi tek tipleştirilmiş ifadelerle ulaşılabilmek amacıyla oluşturulan bir veri toplama aracıdır. Araştırmasında anket kullanacak bir araştırmacı anketin hazırlanması, ilgililere ulaştırılması, cevaplandırılması ve dönüşünün sağlanması süreçlerinde rol oynamaktadır (Ural ve Kılıç’tan aktaran Kısa, 2020, s.105). Anket uygulanan katılımcı grubuna ilişkin çeşitli demografik veriler Tablo 1’de sunulmuştur.

Tablo 1. Anket Uygulanan Öğretim Elemanlarının Demografik Bilgileri

Cinsiyet	Frekans	Yüzde
Kadın	1	%2,1
Erkek	47	%97,9
Yaş	Frekans	Yüzde

30 yaş ve altı	8	%16,7
31-40 yaş	23	%47,9
41-50 yaş	12	%25,0
51 ve üstü	5	%10,4
Eğitim Durumları	Frekans	Yüzde
Lisans	3	%6,3
Yüksek Lisans	15	%31,3
Doktora	30	%62,5
Unvan	Frekans	Yüzde
Araştırma Görevlisi	3	%6,3
Öğretim Görevlisi	25	%52,1
Dr. Öğr. Üyesi	11	%22,9
Doç. Dr.	6	%12,5
Prof. Dr.	3	%6,3
Çalışılan Kurum	Frekans	Yüzde
Eğitim Fakültesi	11	%22,9
Konservatuvar	26	%54,1
Güzel Sanatlar Fakültesi	8	%16,6
İcra Sanatları Fakültesi	2	%4,2
Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi	1	%2,1
Mesleki Kıdem	Frekans	Yüzde
0-5 yıl	14	%29,2
6-10 yıl	9	%18,8
11-15 yıl	10	%20,8
16-20 yıl	6	%12,5
21 yıl ve üzeri	9	%18,8

Tablo 1 incelendiğinde ankete katılan katılımcıların %97.9'unun erkek %2.1'inin ise kadın olduğu, %47.9'unun 31-40 yaş, %25'inin 41-50 yaş, %16.7'sinin 30 yaş ve altı, %10.4'ünün ise 51 ve üstü yaş aralığında olduğu görülmektedir. Ayrıca katılımcıların unvan dağılımına bakıldığında %52.1'inin Öğretim Görevlisi, %22.9'unun Dr. Öğr. Üyesi, %12.5'inin Doç. Dr., %6.3'ünün ise Prof. Dr. ve Araştırma Görevlisi olduğu görülmektedir. Katılımcıların %54.1'i Konservatuvar'da, %22.9'u Eğitim Fakültesi'nde, %16.6'sı Güzel Sanatlar Fakültesi'nde, %4.2'si İcra Sanatları Fakültesi'nde ve %2.1'i ise Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nde görev yaparken, %29.2'si 0-5 yıl, %20.8'i 11-15 yıl, %18.8'i 6-10 ve 21 yıl ve üzeri, %12.5 ise 16-20 yıl arası bir mesleki kıdeme sahip olduğu görülmektedir. Araştırmanın görüşme aşamasındaki çalışma grubunu mesleki müzik eğitimi veren kurumlardaki (müzik eğitimi anabilim dalları, konservatuvarlar, güzel sanatlar fakültesi müzik

bölümleri vs.) bağlama öğretim elemanları ve bağlama metot yazarları oluşturmaktadır. Araştırmanın nitel boyutunda veriler, yarı yapılandırılmış görüşme formu aracılığıyla Türkiye’de mesleki müzik eğitimin kurumlarında görev alan 11 akademisyen aracılığıyla toplanmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşmelerde kullanılan form, görüşmede değinilecek konuları önceden sınırlandırarak çok sayıda farklı insanla yapılan görüşmelerin çok daha kapsamlı ve sistematik olmasına yardımcı olur (Patton, 2014). Zoom programı üzerinden kayıt altına alınan görüşmeler, kelimesi kelimesine bilgisayar ortamında yazıya aktarılmıştır.

Görüşme yapılan katılımcı grubuna ilişkin çeşitli demografik veriler Tablo 2’de sunulmuştur.

Görüşme

Araştırmanın nitel boyutunda veriler, yarı yapılandırılmış görüşme formu aracılığıyla Türkiye’de mesleki müzik eğitimin kurumlarında görev alan 11 akademisyen aracılığıyla toplanmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşmelerde kullanılan form, görüşmede değinilecek konuları önceden sınırlandırarak çok sayıda farklı insanla yapılan görüşmelerin çok daha kapsamlı ve sistematik olmasına yardımcı olur (Patton, 2014). Katılımcıların belirlenmesi aşamasında bağlama metodu ve metodoloji konusunda çalışmaları olan akademisyen kriterleri dikkate alınmıştır. Görüşmelerin başında konuşmaların Zoom programıyla kayıt altına alınacağı belirtilmiş ve katılımcıların izni alınmıştır. Görüşmeye başlamadan önce katılımcılara çalışmanın amacı konusunda bilgi verilmiştir. Yarı yapılandırılmış görüşme formunda katılımcılara bağlama metotları arasındaki terminoloji farklılıklarına yönelik düşünceleri sorulmuştur.

Görüşme yapılan katılımcı grubuna ilişkin çeşitli demografik veriler Tablo 2’de sunulmuştur.

Tablo 2. Görüşme Yapılan Kişilerin Demografik Bilgileri

Katılımcı Kod İsimleri	Cinsiyet	Unvan	Mesleki Kıdem
Mert	Erkek	Araştırma Görevlisi	0-5 yıl
Mehmet	Erkek	Öğretim Görevlisi	0-5 yıl
Ahmet	Erkek	Öğretim Görevlisi	6-10 yıl
Veli	Erkek	Dr. Öğr. Üyesi	6-10 yıl

Onur	Erkek	Dr. Öğr. Üyesi	6-10 yıl
Suat	Erkek	Doç.Dr.	6-10 yıl
Emrah	Erkek	Doç.Dr	11-15 yıl
Özkan	Erkek	Dr. Öğr. Üyesi	16-20 yıl
Hakan	Erkek	Prof. Dr.	16-20 yıl
Ömer	Erkek	Öğretim Görevlisi	21 yıl ve üzeri
Eren	Erkek	Doç.Dr.	21 yıl ve üzeri

Araştırmaya mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda görev alan akademisyenler ve metot yazarlarından 11 kişi araştırma örneklemine dahil edilmiştir. Katılımcılara kod isimler verilmiştir. Katılımcılar araştırmaya gönüllü katılım göstermiştir. Katılımcılar arasında; bir profesör, üç doçent doktor, üç doktor öğretim üyesi, üç öğretim görevlisi ve bir araştırma görevlisi unvanına sahip kişiler bulunmaktadır. Buna ilaveten katılımcılardan ikisi 0-5 yıl, dördü 6-10 yıl, biri 11-15 yıl, ikisi 16-20 yıl ve ikisi de 21 yıl üzeri görev süresine sahiptir. Görüşmeye katılanların tamamı erkektir.

Verilerin Analizi ve Değerlendirilmesi

Bu araştırmada, ulaşılabilen bağlama öğretim metotları taranmış ve bu doğrultuda betimsel bir analiz yapılmıştır. Daha sonra anket formundan elde edilen veriler SPSS programına aktarılarak, yüzde (%) ve frekans(f) analizleri yapılarak yorumlanmıştır. Tüm bunlara ek olarak yarı yapılandırılmış görüşme formuyla veriler toplanmıştır. Araştırmada Zoom üzerinden yapılan tüm görüşmeler bittiğinde yazıya döküm işlemi yapılmıştır. Görüşmelerin yazıya aktarılma sürecinde hiçbir ekleme ya da çıkarma yapılamadan işlem tamamlanmıştır. Görüşmelerden elde edilen bu veriler incelenerek araştırmanın amacı çerçevesinde kodlanmış, bu kodlar sınıflandırılarak araştırma bulgularını en iyi şekilde açıklayacak temalar/kategoriler belirlenmiş ve içerik analizi yapılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Bağlama Öğretim Metotlarındaki Terminoloji Farklılıkları

Araştırmada, mevcut bağlama öğretim metotları incelendiğinde icra tekniklerinin kullanımında terminolojik anlamda farklı adlandırmaların olduğu tespit edilmiştir. Tüm bağlama öğretim metotlarında tespit edilen terminolojik farklılıklardan kaynaklanan karmaşanın giderilmesine yönelik katılımcıların görüşlerine

başvurulmuştur. Buna göre katılımcıların verdiği yanıtlar Tablo 3'te görülmektedir.

Tablo 3. İcra Tekniklerinin Terminolojisine Yönelik Düşünceler Temasına Ait Alt Kategoriler ve Kodlar

Tema	Alt Kategoriler	Kodlar
İcra Tekniklerinin Terminolojisi	Uluslararası Terminoloji	Tekniğin uluslararası yazı dilinde karşılığı varsa o kullanılmalı
		Dünyada mızraplı çalgılarda kullanılan isimler kullanılmalı
	Geleneksel terminoloji	Geleneksel ifadelerle bir yazı dili oluşturmalıyız
		İsmlendirme yaparken yöreye göre de sınıflandırma yapılmalı
	Hem uluslararası hem geleneksel terminoloji	Tekniğin uluslararası yazı dilinde karşılığı yoksa bize özgü bir şey kullanılmalı
		Parantez içerisinde Türkçe ne anlam ifade ettiği yazılmalı
		İsim Türkçe olmalı parantez içerisinde Avrupa merkezli adlandırma olmalı
	Diğer Öneriler	Öncelikle tekniğin neyi ifade ettiği açıkça belirtilmeli
		Çoğunluğun en çok kullandığı isim kullanılmalı
		Bir dil bilimciyle kavram tam olarak oturtulmalı sonra isimlendirme yapılmalı
Yaptığın işe göre isimlendirme yapılmalı		

Yapılan görüşmelerde katılımcıların tamamı bağlama icra terminolojisinin standart olması gerektiğini savunmaktadır. Ancak bazı hususlara dikkat edilmesi gerektiği konusunda da uyarılarda bulunmaktadırlar. Standart hale getirilen transkripsiyonlarda yazı dilinin hangi kritere göre oluşturulması konusunda fikir ayrılıkları olduğu görülmektedir.

Tekniğin uluslararası yazı dilinde adlandırılması Ahmet, Mehmet, Emrah ve Özkan isimli katılımcılar tarafından savunulmaktadır. Örneğin Ahmet, uluslararası yazı dilinin uluslararası bir standart yakalamayı sağlayacağını dile getirmektedir:

Ben şunu tercih ediyorum uluslararası yazı dilinde bunun bir karşılığı kesin varsa, herhangi bir yerde bir karşılığı varsa ben onu kullanıyorum. Bazen geleneksel çalgılar da olmayan bir şey olabiliyor. O zaman bir ihtiyaç doğuyor o zaman bakıyorum geçmişte bu çalışmayı yapmış ve doğru kullanmış, bence de doğru tespit yapmış, doğru işaret

kullanmış ya da doğru isimlendirilmiş biri varsa onun isimlendirmesini kullanıyorum. O da yoksa ben öneriyorum. Uluslararası bir dil bu aynı kullanılır Müzik terimleri çevrilmez (Ahmet).

Emrah da ulusal ölçekte birliktelik sağlandığında bunun uluslararası standardı yakalamayı kolaylaştıracağını söylemektedir: *Müzik bilimi açısından dünyada kabul görmüş evrensel işaretlerle ve bağlamaya uyarlanabilecek olanların o isimlerle kullanılması taraftarıyım. Sembollerin ulusal ölçekte birliktelik olması gerekiyor. Ancak bu semboller kullanılırken bağlamadaki icra özelliklerinin tanınması gerekiyor*” (Emrah).

Yine Mehmet de standartlaşmanın ancak ortak bir dille yakalanabileceğini ifade etmektedir: *“Çalgının eğitime bir standart getirmek istiyorsak ortak dil her anlamda belirlemek gerekmektedir. Eğer bizim yaptığımız hareketi ve tekniği bire bir karşılıyorsa uluslararası yazı dilinde kullanılan bir isim alınabilir. İlla tekrardan zorlama bir dil uydurmaya gerek yok diye düşünüyorum*” (Mehmet).

Bu konuda farklı bir bakış açısı da dünyadaki mızraplı çalgılarda hangi isim kullanılıyorsa bizim çalgımızın da bu isimle tekniklerini adlandırması gerektiğini savunan görüştür. Örneğin katılımcı (Özkan) bu konuda şunları söylemektedir: *“Benim buradaki fikrim dünyada zaten mızraplı çalgılarda kullanılan terimler var. Bunlar var zaten yeni farklı isimlerin kullanılmasına gerek yok. Madem standartta gireceğiz bu şekilde yapılmalıdır.*” Ancak bu görüşlerin aksini savunan katılımcıların olduğu da görülmektedir. Katılımcılar (Mert, Veli, Ömer), bağlama icra terminolojisinin geleneksel bir ifadeyle standart hale getirilmesi gerektiğini savunmaktadırlar:

“Batı sazlariyle ilişkili terimleri alıp biz burada kendi çalgımızın metoduna yerleştiremeyiz. Bizim terminolojimizde geçmişten günümüze artık bazı kelimeler oturmuş. Çekme, taktırma, kaydırma vb. biz kendi ifadelerimizle bunu anlatmalıyız. Dolayısıyla kendi terminolojimizi geleneksel ifadelerle oluşturmalıyız” (Veli).

Biz tekniklerimize Türk müziği üzerinden bir ortak ifade kullanabiliriz. Bağlamacılar özelinde en azından Kars'taki bir bağlamacıyla Ege'deki bir bağlamacı veya öğrenci bağlama literatürü için aynı şeylere hâkim olabilir. Yenisini koyalım, doğru eylemi tespit edelim, doğru bir Türkçeleştirme yapalım” (Mert).

“Bu isimlendirmeler yöreye göre değişebiliyor. Bunları tam manasıyla tespit edip, yöresel özelliklerini göz önüne alıp geleneksel bir terminoloji ortaya konulmalıdır” (Ömer).

Terminoloji hususunda görüşmeye katılanların, bir kısmı da bu isimlendirmenin uluslararası yazı dilinde karşılığı yoksa bize özgü yeni

ifadeler kullanılmalı görüşünde birleşmektedirler. Konuyla ilgili Katılımcı (Ahmet) şu ifadelerde bulunmaktadır: *“Kullanacağınız tekniğin uluslararası yazıl dilinde karşılığı yok ise bence bize özgü terimler kullanarak, tabii ki bağlama icrası da göz önünde bulundurularak, kavramlar oluşturulabilir.”* Terminoloji konusunda diğer bir görüş ise terimlerin hem uluslararası hem de geleneksel ifadelerle kullanılması şeklindedir. Ancak burada geleneksel ifadenin mi yoksa uluslararası ifadenin mi öncelikli sıraya konulduğu katılımcıdan katılımcıya değişmektedir. Bu konuda bazı katılımcıların görüşü şu şekildedir:

“Bence terminolojimiz de ortak olmalıdır. Benim tercihim, ilk isim Türkçe olmakla beraber, parantez içerisinde karşılığı olan Avrupa merkezli ismin yazılması yönündedir” (Eren).

“Biz eğer terminolojimizde standart olsun istiyorsak burada Avrupa’daki nota yazısını temel almalıyız. Çünkü biz zaten onların notası kullanıyoruz. Ama parantez içerisinde Türkçe karşılıkları da yazılabilir” (Özkan).

Terminoloji kullanımının son alt kategorisini diğer öneriler oluşturmaktadır. Katılımcılar terminoloji oluştururken dikkat edilecek hususları bu bölümde açıklamaktadır. Katılımcı (Veli) bağlama için kullanılan icra tekniklerinin öncelikle ne anlama geldiği açıkça ifade edildikten sonra isimlendirme ve transkripsiyon işaretlenmelerinin belirlenmesi gerektiğini söylemektedir:

İlk başta bu tekniği nasıl kullanıyoruz, bu teknik neyi ifade ediyor onun belirlenmesi gerektiğini düşünüyorum. Yani biri çarpma diyorsa bunun bağlama yönelik ifadesini iyi bir şekilde açıklıyorsa, tüm icracılar, akademisyenler bunu kullanmalı. Zaten bu şekilde ortak transkripsiyon oluşur. Aksi taktirde işaret aynı isim farklı farklı olursa bu durum bir anlam ifade etmez (Veli).

Katılımcı (Mehmet) ise bağlama metotlarında çoğunluk neyi kullanıyorsa o ifadeyi kullanmamız gerektiğini vurgulamaktadır. *“Hali hazırda bağlama literatüründe oturmuş, çoğunluğun en çok kullandığı isimleri değiştirmeye gerek yoktur.”* Bir başka katılımcı (Hakan) ise bu konuda dilbilimcilerden destek alınabileceği kanaatindedir:

Bu kavramların gerçek anlamda ne anlama gelebileceğini ortaya çıkaracak dil bilimcilerinde konuya dahil olması kaydıyla mutlaka ve mutlaka ortak bir ifadenin çıkması gerekiyor. Bu anlamda sadece icracıların değil, aynı şekilde dil bilimcilerinin de içinde olduğu bir komisyon tarafından bir hale ruha sokulması gerektiğine inanıyorum (Hakan).

Katılımcıların bazıları ise tekniklere yönelik ifadelerin yapılan işe göre isimlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Örneğin katılımcı Suat, bu konuda şu tespitlerde bulunmaktadır:

Ben icra teknikleriyle alakalı ifade oluştururken, yaptığım işi tarif ediyorum. O yüzden yaptığın işi tarif etmek gerekiyor. Bence bütün enstrümanlar da bunu yapmalı. Bunları yapış edişe göre isim verip onları müzikal ifadelerle ayırmak gerekiyor. Günümüzde kullanılan terimlerin isim anlamında farklı bir anlamı ortaya çıkıyor (Suat).

Katılımcı Mert ise bunun için öncelikle halk müziğindeki kavram ve sembollerin tanımlanması gerektiğini ifade etmektedir:

Bunu bizim yapabilmemiz için önce kendi çalgılarımızda bağlama ve halk çalgıları üzerinde sembollerini ve kavramları tanımlayabilmemiz gerekiyor. Yani Halk müziğinde kaydırma budur bağlamada da kaydırma budur. Biz buna glissando da diyebiliriz kaydırma da diyebiliriz. Çünkü bağlama da özellikle çalarken hareketi veya ben buna eylem diyeceğim eylemi iyi tespit etmek lazım (Mert).

Bağlama öğretim metotları incelendiğinde özellikle üç teknik konusunda terminolojik anlamda farklılıkların olduğu göze çarpmaktadır. Bu teknikler; “legato / boğumlama / boğma / çarpma / vurma / çekme”, “süsleme / vibrasyon / parmak trili / titretme”, “tarama tezene / tremolo” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu farklılıklar tablo 4’te kategorize edilerek sunulmaya çalışılmıştır.

Tablo 4. Bağlama Öğretim Metotlarındaki Terminoloji Farklılıkları

Temel İcra Teknikleri	Terminoloji
	Legato/Boğumlama/Boğma/Çarpma/Vurma/Çekme
	Süsleme/Vibrasyon/Parmak Trili/Titretme
	Tarama Tezene/Tremolo

Tablo 4’te bağlama icrasında önemli bir yeri bulunan temel icra tekniklerinin isimlendirmesinde kullanılan terminoloji farklılıkları göze çarpmaktadır. Bağlama öğretim metotları incelendiğinde sözelimi tekniklerin icralarının aynı olduğu fakat adlandırmalarında bir standardın olmadığı görülmektedir.

- **Legato/Boğumlama/Boğma/Çarpma/Vurma/Çekme**

Bağlamanın temel icra tekniklerinden olan legato/boğumlama/boğma/çarpma/vurma/çekme tekniğinin bağlama metotlarında 6 farklı terminolojik ifadeyle kullanıldığı tespit edilmiştir. Bağlama eğitimcilerine araştırma kapsamında incelenen metotlarda tespit

edilen *legato/boğumlama/boğma/çarpma/vurma/çekme* terimleri arasında hangi terimi tercih ettikleri sorulmuştur. Katılımcıların verdiği cevaplar tablo 5’te görülmektedir.

Tablo 5. Araştırmaya Katılan Bağlama Eğitimcilerinin Legato/Boğumlama/ Boğma/ Çarpma/ Vurma/ Çekme Tekniğine Uygun Ortak İsim Değişkenine Göre Yüzde ve Frekans Dağılımları

Legato/ Boğumlama/ Boğma/ Çarpma/ Vurma/ Çekme İşareti Ortak İsimler	Frekans	Yüzde
Çekme-Çarpma-Vurma	27	%56,3
Legato Tekniği	13	%27,1
Yeni isimlendirme önerisi	5	%10,4
Boğumlama-Boğma	3	%6,3
Toplam	48	%100,0

Tablo 5’te, araştırmaya katılan bağlama eğitimcilerinin *legato/boğumlama/ boğma/çarpma/ vurma/çekme* tekniğine uygun ortak isim değişkenine göre yüzde ve frekans dağılımları görülmektedir. Buna göre araştırmaya katılanların; % 56,3’ü çekme-çarpma-vurma, % 27,1’i, legato tekniği, % 6,3 ise boğumlama-boğma seçeneklerini işaretlemiştir. Katılımcıların %10,4’ü ise yeni isimlendirme önerisi seçeneğini işaretlemiştir. Katılımcıların yeni isim önerisi konusunda fikirleri şu şekildedir: “*bağlı çalma*”, “*Sol El Parmak Çekme Tekniği-Sağ El Parmak Vurma Tekniği*”, “*alttan – üstten*”, “*Terminolojik bağlamda anlam karmaşasını gidermek gerekecektir. Bu sebeple kullanılacak ifadenin tanımlanması önem arz etmektedir. Çünkü, 'çekme', 'boğumlama' veya 'legato' ayrıntılandırılmalıdır. Batı Müziği' terimini kullanmak veya bu terimin istenileni karşıladığı ayrıca tartışılmalıdır.*”

Tablo 5’teki veriler incelendiğinde, katılımcıların çoğunun çekme-çarpma-vurma seçeneğini tercih ettiği görülmektedir. Çoğunluğun üç farklı isimle kullanılması gerektiği savunulan bu icra tekniği incelendiğinde çoğunluğa göre bu icra tekniğinin üçünün de farklı olduğu konusunda fikir bildirdikleri görülmektedir. Diğer çoğunluğun tercih ettiği isimlendirmeler ise sadece bir icra tekniğinin karşılığı olarak kullanılmaktadır. Dolayısıyla her ne kadar çoğunluk farklı görüş bildirse de aynı icra tekniğinin tek bir isimle adlandırılıp herhangi bir karmaşaya sebep vermeden kullanılabilmesine rağmen birden fazla gösteriminin ve isimlendirilmesinin problemlili olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda diğer çoğunluğun belirtmiş olduğu terminolojik adlandırmalar ele alındığında “legato” ve “boğumlama-boğma” olmak üzere iki farklı terminolojik adlandırma ile karşılaşılmaktadır. Bu iki adlandırmanın terminolojik açıdan kelime anlamları incelenmiştir. Legato; Chapman’a

(1999) göre “yumuşak bir akış etkisi vermek için kullanılır. Bir nota vurulduktan sonra sol el diğer notaları basarak veya çekerek çalabilir” (s.56). Say’a (2005) göre ise “notaların birbirine bağlanarak seslendirilmesi” şeklinde tanımlanmıştır (s.321). Boğumlama; Duygulu’ya (2014) göre “boğarak çalmak” (s.87) Türk Dil Kurumu’nda ise “boğum durumuna getirmek” şeklinde tanımlanmaktadır. Her iki terminolojik adlandırma incelenmiş ve anlam olarak bağlamadaki bu icra tekniğini en iyi ifade eden tanım tespit edilmeye çalışılmıştır. Araştırma kapsamında legato kelimesinin hem uluslararası boyutta değerlendirilmesi hem de icra tekniğini anlam itibarıyla karşılaması bakımından tercih edilmesi daha uygun görülmektedir.

• Süsleme/Vibrasyon/Parmak Trili/Titretme

Bağlamanın temel icra tekniklerinden süsleme/vibrasyon/parmak trili/titretme tekniğinin bağlama eğitim metotlarında 4 farklı terminolojik adlandırmayla kullanıldığı tespit edilmiştir. Bağlama eğitimcilerine araştırma kapsamında incelenen metotlarda tespit edilen *süsleme/vibrasyon/parmak trili/titretme* terimleri arasında hangi terimi tercih ettikleri sorulmuştur. Katılımcıların verdiği cevaplar tablo 6’da görülmektedir.

Tablo 6. Araştırmaya Katılan Bağlama Eğitimcilerinin Süsleme/Vibrasyon/Parmak Trili/Titretme Tekniğine Uygun Ortak İsim Değişkenine Göre Yüzde ve Frekans Dağılımları

Süsleme/Vibrasyon/Parmak Trili/Titretme İşareti Ortak İsimler	Frekans	Yüzde
Süsleme	26	%54,2
Vibrasyon	10	%20,8
Parmak Trili	8	%16,7
Yeni isimlendirme önerisi	3	%6,3
Titretme	1	%2,1
Toplam	48	%100,0

Tablo 6’da, araştırmaya katılan bağlama eğitimcilerinin süsleme/vibrasyon/parmak trili/titretme tekniğine uygun ortak isim değişkenine göre yüzde ve frekans dağılımları görülmektedir. Yeni isimlendirme önerisi seçeneğini işaretleyen katılımcıların isimlendirme önerileri şu şekildedir: “Çarpma”, “Mordan” “tril”. Tablo 5 incelendiğinde katılımcıların çoğunun (%54.2) terminolojik açıdan “süsleme” adlandırmasının tercih ettiği görülmektedir. Öncelikle terminolojik açıdan “süsleme” kelimesinin anlamı incelenmiştir. Süsleme, “bir yerel müzik eserinde ezgiyi veya usulünü, çeşitli ezgi kalıplarıyla ve özel vurgularla/vuruşlarla bezemek” (Duygulu, 2014,

s.403). Görüldüğü üzere süsleme kelimesi bağlamadaki bu icra tekniğini anlam itibarıyla karşılamaktadır. Ayrıca çoğunluk tarafından da kabul edilmesi göz önünde bulundurulduğunda bu icra tekniğinin “süsleme” olarak adlandırılması gerektiği düşünülmektedir.

• Tarama Tezene

Bağlama icra tekniklerinden tarama tezene/tremolo tekniğinin bağlama eğitim metotlarında gösterim açısından iki farklı terminolojik ifadeyle kullanıldığı tespit edilmiştir. Bağlama eğitimcilerine araştırma kapsamında incelenen metotlarda tespit edilen *tarama tezene/tremolo* terimleri arasında hangi terimi tercih ettikleri sorulmuştur. Katılımcıların verdiği cevaplar tablo 7’de görülmektedir.

Tablo 7. Araştırmaya Katılan Bağlama Eğitimcilerinin Tarama Tezene/Tremolo Tekniğine Uygun Ortak İsim Değişkenine Göre Yüzde ve Frekans Dağılımları

Tarama Tezene/Tremolo İşareti Ortak İsimler	Frekans	Yüzde
Tarama Tezene	27	%56,3
Tremolo	19	%39,6
Yeni isimlendirme önerisi	2	%4,2
Toplam	48	%100,0

Tablo 7’de araştırmaya katılan bağlama eğitimcilerinin *tarama tezene/tremolo* tekniğine uygun ortak isim değişkenine göre yüzde ve frekans dağılımları görülmektedir. Buna göre araştırmaya katılanların % 56,3’ü tarama tezene, % 39,6’sı, tremolo ve % 4,2’si ise yeni isimlendirme önerisi seçeneklerini işaretlemiştir. Yeni isimlendirme seçeneğini işaretleyen katılımcının önerisi şu şekildedir: “Çoklu Mızrap Vuruşu”, bu seçeneği işaretleyen diğer bir katılımcı ise isim önerisinde bulunmamıştır.

Tablo 7 incelendiğinde katılımcıların çoğunun (% 56.3) terminolojik açıdan “tarama tezene” adlandırmasını tercih ettiği görülmektedir. Öncelikle terminolojik açıdan “tarama tezene” kelimesinin anlamı incelenmiştir. Sağ ve Erzincan’a (2009) göre “Tezenenin yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya tarayarak yapılan vuruş biçimlerini ifade eder. Bütün teller üzerinde yapılan bu hareketle bir geciktirme hissiyatı yaratılır. Bu yolla da belirtilen seslerin eşit bir şekilde duyurulması amaçlanır” (s.18). Görüldüğü üzere tarama tezene kelimesi bağlamadaki bu icra tekniğini anlam itibarıyla karşılamaktadır. Ayrıca çoğunluk tarafından da kabul edilmesi göz önünde bulundurulduğunda bu

icra tekniğinin “tarama tezene” olarak adlandırılması gerektiği düşünülmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuçlar

Araştırmada 36 bağlama öğretim metoduna ulaşılmıştır. Bu metotlardaki icra tekniklerinin terminolojik adlandırmalarının ne olduğu ortaya konulmuştur. Ortaya konulan bu icra tekniklerinin terminolojik adlandırmalarında bir standardın olmadığı tespit edilmiştir. Bu değerlendirmeler doğrultusunda;

Yapılan görüşmelerde katılımcıların tamamı bağlama icra terminolojisinin standart olması gerektiğini savunmaktadır. Ancak bazı hususlara dikkat edilmesi gerektiği konusunda da uyarılarda bulunmaktadırlar. Standart hale getirilen transkripsiyonlarda yazı dilinin hangi kritere göre oluşturulması konusunda fikir ayrılıkları olduğu tespit edilmiştir. İcra tekniğinin uluslararası yazı dilinde karşılığı varsa onun kullanılması gerektiğini savunanların olduğu gibi, dünyadaki mızraplı çalgılardaki isimlerin kullanılması gerektiğini savunanlarda olduğu görülmektedir. Ayrıca daha birçok farklı görüşün olduğunu söylemek mümkündür. İsimlendirme yapılırken yöreye göre sınıflandırmanın yapılması, geleneksel ifadelerin kullanılması, tekniğin neyi ifade ettiğinin açıkça belirtilmesi, uluslararası dildeki kullanımın olması veya geleneksel terminolojinin kullanılması gibi birçok farklı görüşün tespit edilmiştir.

Süsleme/vibrasyon/parmak trili/titretme tekniğinin uygulanmasında 4 farklı terminolojik adlandırmanın kullanıldığı tespit edilmiştir. Süsleme kelimesinin bağlamadaki bu icra tekniğini anlam itibarıyla karşılması ayrıca çoğunluk tarafından da kabul edilmesi göz önünde bulundurularak bu icra tekniği “süsleme” olarak belirlenmiştir.

Tarama tezene/tremolo tekniğinin uygulanmasında 2 farklı terminolojik adlandırmanın kullanıldığı tespit edilmiştir. Tarama tezene kelimesinin bağlamadaki bu icra tekniğini anlam itibarıyla karşılması ayrıca çoğunluk tarafından da kabul edilmesi göz önünde bulundurularak bu icra tekniği “tarama tezene” olarak belirlenmiştir.

Öneriler

İcra tekniğinin ne anlama geldiği, bağlama icrasında tam olarak nasıl kullanıldığı açıkça belirtilerek bir terminoloji oluşturulmalıdır. Oluşturulan terminolojinin müzik alanında ve terminoloji alanında uzman kişilerin denetiminden geçtikten sonra bağlama öğretim metotlarına uygulanabilir.

Bağlama öğretim metotlarıyla beraber (veya farklı bir kitap şeklinde) icra tekniklerini tam anlamıyla anlatan, terminolojisinin tam oturduğu bir kitapçık verilebilir.

Bağlama öğretim metotlarındaki terminolojinin tam olarak bir düzene girmesi için bu konudaki alan uzmanların yer aldığı bilimsel toplantılar (çalıştay sempozyum vb.) yapılarak karara bağlanabilir.

KAYNAKÇA

- Akgül Barış, D. ve Karkın, M. (2003). *Eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi A.B.D.'da yer alan müzik teorisi ve işitme eğitimi dersindeki nota okuma becerisinin çalgı eğitimine yansımaları üzerine öğrenci görüşleri (A.İ.B.Ü. Örneği)*. Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu (243-249). Malatya: İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi.
- Altuğ, N. (1997). *Müzik Eğitiminde Metot ve Yöntem*, 1. Türk Müziği Sempozyumu, Taner Ofset, Balıkesir. Atasoy,
- Aykurt H., Börekçi, A. (2020). “Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Eser Temelli Bozuk Düzeni Bağlama Öğretimi İçin Bir Repertuvar Modeli Önerisi” *Eurasian Journal of Music and Dance*, (17), 191-213.
- Baki, A. ve Gökçek, T. (2012). *Karma yöntem araştırmalarına genel bir bakış*. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi. 11(42), 1-21.
- Chapman, R. (1999). *Bütün yönleriyle gitarlar*. Ankara: Dost.
- Creswell, J. W. ve Clark, P. V. L. (2015). *Karma yöntem araştırmaları-tasarımı ve yürütülmesi*. Yüksel Dede, Selçuk Beşir Demir (Çev. Ed.) 2. Baskı. Ankara. Anı.
- Duygulu, M. (2014). *Türk halk müziği sözlüğü*. İstanbul: Pan.
- Ekici, S. (2012). *Bağlama eğitimi yöntem ve teknikleri*. Ankara: Yurtrenkleri.

- Ersoy, İ. (2009). “Türkiye’de Uluslaşma Sürecinde Bir Simge Olarak Bağlama” [Bildiri] Aynur Koçak (Ed.). *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyum Bildirileri, 14-16 Aralık 2007*, (ss. 268-277), İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.
- Gökçek, T. (2015). Karma yöntem araştırması. M. Metin (Ed.), *Kuramdan uygulamaya eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri* (ss. 375-410). Ankara: Pegem Akademi.
- Haşhaş, S. (2013). *Bağlama Eğitiminde Bağlama Tutuş, Mızrap (Tezene) Tutuş-Vuruş Yönlerinin Yeri ve Önemi Üzerine Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı.
- Kaliver, O. (2018). *Öğretim Elemanları Görüşleri Doğrultusunda Türk Müziği Çalgı Öğretim Yöntemlerinin Belirlenmesi ve Çalgı Öğretiminde Kullanılan Metotların İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anasanat Dalı.
- Özen, N. (2004). *Çalgı Eğitiminde Yararlanılan Müzik Eğitim Yöntemleri*. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(2), 57-63.
- Patton, M. Q. (2014). *Nitel araştırma ve değerlendirme yöntemleri (1. Baskı)*. M. Bütün, S. B. Demir (Çev. Edt.). Ankara: Pegem Akademi.
- Uçan, A. (1990). “Müzik Eğitiminin Niteliği, Üç Ana Türü ve Bazı Temel Sorunları”. *Orkestra Aylık Dergisi Müzik Dergisi*, 29 (207), 32-36.
- Sağ, A., & Erzincan, E. (2009). *Bağlama metodu*. İstanbul: Pan.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Şahin, Ç., & Karakuş, G. (2019). Katılımcıları seçme: Evren ve örneklem. İçinde G. Ocak (Ed.), *Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri* (ss.179-216). Ankara: Pegem Akademi.
- Teddlie, C. ve Tashakkori, A. (2015). Karma yöntem araştırmalarının temelleri. Yüksel Dede, Selçuk Beşir Demir (Çev. Ed.) 1. Baskı. Ankara: Anı.
- Yener, S. (2009). “Geçmişten Geleceğe Bağlama” [Bildiri] Aynur Koçak (Ed.). *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyum Bildirileri, 14-16 Aralık 2007*, (ss.694-705), İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.

EK1. Örnekleme Dahil Edilen Bağlama Öğretim Metotları

SIRA	BAĞLAMA DÜZENİ METOTLARI	SIRA	BOZUK DÜZENİ METOTLARI
1	Bağlama Düzeni Bağlama Metodu (Doğan ELMALI)	27	Uzun Sap Bağlama Metodu (Bozuk Düzeni) (Sinan HAŞHAŞ)
2	Bağlama Metodu Repertuarı (Doğan ELMALI)	28	Kara Düzen Bağlama Metodu (Doğan ELMALI)
3	Bağlama Metodu (Mansur BİLDİK)	29	Uzun ve Kısa Sap Bağlama Metodu (Levent KESKİN, Cemalettin KALENDER)
4	Tel Tel Bağlama (Can KARAHAN)	30	Pozisyonlarla Uzun Sap Bağlama Metodu (M. Aydın ATALAY)
5	Perde Perde Bağlama (Can KARAHAN)	31	Bağlama Öğrenim ve Eğitim Metodu (Mehmet SAÇAN)
6	Bağlama Metodu (Arif SAĞ, Erdal ERZİNCAN)	32	Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri (Savaş EKİCİ)
7	Bağlama Metodu (Hakkı ŞİMŞEK)	33	Yeni Bağlama Metodu Pratik Kara Düzen
8	Bağlama Metodu (BÜLENT Kılıçaslan)	34	Bozuk Düzen Metodu 2 (Zeynel SÖNMEZ)
9	Bağlama Metodu (M. Aydın ATALAY, Yaşar Kemal ALİM)	35	Bağlama 1 (Zeki Çağlar NAMLI)
10	Bağlama Öğretiminde Yeni Bir Yöntem (Can KARAHAN)	36	Bağlama Öğretim Metodu 1-2-3 (Sabri YENER)
11	Çocuklar İçin Bağlama Metodu (Hakan ÇAKMAK)		
12	Çöğür Metodu (T. Hakkı KARAHASAN)		
13	Kısa Sap Bağlama Metodu (Volkan KONYA)		
14	Bağlama Düzeni Metodu (Ahmet SAÇAN)		
15	Bağlama Düzeni Metodu (Ahmet SAÇAN)		
16	Kısa Sap Bağlama Metodu (Mehmet SAÇAN)		
17	Temel Bağlama Eğitimi (Yusuf Kemal ZULAL)		
18	Kısa Sap Bağlama Düzeni Metodu (Zakir ARAFAT)		
19	Bağlama Düzeni Metodu (Zeynel SÖNMEZ)		
20	Bağlama Metodu (Ali Kazım AKDAĞ)		
21	Modern Bağlama Metodu (Hakan AKMAZ)		
22	Temel Bağlama Eğitimi (Cemalettin KALENDER,		

	Levent KESKİN)		
23	Kısa Sap Bağlama Metot Kitabı (Murat EROL)		
24	Bağlama Öğretim Metodu (Sabri YENER)		
25	Yeni Bağlama Metodu (Bahattin TURAN)		
26	Temel Bağlama Eğitimi (Nevzat ALTUĞ)		