

YEGAH

Musicology Journal

e-ISSN: 2792-0178

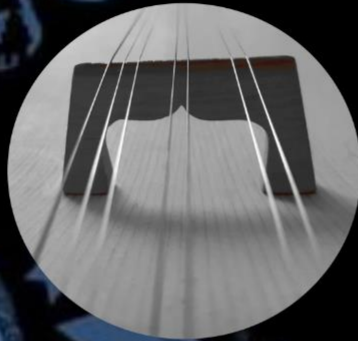
DOI: 10.51576

Kurucu ve Baş Editör

Doç. Dr. Tolga KARACA

Sayı Editörü

Doç. Beste ESEN BİÇER



Cilt V - Sayı 2

Aralık /2022
TOKAT / TÜRKİYE

Yegah M¼zikoloji Dergisi

Uluslararası Hakemli Dergi

Kurucu ve Baş Editör
Doç. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Sayı Editör¼
Doç. Dr. Beste ESEN BİÇER
Ankara Hacı Bayram Veli niversitesi



e-ISSN:2792-0178

Cilt V. Sayı 2
31 Aralık 2022

Tokat / T¼rkiye

Yegah Musicology Journal

International Refereed Journal

Editor-In-Chief and Founder
Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor
Assoc. Prof. Dr. Beste ESEN BİÇER
Ankara Hacı Bayram Veli University



e-ISSN:2792-0178

Volume V. Issue 2
31 December 2022

Tokat / Turkey

EDITOR'ÜN NOTU

Dergimiz, Haziran ve Aralık dönemleri olmak üzere yılda iki kez yayımlanan hem ulusal hem de uluslararası akademik bir dergi niteliğini taşımaktadır.

2022 yılının bu son sayısında ilk makale; Seher TETİK IŞIK'a ait olup Modernleşme bağlamında radyo'da kadın icracılarını kimlik ve mekân özelinde ele alarak farklı bir bakış açısı ortaya koymuştur.

İkinci makalemiz; Recep USLU'ya aittir. USLU Başçavuş İsmail Ağa'nın bestelerini ve güfte mecmuasını konu alan bir yazı sunmuştur.

Üçüncü makalemizde; Özgür ELGÜN ve Serpil UMUZDAŞ'ın ortaklaşa çalıştıkları ve eğitim-öğretime katkısı olması hedeflenen bu makalede, Devlet Konservatuvarlarındaki viyolonsel müfredatlarının karşılaştırılmaları ele alınmış ve bu karşılaştırmaların geniş bir alana hitap etmesi amaçlanmıştır.

Dördüncü makalemiz; Levent ÖZER'e ait olup; Âşık Onguni'den derlenen Karaman yöresi türküleri tespit edilmiş, sonrasında da onların edebi ve müzikal incelemelerine yer verilmiştir.

Beşinci makalemizi; bizlere Yunanistan'dan ulaştıran Evangelia CHALDÆAKİ; Psahos'un özel arşivinde bulunan Osmanlı'da Türk müziğini araştırmış ve ilgi çekici sonuçlara ulaşmıştır.

Altıncı makalemiz; yine Seher TETİK IŞIK'ın yazarlarından biri olduğu, ancak bu kez İnanç ARAS ile birlikte yazdıkları kadın aşıklar üzerine bir makaledir. Bu çalışmada; bayan aşık olan Şahsenem'in aşıklık geleneğine dair bilgilerine ve özelliklerine yer verilmiştir.

Yedinci makalemiz; Güleda COŞKUN KAYA'ya ait. Mahur Saz Semaisi ve Uşşak makamındaki taksim kayıtlarından yola çıkılarak, değerli viyolonsel icracısı üstatlarımızdan İsmail Akdeniz'in viyolonsel icra tavrı incelenmiştir.

Sekizinci makalemiz; Muhammed GANİ ŞAHİNOĞLU'nun yazmış olduğu makalede; her sazda olduğu gibi Klarnet icracılığında da entonasyonun ne derece önemli olduğu ve icra kalitesini doğrudan nasıl etkileyebileceği konusu vurgulanmaya çalışılmıştır.

Dokuzuncu ve son makalemizde de; Alper Atahan ARSLAN ve Ali Maruf ALASKAN ülkemizde iki ayrı yüzyıla da damgasını vuran Manol ustanın udlarının yapısal, fiziksel ve malzeme özellikleri incelemiştir. Bu sayede Manol udlarının özellikleri incelenerek rezonansları ve ses kalitelerinin buna bağlı olarak nasıl bu kadar iyi olabildiği konusunda udları mercek altına alarak çalışma yapmışlar.

Bu vesile ile tüm yazarlarımız oluşturdukları makalelerde isabetli tespitlerde bulunmuşlardır. Her birine bilime katkılarından dolayı sonsuz teşekkürlerimizi sunarız.

2023 yılında Yegah müzikoloji ailesi olarak Türk müziğine ve akademisine katkı sağlayacak, nitelikli yeni çalışmaların daha fazla olmasını temenni ediyoruz. 2023 Haziran sayımızda buluşmak dileğiyle. Sevgi ve saygılarımızla...

YEGAH MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Aralık Sayısı Editörü

Doç. Beste ESEN BİÇER

2022



EDITOR'S NOTE

Our journal is both a national and international academic journal published twice a year, in June and December.

The first article in this last issue of 2022; Seher TETİK IŞIK, in the context of modernization, presented a different perspective by addressing female performers on the radio in terms of identity and space.

Our second article; It belongs to Recep USLU. He presented an article on the compositions and lyrics of USLU Başçavuş (Sergeant) İsmail Ağa.

In our third article; In this article, which Özgür ELGÜN and Serpil UMUZDAŞ worked together and aimed to contribute to education, comparisons of cello curricula in State Conservatories were discussed and these comparisons were aimed to address a wide area.

Our fourth article; It belongs to Levent ÖZER; The folk songs of Karaman region compiled from Âşık Onguni were determined, and at the same time, their literary and musical studies were made.

Our fifth article; Evangelia CHALDÆAKİ, who delivered it to us from Greece; He researched Turkish music in the Ottoman Empire in the private archive of Psahos and reached interesting results.

Our sixth article; It is an article on female minstrels, co-authored by Seher TETİK IŞIK, but this time co-authored with İnanç ARAS. In this study; The information and characteristics of Şahsenem, who is a female minstrel, about the minstrel tradition are included.

Our seventh article; It belongs to Güleda COŞKUN KAYA. Based on the taksim recordings in Mahur Saz Semaisi and Uşşak makam, the cello performance style of İsmail Akdeniz, one of our valuable cello player masters, has been examined.

Our eighth article; In the article written by Muhammed GANI ŞAHINOĞLU; It has been tried to emphasize how important intonation is and how directly it affects the quality of performance in clarinet performance, as it is in every instrument.

In our ninth and last article; Alper Atahan ARSLAN and Ali Maruf ALASKAN examined the structural, physical and material properties of the ouds of the master Manol, who left his mark on both centuries in our country. In this way, by examining the properties of Manol ouds, they studied how their resonance and sound quality are so good, by focusing on them.

Hereby, all of our authors have made accurate determinations in their articles. We would like to thank each of them for their contributions to science.

In 2023, as Yegah musicology family, we hope that there will be more qualified new studies that will contribute to Turkish music and academia. Hope to meet you in our 2023 June issue. With love and respect...

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

December Issue Editor

Assoc. Prof. Beste ESEN BİÇER

2022



Yegah M¼zikoloji Dergisi Yayın Kurulu

Prof. Dr. G¼lçin Yahya Kaçar (T¼rkiye)
Prof. Dr. N. Fikri SOYSAL (T¼rkiye)
Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ (T¼rkiye)
Doç. Dr. Nuri G¼ÇTEKİN (T¼rkiye)
Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ (T¼rkiye)
Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ (T¼rkiye)
Doç. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ (T¼rkiye)
Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ (T¼rkiye)
Doç. Dr. Tolga KARACA (T¼rkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Sedat TAMAY (T¼rkiye)

Prof. Dr. Remzi Devletov (Kırım)
Prof. Dr. Batır Matyakubov (Özbekistan)
Prof.Dr. Ilgar IMAMVERDİYEY (Azerbaycan)
Doç. Dr. Ranetta Gafarova (Kırım)

Kurucu ve Baş Editör

Doç. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Sayı Editörü

Doç. Dr. Beste ESEN BİÇER
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

e-ISSN:2792-0178

Cilt V. Sayı 2
31 Aralık 2022

Tokat / Türkiye

Yegâh Music Journal Executive And Advisory Board

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (Türkiye)

Prof. Dr. N. Fikri SOYSAL (Türkiye)

Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ (Türkiye)

Assoc Prof. Dr. Nuri GÜÇTEKİN (Türkiye)

Assoc Prof. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ (Türkiye)

Assoc Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ (Türkiye)

Assoc Prof. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ (Türkiye)

Assoc Prof. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ (Türkiye)

Assoc Prof. Dr. Tolga KARACA (Türkiye)

Assist. Prof. Dr. Sedat TAMAY (Türkiye)

Prof. Dr. Remzi Devletov (Kırım)

Prof. Dr. Batır Matyakubov (Özbekistan)

Prof. Dr. İlgar İMAMVERDİYEV (Azerbaycan)

Assoc. Prof. Dr. Ranetta Gafarova (Kırım)

Editor-In-Chief and Founder

Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor

Assoc. Prof. Dr. Beste ESEN BİÇER
Ankara Hacı Bayram Veli University

e-ISSN:2792-0178

Volume V. Issue 2
31 December 2022

Tokat / Turkey
SAYIMIZ HAKKINDA

Yayımcı ve İmtiyaz Sahibi: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Kapak tasarımı: Doç. Dr. Tolga Karaca.

Web tasarımı, çevrimiçi baskı hazırlığı: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Sekreteryaya: Öğr. Gör. Funda KEKLİK KAL.

İlk Kontrol ve Okuma: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Sayı Editörü: Doç. Dr. Beste ESEN BİÇER.

Yardımcı Editör: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Sayı Hakemlerimiz

[Prof. Dr. Atilla ÖZDEK](#)

[Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ](#)

[Prof. Dr. Serpil UMUZDAŞ](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Nikos ANDRİKOS](#)

[Doç. Dr. Thomas APOSTOLOPOULOS](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Erdem ÇAĞLAR](#)

[Doç. Dr. Mehmet Sait Halim GENÇOĞLU](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Turgay AKDAĞOĞLU](#)

[Doç. Dr. Emin Erdem KAYA](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Cevahir Korhan İŞILDAK](#)

[Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Ali Orhan DÖNMEZ](#)

[Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ](#)

[Öğr. Gör. Dr. Atakan DELİGÖZ](#)

Website adresleri: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ymd> ve www.yegahmd.com

Yayınlanma Tarihi: 31 Aralık 2022, Tokat / Türkiye.

Yayın Türü: Çevrim içi.

Yayın sayısı: Makale sayılarımız yılda iki kez olmak üzere, haziran ve aralık aylarında yayınlanmaktadır.

Özel Sayı: Dergimiz haziran ve aralık aylarının dışında olmak koşuluyla, dergi yönetiminin alacağı karar ile özel sayılara yer verme yetkisine sahiptir.

Makale incelemeleri: Makalelerimiz intihal raporları sonucunda editör onayından geçtikten sonra, en az iki alan uzmanı hakem tarafından incelemeye alınarak tarafımızdan yayına hazır hale getirilmektedir.

Dergimizin tüm telif hakları ve sorumluluğu Yegah Müzikoloji Dergisine aittir. Atıf yapılmadan ve izinsiz hiçbir yerden alıntı yapılamaz ve yayınlanamaz.

ABOUT OUR ISSUE

Journal Owner: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Cover design: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA

Web design, online print preparation by: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA

Secretariat: Lect. Funda Keklik KAL.

First Check: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Issue Editor: Assoc. Prof. Dr. Beste ESEN BİÇER.

Editor Assistant: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Issue Rewievers

[Prof. Dr. Atilla ÖZDEK](#)

[Assoc. Prof. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ](#)

[Prof. Dr. Serpil UMUZDAS](#)

[Assist. Prof. Dr. Nikos ANDRİKOS](#)

[Assoc. Prof. Doç. Dr. Thomas APOSTOLOPOULOS](#)

[Assist. Prof. Dr. Erdem ÇAĞLAR](#)

[Assoc. Prof. Dr. Mehmet Sait Halim GENÇOĞLU](#)

[Assist. Prof. Dr. Turgay AKDAĞOĞLU](#)

[Assoc. Prof. Dr. Emin Erdem KAYA](#)

[Assist. Prof. Dr. Cevahir Korhan İŞILDAK](#)

[Assoc. Prof. Dr. Seher TETİK İŞİK](#)

[Assist. Prof. Dr. Ali Orhan DÖNMEZ](#)

[Assoc. Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ](#)

[Lec. Dr. Atakan Deligöz](#)

Website address: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ynd> and www.yegahmd.com

Publish Date: 31 December 2022, in Tokat / Turkey.

Publication Type: Online.

Number of publications: Our Journal are published twice a year in June and December.

Special Issue: Our Journal has the authority to include the private number with the decision taken by the magazine's management, provided that it is out of June and December.

Article reviews: Our articles are prepared for publication by at least two reviewers.

All copyright and responsibility of our journal belongs to Yegah Musicology Journal. Citation and publication cannot be made from anywhere without citation and permission.

[**Tarandığımız İndeksler \(Indexes We Scanned\)**](#)

İÇİNDEKİLER

Araştırma Makaleleri

Muhafazakâr Modernleşme Bağlamında Kadın, Kimlik Ve Mekân'ın İnşası: Radyo'da Kadın İcracılar	105-127
<i>Tetik Işık, S.</i>	
Başçavuş İsmail Ağa'nın Besteleri Ve Mecmua-yı Güfte'sinden (Berlin 3370) Tespitler	128-150
<i>Uslu, R.</i>	
Devlet Konservatuvarları Müzik Ve Bale Ortaokulları İle Müzik Ve Sahne Sanatları Liseleri Viyolonsel Müfredatlarının Karşılaştırılması	151-175
<i>Elgün, Ö., Umuzdaş, Serpil.</i>	
Âşık Onguni'den Derlenen Karaman Yöresi Türkülerinin Müzikal ve Edebi Analizi	176-201
<i>Özer, L.</i>	
Psahos'un Özel Arşivinde Bulunan Osmanlı Türk Müziği Belgeleri	202-236
<i>Chaldæaki, E.</i>	
Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın Âşıklar: Âşık Şahsenem Örneği	237-250
<i>Tetik, S., Aras, İ.</i>	
İsmail Akdeniz'in Uşşak Taksim Ve Mahur Saz Semaisi Özelinde Viyolonsel İcra Tavrının Analizi	251-295
<i>Coşkun Kaya, G.</i>	
Türk Musikisi Klarnet İcrasında Ntonasyonu Etkileyen Unsurlar Ve Çözüm Önerileri	296-316
<i>Şahinoğlu, M. G.</i>	
Manol Udlarının Yapısal, Fiziksel Ve Malzeme Özellikleri	317-333
<i>Arslan, A. A., Alaskan, A. M.</i>	

TABLE OF CONTENTS

Research Articles

Women, Identity And Construction Of Space In The Context Of Conservative Modernization: Female Performers On Radio	105-127
<i>Tetik, S.</i>	
The Compositions Of Sergeant Ismail Agha And Some Findings From His The Lyric Book (Berlin 3370)	128-150
<i>Uslu, R.</i>	
Comparison Of The Violoncello Curriculums Of State Conservatories Music And Ballet Middle Schools And High Schools Of Music And Performing Arts)	151-175
<i>Elgün, Ö., Umuzdaş, S.</i>	
Musical And Literary Analysis Of Folk Songs Of The Karaman Region Compiled By Âşık Onguni	176-201
<i>Özer, L.</i>	
Testimonies Of Ottoman Turkish Music In K. A. Psachos's Personal Archive	202-236
<i>Chaldæaki, E.</i>	
Female Minstrels In The Context Of Gender: The Example Of Minstrel Şahsenem	237-250
<i>Tetik, S., Aras, İ.</i>	
The Analysis Of ismail Akdeniz's Performance Of The Uşşak Taksim And Mahur Saz Semaisi	251-295
<i>Coşkun Kaya, G.</i>	
The Factors Affecting The Intonation In Turkish Music Clarinet Performance And Solution Offers	296-316
<i>Şahinoğlu, M. G.</i>	
Structural, Physical And Material Properties Of Manol Ouds	317-333
<i>Arslan, A. A., Alaskan, A. M.</i>	



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 05.12.2022
Kabul Tarihi / Date Accepted : 24.09.2022
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2022
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1214945>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

MUHAFAZAKÂR MODERNLEŞME BAĞLAMINDA KADIN, KİMLİK VE MEKÂN'IN İNŞASI: RADYO'DA KADIN İCRACILAR

TETİK İŞİK, Seher¹

ÖZ

Türkiye’de kadınların müzikle ilişkilendirildiği yazılı belgelerin ilk örneklerine Cumhuriyet’in ilk yıllarında yapılan derleme çalışmalarında rastlamak mümkündür. Söz konusu çalışmalar kadınların müzikle ilişkilendirildiği ilk belgeler arasında yer almakla birlikte, mekânsal olarak da kadının özel alanda müzikle ilişkilendiği metinlerdir. Derleme çalışmalarında derlenen halk ezgilerinin kadının özel alanda müzikle iç içe olduğunu gösterecek nitelikte olması, kadınların icralarını genellikle kamusal alandan ziyade özel alanda gerçekleştiğinin bir göstergesidir. Bu durum, toplumun dünya görüşünü biçimlendiren inançlarla ilişkili olup; Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin modern bir ulus devlet olarak inşa edilmesiyle toplumun değişimi de kaçınılmaz hâle gelmiştir. Hem ulus

¹ Doç. Dr. Seher TETİK İŞİK, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, seher.tetik@hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-1636-9948>

devletlerin inşa edilmeye çalışıldığı süreçte hem de günümüzde, devletleri İslam ve Batı medeniyetleri dikotomisinde konumlandırırken kullanılan en önemli araç, kadınların kamusal alandaki görünürlükleri olmuştur. Erken modernleşme sürecinde Türk kadınının kamusal alandaki varlığının belki de en hızlı, en etkili biçimde görünür kılındığı yer ise radyodur. Bu nedenle, makalede siyasi iktidarın ideolojisini yayma amacıyla araçsallaştırdığı radyo, 1950'li yıllarda yayımlanmaya başlanan radyo uzantılı dergiler ve bu yıllarda radyoda icra etmekte olan kadın icracıların söylemleri; muhafazakâr modernleşme, toplumsal cinsiyet ve mekân bağlamında incelenmiştir. Yapılan incelemeler sonunda radyo uzantılı dergilerde yer alan demeçlerden 1950'li yıllarda çizilmek istenilen “kadın portresine” ilişkin fikirler edinilmiştir. Söz konusu dergilerde yer alan ifadelerden dönemin koro şefleri ve idarecileri tarafından radyonun eril bir mekân olarak inşa edildiği ve bir iktidar aracı olarak işlevselleştirildiği, radyoda kadın kimliğinin ise dönemin kadın icracıları tarafından toplumsal cinsiyet normlarına ve siyasi iktidarın milliyetçi muhafazakâr paradigmasına uygun olarak yeniden üretildiği görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Muhafazakâr Modernleşme, Toplumsal Cinsiyet, Radyo, Kadın.

WOMEN, IDENTITY AND CONSTRUCTION OF SPACE IN THE CONTEXT OF CONSERVATIVE MODERNIZATION: FEMALE PERFORMERS ON RADIO

ABSTRACT

Its possible to come across the first examples of written documents in which women are associated with music in Turkey, in the compilation studies carried out in the first years of the Republic. The studies in questions are among the first documents in which women are associated with music, and they are texts in which women are spatially associated with music in the private sphere. The fact that the folk tunes compiled in the compilation studies are of a quality to show that women are intertwined with music in the private sphere is an indication that women's performances are usually performed in the private rather than the public sphere. This is related to the beliefs that shape the society's worldview; With the establishment of the Republic of Turkey as a modern nation-state, the change of society has become inevitable. Both in the process of trying to build nation states and today, the most important separator used when positioning states in the dichotomy of Islamic and Western civilizations has been the visibility of women in the public sphere. . In the Early

Modernization process, the presence of Turkish women in the public sphere was perhaps most effectively made visible on the radio. In the article, the radio, which the political power instrumentalized in order to spread its ideology, the magazines with the radio extension that started to be published in the 1950s, and the discourses of the female performers performing on the radio in these years were examined in the context of conservative modernization, gender and space. At the end of the analyzes made, examples of the "woman portrait" that were intended to be drawn in the 1950s were obtained from the statements in the magazines with radio extensions. From the statements in the aforementioned magazines, it is seen that the radio was constructed as a masculine space and functionalized as a power tool by the choir conductors and administrators of the period, while woman identity on the radio were reproduced by the female performers of the period in accordance with gender norms and the conservative paradigm of power

Keywords: Conservative Modernization, Gender, Radio, Women.

GİRİŞ

Türkiye’de kadınların müzikle ilişkilendirildiği yazılı belgelerin ilk örneklerine Cumhuriyet’in ilk yıllarında rastlanmaktadır. Derleme çalışmaları kadınların müzikle ilişkilendirildiği ilk belgeler arasında yer almakla birlikte, mekânsal olarak da kadının özel alanda müzikle ilişkilendiği metinlerdir. Nitekim *Yurdumuzun Nağmeleri* gibi araştırmalarda, özellikle kadınların seslendirdikleri kına havaları, gelin havaları, ağıt ve ninnilerin kadınlardan derlenmesi durumu; kadının özel alanda müzikle iç içe olduğunun ve yaptığı icraların kamusal alandan ziyade özel alanda gerçekleştiğinin bir göstergesidir. Bu durum, toplumun dünya görüşünü biçimlendiren inançlarla ilişkili olup Türkiye Cumhuriyeti Devleti’ni modern bir ulus devlet olarak inşa eden son dönem Osmanlı aydınının, Osmanlı Devleti’nin resmî ideolojisini reddederek yerine pozitivizmi benimsemesi; böylelikle devletin ve toplumunun resmî ideolojisini, eğitim kurumlarını dolayısıyla toplumun dünya görüşünü pozitivist ideolojinin ön gördüğü şekliyle bilim adamının otoritesine devretmesiyle toplumunun değişimi de kaçınılmaz hâle gelmiştir (Aslan, 2009: 32- 33).

Nitekim hem ulus devletlerin inşa edilmeye çalışıldığı süreçte hem de günümüzde, devletleri İslam ve Batı medeniyetleri dikotomisinde konumlandırırken kullanılan en önemli araç, kadınların kamusal alandaki görünürlükleri olmuştur (Göle, 1991:13-14; Çakır, 2009: 87). Zamanla bu durum, modern bir ulus devlet çatısı altında oluşmuş Türk toplumunda, kadının kamusal alanda daha fazla görünür hâle gelmesi, yazılı metinlerdeki cinsiyet körlüğünün farkına varılması gibi

toplumsal cinsiyete ilişkin hassasiyetlerin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Nitekim Cumhuriyet'in ilk kamusal kurum ve kuruluşlarından birisi olan radyo; Türk kadınının kamusal alandaki varlığının belki de en hızlı, en etkili biçimde görünür kılındığı yerdir. Türkiye'de özellikle toplumsal cinsiyete ilişkin farkındalığın artmasıyla birlikte, müzik bilimleri alanında da cinsiyet körlüğünün farkına varıldığı, böylelikle radyoda icra etmekte olan kadınlara ilişkin çalışmaların yapıldığı görülmektedir. Nitekim, söz konusu çalışmalar içerisinde Sevilay Çınar tarafından kaleme alınan *Yurttan Kadın Sesleri* isimli çalışma, 1940-1963 yılları arasında Ankara Radyosunda *Yurttan Sesler* korosunda icra etmekte olan kadın icracıları (Çınar, 2019: 20); İnanç Aras tarafından kaleme alınmış *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türk Halk Müziğinin İlk Kadın Temsilcileri* isimli yüksek lisans tezi ise radyoda icra etmekte olan Türk Halk Müziğinin ilk kadın temsilcilerini ele alması bakımından bu duruma örnek gösterilebilir (Aras, 2019: 6-7). Ancak söz konusu çalışmalar radyoda halk müziği örnekleri seslendiren icracılar dışındaki diğer kadın icracılara ilişkin bilgi içermemektedir. Bu nedenle bu makalede 1950'li yıllarda yayımlanmaya başlanan "Radyo Alemi", "Radyo Haftası", "Radyo Magazin", "Radyonun Sesi" gibi radyo uzantılı dergilerde yayımlanmış olan yazılar taranarak bir araya getirilmiş, elde edilen veriler incelenerek radyoda kadın kimliği, muhafazakâr modernleşme,² toplumsal cinsiyet ve mekân bağlamında ele alınmıştır. Çalışma "Radyo Alemi", "Radyo Haftası", "Radyo Magazin", "Radyonun Sesi" dergilerinin yayımlandığı yıllarda, adı geçen dergilere demeç veren kadın icracıları kapsamaktadır.

Eril Bir Mekân Olarak Radyo

Erken Cumhuriyet Döneminde Devletin resmî ideolojisini yayma amacıyla kullanılan radyo; müzik yayınlarında da Devletin resmî müzik politikalarını yaymak üzere araçsallaştırılmıştır. Nitekim 1950'li yıllarda radyoda icra etmekte olan dönemin kadın icracılarının vermiş oldukları röportajlarda yer alan ifadelerinden; radyonun devlet, toplum ve kurum içerisinde yer alan diğer aktörler tarafından şekillendirildiği anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda radyoda hazırlanan ilk müzik programlarında Türk Sanat Müziği eserlerini seslendiren kadın icracılar, dönemin müzik politikaları doğrultusunda halk ezgilerini seslendirmeye başlamıştır. Nitekim Hacer Buluş, Muzaffer Akgün, Azize Tözem, Belkıs Özener'in, mikrofon karşısına çıktığı ilk zamanlarda klasik eserler okuduğunu, sonra halk türküleri seslendirmeye başladığını belirtmesi bu duruma örnek

² Muhafazakâr Modernleşme ve Orta Sınıf Türk Ailesinin İnşası hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Sancar, 2017: 232).

olarak gösterilebilir (Öğüt ve Eren, 1951: 25; Akın, 1953: 5; Bilgin, 1954, 15 Mayıs: 19-21; Bilgin, 1954, 14 Ağustos: 13-14).

Benzeri şekilde radyo sanatçılarının bu dönemde vermiş oldukları demeçlerle hem toplumsal cinsiyet rollerinin failleri hem de devlet eliyle bu rollerin yeniden üreticisi oldukları görülmektedir. Özellikle özel alanla ilgili demeçleri ve kamusal alandaki rolleri, o dönemin aktörleri tarafından net bir biçimde ifade edilmiştir. Öyle ki söylemlerinde kadının asli görevinin ne olduğunu vurgulayan demeçleri ya da kamusal alandaki rollerinin özel alandaki rollerinin önüne geçmediğini belirten; toplumun aile yaşantısına uygun ifadeleriyle “ana”, “bacı” gibi bir yandan özel alana mahsus, bir yandan da mahrem olana ilişkin rollerle kamusal alandaki varlıkları kutsanmaya çalışılmıştır. Ayrıca kamu yaşamındaki varlıkları saygınlıkları ile meşru kılınmakta, saygınlıkları ise Kemalist reformların yücelttiği değerlerle ölçülmekte; bu noktada da cinsiyetsiz hatta bir ölçüde erkek kimliğine büründükleri de görülebilmektedir (Göle, 1991: 112; Bourdieu, 2018: 36-48). Bu doğrultuda modern ulus devlet ve ideolojisinin bir aracı hâline gelen, aynı zamanda Cumhuriyet’in ilk yıllarında bir icra mekânı olan radyo, kamusal alanın genelinde olduğu gibi cinsiyetlendirilmiş, “eril” bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki radyoda icra eden kadınlara, erkeklere has sıfatların, yakıştırmaların yapılması; makbul olanın erkek olduğunu göstermesinin yanı sıra radyoda kabul gören kadının cinsiyetinden arınmış hatta erkek kimliğine bürünmüş olmasıdır.

Kadın, her ne kadar kamusal alanda görünür olsa da radyoda icra etse de sesi güzel olunca, iyi icra edince, sesi gür çıkınca, sözünü tutunca, sahnede kıpırdamadan durunca saygınlık kazanmış; bu saygınlığın ölçütü ise erkeğe has özellikler üzerinden tanımlanmıştır. Nitekim Nezahat Bayram’ın icrasını “Hafız Burhan’ın Kadın Yorumu” (Alpyıldız, 2018: 141), Tözem’in bağlama icrasını “efeler gibi heybetli” (Kayserilioğlu, 1951, 3 Şubat: 21-22) olarak tanımlanmaları, kadınların icralarının makbul olana, yani eril olana göre tarif edildiğini göstermektedir. Benzeri şekilde birçok kadın icracının sesi gür olduğu için “erkek gibi”, sahnede hiç kımıldamıyorsa “erkeksi”, sözünü tutan biri ise “erkek gibi delikanlı”, “erkek gibi kadın” (Tarhan, 1951, 13 Ekim: 14-15) ya da öz güveni yüksek olduğu için “Trabzon Delikanlısı” (Tarhan, 1951, 2 Haziran: 11) ve benzeri ifadelerle tanımlanıyor olması, kadınların kamusal alanda erkek kimliğine büründürüldüğünü, makbul olana, yani eril olana has özelliklerle tanımlandığını göstermektedir (Göle, 1991: 112). Nitekim Tözem’in radyoda sadece verilen görevleri yapması ve sahnede hiç hareket etmeden icra etmesinin yanı sıra (Kayserilioğlu, 1951, 3 Şubat: 21-22) bu tutumun takdir görmesi, radyoda

makbul olanın cinsiyetinden arınmış hatta erkek kimliğine bürünmüş bir kadın imgesi olduğu düşüncesini pekiştirmektedir.

Ayrıca Sadi Yaver Ataman'ın, Zehra Bilir'i sahneye mendille çıktığı için “ancak bir kabare yıldızı olabilir” (Alpyıldız, 2018: 269) diyerek radyodan uzaklaştırması; kadının, sahnede, icra esnasında bedenini ve hareketlerini kontrol altına alması gerektiğine işaret etmektedir. Bu konuda sadece erkekler değil, kadınların da meslektaşlarından bazılarını “boğuk sesli, kısır gırtlaklı, sahnedeki oynak halleri ve süzgün bakışlarıyla para kazandıkları” yönünde itham etmesi (Akın, 1955, 23 Haziran: 12) makbul olanı tanımlama noktasında önemlidir. Bu noktada kadından beklenen, dışı olana has özellikleri radyoda sergilememesidir. Nitekim makbul olmayan davranışlar kabare, gazino, meyhane ya da piyasa ile özdeşleştirilerek radyonun sınırlarının dışına sürülmektedir. Öyle ki, İstanbul Radyosu'nda çalışan bütün sanatkârlar, dışarıda çalıştıkları zaman kendilerini “İstanbul Radyosu Sanatkârı” diye anons ettirmeyeceklerine dair birer taahhütname imzalamıştır. Taahhütlerine uymayarak kendilerini radyo sanatkârı diye halka takdim ettiren kişilerin ise radyo seanslarının kaldırılacağı beyan edilmiştir (*Radyo Haftası*, 1953, 11 Nisan: 12; *Radyo Haftası*, 1953, 20 Haziran: 15).

Dolayısıyla kadının sahnedeki varlığı dışı olana mahsus özelliklerle tanımlandığında değil ancak “ana”, “bacı” gibi toplum için kutsal olan kavramlarla tanımlandığı müddetçe meşru görülmektedir. Kadının sahnede, dışı olana has özellikleri sergilemesi norm(al) görülmezken, “Türkülerin Anası”, “Türkü Ana” gibi yakıştırmalar yapılarak (Aras, 2019: 45) kadın icracıların sahnedeki varlıklarının kutsandığı anlaşılmaktadır.

Kadınların sahnede dışı olana has özellikleri sergilemesinin yanı sıra yerel olanı sergilemesi de hoş karşılanmamıştır. Nitekim Zehra Bilir'in kılık kıyafet kanunundan önce kullanılan şalvar gibi yöresel kıyafetler ve elinde mendille sahneye çıkması, Sadi Yaver Ataman tarafından radyodan uzaklaştırılmasına sebebiyet vermiştir (Er, 2016: 26). Çünkü Batılı giyim ve yaşantı; geleneksel, etnik ve yöresel farklılaşmalara refere eden yöresel kıyafetlerin karşısında konumlandırılmış olup, modernlik bilincinin pekişmesi, yeni yaşam tarzlarının nesnelleşmesi ve Kemalizm'in medeniyet projesini beslemesi noktasında işlevselleştirilmiştir (Göle, 1991: 98-99). Nitekim dönemin göz önünde yer alan kadın sanatçılarından biri olan Altındağ'ın demeçlerinde giyimin önemine vurgu yapması da bu noktada tesadüfi değildir (Eroğlu, Karahasanoğlu ve Çınar, 2017: 142).

Benzeri şekilde türkülerin yöresel ağızla icra edilmesi gibi yerel olana yapılan diğer vurgular da kıyafet konusunda olduğu gibi tepkilerle karşılanmıştır. Cemile Cevher ve Zehra Bilir'in yöresel

ağızla icra etmeleri, İstanbul Türkçesiyle icrada bulunan diğer icracılar tarafından da eleştiriye maruz kalmalarına sebep olmuş; yöresel icrada bulunan Cevher ve Bilir'in icra tavrı "kaba" olarak adlandırılmış, bu icra tavrının "kadının zarıflığına" yakışmadığını söylemiştir (Şenel, 2012: 96).

Türkülerin yöresel ağızla icra edilip edilmemesi kadar radyo ve gazinoda seslendirilen eserler üzerinden de kamusal bir mekân olarak radyonun sınırları tayin edilmiştir. Örneğin "Aman Avcı"³, "Makber", "Ninni", "Bakmıyor Çeşm-i Siyah" gibi eserlerin radyoda seslendirilmesi (*Radyo Haftası*, 1951 25 Ağustos: 36) gibi, kadınlar tarafından seslendirilen Serhat Türkülerinin bulunduğu plakların yayımlaması da yasaklanmıştır⁴ (*Radyo Haftası*, 1952, 20 Eylül:15) Özellikle "Makber"e olan tepki genel olarak radyoda gazel okunması fikrine tepki duyulmasına sebebiyet vermiştir (Münir, 1952: 6).

Ancak 1950 yılında özellikle Demokrat Parti iktidarı ile başlayan çok partili hayata geçiş sürecinde radyonun siyasal iktidarın ideolojisine uygun olarak siyasallaştırıldığına ve devam eden süreçte iktidarın resmî ideolojisini yayma amacıyla sembolleştirildiğine tanık olunmaktadır. Nitekim dine yaklaşımları ile tek partili dönemin modernleşme anlayışından ayrılan milliyetçi-muhafazâkar paradigmanın oluşumu (Demirel, 2020: 234), radyo yayınlarına ve ülke çapında radyonun yaygınlaşması ve radyo dinleyicisinin artmasıyla yayın hayatına başlayan Radyo Haftası (1950-1954), Radyo Magazin (1951), Radyonun Sesi (1953-1954), Radyo Alemi (1953-1958) gibi radyo uzantılı dergilerde yayınlanan yazılara yansımıştır (Kuyucu 2018: 140-145). 1950-1960 yılları arasında faaliyette olan bu dergiler içerisinde özellikle Radyo Haftası ve Radyo Alemi gibi dergiler iki yüzü aşkın sayıda yayımlanmış olmaları ve 1950'li yıllarda yaratılmak istenen kadın portresine ilişkin fikirler vermesi bakımından dikkate değerdir (Kuyucu 2018: 40-145).

Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Yeniden Üretiminde Radyo Uzantılı Dergilerin Rolü

Radyo Haftası, Radyo Magazin, Radyonun Sesi, Radyo Alemi gibi radyo uzantılı dergiler; genel hatları itibariyle kadın ve erkek icracıların iş ve aile hayatlarının ön planda olduğu, ikili ilişkilere ya da iş ilişkilerine dair yazıların kaleme alındığı dergiler olması bakımından magazin dergisi intibası uyandırmakta olup; dergilerin yayımlandığı zaman diliminde popüler olan kişilere, onların

³ İstanbul radyosu "Aman Avcı"nın okunmasını yasak ederken, Ankara Radyosu Yurttan Sesler programında bu türkünün öğretilmekte olduğu bilgisi kayıt altına alınmıştır.

⁴ Bunlar arasında Safiye Ayla'nın (İzmir'in Kavakları), Müzeyyen Senar ve Neriman Altındağ'ın (Kırım'dan gelirim), Perihan Sözeri'nin (Estergon Kal'asını) okuduğu plaklarda vardır (*Radyo Haftası*, 20 Eylül 1952: 15).

hayatlarına, sahne aldıkları gazinolara, kaldıkları evlere, bindikleri arabalara, eşlerine, çocuklarına, boşanmalarına, geçirdikleri sağlık sorunlarına, kazalarına dolayısıyla özel hayatlarına dair ne varsa konu edinmenin yanı sıra radyoda yapılacak programlar, okunacak eserler ve solistlere dair bilgilerin verildiği, haftalık radyo program içeriklerinin yayımlandığı dergiler olmaları bakımından da kamusal bir mekân olarak radyonun panoramasını sunmaktadır. Ayrıca radyoya alım sınavları, sanatçılar arasındaki şarkı seçiminden kaynaklanan problemler ve radyo yönetimi hakkındaki eleştiriler gibi radyonun işleyişine yönelik yazılar da bu içeriğin bir diğer kısmını oluşturmaktadır. Dergilerin ön iç ve arka iç-dış kapaklarında, ara sayfalarında radyo, radyo alıcısı, çamaşır makinası, çamaşır sabunu, saat, aspirin, krem, pudra, parfüm, oje, ruj reklamlarının olması, dergilerin özellikle kadına hitap ettiği kanaatini güçlendirmektedir. Nitekim söz konusu dergiler içerisinde yer alan röportajlar, sorular ve demeçlerde yer alan cevaplar 1950'li yıllarda çizilmek istenen “kadın portresine” ilişkin fikirler de vermektedir.

Öyle ki söz konusu dergilerde kadın icracıların özellikle evlerinde, elinde süpürge, başında yemeni ya da mutfakta önlük ile yemek pişirip misafirlerini ağırlarken, ellerinde tepsi ile çay kahve ikram ederken fotoğraflanmış olması; kadının “güzel yemek pişiren, ütü yapan, ev işleri ve el işleri ile meşgul olan hamarat, bir ev hanımı” olarak resmedilmesi; kadının özel alandaki rollerinin ne olması gerektiği düşüncesini yansıttığı gibi modern evlilik ile kurulan eş ilişkisini de hane içinde kurguluyor.⁵ Ayrıca özellikle radyo dergilerinde spor yaparken ya da kitap okurken çekilmiş

⁵ Tükel, Z. (1950, 4 Kasım). Yeni Sesleri Dinliyor Musunuz? Asuman Arsun ile Neler Konuştuk?, sy. 24, s. 11-15; Işık, S. (1950, 2 Aralık). Türk Musikisinin Estergon Kalesi Perihan Altındağ Bire Dilber Aman! *Radyo Magazin*, sy. 2, s. 15; Güngörer, H. (1950, 16 Aralık). Aşka İnanan Tek Yıldız Perihan Çakıl, *Radyo Magazin*, sy. 4, s. 6; Hançerlioğlu, H. (1950, 16 Aralık). Mualla Mukadder, *Radyo Magazin*, sy. 4, s. 12; Nihad, O. (1951, 22 Eylül). Perihan Altındağ'ı Ben Nasıl Tanıdım?, *Radyo Haftası*, sy. 70, s. 9; Tarhan, Z. (1951, 29 Eylül). Kadın Olarak Hususiyetlerini Sayıyoruz:1 Mualla Mukadder Atakan, *Radyo Haftası*, sy. 71, s. 14-15; Tarhan, Z. (1951, 13 Ekim). Kadın Olarak Hususiyetlerini Sayıyoruz: 3 Suzan Yakar Rutkay, *Radyo Haftası*, sy. 73, s. 14-15; Tarhan, Z. (1951, 20 Ekim). Kadın Olarak Hususiyetlerini Sayıyoruz: 5 Sabite Tur, *Radyo Haftası*, sy. 74, s. 14-16, 43; Kadın Olarak Hususiyetlerini Sayıyoruz: 4 Mefharet Yıldırım. (1951, 20 Ekim). *Radyo Haftası*, sy. 74, s. 33; Tükel, Z. (1951, 10 Kasım). Gözyaşartan Hadiseler ve Sanatkârlarımız, Sabite Tur'la Müzeyyen Senar'a Kore'den Gelen Son Mektuplar. *Radyo Haftası*, sy. 77, s.7; Tarhan, Z. (1951 17 Kasım). Genç Kız Olarak Hususiyetlerimizi Sayıyoruz: 8, Saime Sinan, *Radyo Haftası*, sy. 78, s. 10-11; Tarhan, Z., (1951, 24 Kasım). Kadın olarak hususiyetlerini sayıyoruz: 9 Nevin Demirdöven, *Radyo Haftası*, sy. 79, s. 14-15 Tarhan, Z. (1951, 1 Aralık). Kadın Olarak Hususiyetlerini Sayıyoruz: 10 Nevzat Altınok, *Radyo Haftası*, sy. 80, s. 10; Hamiyet Yüceses'in Bilmediğimiz Tarafları. (1951, 6 Ocak). *Radyo Haftası*, sy. 33, s. 13; Tükel, Z. (1951, 13 Ocak). Mefaret Yıldırım ve Azize Tözem, *Radyo Haftası*, sy. 34, s. 6-9; Zehra Bilir'in Bilmediğimiz Tarafları. (1951, 13 Ocak). *Radyo Haftası*, sy. 34, s. 32; Kayserilioğlu, B. (1951, 20 Ocak). Berrak Bir Ses Meliha Düzgider, *Radyo Magazin*, s. 23; Akgün H. (1951, 20 Ocak). Muzaffer-Mefaret Birtan Diyorlar ki. *Radyo Haftası*, sy. 35 s. 6, 41; Tükel Z. (1951, 3 Şubat). Nevzat Altınok, Onu Kendisinden ve Arkadaşlarından Dinleyin, *Radyo Haftası*, sy. 37, s. 26-31; Akgün, H. (1951, 10 Şubat). Gönül Söyler Neler Anlattı, *Radyo Haftası*, sy. 38, s. 8-9; Kayserilioğlu, B. (1951, 10 Şubat). Akile Artun, *Radyo Magazin*, s. 16; Tükel, Z. (1951, 16 Şubat). Çok Samimi Bir Konuşmada Neler Öğrenilir? Mualla Gökçay'ın Yakında Evleneceği Doğru mu?, *Radyo Haftası*, c. 8, sy. 92, s. 12; (1951, 17 Şubat). Sabite Tur'un Bilmediğiniz Tarafları, *Radyo Haftası*, sy. 39, s. 22-24; Kayserilioğlu, B.

fotoğrafları ile kültürlü bir salon hanımefendisi olarak inşa edilmek istenen kadın icralılar; eşleriyle tekne, el ele tutuşurken veya tenis oynarken çekilmiş fotoğrafları ile hem modern, ideal kadın ideasını üretiyor hem de modern aile ve modern kadının sınırlarını çiziyor.⁶

Genel hatları itibariyle radyo, radyodaki kurumsal yapı ve icracılara ilişkin bilgiler veren radyo uzantılı dergilerin; verilen reklamlar, yapılan röportajlar itibarıyla oldukça büyük bir oranda kadına hitap ettiği görülmektedir. Söz konusu dergilerde özellikle kadınlara sorulan sorularla Türk toplumunda kadının nasıl inşa edilmek istendiğinin altını çizmek mümkün. Kadınlara yapılan röportajlarda “Kadın olarak hususiyetlerini sayıyoruz” gibi başlıkların yanı sıra “Kadın hakkında düşünceleriniz?”, “Sizce kadın nasıl olmalıdır?” (Tükel, 1951, 28 Nisan: 14) “İdeal bir ev kadını nasıl olmalıdır?”, “İdeal bir ev kadını mı yoksa bir sanatkâr mı olmayı tercih edersiniz?” (Akansel, 1952: 7), “Ses sanatkârı olmasa idiniz ne olmak isterdiniz?”, (Sülek, 1951, 14 Temmuz: 13) “Eğer bir gün musiki ile eşiniz arasında bir tercih yapmak zorunda kalsanız ne yaparsınız?” (Özkangil, 1951: 19) “Size şöyle bir teklifte bulunsalar ya kızınız yahut da radyo ve konserler deseler, hangisini tercih ederdiniz?” (Bilgin, 1953, 25 Temmuz: 25) ya da “Çocuklarınızı mı musikiyi mi daha çok seviyorsunuz?” (Hoşkan, 1951: 24) gibi erkeklere yöneltilmeyen ancak ideal kadını, ev hanımlığını, anneliğini ön plana çıkaran, ideal bir ev hanımı ve anne ile sanatkârı karşı karşıya getiren sorular görülmektedir. Öyle ki Hamiyet Yüceses’in “Biz de sahne ve ses sanatkârlarına umumiyetle fena gözle bakarlar, bir aile reisi kızını sahneye katıyen çıkartmak taraftarı değildir.

(1951, 17 Şubat). Müsükimizin iki üstadı Refik-Fahire Fersan, *Radyo Magazin*, sy.13, s. 23; Kayserilioğlu, B. (1951, 24 Şubat). Afitab Karacan, *Radyo Magazin*, sy. 14, s. 24-25; Akgün, H. (1951, 24 Şubat). Ankara Radyosu'nun Güzel Misafiri Nigar Uluerer'in İç Acısını Dinleyin, *Radyo Haftası*, sy. 40, s. 9- 10; Arslan, N. B. (1951, 31 Mart) Tok Sesli Sanatkâr Sabriye Tokses, sy. 19, s. 11; Tükel Z. (1951, 28 Nisan). 11 Yıl Sonra Yeniden Doğan Ses, Afitap Karacan, *Radyo Haftası*, c. 5, sy. 49, s. 10-11; Kayserilioğlu, B. (1951, 5 Mayıs). Mürşide Şener Anlatıyor, *Radyo Magazin*, sy. 24, s. 7-9; Tarhan, Z. (1951, 2 Haziran). Karadeniz'den Sesleri Size Kimler Veriyor? *Radyo Haftası*, sy. 54, s. 11; Tükel, Z. (1951 2 Haziran) Radyo Mikrofonundan Bir Yıldız Daha Koptu, Saime Sinan da Sahnede Söylüyor!, *Radyo Haftası*, sy. 54, s. 5, 8; Sülek, Z. (1951, 9 Haziran) Yurttan Sesler'den Muzaffer Akgün, *Radyo Magazin*, sy. 29, s. 3-5, 25; Nazif, N. (1951, 7 Temmuz) Mefharet Yıldırım'a Dair, *Radyo Magazin*, sy. 33, s. 10-14; Bugünün Meçhulu Yarımın Meşhuru Olabilir: 7, Nezahat Güler. (1951, 29 Eylül). *Radyo Haftası*, sy. 71, s. 34, 40; Akansel, R. (1952, 10 Mayıs). Ankara Radyosu'nun Yetiştirdiği Genç Kıymetlerden Biri Daha Bedia Yaltrak, *Radyo Haftası*, sy. 103, s.7; Tükel, Z. (1952, 26 Nisan). Bir Yıldız Böyle Doğdu, Sahne Arkası Entrikaları. *Radyo Haftası*, sy. 101, s.12-13; Elçi T. (1953, 21 Şubat). Nevin Demirdöğen Hayranları Arasında, c.12, sy.144, s.18-20; Aşuroğlu T. (1953, 21 Mart). Ayhan Alnar Aydan, Azimkâr Sanatkâr Diye Anılan Devlet Operasının Güzel Sopranosu. c. 12, sy. 147, s. 39; Gümüştöre, İ. (1953, 18 Temmuz). Muzaffer Akgün Radyo'dan Ayrılıyor mu?, *Radyonun Sesi*, sy. 21, s.18; İstediginizi Sordunuz Onlarda Cevap Verdi. (1953, 31 Ekim). *Radyo Haftası* sy. 180, s. 26; Sancar, S. (2017) *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*, İstanbul: İletişim.

⁶ Akın, E. (1953, 16 Mayıs). Üstünler Tenis Maçında, *Radyonun Sesi* sy. 12, s. 11-15; Akın, E. (1953, 8 Ağustos). Üstün'lerle Bir Deniz Gezintisi, *Radyonun Sesi*, sy.24, s. 11-13; Özkangil, L. (1953, 19 Aralık). Sabite'nin Maça Düşkünlüğü, *Radyonun Sesi*, sy. 43, s. 14-16

Şuna emin olun ki ses sanatkârı olup da yuvasına tam sadakatle bağlı olanlar da pek fazladır.” (Tükel, 1952, 12 Nisan: 8) şeklindeki ifadesi bu kanıyı güçlendirmektedir.

Nitekim kadınların verdikleri röportajlarda radyoda veya gazinoda çalışma konusunda eşleri tarafından kısıtlandıklarına, eşlerinden çekindiklerine ilişkin ifadelere rastlamak mümkündür. Muzaffer Akgün'ün evlenmeden önce “Haluk, musikiyi seni sevdiğim kadar seviyorum. Beni radyodan ayırma.” şeklindeki ifadesi bu durumun en somut örnekleri arasında yer almaktadır (Tükel, 1950 26 Şubat: 29-30). Bununla birlikte Neriman Altındağ, Rikkat Uyanık, Necla Üstün, Mukaddes Coşkun, Mürşide Şener, Bedia Yaltırık, Necla Folay, Rüçhan Çamay gibi pek çok kadın icracının nişanlandıktan, evlendikten ya da çocuk sahibi olduktan sonra sahne, radyo veya konservatuvara veda etmelerine ilişkin haberlere rastlamaktayız⁷

Röportajlar esnasında sorulan “Hayatta en büyük idealiniz ya da gayeniz nedir? gibi sorulara cevaben “iyi bir ses sanatkârı ve ideal bir ev hanımı olmak”, “kızımı iyi bir ev kadını olarak yetiştirmek”, “İyi bir ev kadını, kuvvetli bir müzisyen olabilmek!” (Hosan, 1952: 9; *Radyo Haftası*, 1953, 31 Ekim: 26; Bilgin, 1953, 25 Temmuz: 25; Bu Hafta Dinleyecekleriniz, 1954 6 Mart: 15 Bilgin, 1954 20 Mart: 18-21) ya da “her kız gibi iyi bir yuva kurmayı arzu” etmek (Tükel, 1951, 24 Kasım: 8) gibi cevaplar vermeleri, ideal bir ev hanımının nasıl olması gerektiği yönündeki sorulara “evliyse eşine itaatkâr, değilse cemiyete ve ailesine bağlı” (Tükel, 1951, 28 Nisan: 14) “yuvasına ve ailesine bağlı” (Akansel, 1952: 7) ya da “kadın dediğin evinde hanım hanım oturmalı, ev kadını olmalı insan vesselam” (Elçi, 1953 21 Şubat: 18-19) yönündeki düşünceleri ile kadınların da dönemin toplumsal cinsiyet normlarına uygun demeçler verdikleri görülmektedir.

Ayrıca Azize Tözem, Neriman Altındağ, Mualla Aracı, Zehra Bilir, Hacer Buluş, Masume Ufuk gibi sanatçıların kadının özel alandaki yerine vurgu yapan, kadının “ev işleri dışındaki meşguliyetlerinin olabildiğince az olması gerektiği” (Döner, 1951: 8), “asıl görevinin iyi bir anne olarak, ev işleriyle ilgilenmek olduğu” (*Radyo Alemi*, 1954, 24 Haziran: 8; Tükel, 1956: 9; Eroğlu,

⁷Kulağımıza Gelenler. (1951, 27 Ocak). *Radyo Haftası*, sy. 36, s. 19; Kulağımıza Gelenler. (1952, 12 Ocak). *Radyo Haftası*, c. 8, sy. 86, s. 16; Bu Hafta Dört Haberimiz Var. (1952, 22 Kasım). *Radyo Haftası*, sy. 131, s. 5; Çok Mesudum, (1953, 28 Şubat), *Radyonun Sesi*, sy.1, s. 13; Dünya Evine Girmeğe Hazırlık. (1953, 2 Mayıs). *Radyo Haftası*, sy.154, s. 6; Necla Folay Ankara Radyosu'ndan niçin ayrıldı?, (1953, 18 Temmuz). *Radyonun Sesi*, sy. 21, s. 4; Caz Şarkıları Şantözü Rüçhan Çamay, *Radyonun Sesi*, 1954 sy. 59, s. 35

Karahasanoğlu ve Çınar, 2017: 142) “çamaşır, bulaşık gibi ev işlerini” yapmanın yanı sıra “modern bir salon hanımefendisi olması gerektiği” (Kayserilioğlu, 1951, 17 Şubat: 22) yönündeki ifadeleri hatta “ev işleriyle uğraşmanın mesleki hayatlarını aksatmadığını” dile getirmeleri (Eroğlu, Karahasanoğlu ve Çınar, 2017: 142); Buluş’un özel alandaki işleri kendileri yaparken, yönetim ve gelir gider gibi kamusal alanda yapılması gereken işleri ise eşine bıraktığını söylemesi (Döner, 1951: 8), Cevriye Ceyhun’un “Radyoda filan şarkıyı çok iyi okudun” diyecekleri yerde “Patatesli rostoyu çok güzel pişirmişsin” demelerinin onu daha fazla memnun edeceğini söylemesi, kendisinden sanatkârdan ziyade bir ev hanımı olarak bahsedilmesinden duyacağı zevke ilişkin söylemleri (Sezgin, 1950: 5-7) radyoda verdikleri demeçlerle toplumsal cinsiyet rollerini geleceğe uygun bir şekilde yeniden ürettiklerinin göstergesidir.

Özellikle toplumsal cinsiyet normlarına uygun tavırlar sergilemeye ve demeçler vermeye dikkat eden kadın icracıların eşlerine karşı çıkan kadınları anlamadıklarını, kadınların asli görevlerinin her zaman eşlerine hizmet etmek, hürmetkâr ve güler yüzlü davranmak olduğu, kocasının kanatları altında olmayan kadınların mutsuz olacağını (Kayserilioğlu, 1951, 3 Şubat: 21-22; Bilgin, 1954, 15 Mayıs: 19-20), dolayısıyla bir kadının yerinin her zaman eşinin yanı olması gerektiğini, kadınların erkeklerin yönlendirmesine ihtiyaç duyduğunu dile getirmeleri ve verdikleri röportajlarda sıklıkla erkeklerin kadınları koruması gerektiği yönündeki ifadeleri (Döner, 1951: 8) toplumsal cinsiyet rollerini biyolojik determinist bir bakış açısıyla; kadınları yardıma ve korunmaya muhtaç, erkekleri ise koruyup kollayan, güçlü kuvvetli bireyler olarak yeniden ürettiklerini göstermektedir. Ayrıca kadın icracıların dini görüşlerine yönelik söylemleri kadar⁸, gazel okuduğu için radyodan uzaklaştırılan Hamiyet Yüceses’in dönemin iktidarı tarafından tekrar radyoya davet edilmesi (Bilgin, 1954, 13 Mart: 19-20; *Radyonun Sesi*, 1953: 32; Gökmen, 1953: 45; Bilgin, 1954, 10 Nisan: 5-6; *Radyo Haftası*, 1954 15 Mayıs: 5-7) kadın icracıların spora ve özellikle futbola ilişkin röportajları, özellikle 1950’li yıllardaki algı kalıbı değişikliğine işaret ederken modernleşmenin Erken Cumhuriyet Dönemi’ndeki rotasından çıkarak muhafazakâr ya da popülist bir doğrultuda seyrettiğini açıkça ortaya koymaktadır (Güngör, 1951, 27 Mayıs: 14-18; Akın, 1953, 25 Nisan: 4-7; Can, 1953, 23 Mayıs: 4-6; Taşkın, 2019: 80; Demirel, 2020: 218). Nitekim Sancar’ın da işaret ettiği gibi özellikle dergilerde yayınlanan Avrupalı kadınlara ilişkin

⁸ Radyo Haftasının 71. sayısının kapağında Hamiyet Yüceses’in Kur’an okurken çekilmiş fotoğrafı bulunmaktadır (*Radyo Haftası*, 1951, 29 Eylül).

yazılardan kadınların kamusal yaşama katılım örneklerinin batıdan seçildiği, kadınlara beden denetimi ve estetiği için spor ve dansın önerildiği (Akin, 1953, 6 Haziran: 24-29) hatta Avrupalı kadınların estetik rol model olarak gösterildiği görülmekle birlikte, anneliğe ilişkin emsallerin doğudan seçilmesi modernleşmenin seyrine ilişkin fikir vermesi açısından kayda değerdir (Sancar, 2017: 245).

SONUÇ ve ÖNERİLER

Modernleşmenin kendini inşa ederken/üretirken, kullandığı enstrümanlardan biri de üzerinde kendisini inşa ettiği ikiliklerdir. Özellikle modern ulus devletin kamusal bir kurumu olan radyo; varlığını, sınırlarını, dolayısıyla iktidarını kadın-erkek, geleneksel-modern, Doğu-Batı, yerel-ulusal, gazino-radyo gibi ikilikler üzerine inşa etmektedir. Çünkü modernleşme birini ötekileştirmeden kendisini var edememektedir. Bu doğrultuda kadının ve kamusal alandaki rollerinin de makbul olana yani “eril olana” göre tanımlandığında ya da “ana”, “bacı” gibi toplum tarafından kutsal kabul edilen kavramlarla kutsanmak suretiyle kabul gördüğüne tanık olunmaktadır. Örneğin radyoda icra eden kadının “gür sesli” ve “ağır başlı” olması, “dişi olana has özellikleri ve yerel olanı sergilememesi”, İstanbul Türkçesiyle icrada bulunması, Batı giyimini ve yaşam biçimini benimsemiş, modernlik bilincini pekiştirmiş olması ve yeni yaşam tarzlarını nesnelleştirmesi gerekmektedir.

Ancak Demokrat Parti iktidarı esnasında yayımlanan Radyo Alemi, Radyo Haftası, Radyonun Sesi, Radyo Magazin gibi içerik itibarıyla ağırlıklı kadınlara hitap ettiği anlaşılan 1950’li yıllarda yayımlanan bu dergilerde; kadınlara yöneltilen sorulardaki özel alana yönelik vurgu, modernleşmenin muhafazakâr ya da popülist bir doğrultuda seyrettiğine işaret etmektedir. Nitekim söz konusu dergilerde sorulan soruların yanı sıra radyoda icra etmekte olan bu dönem kadın icracıların söylemlerinden de bu yıllarda çizilmek istenen “kadın portresine” ilişkin fikirler edinilmekte olup kadın icracıların ifadelerinin kadının özel alandaki rollerine ilişkin olması bu düşünceleri pekiştirmektedir. Söz konusu demeçler incelendiğinde kadınların kamusal alandaki rollerinin, kimi zaman hemcinsleri tarafından üretilirken çoğu zaman da karşı cins tarafından üretildiği, hatta kadınların modernleşirken kaçınması gerektiği davranışları saptama hakkının da özellikle radyoda bulunan şef ve yöneticilere tanındığı görülmektedir.

Radyoda icra eden ses sanatçılarının koro şeflerinin ve idarecilerin söylemlerinden radyonun özellikle 1950’li yıllara kadar Kemalist Modernleşme çizgisini koruduğu ancak yapılan bu

çalışmayla özellikle Kemalizmin etkisinde, geleneğin yeniden icadı olarak milliyetçi muhafazakârlığın ortaya çıktığı, bu doğrultuda siyasi iktidarın milliyetçi muhafazakâr paradigmasının radyodaki aktörlerin söylemlerine etki ettiği görülmektedir. Özellikle özel alanda kadına ilişkin vurguları, din hakkındaki görüşleri ve dini vecibelerini yerine getirdiklerine ilişkin söylemleri ile söz konusu dergilerin ve bu dergilerde yer alan demeçlerin siyasi iktidarın ideolojisine bağlılığının; kimi icracıların ise iktidar tarafından himaye edilmesi, bu algı kalıbı değişiminin radyo ve icracılara ne şekilde yansıdığına bir göstergesidir. Bu noktada, radyo uzantılı dergilerdeki röportajların farklı açılardan ele alınması sözünü ettiğimiz bu algı kalıbı değişiminin daha net ortaya koyulabilmesi açısından önemlidir.

KAYNAKLAR

- Akansel, R. (1952, 10 Mayıs). Ankara Radyosu'nun Yetiştirdiği Genç Kıymetlerden Biri Daha Bedia Yaltrak, *Radyo Haftası*, sy. 103, s. 6-9.
- Akgün H. (1951, 20 Ocak). Muzaffer-Mefaret Birtan Diyorlar ki, *Radyo Haftası*, sy. 35 s. 5-10, 41.
- Akgün, H. (1951, 10 Şubat). Gönül Söyler Neler Anlattı, *Radyo Haftası*, sy. 38, s. 5-9.
- Akgün, H. (1951, 24 Şubat). Ankara Radyosu'nun Güzel Misafiri Nigar Uluerer'in İç Acısını Dinleyin, *Radyo Haftası*, sy. 40, s. 5-10.
- Akın, E. (1953, 25 Nisan). Kadınlar Futbol Takımı, *Radyonun Sesi*, sy. 9, s. 4-7, 51.
- Akın, E. (1953, 16 Mayıs). Üstünler Tenis Maçında, *Radyonun Sesi*, sy. 12, s. 11-15.
- Akın, E. (1953, 6 Haziran). Vücut Güzelliğini Muhafaza İçin Neler Yapılmalıdır?, *Radyonun Sesi*, sy. 15, s. 24-29.
- Akın, E. (1953, 15 Ağustos). Azize Tözem Düğün Hazırlıklarına Başladı, *Radyonun Sesi*, sy. 25, s. 4-6.
- Akın, E. (1953, 8 Ağustos). Üstün'lerle Bir Deniz Gezintisi, *Radyonun Sesi*, sy. 24, s. 11-13.
- Akın, E. (1955, 23 Haziran) Muzaffer Akgün, *Radyo Alemi*, s. 10-12.

Alpyıldız, E. (2018). *Yurttan Sesler: Ankara Radyosu'ndan Türkiye'ye Açılan Pencere*. Ankara: Gazi Kitabevi.

Ankara Radyosunun Genç Kıymeti Müyesser Karanfil. (1952, 30 Ağustos). *Radyo Haftası*, sy. 119, s. 6-9.

Aras, İ. (2019). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türk Halk Müziğinin İlk Kadın Temsilcileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Arslan, N. B. (1951, 31 Mart). Tok Sesli Sanatkâr Sabriye Tokses, sy. 19, s. 11-13, 26.

Aslan, H. (2019). *Epistemik Cemaat*, İstanbul: Paradigma Yayınları.

Aşuroğlu T. (1953, 21 Mart). Ayhan Alnar Aydan, Azimkar Sanatkar Diye Anılan Devlet Operasının Güzel Sopranosu. c. 12, sy. 147, s. 6-7, 39.

Bilgin A. (1953, 3 Ekim). Perihan Sözeri Terzisini Ürkütüyor, *Radyo Haftası*, c.14, sy. 176, s. 22-25.

Bilgin, A. (1953, 25 Temmuz). Suzan Güven'e Zorla Nasıl Misafir Oldum? *Radyo Haftası*, c. 13, sy. 166, s. 22-25.

Bilgin, A. (1953, 5 Eylül). Muzaffer Akgün'ün Lâalettayin Bir Günü, *Radyo Haftası*, c. 13, sy. 173, s. 22-25.

Bilgin, A. (1954, 10 Nisan). Bir Münakaşanın En Tatlı Hatırası! Perihan Sözeri'nin Din Hakkında Görüşleri!, *Radyo Haftası*, c. 16, sy. 203, s. 5-6.

Bilgin, A. (1954, 13 Mart). Hamiyet Yüceses ve Radyolarımız, *Radyo Haftası*, sy. 199, s. 19-21.

Bilgin, A. (1954, 14 Ağustos). Harcanmak Üzere Olan Genç Bir Ses, Belkis Özener'in Sarf Edeceği Gayret, *Radyo Haftası*, c. 17, sy. 221, s. 12-14, 35.

Bilgin, A. (1954, 15 Mayıs). Muzaffer Akgün, Yurttan Seslerin Emektar Sanatkarı, Şarkıdan Türkiye Nasıl Geçiverdi? *Radyo Haftası*, c. 17, sy. 209, s. 19-21.

Bilgin, A. (1954, 20 Mart). Nesrin Akçan'ı Radyo Kapısına Getiren Şans, sy. 200, s. 18-21.

Bourdieu, P. (2018). *Eril Tahakküm*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Bu Hafta Dinleyecekleriniz. (1954, 6 Mart). *Radyo Haftası*, c. 16, sy. 198, s. 15.

Bu Hafta Dört Haberimiz Var. (1952, 22 Kasım). *Radyo Haftası*, sy. 131, s. 5.

Bugünün Meçhulu Yarının Meşhuru Olabilir: 7, Nezahat Güler. (1951, 29 Eylül). *Radyo Haftası*, sy. 71, s. 34-35, 40.

Can, D. (1953, 23 Mayıs). Meğerse B. Erbay'da Futbol Meraklısıymış, *Radyonun Sesi*, sy. 13, s. 4-6.

Caz Şarkıcıları Şantözü Rüçhan Çamay, (1954, 10 Nisan). *Radyonun Sesi*, sy. 59, s. 35.

Çakır, S. (2009). Osmanlı'da Kadınların Mekânı, Sınırlar ve İhlaller. Ayten Alkan (Der.), *Cins Cins Mekân* içinde (s. 76-101).

Çınar, S. (2019). *Yurttan Kadın Sesler*, Ankara: Bizim Dijital Matbaacılık.

Çok Mesudum, (1953, 28 Şubat). *Radyonun Sesi*, sy. 1, s. 13.

Dedikodu, (1954, 24 Haziran). *Radyo Alemi*, sy. 70, s. 8.

Demirel, T. (2020). Cumhuriyet Döneminde Alternatif Batılılaşma Arayışları: 1946 Sonrası Muhafazakâr Modernleşmeci Eğilimler Üzerine Bazı Değİnmeler, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık* içinde (s. 218-238).

Döner, E. (1951, 3 Mart). Karış Karış Anadoluyu Dolaşan Hacer Buluş Yeniden Radyoya Dönmek Üzere, *Radyo Haftası*, sy. 41, 5-8.

Dünya Evine Girmeye Hazırlık. (1953, 2 Mayıs). *Radyo Haftası*, c.12, sy.154, s. 6.

Elçi T. (1953, 21 Şubat). Nevin Demirdöğen Hayranları Arasında, c. 12, sy. 144, s. 18-21, 38.

Elçi, T. (1953, 25 Nisan). Talebeleriyle Övünen Musiki Hocası Vedia Tunççekiç ve Mektepe Döner Ev, *Radyo Haftası*, sy. 153, s. 18-20.

- Er, E. (2016). İcra Özellikleri ve Sanatçı Kişiliği Açısından Zehra Bilir. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara.
- Eroğlu, S., Karahasanoğlu, ve S., Çınar, S. (2017). Bağlamanın Toplumsal Cinsiyet Açısından Temsili. *Portre Akademi*, (142), 16.
- Gökmen, L. (1953, 7 Kasım). Sayın Başvekil Adnan Menderes'in Emriyle, Hamiyet Yüceses Radyoda Okuyacak *Radyonun Sesi*, sy. 38, s. 45.
- Göle, N. (1991). *Modern Mahrem*, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Gümüştöre, İ. (1953, 18 Temmuz). Muzaffer Akgün Radyo'dan Ayrılıyor mu?, *Radyonun Sesi*, sy. 21, s.18-19.
- Güngör, E. (1951, 27 Mayıs). Spor ve Zehra Bilir, *Radyo Magazin*, sy. 27, s. 14-18, 24.
- Güngörer, H. (1950, 16 Aralık). Aşka İnanan Tek Yıldız Perihan Çakıl, *Radyo Magazin*, sy. 4, s. 4-6.
- Hacer Buluş. (1950, 28 Ekim). *Radyo Haftası*, sy. 6, s. 23.
- Hamiyet Yüceses'in Bilmediğimiz Tarafları. (1951, 6 Ocak). *Radyo Haftası*, sy. 33, s. 12-13, 44.
- Hamiyet Yüceses'in Radyoda Konserleri. (1954, 15 Mayıs). *Radyo Haftası*, sy. 208, s. 5-7.
- Hamiyet Yüceses'in Radyodaki Konseri. (1953, 20 Haziran). *Radyonun Sesi*, sy. 17, s. 32.
- Hançerlioğlu, H. (1950, 16 Aralık). Mualla Mukadder, *Radyo Magazin*, sy. 4, s. 10-13.
- Hosan, B. (1952, 27 Aralık). Feriha Tunceli'yi Yakından Tanıyalım!, *Radyo Haftası*, sy. 136, s. 6-10.
- Hoşkan, M. (1951, 27 Ekim). İzmir Radyosu, Emine Gönülden ile Konuştuk, *Radyo Haftası*, sy. 75, s. 22-24.
- Işık, S. (1950, 2 Aralık). Türk Musikisinin Estergon Kalesi Perihan Altındağ Bire Dilber Aman!, *Radyo Magazin*, sy. 2, s. 10-15.
- İstediginizi Sordunuz Onlarda Cevap Verdi. (1953, 31 Ekim). *Radyo Haftası* sy. 180, s. 24-26.

Kadın Olarak Hususiyetlerini Sayıyoruz: 4 Mefharet Yıldırım. (1951, 20 Ekim). *Radyo Haftası*, sy. 74, s. 32-33.

Kayserilioğlu, B. (1951, 10 Şubat). Akile Artun, *Radyo Magazin*, sy. 12 s. 14-16.

Kayserilioğlu, B. (1951, 17 Şubat). Mûsikimizin İki Üstadı Refik-Fahire Fersan, *Radyo Magazin*, sy.13, s. 21-23.

Kayserilioğlu, B. (1951, 20 Ocak). Berrak Bir Ses Meliha Düzgider, *Radyo Magazin*, sy. 9, s. 21-23.

Kayserilioğlu, B. (1951, 24 Şubat). Afitab Karacan, *Radyo Magazin*, sy. 14, s. 22-25.

Kayserilioğlu, B. (1951, 3 Şubat). Azize Tözem, *Radyo Magazin*, sy. 11, s. 20-22, 27.

Kayserilioğlu, B. (1951, 5 Mayıs). Mürşide Şener Anlatıyor, *Radyo Magazin*, sy. 24, s. 7-9, 25.

Kulağımıza Gelenler. (1951, 27 Ocak). *Radyo Haftası*, sy. 36, s. 18-19.

Kulağımıza Gelenler. (1952, 12 Ocak). *Radyo Haftası*, c. 8, sy. 86, s. 16-17.

Kulağımıza Gelenler. (1952, 20 Eylül). *Radyo Haftası*, sy. 122, s. 14-15.

Kulağımıza Gelenler. (1953, 11 Nisan). *Radyo Haftası*, sy. 151, 12-15.

Kulağımıza Gelenler. (1953, 20 Haziran). *Radyo Haftası*, sy. 161, s. 13-15.

Kuyucu, M. (2018). Gelenekselden Dijitale Radyo Mecmuasının Popüler Basındaki Yeri: Radyo Haftası Dergisi. Gelenekselden Dijitale Uluslararası Medya Araştırmaları Sempozyumu, Ege Üniversitesi 10-11 Mayıs 2018, İzmir. Sempozyum Bildiri Kitabı. Editörler: Huriye Kuroğlu&Pınar Özgökbil Bilis. s. 136-154.

Küçük, S. (1951, 6 Ekim). Yeni Yetişen Bir Fasıl Musikisi Sanatkarı Zekiye Övülür, *Radyo Haftası*, sy. 72, s. 32-34.

Münir H. (1952, 7 Haziran). Radyoda Gazel Okunmalı mı?, *Radyo Haftası*, sy. 108, s. 5-7.

Nazif, N. (1951, 7 Temmuz). Mefharet Yıldırım'a Dair, *Radyo Magazin*, sy. 33, s. 10-14.

- Necla Folley Ankara Radyosu'ndan niçin ayrıldı?. (1953, 18 Temmuz). *Radyonun Sesi*, sy. 21, s. 41.
- Nihad, O. (1951, 22 Eylül). Perihan Altındağ'ı Ben Nasıl Tanıdım?, *Radyo Haftası*, sy. 70, s. 6-9, 45.
- Öğüt, N. ve Refik E. (1951, 13 Ekim). Anadolu'yu Dağ Tepe Dolaşan Sanatkar Hacer Buluş Yakında Ana Oluyor, Müjde!, *Radyo Haftası*, sy. 73, s. 23-25.
- Özkangil, L. (1953, 19 Aralık). Sabite'nin Maça Düşkünlüğü, *Radyonun Sesi*, sy. 43, s. 14-16.
- Özkangil, L. Sanatkâr Eşler, Mefharet ve Muzaffer Birtan. (1951, 20 Ocak). *Radyo Magazin*, sy. 29, s. 7, 19.
- Radyo Postası, (1951, 25 Ağustos). *Radyo Haftası*, sy. 66, s. 36-37.
- Sabite Tur'un Bilmediğiniz Tarafları, (1951, 17 Şubat). *Radyo Haftası*, sy. 39, s. 22-25.
- Sancar, S. (2017). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*, İstanbul: İletişim.
- Sezgin, S. (1950, 21 Ekim). Yakında Anne Olacak Olan Cevriye Ceyhun Tanju Ev Kadınlığını Seviyor, *Radyo Haftası*, c. 2, sy. 22, s. 5-9.
- Sülek, Z. (1951, 14 Temmuz). Suzan, Güven, *Radyo Magazin*, sy. 34, s. 10-13.
- Sülek, Z. (1951, 9 Haziran). Yurttan Sesler'den Muzaffer Akgün, *Radyo Magazin*, sy. 29, s. 3-5, 25.
- Şenel, S. (2012). *İllâ ki Cemile Cevher Söylesin*. İstanbul: Kayhan Matbaa.
- Tarhan, Z. (1951, 10 Kasım). Kadın Olarak Hususiyetlerini Sayıyoruz: 7 Safiye Ayla, *Radyo Haftası*, sy. 77, s. 10-11.
- Tarhan, Z. (1951, 20 Ekim). Kadın Olarak Hususiyetlerini Sayıyoruz: 5 Sabite Tur, *Radyo Haftası*, sy. 74, s. 14-15.
- Tarhan, Z. (1951, 1 Aralık). Kadın Olarak Hususiyetlerini Sayıyoruz: 10 Nevzat Altınok, *Radyo Haftası*, sy. 80, s. 10-11.

- Tarhan, Z. (1951, 17 Kasım). Genç Kız Olarak Hususiyetlerimizi Sayıyoruz: 8, Saime Sinan, *Radyo Haftası*, sy. 78, s. 10-11.
- Tarhan, Z. (1951, 13 Ekim). Kadın Olarak Hususiyetlerini Sayıyoruz: 3 Suzan Yakar Rutkay, *Radyo Haftası*, sy. 73, s. 14-15.
- Tarhan, Z. (1951, 2 Haziran). Karadeniz'den Sesleri Size Kimler Veriyor? *Radyo Haftası*, sy. 54, s. 10-15.
- Tarhan, Z. (1951, 2 Haziran). Karadeniz'den Sesleri Size Kimler Veriyor? *Radyo Haftası*, sy. 54, s. 10-15.
- Tarhan, Z. (1951, 29 Eylül). Kadın Olarak Hususiyetlerini Sayıyoruz:1 Mualla Mukadder Atakan, *Radyo Haftası*, sy. 71, s. 14-15.
- Tarhan, Z. (1951, 24 Kasım). Kadın Olarak Hususiyetlerini Sayıyoruz: 9 Nevin Demirdöven, *Radyo Haftası*, sy. 79, s. 14-15.
- Tükel, Z. (1950, 26 Şubat). Ankara Radyosundan En Güzel Memleket Türkülerini Okuyan Genç San'atkar Muzaffer Akgün, *Radyo Haftası*, sy. 24, s. 26-31.
- Tükel, Z. (1951, 1 Eylül). İçli Sesiyle İstikbal Vaad Eden Bir İsim Leman Utku, *Radyo Haftası*, sy. 67, s. 11-14.
- Tükel, Z. (1951, 24 Kasım). Ankara Radyosunun Genç Bir sesi Daha, Sabahat Berberoğlu Size Hayatını Anlatıyor, *Radyo Haftası*, sy. 79, s. 5-8.
- Tükel, Z. (1951, 28 Nisan). 11 Yıl Sonra Yeniden Doğan Ses, Afitap Karacan, *Radyo Haftası*, c. 5, sy. 49, s. 10-15.
- Tükel, Z. (1951, 3 Şubat). Nevzat Altınok, Onu Kendisinden ve Arkadaşlarından Dinleyin, *Radyo Haftası*, sy. 37, s. 26-31.
- Tükel, Z. (1952, 12 Nisan). Bir Yıldız Böyle Doğdu, Hamiyet Yüceses'in Hatıraları, Sahne ve Saz Üstatları, *Radyo Haftası*, sy. 99, s. 8-11, 37.

Tükel, Z. (1950, 4 Kasım). Yeni Sesleri Dinliyor Musunuz? Asuman Arsun ile Neler Konuştuk?, sy. 24, s. 11-15.

Tükel, Z. (1951, 10 Kasım). Gözyaşartan Hadiseler ve Sanatkarlarımız, Sabite Tur'la Müzeyyen Senar'a Kore'den Gelen Son Mektuplar. *Radyo Haftası*, sy. 77, s. 5-9.

Tükel, Z. (1951, 13 Ocak). Mefaret Yıldırım ve Azize Tözem, *Radyo Haftası*, sy. 34, s. 5-9, 46.

Tükel, Z. (1951, 16 Şubat). Çok Samimi Bir Konuşmada Neler Öğrenilir? Mualla Gökçay'ın Yakında Evleneceği Doğru mu?, *Radyo Haftası*, c. 8, sy. 92, s. 8-12, 38.

Tükel, Z. (1951, 2 Haziran). Radyo Mikrofonundan Bir Yıldız Daha Koptu, Saime Sinan da Sahnede Söylüyor!, *Radyo Haftası*, sy. 54, s. 5-8.

Tükel, Z. (1952, 13 Aralık). Ankara Radyosu'nun Değerli Hocası Melahat Pars'la Samimi Bir Hasbihal, *Radyo Haftası*, sy. 134, s. 6-9.

Tükel, Z. (1952, 26 Nisan). Bir Yıldız Böyle Doğdu, Sahne Arkası Entrikaları. *Radyo Haftası*, sy. 101, s.12-13.

Tükel, Z. (1956). Masume Ufuk'la Neler Konuştuk?" *Radyo Alemi*, sy.153, s. 9.

Yarının Değerli Radyo Yıldızlarından Biri Nebahat Yedibaş'ı Sual Yağmuruna Tuttuk. (1952, 13 Aralık). *Radyo Haftası*, sy. 134, s.18-21.

Zehra Bilir'in Bilmediğimiz Tarafları. (1951, 13 Ocak). *Radyo Haftası*, sy. 34, s. 32-33.

EXTENDED ABSTRACT

It is possible to come across the first examples of written documents in which women are associated with music in Turkey, in the compilation studies carried out in the first years of the Republic. The studies in question; While they are among the first documents in which women are associated with music, they are also texts in which women are spatially associated with music in the private sphere. The fact that the folk melodies compiled in the compilation studies are of a quality to show that women are intertwined with music in the private sphere, is an indication that women's performances are usually performed in the private rather than the public sphere. This is related to

the beliefs that shape the society's worldview; With the establishment of the Republic of Turkey as a modern nation-state, the change of society has become inevitable. Both in the process of trying to build nation states and today, the most important separator used when positioning states in the dichotomy of Islamic and Western civilizations has been the visibility of women in the public sphere. In the Early Modernization process, the presence of Turkish women in the public sphere was perhaps most effectively made visible on the radio. In Turkey, it is seen that with the increase of awareness about gender, gender blindness in the field of music sciences has been realized, and thus studies on women performing on the radio have been carried out. In this article, the articles published in radio magazines such as "Radio Week, Radio Magazine, The Voice of Radio", which started to be published in the 1950s, were scanned and brought together, and the data obtained were analyzed; conservative modernization is discussed in the context of gender and space. The study includes the female performers who made statements to the aforementioned magazines in the years when the magazines "Radyo Alemi, Radyo Haftası, Radyo Magazin, Radyonun Sesi" were published.

Radio as a Masculine Space

In the Early Republican Period, the radio used to spread the official ideology of the state; In music broadcasts, it was instrumentalized in order to spread the official music policies of the state. As a matter of fact, from the statements in the interviews given by the female performers of the period who were performing on the radio in the 1950s; It is understood that radio is shaped by the state, society and other actors in the institution. Similarly, with the statements made by radio artists in this period, it is seen that they are both actors of gender roles and reproducers of these roles. Particularly his statements about the private sphere and the roles of officials were clearly expressed by the actors of that period. So much so that their public presence has been tried to be blessed with their statements emphasizing what is the main duty of women in their discourses and their expressions suitable for the family life of the society. In addition, their presence in public life is legitimized by their prestige, and their prestige is measured by the values glorified by Kemalist reforms; At this point, it can be seen that they have assumed a genderless and even male identity. In this direction, radio is a tool and a place of performance of the modern nation-state and thought. In addition, the dimensions of the general use areas as well as the gendered "masculine" space provisions.

In particular, the local display of females on the stage, such as the female-specific features, was not welcomed. Because Western clothing and life; It is placed opposite the local clothes that refer to ethnic, ethnic and regional differentiations, and it has traditionally been functionalized to reinforce the consciousness of modernity, to objectify new lifestyles and to feed the civilization project of Kemalism. Similarly, other emphases on the local, such as the performance of folk songs with the local dialect, were met with reactions, as was the case with clothing. In addition, the framework of the radio as an official venue was decided on the works performed on the radio and in the gazino. However, it is witnessed that the radio was politicized in accordance with the idea of political sovereignty, especially during the transition to a multi-party system, which was dominated by the Democratic Party in 1950. As a matter of fact, the formation of the conservative paradigm, which differed from the one-party period modernization understanding with its aspects of Religion, was reflected in the radio broadcasts and the articles published in the radio extension magazines that started broadcasting with the spread of radio throughout the country.

The Role of Radio Extension Magazines in the Reproduction of Gender Roles

The answers included in the interviews, questions and statements in radio magazines such as Radyo Alemleri, Radyo Haftası, Radyo Magazin, Radyonun Sesi, Radyo Alemleri, as well as the objects related to the "woman portrait" that were wanted to be drawn in the 1950s, also externally reflect the panorama of the radio.

so much that in the mentioned magazines, women performers were photographed, especially at home, while cooking with a broomstick in their hands or an apron in the kitchen, while welcoming the guests, while offering tea and coffee with a tray in their hands; The portrayal of the woman as "a housewife, who cooks well, does ironing, does housework and handicrafts," reflects the idea of what her special roles should be. This can be understood from the fact that the female performers were built as a cultured saloon lady in the common area, with photographs taken while playing sports or reading books in radio magazines.

However, while the performers' interviews about sports, and especially football, as well as their discourses on their religious views and appropriate to the political climate of the period, marked the change in the way of perception in the 1950s, it reveals that modernization was moving in a conservative or populist direction from its route in the Early Republican Period.

CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS

One of the tools that modernization uses while producing itself is the dualities on which it builds itself. In particular, radio, which is a modern state-nation-public institution; It builds the existing, limited, and surrounding power on dualities such as male-female, traditional-modern, East-West, local-national, casino-radio. In this direction, it is witnessed when the roles of women and the public are defined according to what is acceptable, that is, what is "masculine". For example, the woman performing on the radio should have a loud and dignified voice, not exhibit feminine characteristics and local ones, perform in Istanbul Turkish, adopt Western clothing and lifestyle, and reinforce the consciousness of modernity.

However, in radio broadcast magazines published during the Democratic Party administration; The emphasis on the private sphere in questions about women indicates that modernization is moving in a conservative or populist direction. As a matter of fact, in addition to the questions asked in the aforementioned magazines, ideas about the "woman portrait" that were wanted to be drawn in these years are obtained from the statements of the female performers of this period who were performing on the radio, and this is reinforced by the fact that the statements of the female performers are related to the special roles of women. The statements in question show that the roles of employees are sometimes produced by their fellows and sometimes by the opposite sex.

From the speeches of the vocalists, choir conductors and administrators performing on the radio, it is shown that the radio preserved the Kemalist modernization line especially until the 1950s, but with this study, especially under the influence of Kemalism, Nationalist conservatism emerged as the Reinvention of Tradition, and in this direction, the Christian conservative paradigm of the political power affected the speeches of the actors on the radio. . In particular, the emphasis on women's rights in the private sphere, their views on religious sovereignty and their discourses on fulfilling their religious duties, the commitment of the talk magazines and the statements in these magazines to the ideology of political sovereignty, the patronage of some performers by the government, how this perception change affects radio and performers. It is an indication of reflection.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 29.12.2022
Kabul Tarihi / Date Accepted : 29.12.2022
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2022
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1226502>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

BAŞCAVUŞ İSMAİL AĞA'NIN BESTELERİ VE MECMUA-YI GÜFTE'SİNDEN (BERLİN 3370) TESPİTLER

USLU, Recep¹

ÖZ

Makalenin konusu olan bu güfte mecmuası, nitel araştırma yöntemiyle incelendi. Güfte mecmuasının asıl yazması Berlin Staatsbibliothek Ms. Or. Fol. 3370'da bulunmaktadır. Kütüphane kaydında mecmua 210 sayfadır. 17.yüzyılda yazılmış bir eser olarak tespit edilmiştir. Daha spesifik bir tarih belirtilmemiştir. Bu makalede güfte mecmuasını yazan kişinin kim olabileceği ve yazım yılı özellikle sorgulandı. Bulunan sonuçlar arasında yazarının 1800 yılında ölen İsmail Ağa olduğu ve mecmuasını 1780'lerde yazmış olabileceği çeşitli gerekçelerle ortaya kondu. Berlin kütüphane kaydındaki 17.yüzyıla ait olduğu kaydı doğru değildir, 18.yy ikinci yarısı olmalıdır. Mecmuanın

¹ Doç. Dr. Recep USLU, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat Tasarımve Mimarlık Fakültesi, Türk Musikisi Bölümü, recep.uslu@medeniyet.edu.tr,  <https://orcid.org/0000-0002-3849-2982>

yazım tarihinin tespitini destekleyen önemli bulgular arasında şu bulgular vardır: 1-Mecmua, Nasır Dede'nin gençliği ve Sultan III.Selim'in şehzadelik döneminde yazılmıştır, ancak 1780 yılından sonra icat ettiği makamlardan hiçbiri bulunmamaktadır. 2-Mecmuada Nasır Dede'nin cedid dediği, 18.yüzyıl ortalarına ait makamlardan eviçbuselik besteler vardır. 3-1767 yılında yazıldığı tespit edilmiş olan Hekimbaşı mecmuası ile yapılan karşılaştırmada ortak bazı bestekarların, Hekimbaşı mecmuasında çavuş iken, diğer mecmuada ağa olarak kaydedilmiş olduğu görülmüştür. Bu bulgu bize 3370 nolu mecmuanın 1767 yılından daha sonra yazıldığını göstermektedir. 4-Hızır Ağa, yeni icadı müsebba usulünü 1777 tarihli eserinde yazdı. Bu yeni müsebba usul adını Akovalı Hatem, Divanındaki bir şiirde belirtti. Bu güfte mecmuasında müsebba usulünde bir beste vardır. Böylece mecmua yazarı ile Hızır Ağa arasında bir tanışıklık ve tarih yakınlığı ilişkisi olduğu anlaşılmaktadır. 5-Bestekâr ve mecmua sahibi 1759'da ölen Ebubekir Ağa ile mecmuanın yazarı Başçavuş İsmail Ağa arasında müzik öğrencisi olmak gibi tanışıklık ilişkisi vardır. Sonuç olarak bu makale, bestekâr Başçavuş İsmail Ağa'nın Berlin güfte mecmuasının yazarı olduğunu ve 1780 yılında mecmuanın derlendiğini önermektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği tarihi, Güfte mecmuası, Başçavuş İsmail Ağa, Hızır Ağa, Müsebba, Ebubekir Ağa, Hekimbaşı Abdülaziz, Sultan III.Selim.

THE COMPOSITIONS OF SERGEANT ISMAIL AGHA AND SOME FINDINGS FROM HIS THE LYRIC BOOK (BERLIN 3370)

ABSTRACT

This lyric book, which is the subject of the article, has been examined with the qualitative research method. The original manuscript of the lyrics book is from the Berlin Staatsbibliothek Ms. or. Fol. It is located at 3370. Among the first detected findings, we can count the following: It was seen that two of the 39 makams in 210 pages that make up the index of the manuscript were not recorded in the lyrics. I prepared and re-edited my article based on different findings. In this article, among the important findings supporting the determination of the writing date of the journal are the following findings: 1-Majmua was written during the youth of Nasır Dede and the principedom of Sultan Selim III, but none of the makams he invented after 1780. 2- In the journal, there are eviçbuselik makam compositions from the new makams of the mid-18th century, which Nasır Dede

called new that cedit. 3-In comparison with the Hekimbaşı journal, which was determined to have been written in 1767, it was seen that some of the same composers were registered as sergeants in the Hekimbashi journal while they were recorded as aghas in the other journal. This finding shows us that the journal no. 3370 was written after 1767. 4-Hizir Agha wrote about his new invention of the musebba usul in his work dated 1777. Hatem of Akevalı stated the name of this new musebba usul in a poem in his Divan. There is a composition in the musebba usul in this lyric collection. Thus, it is understood that there is a relationship of acquaintance and historical closeness between the writer of the journal and Hızır Agha. Chief Sergeant İsmail Ağa is the author of Berlin's lyric book in 3370 and that it was compiled in 1780.

Keywords: Turkish music history, Lyric book in Berlin, Composer Ismail Agha, Hizir Agha, Musebba rhythm, Ebubekir Agha, Hekimbashi Abdulaziz, Selim III.

GİRİŞ

Güfte mecmualarından müzik tarihi için yararlanmanın önemine değinen ilk müzikoloji metodolojisini sorgulayan 2001 yılındaki bildiri yayınımdan sonra, müzikolojiyle ilgilenen pek çok kişi tarafından güfte mecmuaları hakkında tez, makale, araştırma yapılmıştır. Gittikçe yükselen bir ilgi odağı olmayı hak eden güfte mecmuaları Türk Müziği tarihi için olduğu kadar, barındırdığı Arapça ve Farsça bestelerle Orta Doğu müzik tarihi için de aynı öneme sahiptirler. Bu yükselen ilginin göstergelerinden biri de genç araştırmacı Harun Korkmaz'ın hazırladığı katalog olarak görünmektedir. Hatta edebiyatçıların da mecmualar üzerinden metotlar geliştirip konuyla ilgili makaleler yazdıkları görülmüştür (Kurnaz - Aydemir 2013).

Çeşitli sebeplerle Türk müziği kaynaklarını değişik ülkelerin arşivlerinde ve kütüphanelerinde görüyoruz. Konumuz olan mecmualar edebiyatçıların da ilgisini çekiyor. Gazi Üniversitesinde Türk Dili ve Edebiyatı Profesörlerinden Prof. Dr. Yaşar Aydemir'in bana incelemem için 2013 yılında verdiği bu mecmuanın Türk müziği tarihi açısından ne kadar önemli olabilirdi? En önemlisi de literature geçmemiş bir güfte mecmuası yazarı bir müzisyen bestekâr Başçavuş İsmail Ağa'nın var olduğunu bilemeyecektik.

Problem Durumu

Bu makale Berlin kütüphanesi yazmaları arasında bulunan bir güfte mecmuasının tanıtılması, yazarının tespit edilmesi, tarihlendirilmesi için güfte mecmuasındaki bilgilerin sistematik müzikoloji yöntemi kullanılarak incelenmesi ile sınırlandırılmıştır. Hatta başlığı “Bestekâr İsmail Ağa ve Berlin 3370'deki Mecmua-i Güfte'si: Türk Müziği Tarihi İçin Yeni Bir Kaynak” olarak yayınlanacaktı. Sonunda Yaşar hocamla ortak bir yayın yapacaktık. Fakat hazırladığım makale yayınlanacağı sırada Fatma Adile Başer'in 2017 yılındaki *M.Fuad Köprülü Kasım 2016 Türkiyat Sempozyumu*'nda (İstanbul 2017, s. 125-164), “Minyatürlü Bir Güfte Mecmuası” başlıklı yazısını görünce hazırladığım makalenin yayımından vazgeçtim. Mecmuanın iç ve dış tanıtımını yapan Başer, minyatürlerle birlikte mecmuanın içeriğini yayınlamıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu makale birbirinden habersiz aynı mecmua hakkında yapılan iki akademik çalışmadaki tespitlerin ne derecede örtüştüğünü, aynı konuyu farklı kişilerin yaklaşımlarıyla ortaya çıkan bilimsel tespitlerin doğruluğunu desteklemek üzere ortak noktaları özetle belirlemek, bazı farklı bulgulardan söz ederek konuya katkı sağlamak, buna ek olarak bulgular üzerinden mecmua yazarının kim olabileceği ve ne zaman yazılmış olabileceğini ortaya koymak olacaktır.

Evren ve Örneklem

Güfte mecmuaları evreninde Berlin 3370 yazması araştırmanın örneklemidir.

Makalenin planı ise önce Başer'in makalesindeki bulgular kısaca özetlenecek, sonra Bulgular: Mecmua'dan Makam Tespitleri, Mecmuada Besteci Tespitleri, Mecmua'nın Yazım Tarihi, Mecmua'nın Yazarı, Bestekar Başçavuş İsmail Ağa Kim Olabilir?, Başçavuş İsmail Ağa'nın Müzisyenliği, Başçavuş İsmail Ağa'nın Şiirleri, Mecmua-i Güfte'nin Yazım Tarihinde Son Söz: 1780 ve Sonuç başlıkları altında değerlendirilecektir.

Başer'in Makalesinden Özet

Dr. Fatma Adile Başer, Berlin Devlet Kütüphanesi, Prusya Kültürel Mirası eserleri arasında Ms.or. fol.3370 numaradaki bu mecmuayı M.Fuad Köprülü Kasım 2016 Türkiyat Sempozyumu'nda (İstanbul 2017), tanıtmıştır. Makalesinin başlığı: “Minyatürlü Bir Güfte Mecmuası” (s. 125-164). Başer, müzik tarihi için bu değerli mecmuayı ele aldığı makalesine “Musiki Külliyyatı Niteliği ile

Güfte Mecmualarına Bakış” başlığı ile giriş yapmıştır. “1.Eserin şekil özellikleri, 2-Yapısal içerik, 3-Mecmuadaki minyatürler (6 minyatür), 4-Mecmuada yer alan besteciler ve eserleri (74 besteci ve bestecileri belirtilememiş eserler), 5-Güfte Mecmuası’ndaki Mûsıkî Unsurlarına Dair Sayısal Tespitler (makamlar ve müzik biçimleri, usuller ve müzik biçileri) ile sonlanmaktadır. Daha sonra kaynaklar listesi verilmiştir.

Başer’in incelemesinin sonuçlarını sistematik müzikoloji yöntemiyle özetlersek mecmuanın incelenmesiyle eserde 36 makam, 23 usul, müzik biçimleri 3 kar, 263 beste, 7 nakış, 229 semai, 27 nakış semai, 7 şarkı, 1 ayin, 11 adsız olmak üzere toplam 548 eser mevcuttur. 36 makamın listesi için Başer’in makalesine bakabilirsiniz.

Makalede, tablonun dışında “Yapısal içerik” başlığında sayısal olarak “36 adet makam”, “547 güfte”, “24 farklı usul” diye bahsedilmiştir. Sadece sünbüle makamında eser kaydedilmemiş olduğundan söz edilmiştir. Fasıl başlarında yer alan beyitler için “Mecmuada her bir fasılın başında ilgili makamın adının geçtiği beyitler xxx şiiirlerinde Sâmi mahlâsını kullanan Arpaeminizâde Mustafa Efendi’ye (ö.1734) aittir” der.

Güfte mecmuasının yazılış tarihi konusunda “Yapısal içerik” başlığında Başer “Saray’da kaleme alınan bir eser olmasına rağmen, bestekâr sultan, III. Selim’in adının hiç geçmemesi, eserin yazılış döneminin III. Osman (1754-1757), III. Mustafa (1757-1774) saltanatına tesadüf ettiğini göstermektedir” görüşünde olduğunu belirtir. Bir başka yerde “Eviçbüselik ve Şehnazbüselik fasılları ise manzumenin yazılmasından daha sonra ortaya çıkan makamlar olduklarından, adları beyitlerde geçmemektedir. Bu makamlara ait fasıllar, adları başlık yapılarak açılmıştır. Bu durum Mecmua’nın XVIII. yüzyılın ikinci yarısında yazıldığını göstermektedir” der.

Mecmua sahibi konusunda yine aynı yerde “Bestekâr adları ve genel olarak Mecmua’daki tezyinî ve estetik özellikler, mecmua sahibinin sarayda görevli bir nakkaş ve mûsıkîşinas olduğu intibâmı kuvvetle vermektedir” kanaatini belirtir.

BULGULAR

Bu bölümde mecmuayı incelemenin sonucunda elde ettiğim bilgi, tespit ve tahminlerimi, bu makalenin bulguları bölümde yazmaya çalışacağım. Mecmuadaki makam, usul, beste sayısı, müzik biçimlerinin sayısal değerler konusuna fazla eklenecek bir şey yok. Bu değerler bazen sehven bazen dikkatten kaçması gibi bir-kaç sayı fark edebilir. Nitekim bununla ilgili birçok örnek var. Makalede özellikle önemli gördüğüm makam adları, yazım tarihi, bestekâr adları, bestekâr hakkındaki bilgilere

katkılarım olacaktır.

Mecmuadan Makam Tespitleri

Mecmuanın incelenmesi sırasında gördüğüm üç makam Başer'in listesinde yer almamaktadır. Yukarıdaki makamlar listesinde mecmuada gördüğüm hüzzamdan sonra 1-uzzal; şehnazbuselikten sonra 2-gerdaniye; segâhtan sonra 3-maye makamları Başer'in makamlar tablosu listesinde görünmüyor. Uzzalda eser kaydedilmemiştir. Bunlarla birlikte mecmuada bulunan makam adı sayısı 39 etmektedir. Buna ilave olarak benim incelediğim mecmuadaki rast faslının birinci sayfası eksikti. Bu eksiklikten makalede bahsedilmemektedir.

Mecmuadan Besteci Tespitleri

Mecmuada adları görülen besteciler Başer'in alfabetik verdiği sırayla besteciler ve besteleri hakkında verilen bilgiler hemen hemen aynı sonuca varılmıştır. Ulaştığım farklı bulgulardan bahsedecek olursak, alfabe sırasıyla:

Ahmed Çavuş Ağa Seyyid merhum 6 adet bestesi ile tespit aynıdır. Hayatı hakkında yapılan araştırmada *Sicill-i Osmani*'de 1760'larda hayatta olan bir Seyyid Ahmed Ağa'dan söz edilir. Vardakosta Seyyid Ahmet Ağa 1794'te öldüğü bilinmektedir, bununla birlikte aynı kişi olup olmadığını tespit için bestelerinin karşılaştırılması lazımdır. Ahmed Na'na'nın bestes 5 adet (Başer'de 4 bestesi sıralanmıştır),

Ali Ağa Na'lçe ve Na'li, 15 adet bestesi tespit edilmiştir. Başer'de 12, Ali Ağa Na'li ile diğer Na'li 2 adet birbirinden ayrılmış, belki Na'li Atik 1 adet bestesi ile bunlardan biriyle aynıdır. Yine Ali adını taşıyan Rikabdar Ali Ağa'nın 1 adet (Başer'de 2), Ali Kudumi Derviş'in 1 adet (ö.1714, Başer'de 3), Ali Hâce'nin 2 adet (XVII. yy başı; Başer'de 1).

Bekir Ağa-Ebubekir Ağa Çavuş 97 adet (ö. 1759); Başer'de verilen listede, mecmuada iki farklı Bekir Ağa ve Ebubekir Ağa Çavuş olduğu göz ardı edilmiştir, hepsi tek bir kişinin bestesi gibi listelenmiştir. Bu durumda Esad Efendi'nin bahsettiği Ebubekir Ağa ile bu mecmuada adı geçen Bekir Çavuş Ağa farklı kişiler olmalı sonuçta, XVIII.yüzyılda bestekar en az iki Bekir Ağa vardır, ikincisini Ebubekir Çavuş Ağa şeklinde ayırmak gerekmektedir.

Bu paragrafta bestelerinin toplam sayıları, üç-beş sayı farklı olanları alfabetik sıra ile ve bazen farklı bilgilerle bir arada bestekar tespitleri vereceğim: Farklı vefat tarihi görüşüm itibariyle dikkat çekmek istediğim Dilhayat'ın ölümü 1785? yılı sonrası olmalıdır. Hâce 7 adet (Başer'de beste

sayısı Hacı Abdülkadir aynı sayıda olmakla beraber, mecmuada Abdülkadir adı geçmemektedir); Hafız 36 adet (Başer’de Hafız Post-Çelebi 33 adet); Haham 6 adet (Başer’de adı Haham Nihavendi Musi ö.1760?, 5 adet); Hasan Ağa Burnaz Enfi 7 adet (ö. 1729?; Başer 9 adet); Hasanefendizade 5 adet (ö. 1729?; Başer’de, Hasanefendizade Ahi Çelebi, 8 adet); Hüseyin Ağa Cemmal (deveci) 5 adet ile aynı beste sayısı olmakla beraber, ölüm tarihi için tahminim, 1767’de eserini yazmış olan Hekimbaşı zamanında “ağa” olduğuna göre tahmini ö. 1780? sonrası olmalı. İbrahim A’ma 2 (XVII. yy; Başer 3 adet); İbrahim Çavuş Ağa Atık 3 adet (ö. 1740?, Başer 4 adet); İbrahim Çavuş Ağa 10 adet (1790’larda vefat ettiği tahmin edilmektedir; Başer’de İbrahim Çavuş Ağa Kürkçüzade İbrahim 6 adet); Küçük İmam/ İmam Sağır 9 adet (veya Kuçek İmam; Başer’de 12); Küçük Müezzin 2 adet (ö. 1717?, Müezzin Çelebi ile aynı olabilir; Başer’de 1); Mustafa Tab’i Ağa Müezzin 8 adet (Başer’de 7 adet), Çömlekçizade Receb Çelebi 18 adet (ö. 1701; Başer Çömlekçizade 2, Taşçızade 18); Taşçızade Receb 1 adet (ö. 1690); Salih Çavuş Ağa Küçük 2 adet (Başer’de 1), Seyyid Nuh 4 adet (ö. 1714?; Başer’de 3), Tosunzade 10 adet (ö. 1715?; Başer’de 9), Yekçeşm giriftzen Derviş Hüseyin 3 adet beste sayısı ile aynı fakat Sicil’de 1760’larda hayatta olan Yekçeşm Hüseyin Ağa’dan söz edildiğini ilave etmek gerekir; Kürkü Zaharya 10 adet (ö. 1790 sonrası; Başer’de 8). 14 adette bestecisi bilinmeyenler.

Başer’de bestekâr olarak Koca Baba? ve Koz/kaz? adları okunamamış iki besteci var; Bunlardan Koca Baba lakabı bestekâr Haznedar Ahmed Ağa’nındır. Bütün bunlar dışında benim listemde birkaç kişi daha var: Derviş Ali 2 adet (ö. 1758); Hasan Çelebi 5 adet; Hasan Efendi 1 adet; Müezzin İsmail Ağa 1 adet; Bursevi İsmail Ağa 2 adet (ö. 1724); Suzan Ahmed’in 1 adet müzik eserleri kaydedilmiştir diye tespitte bulunmuşum. Son olarak biraz sonra üzerinde ayrıntılı durulacak Başçavuş İsmail Ağa’nın besteleri konusunda da farklı sonuçlara ulaştığımız.

Yazım Tarihi Problemi

Güfte mecmuasının yazılış tarihi konusunda Başer, “XVIII. yüzyılın ikinci yarısında, III.Mustafa (1757-1774)” ve “III. Selim’in adının hiç geçmemesi” ile görüşünü “XVIII. yüzyılın ikinci yarısı”nda yazılmış olabileceği kanaatini belirttiği görülür. Burada bahsedilen XVIII. yüzyılın ikinci yarısı 1750-1799 yılları olarak uzun bir süredir. Başer, mecmuanın yazılış tarihi için bu sürenin sonunu 1774 olarak belirlemiş görünüyor. Bence burada III.Selim’in 1774-1789 yıllarındaki kafes hayatında güçlü bir müzik eğitimi aldığı, etrafında müzisyenlerin bulunduğu süre de göz önünde bulundurulmalıdır.

Yine aynı konuya bağlı olarak mecmuadaki eviçbuselik, şehnazbuselik makamlarının mecmuada bulunması da dikkat çekicidir. Başer bu makamı Sami'nin şiirinde olmadıkları için fasıl başlarında beyitlerin bulunmamasına açıklık getirmiştir. Arpaeminizâde Mustafa Efendi şair Sami'nin (ö.1734) ölüm tarihi sonrası düşünülmüştür. Bu durumda makamların icatları 1734-1774 arasında olabileceği ihtimal dahilindedir. Özellikle eviçbuselik makamını Abdülbaki Nasır Dede, 1774-1789 yıllarındaki şehzadeligi de dahil III.Selim'in hayatında içinde bulunan sürede icat edilen makam olduğunu “cedid” diyerek belirtmiştir. Eviçbuselik makamının icat edildiği tarih mecmuanın yazıldığı tarihin belirlenmesine yardımcı olacaktır, yoksa makamların icat edildiği tarihte mecmua yazılmıştır anlamına gelmemektedir (Eviçbuselik konusuna tekrar değinilecektir). Nasır Dede'nin ve Hızır Ağa'nın bu makamlar hakkındaki şahitlikleri mecmuanın yazım tarihini 1774'ten sonrasında aramak gerektiğini düşündürmektedir.

Mecmuanın Yazarı

Güfte mecmuası yazarlarını tespit etmek hatta tahmin etmek, bir tahminde bulunmak müzik tarihinin en zor taraflarından biridir. Bu tahminler kişisel görüşler halinde ileri sürülür, sonra kabullerle yayılır. Hafız Post güfte mecmuası gibi. Yazmada mecmua yazarına ait herhangi bir yazılı kayıt olmamasına rağmen, Hafız Post mecmuası oluşu, yazmanın yazım tarihi bulgularının uygun olması halinde eserde Hafız Post güftelerinin çoğunlukta bulunması karinesinden yola çıkılmıştır. Mecmuanın yazarı konusunda Başer özel bir isim belirtmemiş, yazarın “mecmua sahibinin sarayda görevli bir nakkaş ve mûsikîşinas” biri olabileceğini tahmin eder.

Elimizdeki mecmuada Başer'in tablosundaki tespiti ile iki bestekârın sayısal olarak besteleri diğerlerinden fazladır. Bunlardan biri Ebubekir Ağa, diğeri ise Başçavuş İsmail Ağa'dır. Ebubekir Ağa'nın güfte mecmuası ayrıca var olduğu bilindiğine göre bu mecmua, onun desteklediği bir bestekar olarak Başçavuş İsmail Ağa'nın olması yüksek ihtimaldir. Başer'in listesinde görüldüğü üzere mecmuada 100'den fazla bestesi kayıtlıdır (benim tespitime göre 70). Başer'in tablosundan İsmail Ağa'nın dört adet şiiri bestelenmiş görünüyor. Besteledikleri arasında eviçbuselik gibi yeni icat makamda bestesi de vardır. Giriş paragrafında belirttiğimiz kurala göre bu mecmuanın tertib edeni en çok bestesi bulunan İsmail Çavuş Ağa'dır diyebiliriz.

Burada dikkatle üzerinde durulması gereken konu mecmuada güfte başlarındaki İsmail Ağa kayıtları her zaman aynı değildir. En az dört İsmail Ağa görülmektedir: Sazkar İsmail Ağa, Müezzîn İsmail Ağa, Bursevi İsmail Ağa, İsmail Başçavuş Ağa. Güftelerin üzerinde “Başçavuş”

kelimesinin gösterdiğine göre yazarın bunları bilinçli yazdığı düşünülebilir, dolayısı ile bu kişiler aynı kişi değiller. Bu durumda yazarın kimliğini ortaya çıkarabilmek için biyografi kaynaklarından İsmail Ağa'ların araştırılması gerekmektedir.

Bestekâr Başçavuş İsmail Ağa Kim Olabilir?

Elimizde ismi bulunan Başçavuş İsmail Ağa kimdir? XVIII.yüzyılda yaşadığını tahmin ettiğimize göre kim olduğunu anlayabilmek için Osmanlı döneminin biyografi kaynakları üzerinden aradık. Türk müzikolojisi biyografi kaynaklarından Mehmet Süreyya Bey'in yazdığı Sicill-i Osmani'de bir kaç adet "İsmail Ağa" vardır, bunların içinde en uygunu "İsmail Ağa, Başçavuş iken Safer 1203'de (Kasım 1788) cebecibaşı oldu (yani Ağa oldu). Azilden sonra 1 Ramazan 1214'de (27 Ocak 1800) vefat etti. Haydarpaşa'da medfundur" (Mehmet Süreyya 1988: I, 374) kayıdır. Doğum tarihi verilmemiştir, ortalama 60-65 yaş tahminine göre 1630'larda III.Ahmed'i tahttan indiren isyan sırasında doğmuş olduğunu, saraya 1640'larda Enderun'a alınmış, Hekimbaşı güfte mecmuasını yazmadan biraz öncesinde çavuş olmuş olabileceği varsayılabilir. Burada bahsedilen İsmail Ağa'nın biyografisine başka bir yerde rastlanılmamıştır.

Esad Efendi'nin *Atrab*'ında adı geçen bestekar Edirne Hasköylü İsmail Ağa ile aynı olması mümkün değildir. Bunun sebebi Edirneli İsmail Ağa, Esad Efendi'nin *Atrab* adlı eserini yazdığı 1729 yılında zaten "ağa" idi (Esad Efendi 2015: s. 39-40), oysa makalenin konusu olan İsmail, Hekimbaşı güfte mecmuasındaki kayıtlara göre eserini yazdığı 1767 yıllarında "çavuş", daha sonra "ağa" olmuştur.

Elde ettiğimiz bilgileri uyarlısak Başçavuş İsmail Ağa güfte mecmuasında zaten dört farklı İsmail Ağa'nın bestelerini, sonuncusu olan kendisinin birçok bestesini kaydetmiştir. Güfte mecmuasında Sazkar İsmail Ağa (Hekimbaşı mecmuası zamanında ağa), Müezzini İsmail Ağa (III. Ahmed'in müezzini olabilir, onun bir şiirini bestelediği Hekimbaşı mecmuasında kayıtlıdır), Bursevi İsmail Ağa olmak üzere İsmail Ağa'ların besteleri vardır. İsmail Ağa olarak bilinen dördüncü besteci Başçavuş ifadesiyle kayıtlı kendisidir. Güfte mecmuasının yazarı olan besteci Başçavuş İsmail Ağa, sadrazam Halil Hamit Paşa'nın 1785'te azlinden ve idamından sonra, 1788'de "cebecibaşı" olan ve muhtemelen 1789'da III. Selim'in padişah olmasından önce saraydan ayrılan, bir sebeple uzaklaştırılan/azledilen kişi olabilir.

Dikkat çekici birkaç tespiti de burada belirteyim:

Güfte mecmuasındaki minyatürlerin Metin And tarafından Tasvir Dönemine geçişin örnekleri

olarak değerlendirilmesi mecmuanın Abdülhamid zamanında yazıldığını göstermektedir. Minyatürler, bestecinin Abdülhamid'in çevresinde bulunan müzisyenlerden biri olduğunu desteklemektedir.

Eserini yazdığında 6 adet bestesini yazdığı Seyyid Ahmed Çavuş Ağa'dan merhum diye bahsetmesi, Vardakosta Seyyid Ahmed Ağa aynı kişi olsa bile, merhum kelimesi tanıştığını gösterir, mecmuayı yazdıktan ve 1794'te ölümünden sonra kelimeyi mecmuaya eklemiş olabileceği ihtimalini de göz önünde bulundurmalıdır.

Eserini yazdığında Tahir Ağa, Numan Ağa gibi Şehzade Selim'in etrafında bulunan cedit ekolü bestecilerden hiç birinin beste kaydı yoktur. Başçavuş İsmail Ağa'nın mecmuasında III.Selim'in bestelerinden hiçbiri yokken, III.Selim'in güfte mecmuasında Başçavuş İsmail Ağa'nın altı bestesi vardır. Aşağıda yer alan besteleri listesinde görebilirsiniz.

Eserini yazdığında Dilhayat Kalfanın eserleri vardır.

Minyatürlü olan güfte mecmuasından çıkarılan bilgilere göre Başçavuş İsmail Ağa besteciliğe "çavuşluk" döneminde başlamıştı. Farsça biliyor, Farsça güfteli nakışları var, ayin kaydetmiş. Çavuş olduğu sıralar, 1740'lerden sonra olmalı. Hekimbaşı mecmuasında besteleri kayıtlı "İsmail Çavuş", artık acemilikten kurtulmuş, 1767'lerde "çavuş" olmuştu. O, Hekimbaşı ve o dönemin bestecilerinden Kemani Hızır Ağa ile tanışıyordu. Hekimbaşı güfte mecmuasında da besteleri kayıtlı olan Hüseyin Cemmal Ağa'yı yine bu tarihlerde tanışmış olabilir.

Hızır Ağa eserini 1777 yılında yazdığı tahmin edildiğine göre, İsmail Ağa, tam da bu sıralarda "Başçavuş" olmuş olabilir. Güfte mecmuasını yazdığı sıralarda "Ağa" idi ve kendi bestelerinin çokluğuna göre, diğer bestelenmiş güfteler için şu sonuç ortaya çıkmaktadır: Başçavuş İsmail Ağa, kendi bildiği eserlere mecmuasında yer vermişti.

Kendisinden sonra en çok bestesine yer verdiği bestekar "Ebubekir Ağa" (ö.1759) ile tanıştıkları anlaşılmaktadır, hatta onun müzik anlamında öğrenciliğini yapmış, desteğini almış biri olabilir. Haznedar Ahmet Ağa'yı yaşlılığında tanıdığı için onu "Koca Baba" olarak kaydetmiştir. Sarayla yakınlığı bilinen şair Süleyman Dâniş'den² şiirler bestelemiş olması hem tanıştıklarına hem de şair

²Şair Süleyman Dâniş'in hayatını kaleme alan yazılarda görülmeyen bazı tespitlere burada yer vermek gerekir. Dâniş'in annesi III. Ahmed'in oğlu Şehzade Mehmet'in (d1714-ö.1756) sütanesi olmuştu. Annesi şehzade Mehmed'e sütanne olduğuna göre 1714 tarihlerde doğduğu anlaşılan Süleyman Dâniş'in 15 yaşından sonra ziyaret ettiği ve danıştığı, 1730'dan sonraki yıllarda tanışmış olduğu Akovalı Hatem'in teşviki ve Daniş mahlasını vermesi ile şiir yazmağa devam etmiş olabileceğine işaret eder. İsmail Çavuş Ağa ile arkadaşlık edip bestelemesi için şiirlerini paylaştığı 1750'ler onun şiirde verimli olduğu zamanı gösterir. Dâniş, şiirlerini bestelemek için Başçavuş İsmail Ağa'dan başka Şehzade Selim (III.), Dilhayat ve Bekir Çavuş Ağa'ya vermesi aralarındaki dostluğu göstermesi

Dâniş'in çevresiyle ortak müzisyen tanıdıklarına işaret etmektedir.

Bestekâr Başçavuş İsmail Ağa'nın Ölümü: III. Selim padişah olduğu sırada, 1789'larda azledilen Başçavuş İsmail Ağa, azlinden bir yıl sonra 1800 yılı ilk ayında ölmüş ve Haydarpaşa Mezarlığına defnedilmiştir (Mehmet Süreyya, 1988: I, 374). Bütün bu incelemeler sonucunda Bestekar Başçavuş İsmail Ağa'nın doğum tarihinin Hekimbaşı'nın mecmuasını yazdığı varsayılan 1767'den 20-25 yıl öncesi hesaplanırsa, yaklaşık olarak Başçavuş İsmail Ağa'nın 1740'larda doğduğu söylenebilir. Enderun eğitiminin III.Mustafa (1757-1774) zamanında geçmiş olması gerekir. III. Mustafa zamanının sonlarında bestekârlığa başlamış, I. Abdülhamid'in (salt.1774-1789) zamanında devam etmiş, bestelerinin çoğunu bu mecmuasına kaydetmiştir. Başçavuş İsmail Ağa, 1740? - 1800 arasında hayat sürmüştür, 18.yy ikinci yarısının bestekârı demektir.

Başçavuş İsmail Ağa'nın Müzisyenliği

Bestekar Başçavuş İsmail Ağa'yı meşhur eden bestesi, güftesi Süleyman Dâniş'e ait olan mahur makamındaki müstezadlı bestesi olduğu anlaşılmaktadır: Yâre nazar-ı rağbete şâyân nelerim var/ Söylenmesi müşkül (Hekimbaşı- Kılıç, 2013: s. 378). Hekimbaşı mecmuasında kayıtlı bu bestesi 1765-67'lerde kendisini meşhur etmişti. Aynı metodu takip ederek 1765 öncesine tarihlenen ilk yaptığı diğer besteleri tespit edebiliyoruz, bunların bir kısmı Berlin yazmasında da kaydedilmiş. Aşağıdaki listede hem Hekimbaşı hem de Berlin yazmasında olan besteleri karşılaştırılmış, sadece Berlin'de olanlar (Berlin), sadece Hekimbaşı mecmuasında olanlar (Hekimbaşı); her iki mecmuada olanlar için (Hekimbaşı+Berlin) rumuzları ile belirtilmiştir. Suiçmez'in (2013) çalıştığı güfte mecmuası, her ne kadar 18.yy'ın ilk yarısında yazılmış olduğu tahmin edilmiş olsa da karşılaştırma sonucunda İsmail Çavuş'un "ağa" olduktan sonrasında, yani 18.yy son çeyreğinde yazılmış olduğu anlaşılmıştır (Uslu, 2015: 466). Ayrıca 1774 tarihli Hafız Abdülbaki'nin ve 1799 yılında yazıldığı öne sürülen III.Selim güfte mecmuaları ile de karşılaştırma yapılmıştır. Az da olsa bazı bestelerinin Hekimbaşı mecmuasında İsmail Çavuş, III.Selim mecmuasında İsmail Ağa başlığı altında ortak olduğu görülmüştür. Bu dört güfte mecmuasından elde edilen şair ve bestekar İsmail Baş/Çavuş Ağa'nın (ö.1800?) besteler listesi aşağıdaki gibidir:

1. Aç sîne-i nesrînini cânâ germekden, buselik semai (Berlin).
2. Açılır sûzeş şevkimle deyu ol gül-i nâz, mahur semai güfte Hıfzi (Berlin).
3. Aşkım ile hâk oldu giryânım efendim, ısfahan, Semai (Suiçmez, s. 45)
4. Âteş-i bi-dil ez ger mey in merhale dârem, bayati semai (Berlin).

açısından önem taşımaktadır. Süleyman Dâniş, 1775'te ölmüştür (Birgören, 2005: 36).

5. Beni bend etti mest edüb kemend-i kâkül-i hoş bû, ısfahan semai (Berlin).
6. Beni sâyen gibi üftade iden serv ü bâzın, bestenigar semai, güfte ve beste (Berlin).
7. Beni sermest-i la'l-i dilrübâ dirlerse, hicaz çenber beste (Berlin).
8. Bilmedim kadr-i visâl-i yâri, bayati nakş semai (Berlin).
9. Bir çiçekci kuzusu aldı beni gayetde, semai şarkı, güfte Rahmi (Berlin yok);
10. Bir dil ki hemişe suzinur hâk-i irak, hafif beste (Berlin).
11. Bir kez nihân o şuhla kerem-i ülfet olmadık, seghah hafif beste (Berlin).
12. Bir meh-i hûrşîd-i ruhsârın gönül şeydâsıdır, nühüft, devrirevan, güfte Mahir (Hekimbaşı)
13. Bir nâzile sad âkili mecnûn eyler, hüseyini muhammes beste (Berlin).
14. Bir zâlîme düşdü dil-i şûrîdeki âh, eviç, semai (Hekimbaşı);
15. Bizi mikras-ı gamzenle kesüb biçdik, bayati muhammes beste (Berlin).
16. Bu cevri yeter etme aman cânıma geçdi, irak semai (Berlin).
17. Bu kasrın etti meftun âlemi, neva semai (Berlin).
18. Budur eyhâm-ı olunan lezzet-i güftârındır, arazbar beste (Berlin).
19. Burc-ı germde ol meh-i yek söylerim, nühüft semai (Berlin).
20. Cânâ dime beyhude imiş âşıkın âhı, neva semai müstezad (Berlin).
21. Cânım diyerek sineye çekseydim, acemaşiran darbeyn beste müstezad, güfte Dâniş (Berlin).
22. Cefâ-yi tâli-i nâ-sâz-kârı benden sor, buselik semai Güfte Nedim (Hekimbaşı+Berlin).
23. Cûy-i bir pây-i melâhet mevc-i fitne, hüseyini zencir beste (Berlin).
24. Cûyân-ı sirişkim o şehin bezmine, muhayyer Semai (Berlin).
25. Dem ü halin düşürüp gitmiş dem-â-demcesine, hüzzam, semai (Hekimbaşı);
26. Deme güzeller için resm-i nâzı bilmezler, buselikaşiran semai (Hekimbaşı+Berlin);
27. Dem-i vaslın düşürüp iş-i de-mâ-demcesine, hüzzam çenber (Hekimbaşı+Berlin; III.Selim);
28. Dem-i visâl o şuha itâbi neylersin, şehnaz yürüksemai (Berlin; III.Selim Kara İsmail; Haşım Bey).
29. Derdile yine eşkimi ceyhun ettin, hicaz sakil beste (Berlin).
30. Dil hasretkeş didârına rahm et, humayun devrirevan beste (Berlin).
31. Dil verdim ânın zülfüne tûl-i emel aldım, bayati semai (Hekimbaşı+Berlin);
32. Dil zevk-i gamm-ı aşkı tamâm eylemek ister, bayati remel beste (Hekimbaşı+Berlin+Suiçmez, s. 87; 1774 Abdülbaki);
33. Dilber-i âşıkın ile aklıma hey hey geliyor, acem beste (Hekimbaşı);
34. Dolanam şem'ine pervâne gibi ben senin, hicaz, yürük semai (Hekimbaşı; III.Selim; Haşım Bey);
35. Endîşe-i sahbâ-yı lebin meşrebimizdir, neva semai güfte Rahmi (Hekimbaşı+Berlin+Suiçmez, s. 68; aynı eser Suiçmez mecmuasında İsmail Ağa);
36. Esir-i hicr-i bezm-i vuslatin yad etmesin, muhayyer çenber beste (Berlin).
37. Esir-i hüsnün hasret etme didar, eviç beste usuleş ne reftar (Berlin).
38. Esrar-ı hattınla dili medhuş idebilsem, saba beste usuleş müsebba (Berlin).
39. Etsün gehi nevâzeş uşşâk, humayun aksak fahte beste (Berlin).
40. Ey aklım alan dilber-i mümtâz-ı cihânım, acemaşiran semai (Berlin).
41. Ey dil ne aceb giryeni efvân etdin, hüzzam semai (Hekimbaşı+Berlin);
42. Ey dil-huş-ı zülf-i dilârâmı idersin, buselik semai (Berlin).
43. Fasıl-ı güldür idelim geşt-i çemenden çemene, rahatülervah zencir beste (Berlin).
44. Fer verir sahbâyâ la'lin bâde hâr oldukça sen, uşşak devrirevan (Hekimbaşı);
45. Figan kim hasıl-ı ümidi dest-i bade, düğah çenber beste (Berlin).

46. Figanım hep şikenc-i kakül hatır-ı şikendendir, buselikaşiran_darbeyn beste (Berlin).
47. Fikr-i hattıyla ruşen olur, bayati semai (Berlin).
48. Gâhi idesin kar nere nale u vahı/ Sevmek mi seni can, şehnaz hafif beste (Berlin).
49. Gâhi ki eder turreşi, uşşak nakış semai (III.Selim)
50. Gam-ı firâka düşelden figan-ı zârın ile, buselik semai güfte ve beste (Hekimbaşı+Berlin);
51. Gel ikimiz bir olup gülşene revân olalım, mahur semai (Berlin).
52. Gider karar-ı dilim ruy-i yar-i gördükçe, acemaşiran semai güfte Dâniş (Berlin).
53. Gönül virdim o şuha bi-bahane, bayati sofyan şarkı (Berlin).
54. Görmeyeli şûh-ı şivekârımı, hicaz, semai (Hekimbaşı);
55. Güftar-ı femin İsa-yı Meryem bile, hüseyini semai (Berlin).
56. Gül busesiyle didelerim eşk-i, nühüft semai (Berlin).
57. Gülberg-i rûy-ı dilber bir nev-civânda olmaz, muhayyer semai güfte Dâniş (Hekimbaşı+Berlin);
58. Gülçide-i ruhsârına müjde ne verirsin, eviç maa-buselik semai (Hekimbaşı+Berlin);
59. Gül gonca lebin raz-ı nihan etme efendim, babatahir semai (Berlin).
60. Gülşen-i hüsnünde hezârın sevdim, hicaz, semai güfte ve beste (Hekimbaşı+Berlin);
61. Hâl-i siyeh ki gerden-i nâzik terindedir, düğah semai (Hekimbaşı+Berlin; Haşim Bey İsmail Efendi);
62. Handeler ile açıl güller gibi ey gonça fem, neva muhammes (Hekimbaşı+Berlin);
63. Hasta derd-i aşk-ı hicranım/ Mübtelayı cefa-yı cananım, bayati nakş semai (Berlin).
64. Hata mı eyledim dil-i hasta dermanın oldumsa, buselikaşiran semai (Hekimbaşı+Berlin);
65. Hayf kim ruyine bir kerem-i nigah eylemedim, segah, semai (Berlin).
66. Hemen def'-i humâr-ı kîne etsin bî-melâl olsun, mahur semai (Hekimbaşı+Berlin);
67. Hemrâz eder adüvleri hoş hal ider yürür, bayati hafif beste (Berlin).
68. Her şûh-ı nâzenin ki giriftârı olmaya, irak hafif beste (Hekimbaşı+Berlin);
69. İşve ve nazı güzel matla'-ı ebrune güzel, babatahir çenber beste (Berlin).
70. Kaçan bûs-i lebin ağyar olur ey mâh-ı tâbânım, neva, semai (Suiçmez, s. 78)
71. Kâr-ı nâle-i bülbül: Terennüm Subh-dem şah-ı gül enguş-i nemali mi-gired, maye hafif (Berlin).
72. Kapıldık bir frengî duhter-i şûh-i resen-bâza, hüseyini hafif (Hekimbaşı);
73. Kapıldım o şehin reftaresine, hicaz Semai (Berlin).
74. Kaydımız yok şiken turre-i canana ile, irak Beste (Berlin).
75. Keman cevri ni ol sirişk-i rüstem dilan çekmez, hüzzam zencir beste güfte Hasbi (Berlin).
76. Kim bî-vefâ diyen benim ol şehlevendimi, hüseyini, semai (Hekimbaşı);
77. Kimlerle meyân-ı beste-i âguş merâmıdır, nühüft nakş semai (Hekimbaşı+Berlin; 1774 Abdülbaki Kara İsmail);
78. Küşad-ı kare dil ukde-dar değmez mi, hüseyini semai (Berlin).
79. Lâle-zîn olsa yine çıksa safâ-yı semenin, bayatiaşiran, semai (Hekimbaşı);
80. Lebindir şehir-i hüsnün mi-furuşi, irak semai (Berlin).
81. Mahcubdur ol gonca-i adab, düğah semai (Berlin).
82. Meded öldürdü beni derd-i gamm-ı cânâne, buselik semai (Hekimbaşı+Berlin);
83. Mehcebinem güle ki hicrinle tamam oldu, buselikaşiran hafif beste (Berlin).
84. Mest eyleyen dili o civân sen değil misin, bayati, semai (Hekimbaşı);
85. Nezzâre-i hayretle bakan gülruh-ı yâre, hüseyini semai nakş müstezad (TF, Hekimbaşı);
86. Ne bu rençeş sana küstah nigâh eylemedim, segah zencir beste (Berlin).
87. Ne kadar nâzik ve ter dâhi olursa bedenin, bestenigar sakil (Hekimbaşı+Berlin);

88. Ne var bu mertebe ey şûh-ı bî-amân olacak, buselik beste zincir (Hekimbaşı+Berlin; Berlin mecmuasında Başçavuş Ağa yazmakla birlikte Hekimbaşı mecmuasında İsmail Çavuş yazmaktadır; III.Selim İsmail Ağa);
89. Nedendir çeşm-i fettânım, humayun hicaz humayun, semai güfte ve beste (Hekimbaşı+Berlin);
90. Nesim-âsâ açılısam ol gül-i ruhsâre bir kere, humayun çenber beste (Berlin).
91. Nev hevesdir ol tabib, eviçbuselik semai (Berlin).
92. Ni'şlesem ben de dil-i hastaya bilmem netsem, buselikaşiran semai (Hekimbaşı+Berlin);
93. Nice âh etmeyem ol nâze, arazbar semai (Hekimbaşı+Berlin);
94. Niçin ol şûh-ı cihânım göricek bilmez meni, buselik nakş semai güfte ve beste (Hekimbaşı+Berlin; III.Selim, Niçin ol şûh-ı cihânım göricek; Haşim Bey);
95. O gül-gonca dehen ey dil dahi, eviç beste (Berlin).
96. O güzel gözlerine kurban, Isfahan nakış (III.Selim)
97. O tıfl-i nâz-perverdem yetişmiş dil-rübâlanmış, muhayyer çenber beste güfte Dâniş (Hekimbaşı+Berlin);
98. O verd-i tâzeye vasf-ı femin benzedemem, muhayyer semai (Hekimbaşı+Berlin);
99. Ol âfetin revîş-i nâzikânesin, şehnaz semai güfte Nabi (Berlin).
100. Ol fitne-cûda hüsn ü behâ meşrebimcedir, bayatıaşiran, remel (Hekimbaşı);
101. Ol meh-i gülgûn-ı kabâ âşûb-ı cân olmaktadır, hüseyini, devrirevan(Hekimbaşı);
102. Oldu tab-ı efken dile ruhsare, nühüft beste devrirevan(Berlin).
103. Rehgüzar-ı yare cular gibi aksam çağlasam, segah beste, devrirevan (Berlin).
104. Reng-i ruh elinle gül ateşlere düşmez, saba semai (Berlin).
105. Ruhin ki şermle eyler nikabı âb-u-zede, bayati nakış semai (Hekimbaşı+Suiçmez, s. 93; III.Selim);
106. Safa bahş-ı figân olmaz dil-i şûridemiz gülsüz, ısfahan çenber beste (Berlin).
107. Sahbâ-yı nâzı her nidem ol âfitab içer, muhayyer beste güfte Dâniş (Berlin).
108. Sana dil-i mâhtâbânım yakışdı, müstear semai (Hekimbaşı; III.Selim; Haşim Bey)
109. Sana ey mühr-i letâfet olalı, uşşak semai (Berlin).
110. Sanatla o şuhu düşürüb, eviçbuselik remel beste (Berlin).
111. Sînemdeki her dağ-ı gamın berk-i terindir, ırak muhammes beste (Berlin).
112. Sînemi deldi müjen okları tâ cânıma dek, muhayyer muhammes beste (Berlin).
113. Sûz-ı çeşmin kaçan uşşâka nâz etmek murâd etse, hüzzam semai güfte ve beste (Hekimbaşı+Berlin);
114. Sûzişim âteş-i ruhsâre cânândan sor, saba berefşan beste (Berlin).
115. Şarâb-ı la'l-i neşât-i sebbûye sığmaz, bayati semai (Berlin).
116. Tûl-i emelde kaldı gönül zülf-i yârile, hüseyini, semai (Hekimbaşı; 1774 Abdülbaki hüseyini, usul ve besteci belirtilmemiş);
117. Tuttu feleği ve lüle-i nâle ve âhım, ırak muhammes beste (Berlin).
118. Ümidim var visâlınden benim cânım açılmazsın, saba, devrirevan, güfte-i Sa'di (Hekimbaşı);
119. Yâre nazar-ı rağbete şâyân nelerim var, mahur müstezad beste güfte Dâniş (Berlin);
120. Yârin bilurem bezmimize rağbeti vardır, acemaşiran semai (Hekimbaşı+Berlin);
121. Ziyâde etme eltâfı râkibe müptelâlardan, bayati semai (Berlin).
122. Zuhûr eden peyâm-ı vaslıdır ol la'l-i nâbımdan, bayati devrirevan (Hekimbaşı).

Yukarıdaki listede bulunan 48 beste Hekimbaşı mecmuasında var, bunun anlamı besteciliğe ve şiir yazmaya çavuşluk zamanında başlamış demektir, bir hayli üretken bir bestecidir. Hekimbaşının onun bestelerine değer verdiğini göstermesi açısından önem taşımaktadır. Hekimbaşı mecmuasında kayıtlı bestelerin çoğu (22’si hariç), kendi mecmuasında da yer almaktadır. Daha sonra 70 bestesi sadece Berlin mecmuasında var, Hekimbaşında yoktur, bu onun besteciliğe çavuşluktan sonra da devam ettiğini göstermektedir, bu besteleri çavuşluktan sonra ağalık esnasında yapmış demektir. Üç mecmuada toplam 122 bestesinin kaydedilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu liste 1760-1780 yılları arasındaki bestelerinden bir kısmını gösteriyor, bestelerinin tamamı için diğer güfte mecmualarını da araştırmak gerekir. Mesela Haşim Bey mecmuasında (Duran, 2019) bir bestesi İsmail Efendi adıyla kaydedilmiş olması, artık kendisinin saraydan ayrıldıktan sonra bazı bestelerinde ününün devam ettiğini ve Efendi olarak anıldığını göstermekle birlikte, İsmail Ağa adına başka besteler de kaydedilmiş olması uzun soluklu bir çalışmanın gerekli olduğunu göstermektedir. Bu listede görebildiğimiz sadece ortak olan beş tanesini belirttik. Hânendelikten daha çok bir saz çaldığı, mecmuasında “hânende” olanları belirtip, kendisini bu şekilde tanımlamamasından çıkarabiliriz. Şamlı Selim’in *Sazende* (1905, s.86, 134, 174) mecmuasında bestelediği bazı saz eserlerinin yayınlandığı görülmüştür.

Mecmuada yer alan maye makamında kâr bestelemiş olan Başçavuş İsmail Ağa, şair ve bestecidir, şiirlerinde Azeri ağzı görülmesi, Azeri veya Doğu Anadolu kökenli olduğuna işaret sayılabilir. Mahlas kullanmaması “söz şairi” olduğuna işaret eder. Hacı Abdülkadir, Acemler, Nasuhpaşazade, Hafız Post, İtri gibi öncü Klasik müzik; “Avurdu Delik” lakaplı IV. Murad dönemi mehter bestecilerinden birinin bestesini bilmesi hem Klasik müzik ekolüne bağlı hem de askeri müzik bilen bir besteci olduğuna; Bununla birlikte minyatürlerden çıkarılan bir ihtimale göre tanbur (veya çöğür) çaldığı söylenebilir. Sultan Veled’in Mevlevi ayinini kaydetmesi Mevlevi muhibbi olmasına işaret sayılabilir. 1774 tarihli Hafız Abdülbaki Mevlevi’nin Mevlana Müzesi Ktp, Gölpınarlı yazmaları, no.81’de bulunan güfte mecmuasında bir kaç bestesinin kaydedilmiş olması da buna işaret sayılabilir (Soysal-Arslan 2014: 76-86).

Yukarıda listelenen bestelerden sadece birinin aynı zamanda bir mecmuada Kara İsmail Ağa’ya ait olarak kaydedilmesi, hangisine ait olduğu konusunda şüphe uyandırmaktadır (Kimlerle meyân-ı beste-i âguş merâmıdır, nühüft nakş semai, Hekimbaşı+Berlin’de İsmail Ağa; 1774 Abdülbaki’de Kara İsmail). Konunun kesinleştirilmesi için daha fazla kaynak üzerinde araştırma yapmak gerekmektedir.

Başçavuş İsmail Ağa'nın Şiirleri

Güfte mecmuasının yazarı bestekâr Başçavuş İsmail Ağa'nın aynı zamanda bir şair olduğunu yine kendi mecmuasından öğrenebiliyoruz. Şiirlerinde görülmediği için mahlas almamış bir şair olduğu, şiirlerini genellikle bestelemek için yazdığı anlaşılmaktadır. Günümüzde bu tür şiir yazarlar edebiyat çevresinde “güfte şairi” veya “söz yazarı” gibi adlandırılmaktadır. Bu sebeple şair biyografilerinde ismine rastlanmamış, biyografi kaynaklarında da şiir yazdığı belirtilmemiştir. Hekimbaşı ve Berlin mecmualarında rastlandığına (Hekimbaşı-Kılıç 2013: s. 1330; Başçavuş İsmail Ağa *Mecmua-yı Güfte*, Berlin Staats, s. 84) göre besteciliği gibi şiir yazmaya da 1760'dan önce başlamıştır. Her iki mecmuadaki mahlas görülmeyen ancak “güfte-i İsmail Çavuş Ağa” kaydı bulunan şiirler yedi (7) adettir:

Beni sâyen gibi üftâde iden serv ü balâsın/ Amân amân ber vey/ Var ise sen kaddi tubâsın
(Bestenigar Semai güfte ve beste Başçavuş İsmail Ağa: Berlin, s. 194)

Gam-ı firâka düşeliden figan-u zârın ile / Neler çeker bu gönül derd-i intizârın ile / Terahhum eyle meded-güş edüb şikâyetimi / Amân o çeşm-i sîyehden o gamzekârın ile (Buselik Semai güfte ve beste Başçavuş İsmail Ağa: Berlin, s. 144)

Gülşen-i hüsnünde hezârın sevdim sevdiğim / Bu hüsn ü letâfetle bahârın sevdim / Vây sen meni bilmez misin ben sana çâker olam/ Sen meni bilmez misin men sana hayrân olam yâr yâr/ Âşıkınım sürme meni bâğından mükerrer / Hem çeşmini hem hatt-ı izârın sevdim (Humayun nakş semai güfte ve beste Başçavuş İsmail Ağa, Berlin, s. 84; Kendisine ait şiirlerden sadece bu bestesinin Hekimbaşı mecmuasında bulunması şiir yazmağa çavuşluk döneminde, 1757'lerde başladığını göstermektedir).

Gülşende nidem gülse o gül-gonca dehânım Bülbül gibi eflâke çıkar ah u figânım Yakmam ne kadar olsa da hüsnile müselleme / Sen dilberi gördükçe gelür ağzıma, (Hüzzam Semai Küçük Salih Çavuş Ağa güfte İsmail Başçavuş Ağa: Berlin, s. 161)

Nedendir çeşm-i fettânım/ Kurutdun cevriye kanım, Benim ey mâh-tâbânım/ Amân amân hançerinden/ Firâkınla gözüm pür-nem/ Rakibi eyledin mahrem/ Beni şâd etmedin bir dem/ Amân amân hançerinden/ Sezâ mıdır bu istiğnâ/ Gammınla ağlarım tenhâ/ Kalursam böyle vâveylâ/ Amân amân hançerinden/ Görürsün çeşmim yaş imiş/ İşaret göz ü kaş imiş/ A zâlim bağrın taş imiş/ Amân amân kanlı hançerinden (Humayun Semai güfte ve beste İsmail Başçavuş Ağa: Berlin, s. 95)

Niçün ol şah-ı cihanım görücek bilmez beni/ Ağladır ki men gülüm o zalim güldürmez beni/ –

nakarât- Pek cefakardır pek sitemkardır/ Gamzesi hunhardır canım canım canım -2- Ah men sevmişim yahşi yaman hicrinle halim pek yaman -2- Dad ey dad ey dad ey dad ey yar ey yar ey yar ey yar ey aman, Aşkınıle bu gözlerim derdin ile didelerim -2- Hun ile doldu ömrüm senin – bend-i sani- Bakışı yakar yürek eylemesün kimse dilin Efendim ol nesl-i melek bağışlar öldürmez mi Pek cefakardır –ila ahirih- (Buselik Nakş Semai güfte ve beste İsmail Başçavuş Ağa: Berlin, s. 143).

Sûz-ı çeşmin kaçan uşşâka nâz etmek murâd etse/ Gönül hamuş-i yâle niyâz murâd etse/ Yapar dilhasta hicrânının elbette dermânın/ Dem-i vuslatta yâri ser-firâz etmek murâd imiş (Hüzzam Semai güfte ve beste İsmail Başçavuş Ağa: Berlin, s. 161)

Mahlas kullanmaması, Divan'ının bulunmadığını, bu durum ise Divan şairleri tezkirelerinde yer almamasının sebebidir. Başçavuş İsmail Ağa kendi şiirleri dışında Dâniş (5), Hıfzi, Rahmi, Hasbi, Nabi'nin şiirlerinden besteler yapmıştır. Meşhur XVII.yy şairi Nabi dışında XVIII.yy içinde bir kaç Hıfzi, Rahmi mahlaslı şair vardır, hangileri olduğu özel araştırma gerektirmektedir. Hasbi ise Kethüda Ebubekir Hasbi (d.1738-ö.1800) olmalı.

Mecmua-i Güfte'nin Yazım Tarihinde Son Söz: 1780

Berlin Kütüphanesi kataloğunda yazmanın 17. Yüzyıla ait olduğu tespiti yapılmıştır. Fakat bu tarihlendirme mecmuanın içeriğine uymamaktadır.

Hızır Ağa “müsebba” usulünü 1740'larda icat etmiş, yazıya 1777 yılında geçirmişti. Tam da bu sıralarda “Başçavuş İsmail Ağa”, onun icat ettiği “müsebba” usulünde “Esrar-ı hattınla dili medhuş idebilsem” bestesini yaptı (Başçavuş İsmail Ağa, 1780: 45). Müsebba usulünde bu eserin 1757-1767'lara tarihlenen (Kılıç 2017: 1433) Hekimbaşı mecmuasında olmaması, hem Hızır Ağa'nın eserinin tarihlendirmesine (Uslu, 2009: 39), hem Başçavuş İsmail Ağa'nın eseri bestelediği zamana hem de hayatına ışık tutmaktadır.

Eserde arazbarbuselik, şevkefza, evcara, suzidilara gibi III. Selim tarafından 1780'dan sonra icat edilen 18 makamdan (Uslu, 2019: 470) hiçbirinin olmaması eserin tahminen, 1780 yılı civarında yazılmış olduğunu göstermektedir. Bu tespitlere göre Başçavuş İsmail Ağa, 1789 azil olayından yaklaşık en az 10 yıl öncesinde, ağa olduğu sırada kendi güfte mecmuasını yazmıştı. Bu tarihlendirmeyi destekleyen bir başka nokta, yüzyılın sonlarında ortaya çıkan dilâviz, dildar, gülrûh, hisarkürdi ve rûhefzâ gibi Nasır Dede'nin icat ettiği makamların olmamasıdır (Nasır Dede, 1794 tarihli eserinde bu makamlardan söz eder: Başer, 2013: tür. Yer.).

Eviçbuselik makamı konusuna değinecek olursak 1777'ye tarihlendirilen Hızır Ağa edvarında eviçbuselik makamının olması (Uslu, 2009: 64), Hekimbaşı güfte mecmuasında “fasl-ı eviç”de kaydedilen bir eserin “eviç maa buselik” kaydıyla görülmesi (Hekimbaşı- Kılıç, 2013: 378, s. 1687, 1714, 1715; Bunlardan biri İsmail Çavuş'a aittir), makam tablosu yapanlarca eviçbuseliğin görüldüğü, Popescu-judetz'e göre Tanburi Artin'de kaydedilmesinin dikkate alınmasıyla (Popescu-judetz, 2007: 100), 1740'lardan sonra eviçbuselik makamının bilindiği anlaşılır. Ancak bestelerde yaygınlaşması biraz zaman almış gibi görünmektedir. Buna Nasır Dede'nin eviçbuselik için yeni icat makamlardan olduğunu söylemesi (Başer 2013: s. 184-185) makamın 18.yy ortalarında kullanılmaya başlandığını, seyrinde estetik değeri yüzyılın sonlarında bulmuş olabileceğini gösterir.

Ayrıca Başçavuş İsmail Ağa'nın güfte mecmuasında 18.yy bestecilerinden Zaharya ve Haham'ın bestelerinin bulunması gibi tespitler bu güfte mecmuasının 18.yy ikinci yarısında yazıldığını desteklemektedir.

Bu tarihlendirme görüşünü destekleyen bir başka bilgi de içinde barındırdığı minyatürlerdir. Güfte mecmuasındaki minyatürler, resim sanatına daha yakın olan “tasvir dönemi” anlayışıyla yapılmıştır (Minyatür sanatının resme doğru biraz değişime uğradığı bu döneme ve Hızır Ağa'nın da kullandığı bu kelimededen hareketle Metin And, 18.yy son çeyreğine “tasvir dönemi” der: Uslu 2009: 46; And 2002: 100).

Sonuç olarak Başçavuş İsmail Ağa'nın Mecmua-i Güfte'si yaklaşık olarak 1775-1780 arası, yani 18. Yüzyılın son çeyreğinin başlarında yazılmış demektir.

SONUÇ

Bu makalede incelenen *Mecmua-i Güfte*, Berlin Staatsbibliothek Kütüphanesindeki “Ms. Or. Fol. 3370” nolu kayıt altında bulunan bir yazmadır, düzenlenişine göre “tam bir güfte mecmuası” sınıfına girmektedir. Bu makalede güfte mecmuasının incelenmesi sonucu Türk müziği tarihine katkı sağlayacak bazı tespitler ortaya çıkarılmıştır.

Yazma, şair ve Türk müziği bestecisi Başçavuş İsmail Ağa'ya ait bir *Mecmua-i Güfte*'dir, fasıl mecmuasıdır.

Eserin yazarı bestekâr Başçavuş İsmail Ağa, 1730? - 1800 yıllarında yaşamış bir müzisyendir. 1760'larda “çavuş” iken şiirleri ve besteciliği ile ön plana çıkmıştır. İlk ünlene bestelerinden biri, çağdaşı şair Süleyman Dâniş'in (1714-1775) bir müstezadıdır, çavuşluk döneminde yaptığı bir

beste olmalıdır (Hekimbaşı-Kılıç 2013: 377). Tanburi Dilhayat (1710?-1785?), Bekir Ağa gibi yüzyılın önemli bestecileriyle yakından tanışıyordu. Yine aynı dönemde kendisinin de yazdığı bir şiiri bestelediği görülür. Şiirlerinde mahlas kullanmamış, şiirlerini bestelemek için yazmıştır. Hekimbaşı onun birçok bestesini kaydetmiştir. Şiirlerinden birini besteleyen Küçük Salih Ağa ile yakınlığı anlaşılmaktadır. Yine Kemani Hızır Ağa'nın icadı olan müsebbâ usulünde rastlanan ve bugüne kadar tespit edilen tek beste İsmail Ağa'ya aittir. I. Abdülhamid (salt. 1774-1789) döneminde 1775-1780 yılları arasındaki bir tarihte Mecmua-yı Güfte'sini yazdı. Mevlevî muhibbi idi. 1788'de cebecibaşı oldu, III. Selim padişah olduğu zaman 1789'da görevinden azledilmiş olması, Abdülhamid etrafında bir müzisyen olmasıyla veya hastalanmış olmasıyla bir ilgisi olabilir. Çünkü Başçavuş İsmail Ağa, 1800 yılında vefat etmiş, Haydarpaşa mezarlığına gömülmüştür. Bu inceleme sırasında Başçavuş İsmail Ağa'nın 122 bestesi, 7 şiiri tespit edilmiştir. Başçavuş İsmail Ağa'nın aynı zamanda "Kara İsmail Ağa" lakabıyla birlikte E. R. Üngör'ün *Güfteler Antolojisi*'nde bestelerinden bazıları kaydedilmiştir (Üngör, 1981: s. 980, 1126, 1204), ancak bunun bir karıştırma olması mümkündür, incelenmelidir.

Başçavuş İsmail Ağa'nın Berlin'de bulunan *Mecmua-i Güfte*'si 39 fasıldır, fasıl başlarında şair Sami Efendi'nin kâr-ı nâtik şiirinin beyitleri yazılmış olduğu, içerdiği makam, usuller, minyatürler ve diğer özellikleri Başer'in makalesinde işlenmiştir. Fasıl başlıklarından sünbüle ve uzzalda hiçbir beste kaydı yapılmamıştır. Mecmuadaki altı tasvirden birinde, bir gurup halinde saz eğitimi (s. 153) tasvirinde hocanın önünde güfte mecmuası da görülmektedir, bu kişi Başçavuş İsmail Ağa olabilir. Metin And'ın "tasvir dönemi" olarak tanımladığı 18.yy ikinci yarısına ait minyatürlerdir. Tasvirlerin yapılış zamanının da desteklediği gibi güfte mecmuası 18.yy ikinci yarısında, muhtemelen 1775-1780 yılları arasında bir tarihte yazılmıştır.

Güfte mecmuası Türk Klasik Müziği Dönemini temsil eden beste ve müzik biçimlerinden oluşmaktadır. Arapça, Farsça güfteler yer almaktadır. Avurdu Delik gibi 17.yy askeri müzik bestecileri; Hacı Abdülkadir, Acemler, Hafız Post, İtri gibi klasik müziğin önemli bestecileri; Esad Efendi, Bekir Ağa gibi 18.yy'ın ilk yarısına; Dilhayat gibi 18.yy'ın ikinci yarısı saray müzisyenleri; Zaharya, Haham gibi 18.yy gayr-i müslim bestecileri güfte mecmuasında görmek eserin yazıldığı yüzyılı desteklemektedir. Bu bestecilerden özellikle Dilhayat'ın hayatı ile ilgili önemli tespitlere imkân sağlamaktadır. Tanburi Dilhayat, İsmail Ağa ve şair Süleyman Dâniş ilişkisi, 1740'da öldüğü sanısının (Behar, 2022) aksine Tanburi Dilhayat'ın 1785-90'larda ölmüş olabileceği tahminine zorlamaktadır.

Mecmua-i Güfte şair Dâniş'in şiirlerini de barındırmaktadır. Yapılan karşılaştırmalarda bazı şiirlerinin Divan'ında görülememiş olması, bazı şiirlerini Divan'ına almamış olduğunu düşündürmektedir.

Bu makalede bestekâr Başçavuş İsmail Ağa'ya ait ve 1775-1780 yılları arasında yazılmış olduğu tahmin edilen Berlin 3370 nolu *Mecmua-i Güfte*'den daha fazla yararlı bilgiler elde etmek için üzerinde sistematik müzikoloji yöntemiyle tamamının daha ayrıntılı bir şekilde, akademik yöntemlerle ele alınması faydalı olacaktır. Kendisine teşekkür borçlu olduğum değerli hocamız Prof. Dr. Yaşar Aydemir Bey'in bir an evvel bu mecmuayı yayınlamasını ümit ediyorum.

KAYNAKLAR

- And, M. (2002). *Osmanlı tasvir sanatları I*, İstanbul YKY yay.
- Başçavuş İsmail Ağa (1780). *Mecmua-yı güfte*. Germany Berlin Staatsbibliothek Kütüphanesi, Ms. Or. Fol. No.3370.
- Başer, F. A. (2013). *Abdülbaki Nasır Dede'nin Tedkik u tahkik'i*. İstanbul, Üniversite yay.
- Başer, F. A. (2017). Minyatürlü bir güfte mecmuası. *M.Fuad Köprülü Kasım 2016 Türkiyat Sempozyumu*. İstanbul, s. 125-164
- Behar, C. (2022). *Kadim ile cedit arasında III.Selim döneminde bir mevlevi şeyhi Abdülbaki Nasır Dede'nin musiki yazmaları*. İstanbul YKY yay.
- Birgören, H. (2005). "Dâniş Divanında bir manzume gazel mi, murabba mı". *İlmi Araştırmalar dergisi*. 19: 36-41
- Duran, F. N. (2019). *Haşim Bey'in güfte mecmuası*. Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi SBE.
- Esad Efendi (2015). *Esad Efendi'nin Atrabul-asar Çevirisi*. Haz. Recep Uslu. İstanbul Özel yay.
- Hekimbaşı- Kılıç. (2013). *Mecmua-yı Letaif adlı güfte mecmuası*. Haz.Erdal Kılıç. Doktora tezi, İÜ SBE.
- Kılıç, E. (2017). "Hekimbaşı edvarının sistematik müzikoloji açısından incelenmesi". *Rast müzikoloji dergisi*, 5/ 1: 1430-1446.
- Kurnaz, C. –Aydemir Y. (2013). "Mecmualara hangi sorular sorulmalıdır". *Turkish Studies*, c. 8/1: 51-64. Edebi açıdan metodoloji konusunda yazılanlar alanda çalışacaklara yön verecektir: Mustafa Çıpan, *Derviş Avni Güfte Mecmuası*, Konya 2000, Giriş; Yasemin Çelik, "Osmanlı Şarkı Güftelerinin Dil Araştırmalarında Malzeme Olarak Değeri", *Prof. Mine Mengü Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirileri*, Adana 2012, s. 589-598; Ahmet Tanyıldız (2012), "Şiir Mecmualarının Neşri Hakkında". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 21: 224-239; Müzikoloji açısından metodoloji bk: Uslu, 2001.

- Mehmet Süreyya Bey (1988). *Sicill-i Osmanî*, I-III, İstanbul Tarih Vakfı Yurt yay.
- Popescu-judetz, E. (2007). *A Summary catalogue of the Turkish makams*. İstanbul Pan yay.
- Soysal, F.- Arslan, M.U. (2014). “1774 tarihli Hafız Abdülbakiye ait güfte mecmuasının incelenmesi”. *Rast Müzikoloji Dergisi*. 2/1: s.68-88.
- Suiçmez, H. (2013). *19. YY’ın ilk yarısında yazıldığı tahmin edilen bir yazmadaki güfteler üzerine bir çalışma*. Yüksek lisans tezi, MÜ SBE.
- Şamlı Selim (1905), *Sazende: Makamat-ı Mûsikîyemizin Peşrev ve Saz Semailerî*, İstanbul Şamlı Selim yay.
- Uslu, R. (2001). “Güfte mecmuaları nasıl incelenmelidir, Türk müziği eğitim tarihinde güfte mecmuaları ve inceleme esasları üzerine tespitler”. *Müzikte 2000 sempozyumu* (haz. Gökten Ay), Ankara: Kültür Bakanlığı yay., s. 158-168
- Uslu, R. (2009). *Saraydaki kemancı Hızır Ağa ve müzik teorisi*. İstanbul: Özel Çengi yay.
- Uslu, R. (2015). *Mustafa Itri Buhurizade panoraması*. Germany Saarbrücken Türkiye Alim yay.
- Uslu, R. (2019). “Sultan III. Selim'in terkip ettiği makamlar problemi”. *Türk Musikisi Atlası*. Ankara Yeni Türkiye yay., c. 1, s. 455-473
- Uslu, R. (2020). “Güfte mecmualarında bu müzik eseri kimin problemi ve müzikolojik bir metot önerisi”. *Yegah Müzikoloji Dergisi*. 3/2: 137-153
- Uslu, R. (2022). “Hızır Ağa'nın müsebbba usulünde tespit edilmiş tek beste”, 2022, yayıma hazır makale.
- Üngör, E. R. (1981). *Güfteler antolojisi*, İstanbul Eren yay.
- Yeşilçay, T. (2005). *Türk Musikisinde Zaharya Ve Eserleri*, Yüksek Lisans tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi.

EXTENDED ABSTRACT

This article's name is the compositions of sergeant Ismail Agha and some findings from his the lyric manuscript (Berlin 3370). My first article questioning the methodology of musicology and addressing the importance of making use of lyric manuscripts for the history of music, was published in 2001. After this publication, thesis, article, research topic catalogs were made about these lyric books, which were directed by many people. Thanks to the studies on this subject, it has been seen that Turkish music sources, including lyric books, are available in the archives and libraries of different countries. Lyric books, which have the same importance for the history of Turkish music as well as for the history of Middle East music, deserved to be an increasing focus

of attention. This article was created by examining a lyric manuscript given to me in 2013 by PhD Yaşar Aydemir, Professor of Turkish Language and Literature at Gazi University. At first, this lyric book was interesting because of the new style miniatures it contained. The new style miniatures in it were the first sign that the lyric book was important. This manuscripts show us that it was made after 1775 years, probably in the reign of Sultan Abdulhamid I. This lyric book, which is the subject of the article, has been examined with the qualitative research method. The original manuscript of the lyrics book is from the Berlin Staatsbibliothek Ms. or. Fol. It is located at 3370. The manuscript in the library record is 210 pages. The author of the manuscript and the date it was written are uncertain. It has been identified as a work written in the 17th century. A more specific date has not been identified in it. In the first review in this article, it was tried to reveal when the journal was written and by whom it might have been written, using the systematic musicology method. Among the first detected findings, we can count the following: It was seen that two of the 39 makams that make up the index of the manuscript were not recorded in the lyrics. These are sümbüle makam chapter and uzzal makam chapter. Each page is gold framed. At the beginning of the lyrics, the maqam, the tempo and the composer are often mentioned. Six pages have the new style miniatures of music. Suddenly, when I tried to conclude these and many other determinations as an article, I saw that a research paper by Basher was published in a journal. I removed the general findings from the article I prepared and re-edited my article based on different findings. In this article, the person who wrote the lyrics magazine and the year of its writing were specifically questioned. Among the results found, it was revealed that the author was Ismail Agha, who died in 1800, and that he might have written his lyric book in the 1780s, for various reasons. The 17th century record in the Berlin library record is not correct, it must be the second half of the 18th century. Among the important findings supporting the determination of the writing date of the journal are the following findings: 1-Majmua was written during the youth of Nasır Dede and the principedom of Sultan Selim III, but none of the makams he invented after 1780. 2- In the majmua, there are evicbuse makam compositions from the new makams of the mid-18th century, which Nasır Dede called new that cedit. 3-In comparison with the Hekimbashi's majmua, which was determined to have been written in 1767, it was seen that some of the same composers were registered as sergeants in the Hekimbashi journal while they were recorded as aghas in the other journal. This finding shows us that the manuscript of Berlin Library no. 3370 was written after 1767. 4-In the majmua of Ismail Agha (Berlin no.3370) has the compositions of a couple Ismail Agha and all Ismail Agha

are not the same person. 5-Hizir Agha wrote about his new invention of the musebba usul in his work dated 1777. Hatem of Akovalı stated the name of this new musebba usul in a poem in his Divan. There is a composition in the musebba usul style in this lyric collection. Thus, it is understood that there is a relationship of acquaintance and historical closeness between the writer of the journal and Hızır Agha. Composer and lyric book owner Ebubekir Agha, who died in 1759, and the author of the magazine, Chief Sergeant Ismail Agha, have a familiar relationship, such as being a music student. In conclusion, this article proposes that composer Chief Sergeant Ismail Agha is the author of Berlin's lyric book in no.3370 and that it was compiled in 1780. Also Chief Sergeant Ismail Agha knew Hizir Agha, Poet Akovali Hatem and Ebubekir Agha.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 12.08.2022
Kabul Tarihi / Date Accepted : 15.09.2022
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2022
DOI : <https://doi.org/10.51576/ynd.1161278>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

DEVLET KONSERVATUVARLARI MÜZİK VE BALE ORTAOKULLARI İLE MÜZİK VE SAHNE SANATLARI LİSELERİ VİYOLONSEL MÜFREDATLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

ELGÜN, Özgür¹

UMUZDAŞ, Serpil²

ÖZ

Her konservatuvar yönetimi, çalgı eğitimine aynı sınıfta başlatmamakta ve bu nedenle çalgı eğitimine başlama yaşı ve sınıf düzeyi farklılık gösterebilmektedir. Konservatuvarlarda öğrencilerin çalma düzeyi de çalgıya başlama yaşına bağlı olarak değişmektedir. Bu çalışma,

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Özgür ELGÜN, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, ozgurelgun@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-2341-7792>.

² Prof. Dr. Serpil UMUZDAŞ, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, serpil.umuzdas@gop.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-6013-2406>.

Türkiye’de eğitim veren devlet konservatuvarının müzik ve bale bölümlerinin ortaokul düzeyi ile müzik ve sahne sanatları bölümlerinin lise düzeyindeki yaylı çalgılar ana sanat dalı ve viyolonsel sanat dalı müfredatlarının benzerlik ve farklılıklarının karşılaştırılarak değerlendirilmesini içermektedir. Araştırma; konservatuvar eğitimi veren başlıca kurumlardan olan Ankara Hacettepe Üniversitesi, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi, Adana Çukurova Üniversitesi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarları ile Ankara Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi müfredatları ile sınırlı tutulmuştur. Genel tarama modeli ile yürütülen bu araştırma için veriler, ilgili kurumlarca teyit edilerek güncelliği onaylanan kurum web sitelerinden elde edilmiştir. Araştırma sonucunda; ön hazırlık yapılarak planlanmış, mevcut duruma uygun olarak uygulamaya konmuş içerikler oluşturulduğu görülmektedir. Bu araştırmanın bulgularında uygulamaya konmuş bu içerikler sunulmuştur. Sunulan rapor; konservatuvarlar arasında geçiş yapmayı planlayan öğrenciler, aileleri ve eğitimeileri için nakil sınavlarına hazır bulunuşluk sağlamada kaynak niteliğindedir. Konservatuvarların alan ve yardımcı alan dersleri, konservatuvar tarafından teklif edilir. İlgili üniversite senatosunca kabul edildikten sonra Bakanlık tarafından onaylanarak Resmî Gazetede yayınlanır ve uygulanır. Ayrıca, Üniversite ve birimlerin akredite olarak çalışmaları boyutunda değerli görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Viyolonsel, müfredat, devlet konservatuvarı, müzik ve bale ortaokulu, müzik ve sahne sanatları lisesi.

COMPARISON OF THE VIOLONCELLO CURRICULUMS OF STATE CONSERVATORIES MUSIC AND BALLET MIDDLE SCHOOLS AND HIGH SCHOOLS OF MUSIC AND PERFORMING ARTS

ABSTRACT

Conservatories do not start instrument training in the same class and therefore the age and class level of starting instrument training may differ. The level of students in conservatories also varies depending on the age that they start their instrument. This study includes the comparison and evaluation of the similarities and differences between the curriculum of the music and ballet departments of the state conservatories. These conservatories provide education in Turkey at the secondary and high school levels of their respective instrumental branches. Research; The

curriculum of Ankara Hacettepe University, İzmir Dokuz Eylül University, Adana Çukurova University, Bursa Uludağ University, Aydın Adnan Menderes University State Conservatory, and Ankara Bilkent University Faculty of Music and Performing Arts, are the main institutions providing conservatory education. The data for this research, which was carried out with the general scanning model, was obtained from websites institutions that were confirmed to be up-to-date through interviews with the relevant institutions. Missing information was obtained during the interview. As a result of the research, the contents that have been planned by making preliminary preparations have been put into practice. The conservatory's field and auxiliary field courses are offered as an option also. After being accepted by the university senate, it is approved by the Ministry and published in the Official Gazette. These contents, which have been put into practice in the findings of this research, are presented. The report presented is a resource for students planning to transfer between conservatories, their families, and educators to prepare for transfer exams. Additionally, it is considered valuable in terms of the accreditation of universities and units.

Keywords: Cello, curriculum, state conservatory, music and ballet secondary school, music and performing arts high school.

GİRİŞ

Müzik eğitimi; müziğin “amaç” ya da “araç” olarak (Umuzdaş ve Işıldak; 2018: 1318) kullanılmasıyla yürütülen, bilişsel, davranışsal ve duyuşsal kazanım hedefleriyle yapılan bir sistemdir. Bu sistemin uygulamaları farklı amaçlar doğrultusunda çeşitli biçimlerde yapılanmaktadır.

Uçan (1995: 125-126)'ın oldukça işlevsel olan sınıflamasında müzik eğitimini; genel, özengen (amatör) ve mesleki olarak üçe ayırdığı görülmektedir. Genel müzik eğitiminin formal olarak herkese, özengen müzik eğitiminin maddi bir kazanç amacı bulunmayan amatörlere, mesleki müzik eğitiminin ise müziği meslek ya da uzmanlık alanı olarak seçen bireylere yönelik olduğunu belirtmektedir. Genel müzik eğitimi temel eğitim sürecinde her öğrenciye “zorunlu” olarak verilmekte, özengen müzik eğitimi ise, müzikle sadece amatör olarak ilgilenen “gönüllü” bireylere verilmektedir. Ancak müzik ile bir meslek olarak dalı olarak ilgileniliyorsa ve müzik eğitimi, müziği bir meslek olarak yapma planı ile alınıyorsa bazı “koşullar” ın sağlanması mecburidir.

Öğrenci, mesleki müzik eğitimi özelindeki bu koşulları başarı ile sağlanması durumunda öğrenim gördüğü kurumun ve danışmanının mentorluğunda belirlediği kariyer hedefine doğru ilerler.

Dünya'nın birçok yerinde faaliyet göstermekte olan konservatuvarlarda müzik, tiyatro ve bale gibi sanat alanlarında eğitim verilmektedir. Profesyonel sanatçılar yetiştirmek amacıyla kurulan; kabul, devam ve mezuniyet için özel şartları bulunan konservatuvarların ortak amaçları olsa da akademik kadroları ve mezunların iş olanakları gibi birçok değişkene bağlı olarak aralarında uygulama farklılıkları bulunabilmektedir. Her meslek alanında olduğu gibi; sanatçı adayı yetiştiren konservatuvarların da amaç ve vizyonlarına uygun olarak belirledikleri bir öğretim programı bulunmaktadır.

“Kurumlardaki çalgı eğitimi sürecinde teknik ve müzikal becerileri kapsayan, öğrencinin düzeyine ve program hedeflerine uygun ulusal ve evrensel boyutta etüt ve eserler seslendirilir.” Bu araçlar ile çalgı çalmanın temeli olan teknik ve yorum boyutlarında ilerleme kaydedilir. “Teknik, vücut uzuvlarının çalmaya ilişkin hareketleri eşgüdümlü olarak uygulayabilme becerisidir. Çalgıda yorum yapabilme ise büyük ölçüde ilgili teknik becerilerin kazanılmış olmasına bağlıdır.” (Umuzdaş, 2013: 1223). Çalgıda teknik ve yorum temelinden hareketle hazırlanan konservatuvar eğitim programları ile; hem sanatçı adayının hem de içinde bulunulan toplumun ihtiyaçlarını karşılayabilmek hedeflenir. Programların ancak bu ihtiyaçlara göre planlanarak geliştirilmesiyle güncellik ve işlevsellik sağlanabilir. Dolayısıyla programda yer alması için seçilen dersler ve içerikleri, gerçek hayata hazırlık olacak bir tür simülasyon görevi görebilmelidir.

Türkiye’de ülkenin öz müziği olan Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği eğitimi veren konservatuvarların yanı sıra Klasik Batı Müziği eğitimi veren konservatuvarlar mevcuttur. Akdeniz, Anadolu, Çukurova, Bilkent, Dokuz Eylül, Hacettepe, İstanbul, Kocaeli, Mersin, Mimar Sinan, Uludağ ve Trakya Üniversitelerine bağlı bulunan konservatuvarlarca Klasik Batı Müziği eğitimi veren lisans bölümlerinin yanı sıra bünyelerinde ilk ve ortaöğretim düzeylerinde eğitim veren (Yalçın, 2017: 42-43) konservatuvarlar mevcuttur. Bu listeye 2015-2016 eğitim öğretim yılından itibaren ortaokul ve lise düzeyinde eğitim veren Kuşadası ilçesinde bulunan Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı eklenmiştir.

Her konservatuvar, çalgı eğitimine aynı sınıfta başlatmamakta ve bu nedenle çalgı eğitime başlama yaşı ve sınıfı farklılık gösterebilmektedir. Konservatuvarlarda eğitimi verilen bir çalgı olması dolayısıyla viyolonsel öğrencilerinin düzeyi de başlama yaşına bağlı olarak değişmektedir. Örneğin; ilköğretim birinci sınıfta viyolonsel eğitimine başlayan bir öğrenci, beşinci sınıfa

geldiğinde çalgısıyla beş sene süresince ilerleme kaydetmiştir. Viyolonsel eğitimine ilk kez beşinci sınıfta başlayan ve çalgısıyla yeni tanışan öğrencilere göre oldukça yüksektedir (Bal, 2019: 22). Bu uygulamadan hareketle viyolonsel dersi müfredatlarında da farklılık görülebilmektedir.

Türkiye’de klasik batı müziği eğitimi verilen devlet konservatuvarlarında örgün eğitim; dört yıl orta, dört yıl lise ve dört yıl lisans eğitimi olmak üzere toplam 12 (4+4+4) yıl sürmektedir. Üniversiter sistemde devlet konservatuvarlarının ayrı bir yapısı ve yeri bulunmaktadır. Çalgı eğitiminin uzun ve titiz bir çalışma süreci gerektirmesi, - çalgı ve bireysel olgunluk değişkenine göre farklılık göstermekle birlikte - uzmanlaşmaya başlama yaşını erkene çekme gerekliliği doğurmuştur. Bu nedenle üniversite bünyesinde orta ve lise bölümleri bulunduran tek eğitim kurumu konservatuvarlardır.

Üniversiter sistem içinde yer alan bu kurumlarda; Türkiye Cumhuriyeti Millî Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulunun Yükseköğretim Kurumları Devlet Konservatuvarları Müzik ve Bale İlköğretim Kurumları ile Müzik ve Sahne Sanatları Lisesi Haftalık Ders Programları kararı ile konservatuvarlarının ortaokul ve lise düzeylerinde bulunan kültür dersleri, Milli Eğitim’e bağlı diğer ortaokul ve liseler ile denk hale getirilmiştir (<https://ttkb.meb.gov.tr>). Bu karar ile konservatuvar öğrencisi herhangi bir sebep ile devam etmekte olduğu konservatuvar eğitiminden ayrılmak isterse, öğrencinin Milli Eğitim’e bağlı başka bir ortaokul ya da liseye nakil yapabilmesine olanak sağlanmaktadır. Ancak konservatuvarların ortaokul ve lise devrelerinde öğrencinin alması gereken kültür dersleri, Milli Eğitim’e bağlı diğer ortaokul ve lise müfredatları ile akredite edilmesine rağmen, çalgı dersleri için uygulanan müfredatın her konservatuvarın yönetim kurulunca belirlenerek uygunsuz onaylanmaktadır. Resmî Gazetede belirtildiği gibi; “zorunlu ve ortak derslerde ilköğretim ve genel ortaöğretim kurumlarında uygulanan öğretim programları, alan dersleri ile yardımcı alan derslerinde ise konservatuvar veya fakülte kurulunca teklif edilen ilgili üniversite senatosunca kabul edilen ve Bakanlıkça onaylanan öğretim programları” geçerli olmaktadır (<https://www.resmigazete.gov.tr>). Bu uygulamadan dolayı programlarda benzerlik ya da farklılıklar görülebilmektedir. Mevcut çalışmada bu benzerlik ve farklılıklar bağlamında; Devlet Konservatuvarlarının ortaokul ve lise bölümlerinde uygulanan yaylı çalgılar ana sanat dalı ve viyolonsel sanat dalı ders içeriklerini, etütler, sonatlar, konçertolar ve J.S Bach solo süitlerinin dönem ve sınıf düzeyine göre karşılaştırılmaktadır.

Öğrencinin eğitim aldığı konservatuvardan başka bir konservatuvara nakil yapmak, ya da lise eğitiminden mezun olduktan sonra bulunduğu konservatuvardan başka bir konservatuvarın lisans

bölümünde öğrenim görmek istemesi halinde müfredat farklılıkları hakkında bilgi vermek ve adayların sınavlar hakkında hazır bulunuşluk düzeyini artırmada kaynaklık etmek amaçlanmaktadır.

Bu araştırma, Devlet Konservatuvarlarının ortaokul ve lise bölümlerinde uygulanan yaylı çalgılar ana sanat dalı, viyolonsel sanat dalı müfredatlarının benzerlik ve farklılıklarının belirlenmesi; öğrencilerin eğitim aldığı konservatuvardan başka bir konservatuvara çeşitli devrelerde nakil yapılabilmesi, ya da lise mezuniyetinin ardından lisans eğitimlerine başka bir konservatuvarda devam edebilme fırsatının yakalanması için müfredat içeriklerine ilişkin biliş düzeyinin artırılması açısından önem taşımaktadır. Konservatuvarların müfredat karşılaştırılmasına dair literatüre bir boyutuyla dahil olan çalışmaların (Bal, 2019; Güler, 2006) yanı sıra bu çalışma, literatürde güncel verilerin bulunmasına imkân sağlamaktadır.

YÖNTEM

Araştırma; var olan belge ve durumların tespiti amacıyla uygun olarak betimsel nitelik taşımaktadır. Araştırmada, doküman analizi tekniğinin genel tarama türü kullanılmıştır. Best (1959: 118) doküman analizi tekniğini "mevcut kayıt ya da belgelerin, veri kaynağı olarak, sistemli incelenmesi" olarak tanımlamıştır.

Türkiye'deki Klasik Batı Müziği eğitimi vermekte olan devlet konservatuvarları müzik ve bale bölümlerinin ortaokul düzeyi ile müzik ve sahne sanatları bölümlerinin lise düzeyindeki yaylı çalgılar ana sanat dalı ve viyolonsel sanat dalı müfredatlarının incelenmesi için veriler, ilgili kurumlarca onaylanan kurum web sitelerinden elde edilmiştir. Telefon aracılığıyla sağlanan bilgiler öznel görüş içermemiştir. Bu nedenle çalışma, etik onay izni gerektirmemiştir. Verilen bilgiler, ilgili web sitelerinde paylaşarak açık tutulmuştur. Gizli veya özel bir bilgi içermemektedir.

Bu çalışma süresince incelenen müfredatlarda bulunan içerikler, yazarlar tarafından belirtke tablosuyla sunulmuştur. Bununla birlikte dönem ve sınıf düzeyine göre eser ve etüt isimleri raporlaştırılmıştır. Makalede bulgular ve sonucun bir kısmı birinci yazar, diğer kısımlar ise ikinci yazar tarafından yazılmıştır.

Araştırma; konservatuvar eğitimi veren başlıca kurumlardan olan Ankara Hacettepe Üniversitesi, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi, Adana Çukurova Üniversitesi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarları ile Ankara Bilkent Üniversitesi Müzik ve

Sahne Sanatları Fakültesi müfredatları ile sınırlı tutulmuştur. Bu üniversitelerin konservatuvarları, mezunları ve uluslararası iş birlikleri ile; Türkiye’de bulunan orkestra, koro, opera, bale gibi sanat kurumlarına sanatçı sağlamada önde gelen kurumlardan olmuştur.

Çalışmada eğitim kurumu olarak Türkiye’de bulunan ve batı müziği eğitimi verilen konservatuvarlar tanımlıdır. Diğer bir deyişle; çalışma özelinde konservatuvar kelimesi ile, sadece “batı müziği eğitimi verilen devlet konservatuvarları” anlaşılmalıdır.

BULGULAR

1. Devlet Konservatuvarlarının Sınıf Düzeyine Göre Viyolonsel Müfredatlarında Bulunan Zorunlu Etüt Miktarına İlişkin Bulgular

Etütler	Hacettepe	Dokuz Eylül	Çukurova	Uludağ	Adnan Menderes	Bilkent
5. Sınıf	2. dönem 1 etüt	2. dönem 2 etüt	1. dönem 2 etüt	Her dönem 2 etüt		Her dönem 2 etüt
6. Sınıf	Her dönem 2 etüt	Her dönem 1 etüt	1. dönem 2 etüt	1. dönem 2 etüt, 2. dönem 2 etüt bir tanesi çift sesli	Her dönem 2 etüt	Her dönem 2 etüt
7. Sınıf	Her dönem 1. biri çift sesli 2 etüt	Her dönem 1 etüt	1. dönem 2 etüt	Her dönem 3 etüt 1 tanesi çift sesli	Her dönem 2 etüt	Her dönem 2 etüt
8. Sınıf	Her dönem 1. biri çift sesli 2 etüt	Her dönem 1 etüt	1. dönem 2 etüt	Her dönem 3 etüt 1 tanesi çift sesli	Her dönem 2 etüt	Her dönem 2 etüt
9. Sınıf	Her dönem 1. biri çift sesli 2 etüt	1. dönem 1 etüt, 2. dönem 1 çift sesli etüt	1. dönem 2 etüt	1. dönem 3 etüt, 1 tanesi çift sesli, 2. dönem 2 etüt bir tanesi çift sesli	Her dönem 2 etüt	Her dönem 2 etüt
10. Sınıf	Her dönem 1. biri çift sesli 2 etüt	1. dönem 1 etüt, 2. dönem 1 çift sesli etüt	1. dönem 2 etüt	1. dönem 3 etüt, 1 tanesi çift sesli, 2. dönem 2 etüt bir tanesi çift sesli	Her dönem bir tanesi çift sesli 2 etüt	Her dönem 2 etüt 1 tanesi çift sesli

11. Sınıf	Her dönem biri çift sesli 2 etüt	1. dönem 1 etüt, 2. dönem 1 çift sesli etüt	1. dönem 2 etüt	1. dönem 3 etüt, 1 tanesi çift sesli, 2. dönem 2 etüt bir tanesi çift sesli	Her dönem bir tanesi çift sesli 2 etüt	Her dönem 2 etüt 1 tanesi çift sesli
12. Sınıf	Her dönem biri çift sesli 2 etüt	1.dönem 1 etüt 1 tanesi çift sesli	1. dönem 2 etüt	1. dönem 3 etüt, 1 tanesi çift sesli, 2. dönem 2 etüt bir tanesi çift sesli	Her dönem bir tanesi çift sesli 2 etüt	Her dönem 2 etüt 1 tanesi çift sesli

Tablo 1. Etüt Miktarına İlişkin Bulgular.

2. Devlet Konservatuvarlarının Sınıf Düzeyine Göre Viyolonsel Müfredatlarında Bulunan Zorunlu Sonat Miktarına İlişkin Bulgular

Sonatlar	Hacettepe	Dokuz Eylül	Çukurova	Uludağ	Adnan Menderes	Bilkent
5. Sınıf			Belirtilmemiş			1.dönem sonatın 1. bölümü, 2.dönem sonatın 2.ve 3. bölümleri
6. Sınıf		Sonat 1 bölüm	Belirtilmemiş		1 Sonatın tamamı	1.dönem sonattan 1 veya 2 bölüm, 2.dönem sonatın dinlenmemiş bölümleri
7. Sınıf	Sonat 1 bölüm	Sonat 2 bölüm	Belirtilmemiş		1 Sonatın tamamı	1.dönem sonattan 1 veya 2 bölüm, 2.dönem sonatın dinlenmeyen bölümleri
8. Sınıf	Sonat 1 bölüm	Sonat 2 bölüm	Belirtilmemiş	Sonat 2 bölüm	1 Sonatın tamamı	1.dönem sonattan 1 veya 2 bölüm, 2.dönem

						sonatın tamamı
9. Sınıf	Sonat 2 bölüm	Sonat 2 bölüm	Belirtilmemiş	Sonat 2 bölüm	Sonat 2 bölüm	1.dönem sonattan 1 veya 2 bölüm, 2.dönem sonatın dinlenmeyen bölümleri
10. Sınıf	1 Sonatın tamamı	Sonat 2 bölüm	Belirtilmemiş	1 Sonatın tamamı	1 Sonatın tamamı	1.dönem sonattan 1 veya 2 bölüm, 2.dönem sonatın dinlenmeyen bölümleri
11. Sınıf	1 Sonatın tamamı	Sonat 2 bölüm	Belirtilmemiş	1 Sonatın tamamı	1 Sonatın tamamı	1.dönem sonattan 1 veya 2 bölüm, 2.dönem sonatın dinlenmeye bölümleri
12. Sınıf	1 Sonatın tamamı	1 Sonatın tamamı	Belirtilmemiş	1 Sonatın tamamı	1 Sonatın tamamı	Sonatın tamamı

Tablo 2. Sonat Miktarına İlişkin Bulgular.

3. Devlet Konservatuvarlarının Sınıf Düzeyine Göre Viyolonsel Müfredatlarında Bulunan Zorunlu Konçerto Miktarına İlişkin Bulgular

Konçertolar	Hacettepe	Dokuz Eylül	Çukurova	Uludağ	Adnan Menderes	Bilkent
5. Sınıf			Konçertonun 1.bölümü, ya da 2.ve 3. bölümleri			
6. Sınıf		Konçertonun 1 bölümü	Konçertonun 1.bölümü, ya da 2.ve 3. bölümleri			Konçertonun 1.veya 2. bölümleri, 2.dönem dinlenmeyen bölümleri

7. Sınıf	Konçertonun 1 bölümü	Konçertonun 1 bölümü	Konçertonun 1.bölümü, ya da 2.ve 3. bölümleri			Konçertonun 1.veya 2. bölümleri, 2.dönem dinlenmeyen bölümleri
8. Sınıf	Konçertonun 2 bölümü	Konçertonun 2 bölümü	Konçertonun 1.bölümü, ya da 2.ve 3. bölümleri	Konçertonun tamamı	Konçertonun tamamı	Konçertonun tamamı
9. Sınıf	Konçertonun 2 bölümü	Konçertonun 1. ve 3. bölümleri	Konçertonun 1.bölümü, ya da 2.ve 3. bölümleri	Konçertonun tamamı	Konçertonun 1 bölümü	Konçertonun 1.veya 2. bölümleri, 2.dönem dinlenmeyen bölümleri
10. Sınıf	Konçertonun tamamı	Konçertonun 2 bölümü	Konçertonun 1.bölümü, ya da 2.ve 3. bölümleri	Konçertonun tamamı	Konçertonun 2 bölümü	Konçertonun 1.veya 2. bölümleri, 2.dönem dinlenmeyen bölümleri
11. Sınıf	Konçertonun tamamı	Konçertonun 2 bölümü	Konçertonun 1.bölümü, ya da 2.ve 3. bölümleri	Konçertonun tamamı	Konçertonun tamamı	Konçertonun 2 bölümü
12. Sınıf	Konçertonun tamamı	Konçertonun tamamı	Konçertonun tamamı	Konçertonun tamamı	Konçertonun tamamı	Konçertonun tamamı

Tablo 3. Konçerto Miktarına İlişkin Bulgular.

4. Devlet Konservatuvarlarının Sınıf Düzeyine Göre Viyolonsel Müfredatlarında Bulunan Bach'ın Solo Sütleri Miktarına İlişkin Bulgular

Bach Solo Sütleri	Hacettepe	Dokuz Eylül	Çukurova	Uludağ	Adnan Menderes	Bilkent
5. Sınıf						
6. Sınıf						
7. Sınıf						
8. Sınıf						
9. Sınıf						
10. Sınıf			J. S. Bach Solo Viyolonsel için 6 Suit'ten birinin, Prelüd ise			

					tek, değilse iki bölümü					
11. Sınıf	J.S	Bach			J. S. Bach Solo Viyolonsel için 6 Suit'ten birinin, Prelüd ise tek, değilse iki bölümü					
12. Sınıf	J.S	Bach	J.S	Bach	J. S. Bach	J.S	Bach	J.S	Bach	No.1, tamamı
	No.1 ya da 2, tamamı		No.1, bölüm	3	Solo Viyolonsel için 6 Suit'ten birinin, Prelüd ise tek, değilse iki bölümü	No.1 veya		No.2, tamamı		

Tablo 4. Bach'ın Solo Süitleri Miktarına İlişkin Bulgular.

5. Devlet Konservatuvarlarının Öğrenim Kademesine Göre Viyolonsel Müfredatlarında Bulunan Zorunlu Etüt ve Eserlere İlişkin Bulgular

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ortaokul müfredatında bulunan etütler;

H. Rabaud (Methode Complete de V.Cello), R. Feuillard (Methode du Jeune Violoncelliste Etudes La Technique du V.Cello vol.1), R. Matz, Za Mlade Ruke (25 Etudes), Dotzauer (Etudes vol. 1), Stutschovsky (Etudes vol. 1), Klengel (Etudes vol. 1), L. Werner (Etudes vol. 1), S. Lee (Etudes Op.101) ve benzerleri, Kummer op. 60. L. R. Feuillard (Methode du Jeune Violoncelliste Etudes La Technique du V.Cello vol.1), S. Lee, J. Werner (vol.1), R. Matz (30 Etudes), J. Werner (vol. 1-2), L. R. Feuillard (Methode du Jeune Violoncelliste Etudes La Technique du V.Cello vol.3&4).

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lise müfredatında bulunan etütler;

J.L. Duport (21 Etüt), D. Popper, F. Grützmacher (Vol.1), R. Matz (Pus Vol.1), Merk, A.Piatti ve benzerleri, L. R. Feuillard (Methode du Jeune Violoncelliste Etudes La Technique du V.Cello vol.3&4), J. Merk, A.Piatti ve benzerleri, L. R. Feuillard (Methode du Jeune Violoncelliste Etudes

La Technique du V.Cello vol.5&6), J. L. Duport (21 Etüt), D. Popper, F. Grützmacher (vol.1&2), R. Matz (Pus vol. 3), A. Piatti, Franchomme (12 Kapris), Kreutzer (22 Süit), Dotzauer (No. 3), Stutschewsky (No. 3) ve benzerleri.

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ortaokul müfredatında bulunan sonatlar;

Marcello-Telemann-Cervetto-Vivaldi-Caporale-R.Matz süit-Breval ve benzerleri.

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lise müfredatında bulunan sonatlar;

Marcello-Telemann-Cervetto-Vivaldi-Matz Süit-Boccherini No.1&2-De Fesh- Caporale-CorelliD'Hervelois Süit 1&2 ve benzerleri, Marcello, Ecless, Sammartini (Sol Majör), Ariosti, Scarlatti, Telemann, Beethoven No.1, Varyasyonlar, Beethoven No.1, Varyasyonlar, Boccherini No.1&3&4&5, Breval, Corelli, Reger, Haydn (Do Majör), J. S. Bach (No. 1), Marais (La Folia), Veracini ve benzerleri.

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ortaokul müfredatında bulunan konçertolar,

Rieding, Vivaldi, Klengel (Do-Sol Majör), Goltermann (No. 4) ve benzerleri.

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lise müfredatında bulunan konçertolar;

Klengel (Konçertino; Do Majör), Goltermann No. 3, Vivaldi, Goltermann (No. 2&1), Romberg, Tartini, Goltermann (No. 2&1), Vivaldi (Sol Majör), Tartini, Volkmann, Monn, Couperin (Süit), Saint-Saens, Boccherini (Sol Majör), Goltermann (No.1), Davidoff, Klengel, Vivaldi (Sol Majör), Volkmann, Monn, Couperin (Süit), Böelmann (Senf. Varyasyonlar), Saint-Saens, Boccherini (Sol Majör) J. Ch. Bach, Haydn (Do Majör), Russel (Konçertino) ve benzerleri.

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ortaokul müfredatında bulunan etütler;

S. Lee Op. 101, Op. 70 (40 Etüd), L.R. Feuillard, F. Antal, R. Matz Başlangıç etütleri ve 25 etüt, J.F. Dotzauer Vol. I, S.Lee Op.113, S.Lee Op.31 vol. 1, F.A. Hoffmeister, J.F. Dotzauer Vol. I, J.F. Dotzauer Vol. I & II, L.R. Feuillard, F.W. Grützmacher Vol. I Op. 38, J. Stutschewsky, S. Lee Op. 31 vol. 2, R. Matz, R. Matz Pus etüdü Vol. I & II.

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lise müfredatında bulunan etütler;

F.A. Kummer, S. Lee Op. 31 Melodic ve Progressive Etüt Kitap 2, J.L. Duport 21 Etüt, D. Kabalevsky Op. 57 (4. ya da 5. etüt), S. Lee Op. 31, R. Matz 30 Etüt- Pus Etüdü Vol.I & II, L.R.

Feuillard Cello Tecnic Vol. II & III & IV, J. Merk, J.F. Dotzauer Vol. II & III, F.W. Grützmacher Vol. I ve II op. 30, J.F. Dotzauer Vol. III, F.W. Grützmacher Vol. I ve II op. 38, D. Popper Op. 76, Op. 73, F.A. Kummer Op. 60, C. Schröder Praktischer Lehrgang des Cello Spiele, Schofield 12 Etüt, J.L. Duport 21 Etüt, J. Merk Op. 11, J. Stutschewsky.

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ortaokul müfredatında bulunan sonatlar;

B. Romberg op. 43 No: 1 Si bemol Majör ve benzeri, W. De Fesch, Marcello, Romberg op. 43 No: 2 Do Majör, B. Romberg op. 38 No: 1 ve benzeri, W. De Fesch, C.F. Telemann, G. Cervetto, D. Scarlatti, A. Vivaldi, B. Romberg op. 43 No: 2, B. Romberg op. 43 No: 3 Sol Majör.

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lise müfredatında bulunan sonatlar;

B. Marcello, W. de Fesch, A. Caporale, L.C. d'Hervelois Süit II A. Corelli, B. Romberg op. 43 No: 2 Do Maj., B. Romberg op. 38 No: 3 Si bemol Maj. H. Eccles, L. Boccherini, J.S. Bach, G.B. Sammartini Sol Majör, A. Caporale, L. van Beethoven 12 Variation (Händel, Mozart), L. Boccherini, P. Hindemith Fantasie-Stücke Op. 8 No. 2, G.F. Händel re minör veya sol minör, J.S. Bach.

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ortaokul müfredatında bulunan konçertolar;

O. Rieding op. 35 si minör, J. B. Breval Do Majör ve benzeri.

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lise müfredatında bulunan konçertolar;

G. Goltermann Konçerto No. 4, J. Klengel Konçertino la minör, B. Romberg Konçertino, G. Goltermann Konçerto No. 3, G. Goltermann Konçerto No. 5, J. Haydn Re Majör (küçük konçerto), L. Boëllmann Symphonic Variations Op. 23, J.C. Bach do minör, G.M. Monn sol minör, C. Saint-Saëns Roussel Konçertino.

Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı müfredatında bulunan etüt, sonat ve konçertolar sayı olarak belirlenmiştir. Ayrıca sonatlar ile ilgili bölüme rastlanmamıştır.

Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ortaokul müfredatında bulunan etütler;

F. Antal I, II, III, L.Marderosvsky, J.F. Doutsauer Vol. I, R. Mantz 25 etüt, F.A Kummer Op.60 ve 70, Suzuki Vol. I, II, III, S.Lee Op.70.

Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lise müfredatında bulunan etütler;

A. Franchomme etütler, J.F. Doutsauer Op.13 2. ve 3. kitaplar, F. A Kummer Op.60, S. Lee, O p. 31, 40 Etüt 2 kitap, F. Grützmacher Op.38 1.kitap, S. Lee Op.57 12 studies, Op. 105 etütler ve kapisler.

Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ortaokul müfredatında bulunan sonatlar;

B. Marcello, Sebastian Lee Sonatin, No.1 ve 2, A. Vivaldi mi min., G.P. Telemann la min.

Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lise müfredatında bulunan sonatlar,

B. Romberg, Op.4, N. Porpora, A. Vivaldi la ve re min, W. De Fesch 3. ve 4. sonatlar, G.B. Sammartini Sol Maj., A. Kaporolli re min, G. Ecless sol min., J. S. Bach min., L.V. Beethoven sonatlar ve varyasyonlar.

Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ortaokul müfredatında bulunan sonatlar;

G. Goltermann, A. Vivaldi la min., Sol Maj., J. Klengel Do maj.

Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lise müfredatında bulunan konçertolar;

G. Moon sol min., G. Goltermann No. 4,5, J. Ch. Bach, B. Romberg Op.51, J. Klengel la min., Do Maj, L. Boccherini Re Maj., L. Boelmann Senfonik Varyasyonlar, J. Haydn Do Maj., C. Saens, K. Davidov No.3, D. Kabalevsky No.1.

Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ortaokul müfredatında bulunan etütler;

Dotzauer 1. Kitap, F. Grützmacher Op.72 Kitap I, vb.) S. Lee Op.101 veya Op.70, F. Kummer Op.60, F. Dotzauer Band I-II, F. Grützmacher Op.72 Band I, vb.), F. Dotzauer “2. kitap” R. Matz, F. Grutzmacher, S. Lee Op.101 veya Op.70, L. Feuillard.

Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lise müfredatında bulunan etütler;

F. Dotzauer “2. kitap” R. Matz, F. Grützmacher Op. 38 1. ya da 2. kitap, Grützmacher Op.72 Band I-II, F. Dotzauer 113 Etüt Kitap I-II).

Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ortaokul müfredatında bulunan sonatlar;

A. Marcello, A. Vivaldi, B. Breval, H. Ecless, A. Corelli vb.

Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lise müfredatında bulunan sonatlar;

A. Marcello, A. Vivaldi, B. Breval, H. Ecless, A. Corelli vb.

Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ortaokul müfredatında bulunan konçertolar;

G.P. Telemann, J.B. Breval Fa Majör No.1, J. Klengel Do Majör veya Sol Majör, vb.).

Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lise müfredatında bulunan konçertolar,

G.P. Telemann, J.B. Breval Fa Majör No.1, J. Klengel Do Majör veya Sol Majör, vb.), C. Saens la min., L. Bocherrini si bemol.

Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü ortaokul müfredatında bulunan etütler;

L.R.Feuillard Etüt kitabı vol.1, Stutschovsky Etüt, S. Lee Etüt, Merk Etüt.

Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü lise müfredatında bulunan etütler;

Popper Op.73 vol.1–Franchomme–Feuillardvol.5, Piatti Kapris, Dotzauer ve/veya Grützmacher etüt kitaplarından örnekler.

Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü ortaokul müfredatında bulunan sonatlar;

Vivaldi, Marcello, Telemann, Cervetto ve benzerleri.

Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü lise müfredatında bulunan sonatlar:

Boccherini No.2, De Fesch, Caporale ve benzer düzeyde olanlar, Beethoven Sonat No.1, Boccherini 3,4 benzeri ve benzeri güçlükte olanlar, M.Marais, La Folia, Breval Sol Majör vb.,

Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü ortaokul müfredatında bulunan konçertolar:

Rieding Golterman No.5, Klengel Sol Majör, Ruysse mi min, Golterman No: 4, 5 Romberg (Sınıf düzeyi olanlardan seçilir).

Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü lise müfredatında bulunan konçertolar:

Klengel, Goltermann, Monn, Boelmann Senfonik Varyasyon, Golterman, Romberg, Tartini (Sınıf düzeyi olanlardan seçilir), S. Saens la min., Haydn Do Maj.

Hacettepe Üniversitesi Hacettepe Devlet Konservatuvarı 11.sınıfta J.S. Bach No.1 den 3 bölüm, 12.sınıfta No.1 ya da 2'nin tamamı, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, 12. sınıfta J.S Bach No.1, 3 bölüm, Çukurova Üniversitesi Adana Devlet Konservatuvarı, lise 10. 11. ve 12. sınıflarda J. S. Bach Solo Viyolonsel için 6 Süitten birinin, Prelüd ise tek, değilse iki bölümü, Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü ise lise 12. sınıfta No.1 in tamamını müfredatlarına eklemişlerdir. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarının lise bölümünde ise herhangi bir bölüm J. S. Bach istenmemektedir.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Araştırmaya dahil edilen konservatuvarların müfredatlarında bulunan eser ve etütler nicelik tablosu ile verilmiştir. Bu tablo içeriği karşılaştırıldığında, Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı 6. sınıfın tümü için 2 etüt, 7. sınıftan itibaren her dönem 2 etüt bir tanesi çift sesli, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, 5. sınıf 2. dönem 2 etüt, 6. 7. ve 8. sınıflarda her dönem 1 etüt, 9. 10. 11. ve 12. sınıflarda 2. dönemlerde 1 çift sesli etüt, Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, her dönem 2 etüt, Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, 5. sınıfın tümü için 2 etüt, 6. sınıf 1. dönem 2 etüt, 2. dönem 2 etüt bir tanesi çift sesli, 7. sınıf her dönem 3 etüt 1 tanesi

çift sesli, 8. sınıf her dönem 3 etüt 1 tanesi çift sesli diğer sınıflarda ise 1. dönem 3 etüt, 1 tanesi çift sesli, 2. dönem 2 etüt bir tanesi çift sesli, Adnan Menderes ve Bilkent Üniversiteleri ise her dönem 2 etüt, 10. sınıftan itibaren ise her dönem 2 etüt 1 tanesi çift sesli istemektedir.

Sonat olarak ise; Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarında 7. sınıftan başlamak üzere sonatın 1 bölümü, 12. sınıfta sonatın tamamı, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarında 6. sınıf sonat 1 bölüm, 7. ve 11. sınıflarda 2 bölüm, son sınıfta ise sonatın tamamı istenmektedir. Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuarı, 8.ve 9. sınıflarda sonatın 2 bölümü, 10. 11.ve 12.sınıflarda sonatın tamamını Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuarı, 6. 7. ve 8.sınıflarda sonatın iki bölümünü takip eden diğer sınıflarda ise sonatın tamamını Bilkent Üniversitesi her sınıfta 1.dönem sonattan 1 veya 2 bölüm, 2. dönem ise sonatın dinlenmeyen bölümlerini istemektedir. Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuarı müfredatında sonatlar ile ilgili bölüm ve besteci belirtmemiştir.

Konçerto olarak ise; Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı, 7.sınıfta 1 bölüm, 8.ve 9. sınıflarda 2 bölüm, 12. sınıfa kadar olan diğer yıllarda 1 konçertonun tümünü, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı, 6. ve 7.sınıflarda 1 bölüm, 8. sınıfta 2 bölüm, 9. sınıfta konçertonun 1. ve 3. bölümleri, 10.ve 11. sınıflarda 2 bölüm, son sınıfta tüm konçerto, Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuarı, 12. sınıfa kadar konçertonun 1.bölümü, ya da 2.ve 3. bölümleri, son sınıfta tamamını, Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuarı, 7. sınıftan itibaren konçertonun tamamını, Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuarı, 8. 11. ve 12. sınıflarda konçertonun tamamını, 9. sınıfta 1 bölüm, 10. sınıfta ise 2. bölüm, Bilkent Üniversitesi 6. sınıftan başlamak üzere konçertonun 1. veya 2. bölümleri, 2. dönem dinlenmeyen bölümlerini istemektedir.

J. S. Bach solo süitler, konservatuarlar bazında karşılaştırıldığında farklılıklar görülmektedir. Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı, 11. sınıf süit No. 1, 3 bölüm, 12. sınıf süit No.1 veya 2 tamamı, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı, 12. sınıf No.1, 3 bölüm, Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuarı, 10. 11. ve 12. sınıflarda 6. Suit'ten biri, Prelüd ise tek, değilse iki bölümü, Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuarı, 12. sınıfta No.1 veya 2 tamamı, Bilkent Üniversitesi 12. sınıfta süit No.1 tamamı icra edilmektedir. Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuarı, lise müfredatında J. S. Bach solo süitlerinden herhangi biri istenmemektedir.

Etütlerin geneline bakıldığında, Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı dışında her konservatuvar, her dönem en az iki etüt, biri çift sesli olmak üzere müfredatlarında yer vermişlerdir. Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı çift sesli etüt istememektedir. Sonatlar ve konçertolara açısından tabloya bakıldığında ise, her konservatuvar sınavlarda istenilen sonat ve konçerto bölümleri sayısı açısından aralarında farklılıklar göstermektedir.

Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı müfredatında istenilen etüt sonat ve konçertolar, müfredat sıralamasında görüldüğü üzere sadece adet olarak belirlenmiş olup, besteci isimlerine ve eser bölümlerine yer verilmemiştir. Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, lise müfredatında yer alan sonatların hangi sınıf bazında icra edileceği belirtilmemiştir. Son olarak J.S. Bach solo süitleri No.1 ve 2, konservatuvarların lise devresinde, istenmekte olup, Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, lise müfredatında J.S. Bach solo süitlerden herhangi birisi yer almamaktadır. Görüldüğü gibi; viyolonsel eğitiminin başlangıcından itibaren teknik ve yorumun güçlenmesi yönünde uzun süren bir çaba sarf edilmektedir. Öğrenci mezun olana dek repertuarı tanımaya imkân bulabilmektedir. Dönmez ve Dalkıran (2017: 581) da öğrencilerin zorunlu müfredat mesuliyetinin geniş tutulmasının repertuar zenginleşmesi ile tür, çalgı, dönem gibi faktörlere olan yatkınlıklarını gözlemişlerdir.

Eğitim kurumlarında öğrencilerin yaptığı tüm çalma etkinlikleri, onlar için hizmet öncesi eğitim ve deneyim fırsatı özelliği taşımaktadır. İncelenen müfredatlarda; viyolonsel birinci pozisyondan ya da dördüncü pozisyondan başlamaya uygun ön hazırlık yapılarak planlanmış, mevcut duruma uygun olarak uygulamaya konmuş içerikler oluşturulduğu görülmektedir. Tercihen birinci pozisyondan başlanmakla birlikte, uygulama durumu öğrencinin özelliğine göre karar verilen başlangıç düzeyi etkinliklerini tartışan literatür bulguları da mevcuttur (Akın, 2001; Elbeyi ve Sakar, 2020; Saraç, 1992; Tokay, 2000). Bilimde ve sanatta ilgili araştırmaların bulguları, işe koşulduğu düzeyde işlevsel ve değerlidir. Çalışmanın, yıllık olarak yapılmakta olan devlet konservatuvarları müdürler toplantılarında, müfredatların; ilgili komisyonlar ile çalışarak akredite olarak, farklılıklarının en aza indirilmesine yönelik uygulamalara kaynak olması beklenmektedir. Güler (2006: 612)'in de belirttiği gibi; program ve yaklaşım hakkında varılan kanıta dayalı yargılar doğrultusunda program tasarısının düzeltilmesi veya yeni bir program ve yaklaşım geliştirilmesi amaçlanmalıdır. Bu araştırma bulguları da literatürde bulunan öneriye benzer şekilde çıktılar üretmektedir.

ÖNERİLER

Konservatuvarda öğrenim gören viyolonsel öğrencilerinin, eğitim programını tamamlayarak alanda uzmanlaşmak için aldıkları dersler ve içeriklerinin; önceden belirlenmiş sürede ve kapsamda olduğu görülmektedir. Bu dersleri başarmak suretiyle mezun olan öğrenciler, aday sanatçı kimliğiyle kariyer hedefleri yönünde aksiyon alabilmektedir. Sanat kurumlarına nitelikli sanatçı yetiştirme misyonuyla varlığını sürdüren konservatuvarların belirli aralıklarla öğrenci, öğretmen, veli, sanatçı, araştırmacı gibi paydaşlarından geri bildirim almaları için bu ve bunun gibi araştırma bulgularını kullanmaları yararlı olacaktır.

Mevcut çalışma; eğitim alınan konservatuvardan başka bir konservatuvara nakil için ya da lise mezuniyetinin ardından lisans eğitimlerine başka bir konservatuvarda devam edebilme fırsatına dair paydaşların biliş düzeyinin artırılmasında pratik katkı sağlaması nedeniyle okuyucuya önerilmektedir. Yeni araştırmacılara ise; uluslararası müzik eğitim programlarının karşılaştırılması ve değerlendirilmesi konusunda çalışmaları önerilebilir.

KAYNAKLAR

- Akın, G. (2001). *Eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dalında uygulanabilecek viyolonsel müfredatının incelenmesi*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Bal, E. (2019). *Devlet konservatuvarları ortaokul devresi viyolonsel dersi müfredatlarının incelenmesi ve program geliştirme önerisi*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Best, J. (1959). *Research in education* New Jersey: Prentice Hall.
- Dönmez, L. M. ve Dalkıran, E. (2017). Vurmalı çalgılar eğitiminde karşılaştırmalı program analizi. *The Journal of Academic Social Science*. 5(60), 567-582.
- Elbeyi, G. ve Sakar, M. (2020). Viyolonsel eğitimine dördüncü pozisyondan başlamak üzerine görüş ve öneriler. *Eurasian Journal of Music and Dance*. (17), 175-190. Doi: 10.31722/ejmd.845876.
- Güler, D. (2006, Nisan 26-28). *Devlet konservatuvarlarındaki viyolonsel eğitim-öğretim programlarının çağdaş öğretim programcılık anlayışına uygunluğunun incelenmesi*. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi, Pamukkale Üniversitesi. Eğt. Fak. Denizli.

- Saraç, G. (1992). *Türkiye’de eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümlerinde viyolonsel öğretiminde kullanılan yöntem ve tekniklerin öğrenciye yansımaları*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Tokay, D. (2000). *7-11 yaş grubundaki çocukların viyolonsel eğitiminde öncelikli hususlar*. [Yüksek Lisans tezi]. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uçan, A. (1995). Türkiye’de güzel sanatlar fakülteleri yeniden planlanması ve eğitim programlarının yeniden düzenlenmesi, *Anadolu Sanat*. 3(4), 121-142.
- Umuzdaş, S. (2013). Lise ve lisans düzeyindeki viyolonsel öğrencilerinin çalgı çalmada karşılaştıkları teknik problemlerin incelenmesi. *The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science*. 6(2), 1221-1239. Doi: [10.9761/jasss.672](https://doi.org/10.9761/jasss.672)
- Umuzdaş, S. ve Işıldak, C. K. (2018). Müzik dersinin sınıf öğretmeni adaylarının özyeterlik düzeylerine etkisi (Gaziosmanpaşa Üniversitesi Örneği). *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15(1), 1316-1331.
- Yalçın, H. (2017). Türkiye’de mesleki müzik eğitimi veren kurumların mevcut durumları *Online Journal of Music Sciences*, 2(3), 37-66.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Lise Müfredatı <https://akademik.adu.edu.tr/dk/news.asp?id=31303737> adresinden 15.06.2022 tarihinde erişilmiştir.
- Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Ortaokul Müfredatı <https://akademik.adu.edu.tr/dk/news.asp?id=31303734> adresinden 12.06.2022 tarihinde erişilmiştir.
- Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Ortaokul ve Lise Müfredatları <http://mho.bilkent.edu.tr/files/sinav%20uygulamaları/Viyolonsel%20%20Mu%CC%88fre%20dat%20C4%B1%20.pdf> adresinden 12.06.2022 tarihinde erişilmiştir.
- Çukurova Üniversitesi Adana Devlet Konservatuvarı Ortaokul ve Lise Müfredatları <https://devletkonservatuvari.cu.edu.tr/cu/bolumler/bolum-sekreterligi/mufredatlar/muzik-bolumu-mufredat/yayli-calgilar-anasanat-dali-mufredatlari> adresinden 16.06.2022 tarihinde erişilmiştir.

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Ortaokul ve Lise Müfredatları [https://konservatuvar.deu.edu.tr/tr/egitimogretim/muzik-ve-bale-ortaokulu-2/giris-ve-nakil-mufredatlari adresinden](https://konservatuvar.deu.edu.tr/tr/egitimogretim/muzik-ve-bale-ortaokulu-2/giris-ve-nakil-mufredatlari-adresinden) 08.04.2022 tarihinde erişilmiştir.

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Lise Müfredatı <http://fs.hacettepe.edu.tr/mssl/dosyalar/mufredat/ViyolonselLiseMufredati280621.pdf> adresinden 07.06.2022 tarihinde erişilmiştir.

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Ortaokul Müfredatı <http://fs.hacettepe.edu.tr/mbo/dosyalar/mufredat/ViyolonselOrtaogretimMufredati280621.pdf> adresinden 23.07.2022 tarihinde erişilmiştir.

<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2015/01/20150115-2.htm> adresine 16.06.2022 tarihinde erişilmiştir.

Talim Terbiye Orta Öğretim Kurumları Haftalık Ders Çizelgesi https://ttkb.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2018_02/21173451_ort_ogrtm_hdc_2018.pdf adresinden 23.04. 2022 tarihinde erişilmiştir.

Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Ortaokul ve Lise Müfredatları <http://uludag.edu.tr/konservatuvar/default/konu/3752> adresinden 13.05.2022 tarihinde erişilmiştir.

EXTENDED ABSTRACT

INTRODUCTION

Conservatories across the world offer education in fields such as art, music, theater, and ballet. They are trained to develop professional artists. Although conservatories that have special conditions for admission, attendance, and graduation have common goals, there may be application differences between them depending on many variables such as academic staff and job opportunities for graduates. As in every profession; Conservatories that train artist candidates also have a curriculum determined in accordance with their goals and visions.

The conservatory training programs are prepared on the basis of technique and interpretation on the instrument. It is aimed to meet the needs of both the artist candidate and the society in which they live. Functionality can only be achieved by planning and developing the programs according

to these needs. Therefore, the courses, contents, and classes of may differ slightly. Based on this practice differences can also be seen in the cello lesson curriculum.

Formal education in state conservatories where classical western music education is given in Turkey takes a total of 12 (4+4+4) years which includes four years of middle school, four years of high school, and four years of undergraduate education. State conservatories have a separate structure and place in the university system. The fact that instrument education requires a long and rigorous study process has led to the necessity of increasing the age for specialization, although it differs according to the instrument and individual maturity variable. For this reason, conservatories are the only educational institutions that have middle and high school departments within the university. The program should be able to act as a simulation that will prepare students for real life. Not every conservatory starts instrument training in the same class therefore the age may vary slightly.

If the conservatory student wants to leave the conservatory education he/she is attending, for any reason, the student is given the opportunity to transfer to another secondary or high school affiliated with the national education. However, the culture courses that the students should take in the secondary and high school periods of the conservatories are accredited with the other secondary and high school curriculum of the national education, and the curriculum applied for the instrument lessons is determined by the administrative board of each conservatory and approved if appropriate. In the context of similarities and differences in the present study, string instruments applied in the secondary and high school departments of state conservatories are compared according to the period and grade level of their course contents.

It is aimed to provide information about the differences in the curriculum and to be a source in increasing the readiness of the candidates for the exams. If the student wants to transfer from the conservatory where he is studying to another conservatory, or after graduating from high school, wants to study in the undergraduate department of another conservatory they have that option. The study is important in terms of increasing the level of reading cognition for transfer and examination procedures.

METHODOLOGY

The research is descriptive and it is used to analyze the material. The data for the examination of the curriculum at the secondary school level of the music, ballet departments, and the state conservatories providing classical western music education and high school level music were obtained from the websites of the institutions. They were approved through interviews with the relevant institutions. Since the purpose of confirmation was made through telephone interviews, only information was obtained. The information received did not include subjective opinions. Therefore, the study did not require ethical approval. The information provided has been kept open by being shared on the relevant websites. It does not contain any confidential or proprietary information.

The contents of the curriculum examined during this study were presented by the corresponding author in a table of specifications. In addition, the names of the works and studies were reported according to the period and class level.

Research; The curriculum of Ankara Hacettepe University, İzmir Dokuz Eylül University, Adana Çukurova University, Bursa Uludağ University, Aydın Adnan Menderes University State Conservatory, and Ankara Bilkent University Faculty of Music and Performing Arts which are the main universities is limited. The graduates of these conservatories are leading the leading institutions in providing artists to art institutions in Turkey.

The study is limited to a study group consisting of state conservatories that provide western music education only.

RESULTS AND DISCUSSION

When the number table of the desired works in the curriculum of the conservatories included in the research is compared, it is seen that Hacettepe University State Conservatory required their 6th grade to do 2 etudes per semester, their 7th grade to do 2 etudes per semester and one double-voiced selection for all of them. At Dokuz Eylül University State Conservatory the 5th grade 2nd semester 2 etudes. , 6.7. 1 study per semester, 9.10.11. 1 bilingual etude in 2nd semesters of 12th and 12th grades, Çukurova University State Conservatory, 2 etudes per semester, Uludağ University State Conservatory, 5th grade 2 etudes per semester, 6th grade 1st semester 2 etudes, 2nd semester 2 etudes one of them is siphonic, 7th grade each term 3 etudes 1 of them is siphonic,

8th grades 3 etudes each term 1 of them is double-voiced, in the other classes 3 etudes, 1 of which is bilophonic, 2 etudes in the 2nd semester, one of them is double-voiced, Adnan Menderes and Bilkent Universities require 2 etudes per semester, and from the 10th grade onwards, 2 etudes and 1 of them are bivocal.

As a Sonata; Hacettepe University State Conservatory, 1 part of the sonata starting from the 7th grade, the whole sonata in the 12th grade, Dokuz Eylül University State Conservatory, 1 section of the 6th grade sonata, 2 parts in the 7th and 11th grades, the whole sonata in the last year, Uludağ University State Conservatory, 8th and 9th grades 2 parts of the sonata, 10.11. and 12th grades the whole sonata, Adnan Menderes University State Conservatory, two parts of the sonata in the 6.7th and 8th grades, the whole sonata in the following grades, Bilkent University in every grade The 1st period asks for 1 or 2 parts of the sonata, and the 2nd period asks for the parts of the sonata that are not listened to. In the curriculum of Çukurova University State Conservatory, the section and composer related to sonatas were not specified.

As a concerto; Hacettepe University State Conservatory, 1 section in 7th grade, 2 sections in 8th and 9th grades, 1 concerto in other years up to 12th grade, Dokuz Eylül University State Conservatory, 1 section in 6th and 7th grades, 2 sections in 8th grade. section, 1st and 3rd parts of the concerto in 9th grade, 2 sections in 10th and 11th grades, the whole concerto in the last year, Çukurova University State Conservatory, the 1st section of the concerto until 12th grade, or 2nd and 3rd sections, final All in grade, Uludağ University State Conservatory, the whole concerto from 7th grade, Adnan Menderes University State Conservatory, the whole concerto in 8.11st and 12th grades, 1 section in 9th grade, 2nd section in 10th grade, Bilkent University starting from 6th grade 1st or 2nd parts of the concerto, 2nd semester parts that are not listened to.

When J. S. Bach solo suites are compared on the basis of conservatories; Hacettepe University State Conservatory, 11th-grade suite No.1, 3 departments, 12th-grade suite No.1 or 2 all, Dokuz Eylül University State Conservatory, 12th grade No.1, 3 departments, Çukurova University State Conservatory, 10.11. In the 12th and 12th grades, one of the 6 suites is performed, the prelude must have one maybe even two-part. Uludağ University State Conservatory requires No.1 or 2 in the 12th grade, and the whole suite No.1 in the 12th grade of Bilkent University is required. Adnan Menderes University State Conservatory, one of The Bach Suites is not desirable.

When we look at the studies in general, every conservatory, except Çukurova University State Conservatory, has included at least two etudes in their curriculum each semester, one of which is

bilingual. Çukurova University State Conservatory does not require double-voice studies. When we look at the table in terms of sonatas and concertos, each conservatory differs in terms of the number of sonata and concerto parts required in the exams.

The etudes, sonatas, and concertos requested in the Çukurova University State Conservatory curriculum were determined only as pieces, as can be seen in the curriculum order, and the names of the composers and parts of the work were not included. In Uludag University State Conservatory, it is not specified in which class the sonatas in the high school curriculum will be performed. Finally, J.S. Bach solo suites No.1 and 2 are required in the high school circuit of conservatories, Adnan Menderes University State Conservatory, J.S. None of the Bach solo suites are included. As you can see; Since the beginning of cello education, a long effort has been made to strengthen technique and interpretation. The student has the opportunity to get to know the repertoire until he graduates.

In the examined curriculum; It is seen that the contents that are planned and put into practice in accordance with the current situation are created by making preliminary preparations suitable for starting the cello from the first position or the fourth position. In the annual state conservatory principals' meetings, the curriculum; It is expected to be a source for practices aimed at minimizing differences by working with relevant commissions and being accredited.

SUGGESTIONS

Current study; It is recommended to the reader as it makes a practical contribution to increasing the cognition level of the stakeholders about transferring from the conservatory where they were educated to another conservatory or the opportunity to continue their undergraduate education in another conservatory after high school graduation. For new researchers; studies on the comparison and evaluation of international music education programs can be recommended.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 22.11.2022
Kabul Tarihi / Date Accepted : 20.12.2022
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2022
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1208304>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

ÂŞIK ONGUNİ'DEN DERLENEN KARAMAN YÖRESİ TÜRKÜLERİNİN MÜZİKAL VE EDEBİ ANALİZİ

ÖZER, Levent¹

ÖZ

Bu çalışmanın amacı Âşık Onguni'nin kaynak kişi ve derleyen sıfatlarıyla yer aldığı Karaman yöresi türkülerinin müzikal ve edebi yönleriyle incelenmesidir. Karaman yöresinin tarihi ve coğrafi özelliklerinden bahsedilmesinin yanı sıra, köklü bir geçmişe sahip bu şehrin Türk halk müziği ezgileri bağlamında az kabul edilebilecek sayıda esere sahip olması konusuna da değinilmiştir. Cumhuriyet'in ilanından sonraki süreçte yürütülen Türk halk müziği derleme çalışmalarına ait kaynaklarda yer alan Karaman yöresine dair bilgilerden bahsedilmiş olup, halk ozanı Âşık Onguni'nin Karaman yöresi halk müziğine katkıları hakkında bilgi verilmiştir. TRT (Türkiye

¹ Dr. Levent ÖZER, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği ASD, levent.ozero@mku.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-4286-3712>

Radyo Televizyon Kurumu) repertuvarında Karaman iline kayıtlı iki türkü, repertuvarında yer almayan ancak yöreye ait olan on iki türkü tespit edilmiş ve bu türküler alfabetik sırayla incelenmiştir. Çalışmada yer alan türkülerin müziksel analizinde, makam dizisi özellikleri, ses genişlikleri, form özellikleri ve usul yapıları incelenmiştir. Türkülerin edebi özellikleri ise, nazım birimleri, nazım türleri, nazım şekilleri, hece ölçüleri, kafiye şemaları ve kavuştak özelliklerinin belirlenmesi ile gerçekleştirilmiştir. Ulaşılan veriler yukarıda verilen kriterler esas alınarak yorumlanmış ve bu verilerden bazıları grafikler ve tablolar ile ifade edilmiştir. Karaman yöresi türkülerine ilişkin verilerden elde edilen bulgular doğrultusunda önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Karaman, Makam, Usul, Müzik, Türk Halk Müziği, Türkü.

MUSICAL AND LITERARY ANALYSIS OF FOLK SONGS OF THE KARAMAN REGION COMPILED BY ÂŞIK ONGUNI

ABSTRACT

The aim of this study is to examine the musical and literary aspects of the folk songs of the Karaman region, in which Âşık Onguni takes part as the source person and the compiler. In addition to mentioning the historical and geographical features of the Karaman region, the fact that this city with a deep-rooted past has a small number of works that can be considered in the context of Turkish folk music melodies was also mentioned. The information about the Karaman region contained in the sources of Turkish folk music compilation studies carried out in the period after the proclamation of the Republic was mentioned and information has been given about the contributions of the folk bard "Âşık Onguni" to the folk music of the Karaman region. Two folk songs registered in the province of Karaman and twelve folk songs that are not included in the repertoire but belong to the region have been identified in the TRT (Turkish Radio Television Corporation) repertoire and these folk songs have been examined in alphabetical order. In the musical analysis of the folk songs included in the study, the characteristics of the makam sequence, sound widths, form characteristics and rhythm structures were examined. The literary characteristics of folk songs were realized by determining the verse units, verse types, verse shapes, syllable measures, rhyme schemes, and conjunction characteristics. The data obtained have been interpreted based on the criteria given above and some of these data have been expressed with

graphs and charts. Suggestions have been made in line with the findings obtained from the data on the folk songs of the Karaman region.

Keywords: Karaman, Maqam, Rhythm, Music, Turkish Folk Music, Folk Song.

GİRİŞ

Türküler; gerek melodik yapıları gerekse sözleri itibarıyla çalınıp söylendikleri yörenin izlerini taşımaktadır. Türküler ayrıca yöre halkının yaşamışlıklarına, sosyokültürel yapısına, kültür değerlerine, inanışlarına ve hatta yörede yetişen tarım ürünleri ve yöresel yeme-içme alışkanlıklarına dair birçok bilgiyi herhangi bir sanat kaygısı taşımaksızın en doğal haliyle aktarmaktadır. Bir yörenin türkülerinden o yöre insanı hakkında bilgi edinebilmek mümkündür (Zeybek, 2015: 119). Farklı yörelerin Türk halk müziği ezgilerinin analiz edilmesinin, bu yörelerin belirli kriterler doğrultusunda karşılaştırılarak benzerlik ve farklılıklarının ortaya konulabilmesine katkı sağladığı bilinmektedir. Bu gibi çalışmalar aynı coğrafi bölge içerisinde ve birbirine komşu olan iller için de yapılabileceği gibi tek bir yörenin kendi içerisindeki dinamiklere göre farklı açılardan değerlendirilmesini de mümkün kılar. Türk halk müziği repertuarı, çeşitli makamsal yönleriyle henüz kapsamlı olarak araştırılmamıştır. Ancak makam nazariyatı alanı, çeşitli nazari modeller tarafından kullanılan yaklaşım ve yöntemler bakımından oldukça çeşitlilik içeren bir yapıdadır (Öztürk, 2015: 1). Coğrafi açıdan birbirine yakın yörelerin yaşantıları genellikle birbirlerine yakın özellikler gösterebilmektedir. Yine komşu yörelerin türkülerinin, çoğunlukla eser sayısı, melodik ve edebi özellikler gibi açılardan birbirlerine yakın özellikler taşıyabildiği bilinmektedir. Geniş bir coğrafyaya yayılan Türkiye’de, her yöre farklı tarihi, coğrafi ve kültürel zenginliklere sahiptir ve türkü sözlerinden bu olgulara ilişkin çıkarımlar yapmak mümkündür. Trabzon yöresindeki bir türküde deniz, balık, kemeçe vb. unsurlar anılırken, Erzurum yöresine ait bir türküde dağlar, yaylalar, kar vb. gibi yöreyle ilişkilendirilebilecek detaylar konu edinir. Ancak Karaman yöresi için farklı bir durum söz konusudur. TRT repertuarında Konya iline kayıtlı doksan sekiz türkü ve Karaman’a coğrafi açıdan komşu kabul edilebilecek Mersin’e ait elli altı türkü bulunurken, Karaman iline kayıtlı sadece iki adet kırık hava formunda türkü olduğu görülmektedir. İlgili türkülerin sözleri incelendiğinde ise yöre ve yöre halkının yaşantısına dair izlere rastlanmamaktadır. Karaman’a bağlı az sayıda türkü olmasının, ilin derleme çalışmalarının yoğun olarak yapıldığı dönemlerde Konya’ya bağlı bir ilçe olmasından kaynaklı olduğu

düşünülebilir. Ancak Ankara Devlet Konservatuvarının yaptığı derleme çalışmalarında 20.07.1938 tarihinde derlenen “Kalkar Kalkar Gül Yastığa Dayanır” ve 1956 yılında Nurettin Çamlıdağ tarafından derlenen “Kebabın Tuzu Gibi” türkülerinin künye bilgilerinde “Karaman” ve “Konya-Karaman” ifadelerinin yer aldığı görülmektedir. Bu durum Karaman iline ait TRT repertuarında kayıtlı türkülerin eser sayısı olarak komşu illerden ve diğer birçok yöreden daha az olmasında, Karaman’ın derleme çalışmalarının yoğun olarak yapıldığı dönemlerin sonrasında il olmasından kaynaklı olmadığı sonucuna akla getirirse de, TRT Türk halk müziği repertuarındaki ezgilerin yöre bilgisinde her zaman ilçe ayrıntısı verilmediği de bilinmektedir. Dârü’l Elhân’ın yürüttüğü halk müziği derleme gezilerinin ikincisi 16.07.1927 tarihlerinde yapılmış olup Konya, Ereğli, Karaman, Alaşehir, Manisa, Ödemiş ve Aydın türküleri derlenmiştir. Bu geziye Yusuf Ziya, Ekrem Besim, Muhiddin Sadak ve Ferruh Arsunar katılmışlardır (Altınay, 2004: 80). Öztürk ve diğerlerine göre (2007: 28) 1940’da yapılan derleme çalışmalarında Mustafa Şen’in kaynak kişi olduğu Karaman, Emine’ın, Alime, Bağçalarda Ay Doğdu, Neneler isimli altı türkünün derlendiği yer “Konya-Karaman” olarak geçmektedir. Mevlüt Kırcal’ın Kaynak Kişi olduğu Şairlik Devasını Sürme Ey Gönül, Jandarmalar ve Kırat isimli üç türkü ise derlenen yer olarak “Konya-Çumra-Karaman” ifadesi ile verilmiştir. Altınay’ın (2004: 80) “Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği "Kitaplar-Makaleler Nota Yayınları” isimli kitabında belirttiği üzere Dârü'l-Elhân Külliyyâtı Anadolu Halk Şarkıları, Defter-4’de Karaman yöresinden derlenmiş yedi türkü olduğu görülmektedir. Bu türküler şunlardır; Kızarcıoğlu (Karaman-9/8), Meyhane Türküsü (Karaman-4/4), Şu Dere Aşmak İster (Karaman-4/4), Aşamadım Bergama’nın İlinden (Karaman-2/4), Hapishaneler Türküsü (Karaman-4/4), Yavaş Bağla Potinimin Bağını (Karaman-9/8) (Altınay, 2004: 80). Yapılan araştırmada, yukarıda verilen türkülerin nota/ses kayıtlarına ulaşılammıştır. Buna ilaveten derleme kayıtlarında Karaman’dan derlendiği belirtilen “Yaylı Geldi Kapılara (Karaman-2/4)” isimli türkünün, aynı isimle TRT Repertuarında 3882 kayıt numarasıyla Konya/Bozkır’a (4/4’lük usulde) kayıtlı olduğu görülmektedir. Aynı isimdeki bu iki türkünün farklı türküler olup olmadığı mevzusu araştırmaya açıktır.

Problem Durumu

Türk halk müziği ve türküler ile ilgili yapılan araştırmalar, zengin Türk halk ve Türk müzik kültürünün çeşitli yönleri ile keşfedilmesi ve ortaya konulması açısından oldukça önemlidir. Karaman yöresi türkülerini incelenirken, bu türkülerini yakan halkın nasıl bir coğrafyada yaşadığından

ve yöre tarihinden de bahsetmenin gerekli olduğu düşünülmektedir. Karaman ili, İç Anadolu Bölgesi'nin güney kısmında, Konya Kapalı Havzası içerisinde yer almaktadır. Karaman ve çevresi ilkçağlardan beri insanlık için yerleşim yeri olmuştur. Karaman'ın elverişli şartları, bugün olduğu gibi tarihte de önemini korumuş ve bölge ilkçağlardan beri sürekli yerleşim alanı olmuştur (Tapur, 2017: 102). Karaman ve çevresinde yapılan kazılar ve arkeolojik bulgular neticesinde tarihi günümüzden ortalama 8000 yıl geriye gitmektedir. Karaman'ın ilk çağlarda adının Laranda olduğu belirtilmektedir. Bölge, sırasıyla Hititler, Frigyalılar, Lidyalılar ve Persler'in hâkimiyeti altına girmiştir. Daha sonra Romalılar ve Bizanslılar bu alana egemen olmuşlardır. Karaman, Arap orduları tarafından birkaç kez ele geçirilmiş olsa da şehir Selçuklular dönemine kadar Bizans egemenliği altında kalmıştır. Türklerin Anadolu'ya girişini müteakip bölge, Anadolu Selçuklu topraklarına katılmıştır. Karamanoğulları Beyliği kurulana kadar (1256), bölge kısa süreler Haçlı, Kilikya Ermenileri ve Moğol istilasına uğramıştır. Karamanoğulları döneminde, Karaman, beyliğin başkenti ve aynı zamanda en önemli şehri olmuştur. Daha sonra Karamanoğulları ile Osmanlı Devleti arasında devam eden mücadelenin ardından bölge 1474 yılında Osmanlı hâkimiyetine geçmiştir. Karaman, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde, Konya sancağına bağlı bir kaza merkezidir. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte önce Konya iline bağlı bir ilçe olmuş, daha sonra 15 Haziran 1989'da kabul edilen ve 21 Haziran 1989'da 20202 sayılı Resmî Gazete'de yayımlanan 3578 sayılı 4 İl ve 5 İlçe Kurulması Hakkında Kanun ile Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin 70. ili olmuştur. (Tapur vd., 2019: 28) TRT Türk halk müziği repertuarında Karaman iline kayıtlı yalnızca iki türkü bulunmaktadır. Coğrafi özellikleri açısından ilk çağlardan beri insan yaşamına elverişli özellikler taşıması sebebiyle, tarihi boyunca birçok medeniyete ve Karamanoğlu beyliğine ev sahipliği yapmış olan ve Türkçe'nin başkenti olarak kabul edilen Karaman'ın halk müziği, ebetteki sadece TRT Repertuarında kayıtlı olan 2 türküden ibaret değildir. Yerleşik hayat ve medeniyetlerin erken çağlarda başladığı yerler, kültürel yapı açısından zenginlik ve çeşitlilik barındırırlar (Özdek, 2013: 31). Âşık Onguninin kaynak kişi/derleyen olduğu 12 türkü ve TRT repertuarına kayıtlı 2 türkü ile birlikte bu çalışmada toplam 14 eser incelenmiştir. Yine de Karaman yöresine ait türkülerin on dört türküden ibaret olmadığı düşünülmektedir. Çalışmanın bu bölümünde Âşık Onguni (Ahmet Tekin) hakkında bilgi verilecektir. Âşık Ongunî, 1966 yılında Karaman'ın Taşkale kasabasında, dünyaya gelir. Ongunî'nin Âşıklığa başlamasında annesi Meryem Tekin'in önemli bir yeri vardır. Çünkü annesinin irticalen dörtlükler söyleme yeteneğine sahip olması, aynı zamanda yöresinin türkülerini, manilerini bilmesi ve düğünlerde tef ile türkü

Çalıp söylemesi, Ongunî'nin âşıklığa başlamasındaki en büyük etkenlerden biri olarak görülebilir. Ongunî, şiir yazmaya ve saz çalmaya lise yıllarında başlamış olup, İhsan Öztürk, Musa Eroğlu Halk Müziği Eğitim Merkezlerinden bağlama ve halk müziği dersleri alır. Ongunî, 1987 yılında Karaman Yunus Emre Halk Âşıkları Derneği'ni kurar. Ongunî de orada şiirler okur, atışmalar yapar ve türküler çalıp söyler. 1987 yılında Karaman Yunus Emre Halk Âşıkları Derneğini yedi arkadaşıyla beraber kuran Ongunî, bu dernek tarafından düzenlenen bir etkinlikte muamma dalında birincilik ödülü alır. Usta Karamanlı âşıklar tarafından Karamanoğlu Beyliğinden beri Karaman'ın sembolü hâline gelen Ongun kuşu Ongunî'ye mahlas olarak verilmiştir (Özer, 2019: 175-176). Tarihi 8000 yıl öncesine dayanan ve köklü bir kültürel geçmişe sahip, hem geçmişte hem yakın tarihte değerli ozanlar yetiştiren bu şehrin halk müziğinin daha derinlemesine araştırılmasının gerekliliği açıktır. Bu bağlamda araştırmanın problem cümlesi “Karaman yöresi türkülerinin müzikal ve edebî özellikleri nelerdir?” olarak belirlenmiştir. Belirlenen problem cümlesinin içeriğine uygun olarak alt problemler şu şekildedir:

- a. Karaman yöresi türkülerinin ses genişlikleri nasıldır?
- b. Karaman yöresi türkülerinin makam dizisi özellikleri nelerdir?
- c. Karaman yöresi türkülerinin ölçü/usul yapıları nasıldır?
- d. Karaman yöresi türkülerinin edebî yapıları nasıldır?

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı Âşık Onguni'nin kaynak kişi ve derleyen sıfatlarıyla yer aldığı Karaman yöresi türkülerinin müzikal ve edebi yönleriyle incelenmesidir.

Araştırmanın Önemi

Çalışmada elde edilen verilerin, müzik bilimi, müzik eğitimi ve araştırmalarına katkı sağlayacağı öngörüsüyle bu çalışmanın önemli olduğu düşünülmektedir.

Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini Karaman yöresine ait türküler, örneklemini ise ulaşılabilen Karaman yöresi türkülerini oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar

Çalışmada yer alan Karaman yöresi türküleri TRT Türk halk müziği repertuvarına kayıtlı 2 türkü ve kaynak kişi/derleyeni Âşık Onguni olan 12 türkü olmak üzere toplamda 14 türkü ile sınırlıdır.

YÖNTEM

Bu çalışmanın yürütülmesinde ilgili literatür taranarak betimsel durum analizi tekniğinden faydalanılmıştır. Araştırma için, Karaman tarihi, kültürü, sanatı ve müziğine ilişkin basılı kaynaklar, internet kaynakları, tez ve makaleler taranarak, TRT repertuvarına kayıtlı ve repertuar dışı ulaşılabilen türküler müzikal ve edebi yönleri ile incelenmiştir. Karaman yöresi türkülerinin müzikal içerik analizinde; Türkülerin künye bilgilerinin verilmesinin ardından, müzikal çerçevede; Usul yapıları, ses sahaları, donanımları, içerisinde gerçekleştiği makam dizisinin belirlenmesi, karar ve güçlü perdeleri, seyir özellikleri, ses genişlikleri hususları değerlendirilmiştir. Makam dizisi analizleri için türkü notalarındaki donanım ve seyirlerinin incelenmesinin yanı sıra, türküler bağlama ile de icra edilerek seyir olarak hangi makam dizisinin özelliklerini taşıdığı belirlenmeye çalışılmıştır. Türkülerin melodik analizleri yapılırken makam dizilerinin tespitinde, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olarak bilinen Türk müziği kuramsal yaklaşımını temel referans alan İsmail Hakkı Özkan'ın, Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri (2000) kitabı referans alınmıştır. Karaman yöresi türkülerinin sözleri ise nazım türü ve uyak örgüsü özelliklerine göre incelenmiştir. Türkü notaları, araştırmanın sayfa sayısının "ortalama" makale sayfa sayısını aşacağı düşüncesiyle çalışmaya eklenmemiş olup, notalara ait internet bağlantıları eserlerin künye bölümlerinde yer almaktadır.

BULGULAR

Çalışmada yer alan Karaman yöresi türkülerinin müzikal analiz ve edebî analizlerine ilişkin bulgular, öncelikle TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Karaman türkülerini, ardından kaynak kişi/derleyeni Âşık Onguni olan Karaman türkülerini olmak üzere alfabetik sırada verilmiştir.

TRT Repertuvarında Kayıtlı Karaman Türkülerine Ait Bulgular

Türkü Adı: Kalkar Kalkar Gül Yastığa Dayanır

Yöresi: Karaman

Kaynak Kişisi: Mustafa Gürsöz

Derleyen: Ankara Devlet Konservatuvarı

Notaya Alan: Altan Demirel

Türkünün Notası: <https://www.repertukul.com/KALKAR-KALKARGUL-YASTIGA-DAYANIR-4458> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2022)



Dizi 1 "Kalkar Kalkar Gül Yastığa Dayanır" Ses Sahası

2019 yılında TRT Türk halk müziği Repertuvar Kurulu tarafından yapılan inceleme sonucu alınan karar ile bu türkü notasının eksik/hatalı olduğu düşünülmüş olup yeniden notaya alınmıştır. (Kaynak: Repertükül.com) Çalışmada güncel nota referans alınmıştır. Türkü sözlü olup kırık hava türündedir. TRT repertuvarında "4458" numarasıyla kaydedilen türkü "La" (Dügâh) kararlıdır, bu durum ses sahasında "D" harfi ile gösterilmiştir. Türkünün, kullanılan perdeler, melodik yapı ve seyir bakımından "Uşşak" makamının özelliklerini taşıdığını ifade etmek mümkündür. Ses genişliği 9'lu olarak ifade edilebilecek türkü içerisinde üç, dokuz ve on ikinci ölçülerde, Neva'da Buselik'li kalıplar yapılmıştır. Türkünün birim zamanı 1/8'lik olup, türkü içerisinde usul değişiklikleri bulunmaktadır. 9/8'lik (2+2+2+3) birleşik usul ile başlayan türkü içerisinde 7/8'lik (2+2+3) bölümlerin de olduğu ve türkünün yine 9/8'lik (2+2+2+3) ölçü kalıbıyla sonlandığı görülmektedir. Türkü sözleri edebî açıdan incelendiğinde; nazım birimi olarak bent, nazım türü olarak ağıt, nazım şekli olarak koşma özellikleri taşıdığı, hece ölçüsünün on birli olduğu, kafiye şemasının a, a, a/ b, b, b /c, c, c/ şeklinde olduğu ve türkü sözlerinde kavuştak bulunduğu görülmüştür.

Türkü Adı: Kebabın Tuzu Gibi

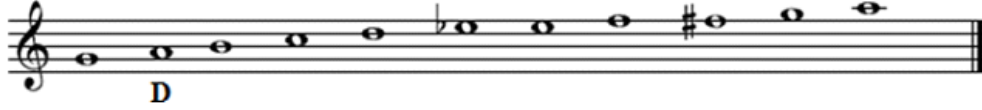
Yöresi: Konya-Karaman

Kaynak Kişisi: Yılmaz Turhan

Derleyen: Nurettin Çamlıdağ

Notaya Alan: Nurettin Çamlıdağ

Türkünün Notası: <https://www.repertukul.com/KEBABIN-TUZU-GIBI-3207> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2022)



Dizi 2 "Kebabın Tuzu Gibi" Ses Sahası

Türkü sözlü olup kırık hava türündedir. TRT repertuarında "3207" numarasıyla kaydedilen türkü "La" (Dügâh) kararlıdır, bu durum ses sahasında "D" harfi ile gösterilmiştir. Türkünün ses genişliği 9'lu olarak ifade edilebilir. Türkünün melodisi sol (rast perdesi) ile başlamış ve Acem perdesi civarından terennüm ile sözlere girilmiştir. Neva üzerinde Hicaz beşlisinin yanı sıra Neva üzerinde Buselik beşlisinin de sık sık gösterilmesi sebebiyle Bayatiaraban makamının bazı özelliklerini taşıdığı görülse de, türkünün kullanılan perdeler, melodik yapı ve seyir bakımından "Karcığar" makamının özelliklerini taşıdığı ifade edilebilir. Türkünün birim zamanının 1/4'lük, usulünün ise ana usullerden 4/4'lük olduğu görülmektedir. Türkü sözleri edebî açıdan incelendiğinde; nazım birimi olarak dörtlük, nazım türü olarak mani, nazım şekli olarak koşma özellikleri taşıdığı, hece ölçüsünün yedili, kafiye şemasının a, a, b, a / c, c, d, c / e, e, f, e / şeklinde olduğu görülmektedir. Türküde yer alan iki ayrı kavuştak bölümünün ilki on birli, ikincisini ise yedili hece ölçüsü kullanılarak yazılmıştır.

Kaynak Kişi/Derleyeni Âşık Onguni Olan Karaman Türkülerine Ait Bulgular

Türkü Adı: Alime'nin Gün Doğuya Bacası

Yöresi: Karaman

Kaynak Kişisi: Meryem Tekin

Derleyen: Ahmet Tekin

Notaya Alan: Ahmet Tekin

Türkünün Notası: <https://www.repertukul.com/ALIME-NIN-GUN-DOGUYA-BACASI-1178>

(Erişim Tarihi: 10 Ekim 2022)



Dizi 3 "Alime'nin Gün Doğuya Bacası" Ses Sahası

Türkü sözlü olup kırık hava türündedir. Repertükül repertuarında "1178" numarasıyla kaydedilen türkü "La" (Dügâh) kararlıdır, bu durum ses sahasında "D" harfi ile gösterilmiştir. Türkünün, kullanılan perdeler, melodik yapı ve seyir bakımından "Kürdi" makamının özelliklerini taşıdığı

görülmektedir. Ses genişliği 7'li olarak ifade edilebilecek türkünün melodisi Çargâh perdesi civarından başlayarak yine Neva, Çargâh ve Kürdi perdeleri üzerinden Dügâh'da karar kılmıştır. Türkünün söz bölümünde Çargâh perdesinde asma kalışlar yapıldığı görülmektedir. Türkünün birim zamanı 1/4'lük olup, türkü içerisinde usul değişiklikleri bulunmaktadır. Türkü genel itibariyle ana usullerden 4/4'lük usul ile devam etmekte olup onuncu ve yirminci ölçülerin 2/4'lük usul olduğu görülmektedir. Türkü sözleri edebî açıdan incelendiğinde; nazım birimi olarak bent, nazım türü olarak güzelleme, nazım şekli olarak koşma özellikleri taşıdığı, hece ölçüsünün on birli olduğu, kafiye şemasının a, a, a/ b, b, c, /d, d, d/ şeklinde olduğu ve türkü sözlerinde kavuştak bulunduğu görülmüştür.

Türkü Adı: Aşağıdan Gelir Acem Sucusu

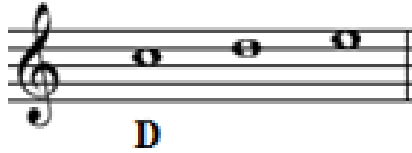
Yöresi: Karaman

Kaynak Kişisi: Meryem Tekin

Derleyen: Ahmet Tekin

Notaya Alan: Ahmet Tekin

Türkünün Notası: <https://www.repertukul.com/ASAGIDAN-GELIR-ACEM-SUCUSU-Mehmed-im-1181> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2022)



Dizi 4 "Aşağıdan Gelir Acem Sucusu" Ses Sahası.

Türkü sözlü olup kırık hava türündedir. Repertükül repertuvarında "1181" numarasıyla kaydedilen türkü "Do" (Çargâh) kararlıdır, bu durum ses sahasında "D" harfi ile gösterilmiştir. Türkünün, kullanılan perdeler, melodik yapı ve seyir bakımından "Çargâh" makamının özelliklerini taşıdığı görülmektedir. Ses genişliği 3'lü olarak ifade edilebilecek türkünün giriş melodisinin ardından kararın üçüncü derecesi olan Hüseyini perdesinde okuyucuya serbest ölçüde giriş verilmiştir. Türkünün birim zamanı 1/8'lik olup, türkünün giriş melodisi ve kavuştak bölümleri birleşik usullerden 5/8'lik (2+3)'tir. Türkü içerisinde hem eşlik sazının hem de okuyucunun serbest ölçüde icra ettiği bölümler olup, bu bölümlerin 2/4'lük usul kalıpları ile notaya alındığı ve okuyucunun serbest bölümlerin sonlarını durgu (puandorg) ile tamamlamasının ardından tekrar 5/8'lik usul ile türkü icrasına devam ettiği görülmektedir. Türkü sözleri edebî açıdan incelendiğinde; nazım birimi

olarak bent, nazım türü olarak ağıt, nazım şekli olarak koşma özellikleri taşıdığı, hece ölçüsünün on birli olduğu, kafiye şemasının a, b, b/ c, c, c /d, d, d şeklinde olduğu ve türkü sözlerinde kavuştak bulunduğu görülmüştür.

Türkü Adı: Avdan Dağı Karlı Buzlu

Yöresi: Karaman

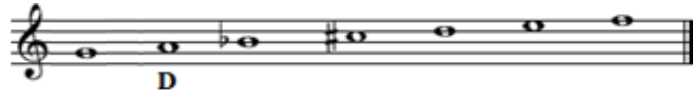
Kaynak Kişisi: Meryem Tekin

Derleyen: Ahmet Tekin/Mehmet Uğuz

Notaya Alan: Ahmet Tekin/Mehmet Uğuz

Türkünün Notası: <https://www.repertukul.com/AVDAN-DAGI-KARLI-BUZLU-1176> (Erişim

Tarihi: 10 Ekim 2022)



Dizi 5 "Avdan Dağı Karlı Buzlu" Ses Sahası.

Türkü sözlü olup kırık hava türündedir. Repertükül repertuvarında "1176" numarasıyla kaydedilen türkü "La" (Dügâh) kararlıdır, bu durum ses sahasında "D" harfi ile gösterilmiştir. Türkünün, kullanılan perdeler, melodik yapı ve seyir bakımından "Hicaz" makamının özelliklerini taşıdığı ifade edilebilir. Türkünün giriş melodisi sol (Rast) perdesinden başlamış olup sözlere Do# (Nim Hicaz) perdesinden giriş yapılmıştır. Ses genişliği 7'li olarak ifade edilebilecek türkünün birim zamanının 1/4'lük, usulünün ise ana usullerden 4/4'lük olduğu görülmektedir. Türkü sözleri edebî açıdan incelendiğinde; nazım birimi olarak dörtlük, nazım türü olarak ağıt, nazım şekli olarak koşma özellikleri taşıdığı, hece ölçüsünün on birli olduğu, kafiye şemasının a, b, c, a/ d, d, e, d/ şeklinde olduğu ve türkü sözlerinde kavuştak bulunduğu görülmüştür.

Türkü Adı: Ay Oğlan Ayıkmısın

Yöresi: Karaman

Kaynak Kişisi: Meryem Tekin

Derleyen: Ahmet Tekin

Notaya Alan: Ahmet Tekin

Türkünün Notası: <https://www.repertukul.com/ay-oglan-ayik-misin-1177> (Erişim Tarihi:

10 Ekim 2022)



Dizi 6 "Ay Oğlan Ayık Mısın" Ses Sahası.

Türkü sözlü olup kırık hava türündedir. Repertükül repertuvarında "1177" numarasıyla kaydedilen türkü "Do" (Çargâh) kararlıdır, bu durum ses sahasında "D" harfi ile gösterilmiştir. Türkünün, kullanılan perdeler, melodik yapı ve seyir bakımından "Çargâh" makamının özelliklerini taşıdığı ifade edilebilir. Türkünün melodisi ve sözleri karar sesi olan Çargâh perdesi ile başlamıştır. Ses genişliği 4'lu olarak ifade edilebilecek türkünün birim zamanı 1/4'lük olup, türkü içerisinde usul değişiklikleri bulunmaktadır. 2/4'lük ana usul ile başlayan türkü beş ve yedinci ölçülerde yine ana usullerden 3/4'lük usule geçiş yaparak bu ölçüler sonrasında 2/4'lük usule geri dönmüştür. Türkünün sözleri incelendiğinde; nazım biriminin dörtlük, nazım türünün mani, nazım şeklinin koşma olduğu, yedili hece ölçüsü ile yazıldığı, kafiye şemasının a, a, b, a/ c, c, d, c/ şeklinde ve kavuştaksız olduğu görülmüştür. Türkü sözleri edebî açıdan incelendiğinde; nazım birimi olarak dörtlük, nazım türü olarak mani, nazım şekli olarak koşma özellikleri taşıdığı, hece ölçüsünün yedili olduğu, kafiye şemasının a, a, b, a/ c, c, d, c/ şeklinde olduğu ve türkü sözlerinde kavuştak bulunmadığı görülmüştür.

Türkü Adı: Bizim Ayna Daş Ayna

Yöresi: Karaman

Kaynak Kişisi: Meryem Tekin

Derleyen: Ahmet Tekin/İsmail Hakkı Keçeci

Notaya Alan: Ahmet Tekin

Türkünün Notası: <https://www.repertukul.com/BIZIM-AYNA-DAS-AYNA-Adalar-1179> (Erişim

Tarihi: 10 Ekim 2022)



Dizi 7 "Bizim Ayna Daş Ayna" Ses Sahası.

Türkü sözlü olup kırık hava türündedir. Repertükül repertuvarında "1179" numarasıyla kaydedilen türkü "LA" (Dügâh) kararlıdır, bu durum ses sahasında "D" harfi ile gösterilmiştir. Türkünün, kullanılan perdeler, melodik yapı ve seyir bakımından "Hüseyni" makamının özelliklerini taşıdığı ifade edilebilir. Türkünün melodisi karar sesi olan Dügâh perdesi üzerinden başlayarak Neva

perdesi ile sözlere girilmiştir. Ses genişliği 7’li olarak ifade edilebilecek türkünün birim zamanının 1/4’lük, usulünün ise ana usullerden 2/4’lük olduğu görülmektedir. Türkü sözleri edebî açıdan incelendiğinde; nazım birimi olarak dörtlük, nazım türü olarak mani, nazım şekli olarak koşma özellikleri taşıdığı, hece ölçüsünün yedili olduğu, kafiye a, a, b, a/ c, d, c, d/ şeklinde olduğu ve türkü sözlerinde kavuştak bulunduğu görülmüştür.

Türkü Adı: Çattılar Ocak Taşını

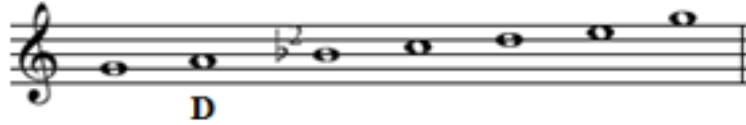
Yöresi: Karaman

Kaynak Kişisi: Emine Ertürk

Derleyen: Ahmet Tekin

Notaya Alan: Ahmet Tekin

Türkünün Notası: <https://www.repertukul.com/CATTILAR-OCAK-TASINI-1182> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2022)



Dizi 8 “Çattılar Ocak Taşını” Ses Sahası

Türkü sözlü olup kırık hava türündedir. Repertükül repertuvarında “1182” numarasıyla kaydedilen türkü “La” (Dügâh) kararlıdır, bu durum ses sahasında “D” harfi ile gösterilmiştir. Türkünün, kullanılan perdeler, melodik yapı ve seyir bakımından “Uşşak” makamının özelliklerini taşıdığı ifade edilebilir. Türkü içerisinde altıncı ölçüde Hüseyinî perdesinin, türkünün genel yapısında ise Neva perdesinin sık sık güçlendirildikleri görülmektedir. Ses genişliği 8’li olarak ifade edilebilecek türkünün hem melodi hem söz kısmı Neva perdesi ile başlamıştır. Türkünün birim zamanının 1/4’lük, usulünün ise ana usullerden 4/4’lük olduğu görülmektedir. Türkü sözleri edebî açıdan incelendiğinde; nazım birimi olarak bent, nazım türü olarak mâni, nazım şekli olarak koşma özellikleri taşıdığı, hece ölçüsünün sekizli olduğu, kafiye a, a, a/ b, b, b/ c, c, c/ şeklinde olduğu ve türkü sözlerinde kavuştak bulunduğu görülmüştür.

Türkü Adı: Deveciler Katar Katar

Yöresi: Karaman

Kaynak Kişisi: Şerife Kitabalan

Derleyen: Ahmet Tekin/İsmail Hakkı Keçeci

Notaya Alan: Ahmet Tekin

Türkünün Notası: <https://www.repertukul.com/DEVECILER-KATAR-KATAR-1183> (Erişim

Tarihi: 10 Ekim 2022)



Dizi 9 "Deveciler Katar Katar" Ses Sahası

Türkü sözlü olup kırık hava türündedir. Repertükül repertuvarında "1183" numarasıyla kaydedilen türkü "LA" (Dügâh) kararlıdır, bu durum ses sahasında "D" harfi ile gösterilmiştir. Türkünün, kullanılan perdeler, melodik yapı ve seyir bakımından "Uşşak" makamının özelliklerini taşıdığı ifade edilebilir. Ses genişliği 5'li olarak ifade edilebilecek türkünün melodisi Çargâh perdesi üzerinden Neva ve Hüseyini perdelerini de göstererek başlamış olup türkünün sözlerine Neva perdesi ile giriş yapılmıştır. Türkünün birim zamanının 1/4'lük, usulünün ise ana usullerden 3/4'lük olduğu görülmektedir. Türkü sözleri edebî açıdan incelendiğinde; nazım birimi olarak dörtlük, nazım türü olarak mani, nazım şekli olarak koşma özellikleri taşıdığı, hece ölçüsünün sekizli olduğu, kafiye a, a, a, b/ c, c, c, b /d, d, d, b/ şeklinde olduğu ve türkü sözlerinde kavuştak bulunmadığı görülmüştür.

Türkü Adı: Enterim Yeşil Olsa

Yöresi: Karaman

Kaynak Kişisi: Emine Ertürk

Derleyen: Ahmet Tekin

Notaya Alan: Ahmet Tekin

Türkünün Notası: <https://www.repertukul.com/ENTERIM-YESIL-OLSA-1180> (Erişim Tarihi:

10 Ekim 2022)



Dizi 10 "Enterim Yeşil Olsa" Ses Sahası

Türkü sözlü olup kırık hava türündedir. Repertükül repertuvarında "1180" numarasıyla kaydedilen türkü "LA" (Dügâh) kararlıdır, bu durum ses sahasında "D" harfi ile gösterilmiştir. Türkünün, kullanılan perdeler, melodik yapı ve seyir bakımından "Uşşak" makamının özelliklerini taşıdığı ifade edilebilir. Ses genişliği 6'lı olarak ifade edilebilecek türkünün melodisi karar sesi olan Dügâh

perdesi ile başlamıştır. Türkünün sözlerine girilen bölümde Dügâh üzerinden Hüseyini perdesinde kalışlar yapılsa da, türkünün genelinde Neva perdesinin baskın karakterde olduğu görülmektedir. Türkünün birim zamanının 1/4'lük, usulünün ise ana usullerden 2/4'lük olduğu görülmektedir. Türkü sözleri edebî açıdan incelendiğinde; nazım birimi olarak dörtlük, nazım türü olarak mani, nazım şekli olarak koşma özellikleri taşıdığı, hece ölçüsünün yedili olduğu, kafiye a, a, b, a/ c, c, d, c /e, e, f, e/ şeklinde olduğu ve türkü sözlerinde kavuştak bulunduğu görülmüştür.

Türkü Adı: Hey Gaziler Yol Göründü

Yöresi: Karaman

Kaynak Kişisi: Ahmet Tekin

Derleyen: Ezgi Tekin Arıcı

Notaya Alan: Ezgi Tekin Arıcı

Türkünün Notası: <https://www.repertukul.com/HEY-GAZILER-YOL-GORUNDU-1208> (Erişim

Tarihi: 12 Ekim 2022)



Dizi 11 "Hey Gaziler Yol Göründü" Ses Sahası

Türkü sözlü olup kırık hava türündedir. Repertükül repertuvarında "1208" numarasıyla kaydedilen türkü "Si" (Segâh) kararlıdır, bu durum ses sahasında "D" harfi ile gösterilmiştir. Türkünün, kullanılan perdeler, melodik yapı ve seyir bakımından "Segâh" makamının özelliklerini taşıdığı ifade edilebilir. Türkü içerisinde Segâh makamının özellikleri görülmekte olup üç ve yedinci ölçülerde acem perdesinin kullanılmasıyla "Eksik Segâh" diye adlandırılan yapının da ortaya çıktığı görülmektedir. Ayrıca türkünün bitiş sesi Neva perdesi olarak görülmesine rağmen seyir olarak türkünün "gizli karar" sesinin yine Segâh perdesi olduğu ifade edilebilir. Ses genişliği 6'lı olarak ifade edilebilecek türkü için birim zaman 1/4'lük olup, türkü içerisinde usul değişiklikleri bulunmaktadır. 7/4'lük birleşik usul ile başlayan türkü ikinci ölçüde 8/4'lük, dördüncü ölçüde 5/4'lük, beşinci ölçüde 7/4'lük, altıncı ölçüde 8/4'lük ve son ölçüde 5/4'lük ölçü kalıplarından oluşmaktadır. Türkü sözleri edebî açıdan incelendiğinde; nazım birimi olarak dörtlük, nazım türü olarak güzelleme, nazım şekli olarak koşma özellikleri taşıdığı, hece ölçüsünün yedili olduğu, a, b, c, b/ d, e, f, e/ şeklinde olduğu ve türkü sözlerinde kavuştak bulunmadığı görülmüştür.

Türkü Adı: Koyun Gelir Yatağına

Yöresi: Karaman

Kaynak Kişisi: Meryem Tekin

Derleyen: Ahmet Tekin

Notaya Alan: Ahmet Tekin

Türkünün Notası: <https://www.repertukul.com/KOYUN-GELIR-YATAGINA-Yoruk-Omer-1184> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2022)



Dizi 12 "Koyun Gelir Yatağına" Ses Sahası

Türkü sözlü olup kırık hava türündedir. Repertükül repertuvarında "1184" numarasıyla kaydedilen türkü "LA" (Dügâh) kararlıdır, bu durum ses sahasında "D" harfi ile gösterilmiştir. Türkünün, kullanılan perdeler, melodik yapı ve seyir bakımından "Hüseyni" makamının özelliklerini taşıdığı ifade edilebilir. Ses genişliği 7'li olarak ifade edilebilecek türkünün melodisi Neva perdesi üzerinden başlamış olup ilgili makamın güçlüsü "Hüseyni" perdesinin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Türkünün birim zamanının 1/4'lük, usulünün ise ana usullerden 4/4'lük olduğu görülmektedir. Ancak Türkünün derleyicisi Ahmet Tekin (Âşık Onguni)'nin türkü icrasının yer aldığı kayıt dinlendiğinde daha serbest bir ölçü yapısı ile eseri seslendirdiği fark edilmiştir. Türkü sözleri edebî açıdan incelendiğinde; nazım birimi olarak dörtlük, nazım türü olarak mani, nazım şekli olarak koşma özellikleri taşıdığı, hece ölçüsünün sekizli olduğu, kafiye a, b, c, b/ d, d, e, d/ şeklinde olduğu ve türkü sözlerinde kavuştak bulunduğu görülmüştür.

Türkü Adı: Orta Asya'dan Düştük Yola

Yöresi: Karaman

Kaynak Kişisi: Ahmet Tekin

Derleyen: Emine Tekin Gülenay

Notaya Alan: Emine Tekin Gülenay

Türkünün Notası: <https://www.repertukul.com/ORTA-ASYA-DAN-DUSTUK-YOLA-Hali-Turkusu-1185> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2022)



Dizi 13 “Orta Asya'dan Düşük Yola” Ses Sahası

Türkü sözlü olup kırık hava türündedir. Repertükül repertuvarında “1185” numarasıyla kaydedilen türkü “LA” (Dügâh) kararlıdır, bu durum ses sahasında “D” harfi ile gösterilmiştir. Türkünün, kullanılan perdeler, melodik yapı ve seyir bakımından “Hüseyni” makamının özelliklerini taşıdığı ifade edilebilir. Ses genişliği 7’li olarak ifade edilebilecek türkünün melodisi Çargâh perdesi üzerinden Neva perdesinde kalışlar yaparak başlamaktadır. Türkü içerisinde ilgili makamın güçlüsü “Hüseyni” perdesinin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Türkünün birim zamanının 1/4’lük, usulünün ise ana usullerden 4/4’lük olduğu görülmektedir. Türkü sözleri edebî açıdan incelendiğinde; nazım birimi olarak dörtlük, nazım türü olarak mani, nazım şekli olarak koşma özellikleri taşıdığı, hece ölçüsünün sekizli olduğu, a, a, a, a/ b, b, b, a/ c, c, c, a/ şeklinde olduğu ve türkü sözlerinde kavuştak bulunmadığı görülmüştür.

Türkü Adı: Yüce Dağ Başında Yıldız Işılar

Yöresi: Karaman

Kaynak Kişisi: Şerife Kitabalan

Derleyen: Ahmet Tekin

Notaya Alan: Ahmet Tekin

Türkünün Notası: <https://www.repertukul.com/YUCE-DAG-BASINDA-YILDIZ-ISILAR-Uyan-Safra-m-1175> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2022)



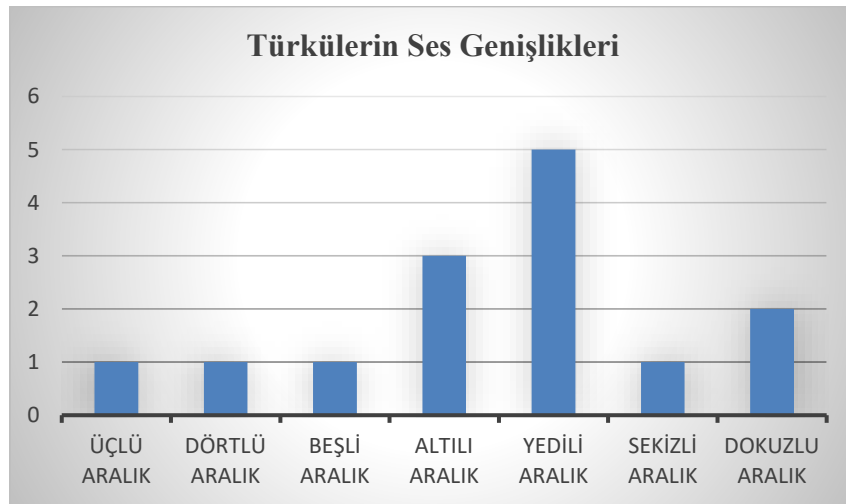
Dizi 14 “Yüce Dağ Başında Yıldız Işılar” Ses Sahası

Türkü sözlü olup kırık hava türündedir. Repertükül repertuvarında “1175” numarasıyla kaydedilen türkü “LA” (Dügâh) kararlıdır, bu durum ses sahasında “D” harfi ile gösterilmiştir. Türkünün, kullanılan perdeler, melodik yapı ve seyir bakımından “Kürdi” makamının özelliklerini taşıdığı ifade edilebilir. Ses genişliği 6’lı olarak ifade edilebilecek türkünün melodisinin “Acem” perdesi sözleri ise Dügâh perdesi üzerinden başladığı görülmektedir. Türkünün birim zamanının 1/4’lük, usulünün ise ana usullerden 4/4’lük olduğu görülmektedir. Türkü sözleri edebî açıdan incelendiğinde; nazım birimi olarak bent, nazım türü olarak ağıt, nazım şekli olarak koşma özellikleri taşıdığı, hece ölçüsünün on birli olduğu, kafiye a, a, b/ c, c, c/ d, d, d/ şeklinde olduğu ve türkü sözlerinde kavuştak bulunduğu görülmüştür.

Çalışmanın bu bölümünde, elde edilen bulgulara ilişkin çeşitli tablo ve grafiklere yer verilmiştir. Türkülerin ses genişlikleri şu şekildedir;

Ses Genişliği	Türkü Adı
Dokuzlu Aralık	Kalkar Kalkar Gül Yastığa Dayanır Kebabın Tuzu Gibi
Sekizli Aralık	Çattılar Ocak Taşını
Yedili Aralık	Alime'nin Gün Doğuya Bacası Avdan Dağı Karlı Buzlu Bizim Ayna Daş Ayna Koyun Gelir Yatağına
Altılı Aralık	Orta Asya'dan Düştük Yola Enterim Yeşil Olsa Hey Gaziler Yol Göründü
Beşli Aralık	Yüce Dağ Başında Yıldız Işılar
Dörtlü Aralık	Deveciler Katar Katar
Üçlü Aralık	Ay Oğlan Ayıkmısın Aşağıdan Gelir Acem Sucusu

Tablo 1 "Türkülerin Ses Genişlikleri"



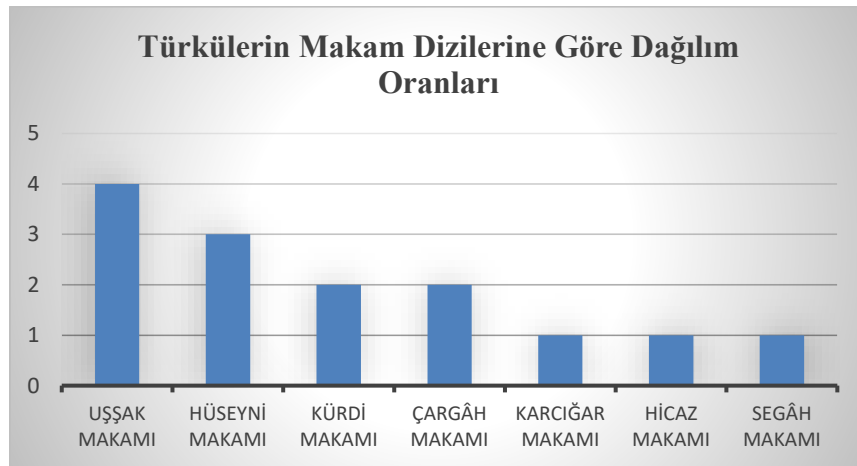
Grafik 1 "Türkülerin Ses Genişlikleri"

Türkülerin makam dizisi özellikleri şu şekildedir;

Makam Dizisi	Türkü Adı
Uşşak Makamı	Kalkar Kalkar Gül Yastığa Dayanır Çattılar Ocak Taşını Deveciler Katar Katar Enterim Yeşil Olsa
Hüseyni Makamı	Bizim Ayna Daş Ayna Koyun Gelir Yatağına Orta Asya'dan Düştük Yola
Kürdi Makamı	Alime'nin Gün Doğuya Bacası Yüce Dağ Başında Yıldız Işılar”
Çargâh makamı	Aşağıdan Gelir Acem Sucusu Ay Oğlan Ayık Mısın
Karcıgar Makamı	Kebabın Tuzu Gibi
Hicaz Makamı	Avdan Dağı Karlı Buzlu
Segâh Makamı	Hey Gaziler Yol Göründü

Tablo 2 “Türkülerin Makam Dizisi Özellikleri”

Türkülerin makam dizisi özelliklerinin dağılımının grafik üzerinde gösterimi şu şekildedir;



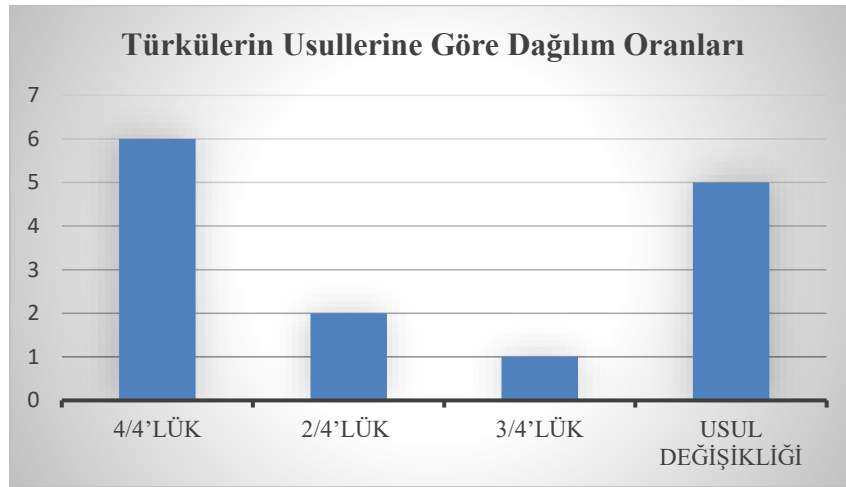
Grafik 2 “Türkülerin Makamlarına Göre Dağılım Oranları”

Türkülerin usul özellikleri şu şekildedir;

Usul	Türkü Adı
4/4'lük	Kebabın Tuzu Gibi Avdan Dağı Karlı Buzlu Çattılar Ocak Taşını Koyun Gelir Yatağına Orta Asya'dan Düştük Yola Yüce Dağ Başında Yıldız Işılar
2/4'lük	Bizim Ayna Daş Ayna Enterim Yeşil Olsa
3/4'lük	Deveciler Katar Katar
Usul Değişikliği Olan Türküler	Kalkar Kalkar Gül Yastığa Dayanır Alime'nin Gün Doğuya Bacası Aşağıdan Gelir Acem Sucusu Ay Oğlan Ayık Mısın Hey Gaziler Yol Göründü

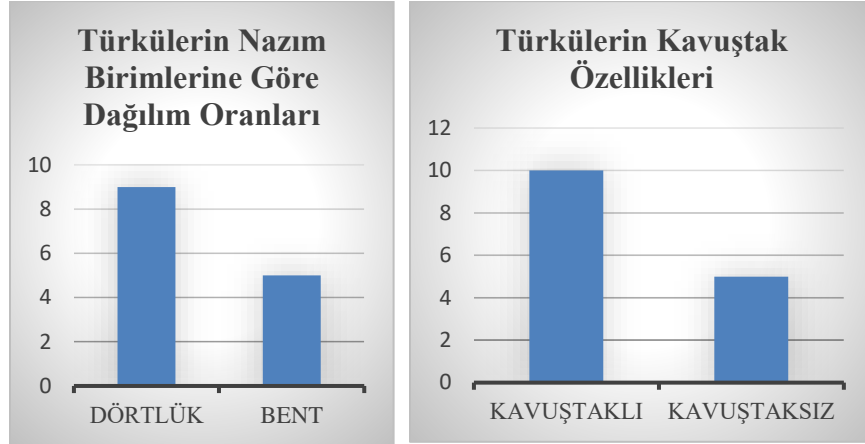
Tablo 3 "Türkülerin Usul Özellikleri"

Türkülerin usul özelliklerinin grafik üzerinde gösterimi şu şekildedir;



Grafik 3 "Türkülerin Usullerine Göre Dağılım Oranları"

Türkü sözlerinin nazım birimi ve kavuştak özelliklerinin grafik üzerinde gösterimi şu şekildedir;



Grafik 4 “Türkülerin Nazım Birimleri ve Kavuştak Özelliklerine Göre Dağılım Oranları”

SONUÇ

Çalışmada incelenen on dört adet Karaman yöresi türküsünün tamamının sözlü ve kırık hava olduğu görülmüştür. Karaman yöresi türkülerinin müzikal analizi sonucunda elde edilen bulgular şu şekildedir. Türkülerin on iki tanesi Dügâh (La) kararlıdır ve bu durum çalışmada yer alan toplam türkü sayısının %85,71’i şeklinde de ifade edilebilir. Türkülerin iki tanesi Çargâh (Do) kararlıdır ve bu durum çalışmada yer alan toplam türkü sayısının %14,28’i şeklinde de ifade edilebilir. Karaman yöresi türkülerinde en çok kullanılan ses genişliği 5 türkü ile “yedili aralık” olarak görülmekte olup bu sayı toplam türkü sayısının %35,71’i olarak ifade edilebilir. Karaman yöresi türkülerinde en çok kullanılan makam dizisi 4 türkü (%28,57) ile “Uşşak Makamı”dır. Diğer türkülerin makam özellikleri dağılımları ise şu şekildedir; 3 türkünün (%21,42) “Hüseyni Makamı” özellikleri, 2 türkünün (%14,28) “Kürdi Makamı” özellikleri, 2 türkünün (%14,28) “Çargâh makamı” özellikleri, 1 türkünün (%7,14) “Karcıgar Makamı” özellikleri, 1 türkünün (%7,14) “Hicaz Makamı” özellikleri ve 1 türkünün de (%7,14) “Segâh Makamı” özellikleri taşıdıkları görülmektedir. Karaman yöresi türkülerinin usullerinin 6 tanesinin (%42,85) 4/4’lük, 2 tanesinin (%14,28) 2/4’lük, 1 tanesinin (%7,14) 3/4’lük olduğu, geri kalan 5 türküde ise (%35,71) usul değişikliklerinin olduğu görülmüştür. Karaman yöresi türkü sözleri edebî yönden incelendiğinde 9 tanesinin (%64,28) nazım biriminin “dörtlük”, 5 tanesinin (%35,71) “bent” olduğu görülmüştür. Ayrıca türkülerin 10 tanesinin (%71,42) “kavuştaklı” 4 tanesinin (%28,57) “kavuştaksız” olduğu belirlenmiştir. Türkü sözlerinin nazım türlerinde 8 tanesinin (%57,14) “Mani”, 4 tanesinin

(%28,57) “Ağıt”, 2 tanesinin (%14,28) “Güzelleme” olduğu, nazım şekli bakımından tamamının “koşma” olduğu görülmüştür. Türkülerin 5 tanesinde (%35,71) *yedili* hece ölçüsü, 5 tanesinde (%35,71) *on birli* hece ölçüsü ve 4 tanesinde de (%28,57) *sekizli* hece ölçüsünün kullanıldığı görülmüştür. Çalışma sonucunda ortaya çıkan bulgular ışığında; Karaman yöresi türkülerinin tamamının kırık hava formunda/sözlü olduğu görülmekte olup uzun hava, sözsüz ezgiler, oyun havası veya hazırlayıcı ezgilerin olmadığı dikkat çekmektedir. Ayrıca türkülerin makam dizisi, usul zenginliği ve çeşitliliği yönlerinden birkaç makam dizisi ve usul ile sınırlı kaldığı görülmektedir. Bu duruma neden olarak, yöreye ait ve araştırmada analiz edilen türkü sayısının nispeten az olması gösterilebilir. Araştırmacıların Karaman yöresi türkülerinin derlenmesine/repertuvara kazandırılmasına yönelik yapacakları çalışmalar ile yöre türkülerinin makam dizileri ve usul ve form özellikleri yönünden çeşitliliklerinin artabileceği düşünülmektedir. Türk halk edebiyatında sıklıkla kullanılan “dörtlük” nazım biriminin Karaman yöresi türkülerinde de çoğunluğu oluşturmakta olup, nazım türlerinin ise mani, güzelleme ve ağıt türleri ile sınırlı kaldığı görülmüştür. Türk halk müziği derleme çalışmaları yazılı ve plak arşivlerinin Karaman yöresi ekseninde yeniden detaylı olarak gözden geçirilmesi, Karaman ozan/âşıkları ve kaynak kişiler özelinde bu tür çalışmaların artırılması, yörede güncel derleme çalışmaları yapılması, Karaman’a kayıtlı olmadığı halde eski kaynaklar ve arşiv belgeleri üzerinden Karaman ile ilişkilendirilebilecek türkülerin yeniden gözden geçirilmesi, başka yöreler ile ilgili benzer çalışmaları yapılması öneri olarak sunulabilir.

KAYNAKLAR

- Altınay, F. R. (2004) Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği "Kitaplar - Makaleler - Nota Yayınları. İzmir Balçova Belediyesi Yayını.
- Öztürk, Okan M. (2015) Halk Müsikîsi Repertuar İncelemelerinin Makam Nazariyesi Araştırmalarına Yapabileceği Katkılar, EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi 2015 (7): 1-27.
- Özer, V. (2019) Karamanlı Bir Halk Ozanı: Âşık Ongunî ve şiirleri (175-180), Karaman Araştırmaları II, Palet Yayınları, Konya.
- Özdek, A (2013) Konya Türkü Metinlerinde Mevlana Ve Mevlevilik Üzerine Bir Araştırma, Rast Müzikoloji Dergisi Cilt: 1 - Sayı: 2

- Özkan, İ. H. (2000) Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri (Altıncı Baskı), Ötüken Neşriyat A.Ş. Yayınları, İstanbul.
- Öztürk, A. O.- Tan, N- Turhan, S. (2007) Konya Halk Müziği Yeşil Olur Şu Konya'nın Meram'ı, Ötüken Neşriyat A.Ş. , İstanbul.
- Tapur, T (2017) Karaman Çevresindeki Tarihi Yerleşim Alanları, Journal of the Academic Studies of Turkish-Islamic Civilization Vol. 12 No. 24
- Tapur, T – Aladağ, C ve Duran, Y (2019) Karaman İlinin İdari Coğrafya Analizi, Karaman Araştırmaları II, Palet Yayınları, Konya.
- Zeybek, Şerife N. (2015) Ege Türkülerinde Giyim- Kuşam Ve Tesettür, Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi Mart/2015, Yıl: 2, Sayı:3, s. 119-138

İNTERNET KAYNAKLARI

- <https://www.repertukul.com/ASAGIDAN-GELIR-ACEM-SUCUSU-Mehmed-im-1181> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2022)
- <https://www.repertukul.com/AVDAN-DAGI-KARLI-BUZLU-1176> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2022)
- <https://www.repertukul.com/ay-oglan-ayik-misin-1177> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2022)
- <https://www.repertukul.com/BIZIM-AYNA-DAS-AYNA-Adalar-1179> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2022)
- <https://www.repertukul.com/CATTILAR-OCAK-TASINI-1182> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2022)
- <https://www.repertukul.com/DEVECILER-KATAR-KATAR-1183> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2022)
- <https://www.repertukul.com/ENTERIM-YESIL-OLSA-1180> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2022)
- <https://www.repertukul.com/HEY-GAZILER-YOL-GORUNDU-1208> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2022)
- <https://www.repertukul.com/KALKAR-KALKARGUL-YASTIGA-DAYANIR-4458> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2022)
- <https://www.repertukul.com/KEBABIN-TUZU-GIBI-3207> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2022)
- <https://www.repertukul.com/KOYUN-GELIR-YATAGINA-Yoruk-Omer-1184> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2022)

<https://www.repertukul.com/ORTA-ASYA-DAN-DUSTUK-YOLA-Hali-Turkusu-1185> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2022)

<https://www.repertukul.com/YUCE-DAG-BASINDA-YILDIZ-ISILAR-Uyan-Safra-m-1175>
(Erişim Tarihi: 10 Ekim 2022)

EXTENDED ABSTRACT

INTRODUCTION

Folk songs contains marks of the region in which they originated, both in terms of their melodic structures and their lyrics. It is known that the analysis of Turkish folk music melodies of different regions contributes to the fact that the similarities and differences between these regions can be compared in accordance with certain criteria. In the TRT repertoire, there are ninety-eight folk songs registered in the province of Konya and fifty-six folk songs belonging to Mersin, which can be considered geographically neighboring to Karaman, while there are only two folk songs in the form of rhythmic melodies registered in the province of Karaman. It can be thought that the fact that there are few folk songs registered in Karaman is due to the fact that the province is a district of Konya during the periods when compilation studies were intensively carried out. However, in the compilation studies conducted by the Ankara State Conservatory at that time, it is seen that the expressions “Karaman” and “Konya-Karaman” were included in the imprint information of the folk songs. This situation allows us to conclude that the fact that the folk songs registered in the TRT (Turkish Radio Television Corporation) repertoire, belonging to the province of Karaman are quantitatively less than neighboring provinces and many other regions, is not due to the fact that Karaman is a province after the periods when compilation work was intensively carried out. But besides this, it is also known that the district details are not always given in the local information of the melodies in the TRT Turkish folk music repertoire. There are historical settlements in and around the Karaman Plain where people have lived since ancient times. As a result of excavations and archaeological findings made in and around Karaman, its history goes back an average of 8000 years from the present. The folk music of Karaman, which has hosted many civilizations and the Karamanoğlu Principality throughout its history due to its geographical features favorable to human life since the early ages and is considered the capital of the Turkish language, does not consist of only 2 folk songs recorded in the TRT Repertoire. In this study, a total of 14 works were

examined along with 12 folk songs composed by local Bards and Âşiks, but not registered in the TRT repertoire. Âşık Onguni (Ahmet Tekin), who appears to us with the adjectives of the Source Person / Compiler of the folk songs of the Karaman region that can be accessed outside the TRT Repertoire, was born in 1966 in the town of Taşkale in Karaman. Ahmet Tekin and some of his friends founded the "Karaman Yunus Emre Folk Âşiks Association" in 1987 and received this pseudonym (Onguni) as the first in a competition held by this association (Özer, 2019: 175-176). As a result, it is obvious that it is necessary to investigate the folk music of this city, whose history dates back 8000 years and has a deep-rooted cultural past, which has raised valuable Bards both in the past and in recent history, in more depth. In this context, the problem sentence of the research is What are the musical and literary characteristics of the folk songs of the Karaman region? It is designated as.

METHODOLOGY

In this study, literature review and descriptive situation analysis technique were used. In the musical content analysis of Karaman region folk songs; After providing the imprint information of the folk songs, in the musical framework; rhythmic structures, sound areas, tonality, determination of the tunes in which makam it takes place, dominant notes, tonal characteristics, sound widths has been evaluated. The lyrics of the folk songs of the Karaman Region were examined according to the type of verse and the characteristics of the rhyme pattern.

RESULTS

It was observed that all fourteen Karaman region folk songs examined in the study were verbal and rhythmic. Twelve of the folk songs are in the tone of Dügah (La), two of the folk songs are in the tone of Çargah (Do). The most used sound width in the folk songs of the Karaman region is “seventh” with 5 folk songs. The maqam characteristics used in Karaman region folk songs are 4 folk songs “Uşşak”, 3 folk songs “Hüseyni”, 2 folk songs “Kurdi”, 2 folk songs “Çargâh”, 1 folk song “Karcıgar”, 1 folk song “Hejaz” and 1 folk song “Segâh”. The rhythm characters of the folk songs of the Karaman region are 6 folk songs “4/4”, 2 folk songs “2/4”, 1 folk song “3/4”, and the remaining 5 folk songs have rhythm structure changes. In the literary analysis of the folk songs of the Karaman region, it was found that 9 units of the lyrics of the folk song are “verse”, 5 units of the lyrics of the folk song are “bent”. It was seen that 5 of the folk songs were written with seven-

syllable measures, 5 of them with eleven-syllables measures, and 4 of them with eight-syllable measures. It is thought that the diversity of local folk songs in terms of makam, rhythm, and form characteristics may increase with the studies that the researchers will do to compile/ add to the repertoire of the folk songs of the Karaman region. A detailed review of Turkish folk music compilation studies, written and record archives on the axis of the Karaman region, increasing such studies for ozan/âşık and source persons of Karaman, conducting current compilation studies in the region, and running similar studies related to other regions can be offered as a suggestion.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 02.11.2022
Kabul Tarihi / Date Accepted : 08.12.2022
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2022
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1198307>
e-ISSN : 2792-0178


İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

TESTIMONIES OF OTTOMAN TURKISH MUSIC IN K. A. PSACHOS'S PERSONAL ARCHIVE

CHALDÆAKI Evangelia¹

ABSTRACT

Konstantinos A. Psachos was born on May 18, 1869 (Safer 6, 1286) in Mega Revma [Arnavutköy], Istanbul and died on July 9, 1949 in Nea Smyrni, Athens. He was a multi-faceted scientist, of international status and recognition; he was a musician, musicologist, composer, music teacher, researcher and writer, as well as an inventor of an Organ. He played a leading role in the restoration of Byzantine Music, and today is undoubtedly recognized as the academic founder of the sciences of Byzantine Musicology and Music Folklore. He also contributed to the study and dissemination of Ottoman Turkish (Asian, as he called it) music in Greece. However, this aspect of his work

¹ Evangelia CHALDÆAKI, Dr. in History of folk music in the late Ottoman era, Department of Turkish Studies and Modern Asian Studies, National and Kapodistrian University of Athens, Greece & Postdoc researcher, Department of Music Studies, University of Ioannina, evangelia_ch@yahoo.gr,  <https://orcid.org/0000-0003-0398-3711>.

remains largely unknown and underappreciated. This paper will present the relevant facts, located in Psachos's personal archive. The aforementioned archive, which remains in his residence, contains the scientific and artistic activities of K. A. Psachos, collected and organized by himself, a record of his published and unpublished life works.

Keywords: Konstantinos A. Psachos, musical archive, Ottoman Turkish music in Greece, Asian music, Ottoman Turkish music.

PSAHOS'UN ÖZEL ARŞİVİNDE BULUNAN OSMANLI TÜRK MÜZİĞİ BELGELERİ

ÖZ

Konstantinos A. Psahos 18 Mayıs 1869 (6 Safer 1286) tarihinde İstanbul Arnavutköy'de doğmuş ve 9 Temmuz 1949 tarihinde Atina, Nea Smirni'de vefat etmiştir. Uluslararası düzeyde çok yönlü bir bilim adamı olarak tanınmış ve saygınlık kazanmıştır. Psahos müzisyen, müzikolog, bestekar, müzik öğretmeni, araştırmacı, yazar olmanın, yanısıra bir organum da icad etmiştir. Bizans müziğinin restorasyonunda önemli bir rol oynamış olan Psahos, günümüzde de Bizans Müzikolojisi ve Müzik Folkloru bilimlerinin akademik kurucusu olarak görülmektedir. Osmanlı Türk musikisinin (kendi deyimine göre "Asya müziğinin") Yunanistan'da yayılmasına önyak olmuştur. Fakat bugüne kadar, Psahos'un bu konuyla ilgili çalışmaları yeterince tanınmış ve takdir edilmiş değildir. Bu makale, Psahos'un özel arşivinde yapılan araştırmanın neticesinde varılan sonuçların açığa çıkarılmasını hedefler. Halihazırda Psahos'un evinde bulunan arşiv kendisi tarafından derlenip düzenlenmiş olup, kendisinin bilim ve sanat alanında yürüttüğü etkinlikleri, hayatı boyunca ürettiği yayınlanmış veya yayınlanmamış eserleri içerir.

Anahtar kelimeler: Konstantinos A. Psahos, Müzik arşivi, Yunanistan'da Osmanlı Türk musikisi, Asyalı müziği, Osmanlı Türk müziği.

INTRODUCTION²

Konstantinos A. Psachos's³ work in Ottoman Turkish music, Asian as he called it, is known, but not appreciated enough. To begin with, he must have been taught this music genre during his stay in Istanbul, between years 1869 and 1904. In Psachos's personal archive, located in his residence, we find a folder with the name "Asian Music" («Ασιατική μουσική») which provides us with more information about his study and work around Ottoman Turkish music⁴. The folder contains books, articles, notes, and musical transcriptions which seem to have been mostly collected during his stay in Istanbul. However, we don't have enough facts about how he accessed this information, or about the teachers from which he learned. The only evidence of his education in Ottoman Turkish music is a picture located in his personal archive. This picture depicts an orchestra of Ottoman Muslim musicians. It is marked with the following note, handwritten by Psachos:

*"Cevat-Nuri Efendi. The little orchestra of the Mevlevihane (tekke) in Pera, consisted of one violin, two neys and one kanun, conducted by the leader of the dervishes Cevat Nuri Efendi. He was also my teacher in Asian Music. K. a. Psachos"*⁵.

It should be noted that Psachos also left in his archive a large collection of books and manuscripts, which were all bought by the Department of Music Studies of the National and Kapodistrian University of Athens in 1991, and they now comprise the so-called Psachos's Library. Among the various manuscripts, one can find a significant representation of Ottoman Turkish music. They have been partially been studied up until today (Kalaitzidis, 2012: 31-35).

Following Istanbul, Psachos moved to Athens in 1904, at the invitation of the Istanbul Patriarch, Joakim the 3rd, in order to establish the first School of Byzantine and Ecclesiastical Music at the Athens Conservatoire. After having taught various lessons in schools in Istanbul, served as a cantor in temples, written studies and registered in relative associations, he was in the position to compile the curriculum and direct this new school. He taught there until 1919 and then founded his own conservatory, which he called the *National Music Conservatoire*, which only operated until the

² Special thanks to Photini Downie Robinson for the English proofreading, to Sophia Prokou for proofreading the papers's abstracts in Turkish, to Ersin Cüneyt Mihçi for assisting with the extended abstract's translation in Turkish, and to Gerasimos-Sofoklis Papadopoulos for checking the musical transnotations from Byzantine notation into Turkish staff notation.

³ Biographical details on Psachos see in Chaldæaki, 2018: 35-6.

⁴ More details on Psachos's personal archive see in Chaldæakis, Loupas & Chaldæaki, 2021a: 188. See also Loupas, 2013 for a brief description of it and relevantly in Chaldæakis, Loupas & Chaldæaki, 2021b.

⁵ In Greek: «Τσεβάντ – Νουρηΐ Έφένδης. Ἡ μικρὰ ὀρχήστρα τοῦ Μεβλεχανέ (τεκέ) τοῦ Πέραν ἐξ ἑνὸς βιολιού, δύο νέϊ και ἑνὸς κανονίνου [sic], ὑπὸ τὸν ἀρχηγὸν τῶν Δερβισῶν Τζεβὰτ Νουρηΐ Έφένδην. Εἰς αὐτὸν ἐξησκήθην και ἐγὼ εἰς τὴν Ἀσιατικὴν μουσικὴν. Κ. α. Ψάχος» (Plemmenos, 2013: 131). In the course of the paper, texts given in *italics* and inside quotation marks are transcriptions from Psachos's archive, translated into English.

year 1922. The curriculum of the School of Byzantine and Ecclesiastical Music included the instruction of Asian Music as well as Ecclesiastical Music, Music History, Elements of Orthodox Christian Worship, European Music and Greek Folk Music. In contrast, Psachos instituted three schools at the National Music Conservatory: Byzantine, Greek Folk, and Asian Music. While in Athens, Psachos also published a book which he called *Asias Lyra* (Psachos, 1908), that contained only compositions of Ottoman Turkish music (17 in number), as well as 1 Kurdish and 1 Arabic. He also published several articles in Greek newspapers regarding Ottoman Turkish music. Another of his works, on the subject of Ottoman Turkish music (which he never did publish), was a Music Journal from the year 1896. This journal, discovered in his archive, consists of 31 compositions of Ottoman Turkish music, along with 19 of Greek ecclesiastical music, 13 Greek folk songs and various treatises about music in general. Part of this was released as a Music Journal in 2016, by the Department of Music Studies of the National and Kapodistrian University of Athens (Chaldæakis, 2016).

The folder “Asian Music” of Psachos’s archive contains 1,072 digital files in total. These files were digitized and partly categorized during the research program “Digitalization, Documentation and Promotion of the Archive of K. A. Psachos”⁶, in which the author of the present article was working. References to most of the archival findings are also included in the unpublished doctoral dissertation of the author (Chaldæaki, 2022). This paper thoroughly presents the facts around Ottoman Turkish music, located in Psachos’s archive, aiming to shed some light on his contributions to the study and promotion of the aforementioned music in the Greek environment.

FINDINGS AND ARGUMENT

Musical transcriptions and notes on Ottoman Turkish music

The majority of the files in the folder “Asian Music” are musical transcriptions of Ottoman Turkish music, about 121 in number. The titles of the compositions are presented in Table 1 in this paper’s Appendix. The recordings are written in Karamanlidika and in the notational system of Byzantine music, but there are also a few written in the Ottoman Turkish language and some in the European staff notation. This evidence has been documented by Psachos or by other people who sent

⁶ The research program was co-funded by the European Union and Greek national funds through the Operational Program “Supporting Researchers with an Emphasis on Young Researchers – Cycle B” (MIS: 5047970) and run between years 2020-2021.

transcriptions to him, since clearly some of them don't bear the handwriting of Psachos. The compositions are attributed to the following musicians: Zaharya Hanende, Gregorios Protopsaltis, Osman Bey, Tanbûri Mustafa Çavuş, Abdurrahman Şevket Bey, Vardakosta Ahmet Ağa, Hacı Emin Bey, Sultan Selim, Hamamzâde İsmail Dede Efendi, Kazasker Mustafa İzzet, Haşim Bey, Necip Ahmet Paşa, Hacı Arif Bey, Kômürcüzâde Hafız Mehmet Efendi, Rifat Bey, Nikoğos Ağa, Nabizâde Nazım Bey, Tanbûri Ali Efendi, Şevki Bey, Hacı Faik Bey, Mahmut Celâleddin Paşa, Kemeñeci Nikolaki, Asdik Ağa, Lavtacı Civan Ağa, Tanbûri Cemil Bey, Kanûni Garbis Efendi, Rıza Efendi, Santûri Edhem Efendi, Selânikli Ahmet Bey, Şekerci Cemil Bey, Giriftzen Asım Bey, Ahmet Rasim, Bimen Şen, Muhlis Sabahattin Ezgi, Kemeñeci Aleko Bacano, Kanûni Nubar Efendi, Sadettin Kaynak, İsak Varon Efendi, Merkel Efendi, Baha Bey, Galip Bey, a few from Psachos and some from anonymous composers.

In some of the scores Psachos has noted the date of the transcription, such as years 1891, 1894, 1889 and 1899. From this we can conclude that he was occupied with these compositions during his stay in Istanbul. It should be noted that most of the pieces published in Psachos's "Asian Lyra" are also found in this folder, except for the 1 Kurdish and 1 Arabic instrumental pieces previously mentioned, as well as 3 şarkı with the titles "Sanmayın mâzîyi der hâtır ederken ağlarım", "Aman ey yâr-i cefâ-pîşe nizâr etme beni" and "Ey şûh-i cihân sebdi seni can". The same applies for his Music Journal, in which only 3 peşrev compositions and 5 şarkı are not found in the archive, in particular, an anthem for Sultan Abdülhamid, "Ey veliğini ümmeti âlem şehinşâhi cihân", and the titles "Çîn-i geysûnîne zencîr-i teselsül dediler", "Azimetin nereden böyle bî-nikâb senin", "Dilber olacak âşıkına eyleye çâre" and "Ah bülbülüm bir gülekim şevkimi efzûn eyler". It should be noted that by looking at the compositions in other musical collections containing Ottoman Turkish music and published by Greek musicians, we notice that a lot of them recur between the collections. However, that is not the case in Psachos's publications, suggesting that he didn't obtain the musical pieces from other Greek collections and that they emerged from his personal research⁷. Besides, most of the compositions are attributed to Ottoman Turkish musicians of his era.

Some handwritten notes on the end or the sides of the musical transcriptions indicate Psachos's sophisticated understanding of European music. E.g.: "This song should be written for the right

⁷ The subject of the compositions of Ottoman Turkish that are repeated through the Greek publications is presented analytically in the dissertation thesis of the author (Chaldæaki 2022).

hand also in piano, and the harmonics for the left hand. Psos”⁸ and the following, which was handwritten by Psachos on some of his transcriptions: “Translation from the European. K. a. Psachos”⁹. By “translation” Psachos of course meant “transnotation”, but here we will keep the first word as an exact rendition of the Greek word used by Psachos. Another frequent note found on the transcriptions is “Accentuated by K. a. Psachos”¹⁰, perhaps also meaning that he transnotated the recording into Byzantine notation, or that he transcribed it himself, according to proper orthographical form. There are also transcriptions from lessons of European music, mostly dictation exercises, but also of scales, which seem to have been written down by Psachos himself while being taught during his residence in Istanbul. This is very important documentation, as we do not have any verification on where and when Psachos was taught European music, or Ottoman Turkish music, as already referenced above. With respect to Byzantine music, he mentioned his uncle as his first teacher, and that later he was taught in the Patriarchic Central Hieratic School, by Theod. Mantzouranis. But there is no mention of any education in the other music genres. More extended musical notes are also contained in the folder, like explanations of Ottoman Turkish music theory, analysis of usul and makam, and memos.

Other evidence around Ottoman Turkish music

Books

The folder “Asian Music” also contains copies of book publications. Interestingly, we find the book of Ioannis Zografos-Keivelis “Musical Collection or Mecmua-i Makâmat” («Μουσικόν Απάνθισμα ή Μετζμουάι Μακαμάτ»), published in 1872, with various notes by Psachos, mostly corrections on Keivelis’s writings. These edits are explained by Psachos on a note that was discovered in a different spot in the same folder:

“Most of the secular musical pieces found in the collection by Ioannis Keivelis are, by rhythmical aspect, completely flawed. This fact establishes that the author gave bare minimum importance to the usuls employed by them, and that he collected only scattered melodies to finish his book. For this reason, I was compelled to correct the musical meters, in order to teach them properly in my students”¹¹.

⁸ In Greek: «Τὸ ἄσμα νὰ γραφῆ καὶ διὰ τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ πιάνου, καὶ ἡ ἄρμονία εἰς τὸ ἀριστερόν. Ψς».

⁹ The Greek prototype: «Μετάφρασις ἐκ τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ. Κ. α. Ψάχος».

¹⁰ In Greek: «Ἐτονίσθη ὑπὸ Κ. α. Ψάχου».

¹¹ The prototype text in Greek: «Τὰ πλεῖστα τῶν ἐν τῷ ἀπανθίσματι τοῦ Ἰωάννου Γκείβελη ἐξωτερικῶν μελῶν εἰσὶν ὑπὸ ῥυθμικὴν ἄποψιν ὅλως ἀτελεῖ, καθ’ ὅπερ ἀποδεικνύει ὅτι ἐλαχίστην σημασίαν ἔδωκεν ὁ συγγραφεὺς εἰς τὰ οὐσούλια δι’ ὧν μελωδοῦνται, περισυλλέξας μόνον τήδε καὶ κείσε ἀπλᾶς μελωδίας ἵνα πληρώσῃ τὸ βιβλίον του. Διὰ τοῦτο καὶ ἡμεῖς ἐν τοῖς πλείστοις ἠναγκάσθημεν, χάριν τῆς ἀκριβοῦς πρὸς τοὺς μαθητὰς παραδόσεως, ἵνα προσθέσωμεν ~~πολλὰς~~ τοὺς ἐλλείποντας χρόνους, ἀφαιρέσωμεν δε ἄλλους περιττοὺς. ΚΨ».

As described in the memo, Psachos made a lot of corrections in the rhythmical aspect of Keivelis's transcriptions. In general, Psachos believed that most of the Greek musicians that wrote down Ottoman Turkish music frequently produced rhythmical mistakes in the transcriptions, due to the more complex rhythms of Ottoman Turkish music which could not be comprehended by Greeks (Psachos, 1908: γ'). At the same time, he advocated that Greeks should study Ottoman Turkish music as they would greatly benefit from it. That is why he took special care to transnotate Ottoman Turkish music in Byzantine notation, employing a method that he personally invented. He actually used the same method to transcribe Greek folk music. His system included the following 5 innovations in the Byzantine notation: 1. He used meters of a single and double line to indicate the beginning and ending of an usul meter. This was not normally applied in Byzantine notation, where we don't find meters. 2. He transcribed non-lyrical melodic lines, meaning the melodic bridges *aranağme*. These are accompanied by meaningless syllables, "le ley lam". 3. He utilized the repeat signs of the staff notation. 4. He also used the tie symbol from staff notation, to combine two musical characters that span the same syllable. Whereas there is a similar sign in the Byzantine notation, this is applied to connect two characters, the second of which will be performed with one breath and not with the same syllable as the previous one. 5. He uses triplets, which again are not normally indicated in Byzantine notation. For a visual representation, please refer to the two musical examples in the Appendix of this paper.

In the folder are also registered copies of the "Forminx" periodical issues in which the translation of the Turkish theoretical treatise "Talâtat-ı Meşhûre-i Osmaniye" was published. This was translated by Meletios Aristovoulos and published by Nilevs Kamarados (Kamarados, 1907). Moreover, we find the following books:

- *Nota Muallimi* written by Hacı Emin Efendi in 1884 in Istanbul.
- *Γενί Σαρκιλέρ*, an anthology with the author and year of publication unspecified, written in Karamanlidika.
- *Σον βε Ναδιδέ Σαρκιλάρ*, published in 1889, also an anthology in Karamanlidika.
- *Σον βε Νατιτέ Σαρκιλάρ Μετζμουασί*, published in 1891, an anthology in Karamanlidika.
- *Nevay Dil yahud İki şarkı mecmuası*, published in 1894, an anthology in the Ottoman Turkish language.
- *Şarkı Mecmuası*, published in 1897, also an anthology in the Ottoman Turkish language.
- *Sefay Dil*, published in 1899, on more anthology in the Ottoman Turkish language.

Correspondence

This folder also includes some correspondence. Within these testimonies, the name of Konstantinos Vafidis (1880-1961) appears quite often. Psachos seemed to correspond with Vafidis, who had sent him a significant number of musical transcriptions of Ottoman Turkish music but also of Greek folk music during the year 1945, written in Byzantine notation, and some in staff notation. Vafidis was an active musical personality of Veria, as he was a public school teacher, cantor, composer, and also teacher of European and Greek ecclesiastical music (Xynadas, 2020). Moreover, he accomplished musical transcriptions of Greek folk music of the area, as also transcriptions of folk material. We don't either have information on who his teachers in Ottoman Turkish musical tradition and culture really were. But he must have had a basic knowledge of the Ottoman Turkish language, since he sometimes wrote the song lyrics of his transcription in Karamanlidika, others in the Latin alphabet and others in Ottoman Turkish.

One letter found in the folder, unsigned, contains information about the music of the Arabs. It has a memo written by Psachos on the side:

“This sender was supposed to mail me the translation of three dissertations about the Byzantine organ, which were published in the periodical ‘El Mahrin’, written in Arabic. Unfortunately, he silenced abruptly, without me knowing why. K. a. Psachos”¹².

Psachos had a very interesting interaction with Al. Xanthopoulos. The latter sent him a translation, from Ottoman Turkish to Greek, of an article written by Ali Rifat Çağatay (1867-1935), referring to Psachos. The letter from Xanthopoulos is dated 20th December 1895, but the prototype article by Çağatay could not be tracked down. There, Çağatay wrote about a publication of Psachos in the periodical “Nea Efimeris”, which apparently commented on a series of Çağatay’s articles entitled “Fenn-i Mûsikî Nazariyatı” and published in the periodical “Malûmat Mecmuası” during the year 1895 in the issues 1-7, 9-11, 13, 14, 16, 20, 21, 23 and 28 (Özcan, 1993: 167). Unfortunately, Psachos’s publication couldn’t be detected. Çağatay suggested in “Fenn-i Mûsikî Nazariyatı” a new way of writing Ottoman Turkish music in the European notational system, introducing some new accidentals. In Psachos’s library we find copies of Çağatay’s articles from the “Malûmat Mecmuası”. This evidence suggests that there must have been some misunderstanding between Çağatay and Psachos, probably due to translation issues. In particular, Çağatay wrote in his article,

¹² The Greek text has as follows: «Ὁ αὐτὸς ἐπρόκειτο νὰ μοὶ στείλει μετάφρασιν τριῶν πραγματειῶν περὶ τοῦ Βυζαντινοῦ ὄργάνου, αἱ ὁποῖαι ἐδημοσιεύθησαν εἰς τὸ περιοδικὸν ‘Ἐλ Μαχρίν’ ἀραβιστί. Δυστυχῶς ἀπότόμως ἐσίγησε χωρὶς νὰ γνωρίζω διατί. Κ. Α. Ψάχος».

the one translated by Xanthopoulos, that Psachos misunderstood some of his theories about the tonality of Ottoman Turkish music. Along with Xanthopoulos's letter, we also find the following memo from Psachos, which shows that this probably was not the case:

“Note. Rifat Bey was informed of my treatise by someone forthright, who distorted my writings ‘I wonder how a musician as worthy as Rifat Bey confuses bûselik with segâh, etc.’ to ‘I wonder how it is possible to assort Rifat Bey among the musicians’ (!!!) Malignity that can explain only someone who truly knows what means to be completely forthright. K. A. Psachos”¹³.

In his letter, Çağatay also referred to the issue of the subdivision of the tone in Ottoman Turkish music, in comparison to that of European music, a burning issue among Ottoman Turkish musicologists of that time.

Translations

Within the “Asian Music” folder of Psachos's archive is found the name of Ioannis Chloros (19th-20th century). Chloros seems to have translated for Psachos the music theory book “Nota Muallimi”, written by Hacı Emin Efendi (1845-1907) (Hacı Emin, 1302 [1884]). This fact is indicated by the following notes of Psachos found on the translated text: “*Translation per word from the Turkish text by Chloros*” and “*The original Turkish book is found in the library of ‘Musical Publications’. Psos*”¹⁴. Chloros was actually a teacher of the Ottoman Turkish language at the Greek Orthodox College (Μεγάλη του Γένους Σχολή) located in Fener in Istanbul, as well as director of the Patriarchal Ottoman Office, and published a dictionary of Ottoman Turkish-Greek and Greek-Ottoman Turkish language in 1899 in Istanbul, and a grammar book in Greek regarding the Ottoman Turkish language (Chloros, 1899 & 1900). Psachos may have needed this translation for publication, or just for his personal study and for his teaching classes. However, the fact that Psachos needed a translation of this book is very engaging. As stated above, in the folder “Asian Music” there are some musical scores with the lyrics written in Ottoman Turkish or in Karamanlidika, as well as some more publications in the Ottoman Turkish language. The author of this article always assumed that Psachos had a basic knowledge of Ottoman Turkish. After all, he

¹³ In Greek: «Σημείωσις. Ὁ Ριφάτ Βέης τῆς διατριβῆς μου γνώσιν ἔλαβε διὰ κάποιου παρρησιάδου, ὅστις τὸ ὑπ' ἐμοῦ

γραφέν “ἀπορῶ πῶς μουσικὸς τῆς ἀξίας τοῦ Ριφάτ Βέη συγγέει τὸ Πουσελικ (β.α.) μετὰ τοῦ Σεγκιὰχ (β.χ.) κτλ”, τὸ διέστρεψεν εἰπὸν εἰς τὸν Ριφάτ Βέη ὅτι ἔγραψα “ἀπορῶ πῶς ὁ Ριφάτ Βέης συγκαταλέγεται μεταξὺ τῶν μουσικῶν” (!!!) Κακοήθεια τὴν ὁποῖαν δύναται νὰ δικαιολογήσῃ μόνον ὁ γνωρίζων τὶ ἐστὶ παντελῶς παρρησιάδης. Κ. Α. Ψάχος».

¹⁴ The prototypes in Greek: «Μετάφρασις ἐκ τοῦ τουρκικοῦ κατὰ λέξιν ὑπὸ Χλωροῦ and Τὸ Τουρκικὸν πρωτότυπον εὑρηται ἐν τῇ Βιβλιοθήκῃ τῶν “Μουσικῶν Ἐντύπων”. Ψς».

was born and raised in the Ottoman state. But here it seems like he needed help in understanding a specialized text written in this language.

In the archive we also find more theoretical works of Ottoman Turkish music, translated from the Ottoman Turkish into Greek. We also find notes with citations to Ottoman Turkish musicological works, whereas sometimes there are descriptions in Greek of the contents of these writings. In particular, we find a note with a short description of M. Kösemihal's book "Balkanlara Mûsikî İlerleyisi" (Kösemihal, 1937), as well as citations to the work of I. Kúnos "Oszmán-Török népköltési gyűjtemény" (Kúnos, 1889), to the book of M. R. Gazimihal "Şarkı Anadolu Türkü ve Oyunları" (Gazimihal, 1929), and to the "Hamsinâme" of İ. Hamamizâde (Hamamizâde, 1928). Extensive notes on theoretical issues of Ottoman Turkish music are also present, expressly by the titles: "*Theory of the Science of Music, Interpretation of the Turkish Rhythms*", dated 11 November 1894, translation notes on the music relevant work of H. Helmholtz¹⁵, a "*Catalogue of Ottoman Compositions Published by Hacı Emin Bey*" which consists of 217 compositions and some sporadic notes related to usuls and makams. All of these seem to be memos for studying or for teaching purposes.

Musical examples



Two compositions of Ottoman Turkish music, selected from Psachos's collection as described above and presented in Table 1 of the Appendix, were transnotated from Byzantine notation into Turkish staff notation for the purposes of this paper. The compositions are in the şarkı form, "Sertâ kadem ey pembe ten" by Giriftzen Asım Bey in makam rast and usul aksak (Examples 1-3) and "Fîrâkınla zâlim harâb oldu can" by Şevki Bey in makam hicaz and usul çifte sofyan (Examples 4-6). In the Appendix, the full scores are provided in Turkish staff notation, as well as the prototype transcriptions of Psachos and transcriptions of the same songs from the archive of the Turkish Radio and Television (TRT) for comparison purposes.

In particular, by examining Psachos's transcriptions in comparison to the ones from TRT, we observe that they are almost the same. This fact suggests many conclusions. One of them regards the sufficiency in which Psachos transcribed the songs, since he doesn't seem to have made any mistakes in rhythmical or melodic aspect. In this point we should highlight the fact that most of the

¹⁵ Helmholtz, 1885: 280-285. Psachos actually cited pages 456-460, obviously of the prototype edition of this work. Here is the citation on a different edition. The extract concerns the tonality of Arab-Persian music.

pieces were recorded by oral transmission, whereas in rear cases Psachos transnotated them from staff notation scores (these are noted in the Appendix table). Another conclusion examines the aspect that the compositions remained the same over time, since Psachos's transcriptions are earlier than the ones of TRT.

Generally, Psachos's recordings are transcribed in a more analytical way than the ones of TRT. Besides, Byzantine notation is better suited to a more complex method of transcribing melodies. Furthermore, Psachos's transcriptions seem appropriate for instruments as well as vocalists, since he also documented the various aranağme, the musical bridges between lyrics.

TRT	
PSACHOS	

Example 1. Musical examples from the şarkı "Fırâkınlâ zâlim harâb oldu can" with the more analytical way of notating in Psachos's case, including an aranağme (circled).

In the cases of these non-lyrical passages, he always accompanied them with meaningless syllables, "le ley lam", as stated above. This probably suggests that the transcriptions were intended more for a vocal use. Besides, Psachos was a vocalist, not an instrumentalist, and he used these scores in his lessons, which again were vocal.

TRT	
PSACHOS	

Example 2. Musical examples from the şarkı "Sertâ kadem ey pembe ten" with meaningless syllables under the aranağme in Psachos's case

In the two songs examined here we find only one aranağme transcribed in the TRT score of the şarkı “Sertâ kadem ey pembe ten” which is not written down by Psachos.

TRT



PSACHOS



The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'TRT' and the bottom 'PSACHOS'. Both are in 9/8 time with a key signature of one sharp (F#). The TRT staff has lyrics 'Ser ta - - - ka dem - SAZ - -' and a red circle around the final note. The PSACHOS staff has lyrics 'Ah Ser ta - - ka - de em'.

Example 3. An aranağme in the şarkı “Sertâ kadem ey pembe ten” not noted by Psachos

In the case of the şarkı “Fîrâkınla zâlim harâb oldu can” there are some differences in the aranağme Psachos transcribed after the nakarat. In TRT’s score, this aranağme finishes in neva but in Psachos’s in düğah.

TRT



PSACHOS



The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'TRT' and the bottom 'PSACHOS'. Both are in 9/8 time with a key signature of one sharp (F#). The TRT staff has lyrics '(Aranağmesi)' and a red circle around the final note. The PSACHOS staff has lyrics 'a ma - an e - el a ma - an e el a ma - an e - el a - man' and a red circle around the final note.

Example 4. Differences in an aranağme of the şarkı “Fîrâkınla zâlim harâb oldu can”

After that, Psachos documented a bigger and more complex finishing melody for the şarkı. But in both cases, the ending is in düğah.

TRT



The image shows a musical staff labeled 'TRT' in 9/8 time with a key signature of one sharp (F#). The staff ends with a red circle around the final note and the word 'Oğuz' written below it.

25

le - le le - le le - le - le le le le le - le le le le - le le le le - le

PSACHOS

28

le - le - le le - le le le - le - e le - le le - le - le le - le -

30

le - le le le le le - le ley le le le - ley le le le le - le - le - le le - le - le

Example 5. Different finishing melody in the şarkı “Fîrâkınla zâlim harâb oldu can”

Also, in the şarkı “Sertâ kadem ey pembe ten” he transcribed a finishing aranağme which is not included in the TRT score. Generally, the ending is different. But in Psachos’s case the şarkı ends in rast and in the TRT in gerdaniye.

TRT

ben - SAZ - Lüt fay - le sen
gel - SAZ - ey gül - be den - SAZ - E

PSACHOS

25

sen le - le le le le sen ley le le le le - le - le le le le - le - ley le

ARANAĞME

28

le le le le le le le le - le - le - ley le - le - ley le le le le le le le le le le lam

Example 6. Different finishing melody in the şarkı “Sertâ kadem ey pembe ten”

Lastly, at one point in the şarkı “Sertâ kadem ey pembe ten” we find some dissimilarities in the intervals. But these can be attributed to expressive variation, rather than to different understandings of the makam.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'TRT' and the bottom staff is labeled 'PSACHOS'. Both staves show a melodic line with lyrics underneath. The TRT staff has lyrics 'Lüt fey - - - - - le.' and the PSACHOS staff has lyrics 'Lu utf e ey e - - - - - ey - le -'. Red circles are drawn around specific notes in both staves to highlight differences in intervals. The TRT staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The PSACHOS staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The TRT staff has a 2/4 time signature and the PSACHOS staff has a 2/4 time signature.

Example 7. Differences in intervals in the şarkı “Sertâ kadem ey pembe ten”

CONCLUSION

Undoubtedly, Psachos’s personal archive sheds light on the comprehension and study of Ottoman Turkish music by Greek scholars. The various testimonies found there - musical transcriptions, notes, books, publications, correspondence, translations- suggest an academic with a versatile interest in this kind of music. One can conclude that Psachos’s concern was not only to transcribe melodies of Ottoman Turkish music, but to remain well-informed around this topic, even by keeping up with the latest news, as demonstrated by the discovered facts relevant to Çağatay.

It is well known that many Greek musicians of his era wrote books around the theory of Ottoman Turkish music or published relevant musical collections (e.g. I. Zografos-Keivelis, Th. Fokaefs, St. Byzantios etc.). But, as stated by Psachos himself, triggered by the case of Keivelis, the perception of Ottoman Turkish music in these works is irrelevant to the real one. The difficulty in understanding Ottoman Turkish music is actually stated by these scholars themselves in the prefaces of their publications, e.g. by Keivelis:

“For a long time, I desired to learn secular music by a hânende, so I started my apprenticeship with the relevant rhythms (usul) and the expression style in 1851. Since then and after a lot of effort and expense I am occupied with my training, whilst attending formal musical performances, for the sake of rhythm and instrumental music (Keivelis, 1856: γ’)¹⁶.”

¹⁶ The Greek text: «Τὴν ἐξωτερικὴν Μουσικὴν ἐπιθυμῶν πρὸ πολλοῦ νὰ παραδοθῶ ὑπὸ διδασκάλου ἐξωτερικοῦ (Χανεντὲ) κατὰ τὴν ἐπιθυμίαν μου ἠρξάμην εἰς τα 1851 τῆς παραδόσεως αὐτῆς μετὸν ῥυθμὸν (Οὐσοῦλι) καὶ ὕφος τοῦ αὐτοῦ συστήματος, καὶ ἔκτοτε ἀσχολοῦμαι, μετὰ πολλῶν κόπων καὶ ἐξόδων, πρὸς γύμνασιν, παρειαρισκόμενος ἐπίτηδες εἰς μουσικὰς συμφωνίας ἐπισήμους, χάριν τοῦ ῥυθμοῦ καὶ τῆς ὀργανικῆς Μουσικῆς».

The author of this article ascribes this flawed effort to the fact that Greek musicians tried to comprehend Ottoman Turkish music through Byzantine music. In other words, they didn't put themselves in the context of this music, but they observed it as outsiders. Additionally, although Byzantine music is related to a vast oral tradition, it stays strongly connected to a written tradition and it is taught as a combination of both. Ottoman Turkish music, on the other hand, is only an oral musical tradition, a fact which must have led to the Greek musician's difficulty in learning it, since they were accustomed to the oral-written parallel. In the preface of "Efterpi", Th. Fokaefs and St. Vyzantios state this exact fact, that it is strenuous to learn these compositions only by vocal performance.

Psachos himself was also an outsider on Ottoman Turkish music, since he belonged to a different ethnoreligious group of the Ottoman Empire. Even so, he avidly tried to make sense of this musical tradition, by studying with Ottoman Turkish expert musicians, reading around it, and lastly by listening and writing down this music efficiently, as proved above. He also states in his Musical Journal that he made his transcriptions available to famous musicians of secular music so as to correct them, which costed him a lot of effort and a significant amount of money. Primarily, his interest was not only to cultivate himself through this process, but to make Ottoman Turkish music sufficiently known to the Greek audience, since he transcribed it into Byzantine notation and taught it in his classes in Greece.

Overall, his work helps us understand how Greek scholars and musicians perceived Ottoman Turkish music and moreover, the way in which they studied it. Furthermore, his transcriptions provide testimonies of Ottoman Turkish music of his era and can be proven quite useful in its study. Primarily, they prove that Ottoman Turkish music was accessible to Greek musicians of the Ottoman Empire, who, apparently put a lot of effort into perusing it and notably spent money on it! Secondly, these transcriptions provide researchers with a musical corpus. Finally, after critical examination, this evidence can help us draw conclusions about the reproduction of Ottoman Turkish music in that era, in contrast to earlier and later years. This fact was demonstrated accordingly in this paper, by examining two şarkı from Psachos's collection. Hopefully, this study will bring out more comparative views on Greek and Turkish musical transcriptions of Ottoman Turkish music, since it also provides a full list of Psachos's transcriptions of Ottoman Turkish music compositions.

BIBLIOGRAPHY

- Chaldæaki, Evangelia (2018). *Ο Κ. Α. Ψάχος και η συμβολή του στην καταγραφή και μελέτη ελληνικών δημοτικών τραγουδιών [K. A. Psachos and his contribution to recording and studying Greek Folk Songs]*. Athens: Publications of Athens Conservatoire-Edition Orpheus.
- Chaldæaki, Evangelia (2022). *Η δημοτική μουσική στις τουρκόφωνες και ελληνόφωνες μουσικές συλλογές της ύστερης οθωμανικής περιόδου: λαϊκός πολιτισμός και διακοινοτικές σχέσεις [Folk music in the Turkish and Greek musical collections of late Ottoman era: Popular culture and intercommunal relations]* [Unpublished doctoral dissertation]. Athens: National and Kapodistrian University of Athens.
- Chaldæakis, Achilleas G. (ed.) (2016). *Ημερολόγιο 2016 [Journal 2016]*. Athens: National and Kapodistrian University of Athens, School of Philosophy, Department of Music Studies.
- Chaldæakis, Achilleas G., Loupas, Sokratis & Chaldæaki, Evangelia (2021a). “Historico-musicological aspects of K. A. Psachos’s archive”, *Musicologist* 5 (2), pp. 187-239.
- Chaldæakis, Achilleas G., Loupas, Sokratis & Chaldæaki, Evangelia (2021b). “Uses of the New Method of the Byzantine Notation. Historico-Musicological Testimonies from K. A. Psachos’s Archive”, *Epistēmēs Metron Logos*, 5, pp. 1-47 & Π1-71.
- Chloros, Ioannis (1899). *Λεξικὸν Τουρκο-Ἑλληνικόν [Turkish-Greek Dictionary]* (Vol. A). Istanbul: Patriarchal Print Shop.
- Chloros, Ioannis (1900). *Γραμματικὴ τῆς Ὄθωμανικῆς Γλώσσης [Ottoman Language Grammar Book]*. Istanbul: Patriarchal Print Shop.
- Fokaefs, Th. pr. (1843). *Ἡ Πανδώρα, ἥτοι συλλογὴ ἐκ τῶν νεωτέρων καὶ ἡδυτέρων Ἐξωτερικῶν Μελῶν εἰς τόμους δύο. Περιέχουσα Γραικικὰ Τραγῳδία ἐξήκοντα καὶ δύο, καὶ ἕτερα εἴκοσι εἰς Μέλος Ἑὐρωπαϊκόν, μὲ προσθήκην ἐν τῷ τέλει ἐνὸς Μαθήματος Γραικικοῦ εἰς Μακάμια (ἥτοι Ἦχους) ἑβδομήκοντα καὶ πέντε, ἐξηγηθέντα εἰς τὴν Νέαν τῆς Μουσικῆς Μέθοδον [=Pandora, collection of the newest and most delightfull melodies of Secular Music, in two volums. Containing sixty two Greek Songs and twenty more in staff notation, with an added Greek lesson of the seventy five Makams at the end, explained to the New Method of Byzantine Music]* (Vol. A’). Istanbul: Patriarchal Printing Shop.
- Fokaefs, Th. pr. (1846). *Ἡ Πανδώρα, ἥτοι συλλογὴ ἐκ τῶν νεωτέρων καὶ ἡδυτέρων Ἐξωτερικῶν Μελῶν εἰς τόμους δύο. Περιέχουσα Γραικικὰ Τραγῳδία ἐξήκοντα καὶ δύο, καὶ ἕτερα εἴκοσι εἰς Μέλος Ἑὐρωπαϊκόν, μὲ προσθήκην ἐν τῷ τέλει ἐνὸς Μαθήματος Γραικικοῦ εἰς Μακάμια (ἥτοι Ἦχους) ἑβδομήκοντα καὶ πέντε, ἐξηγηθέντα εἰς τὴν Νέαν τῆς Μουσικῆς Μέθοδον [=Pandora, collection of the newest and most delightfull melodies of Secular Music, in two volums. Containing sixty two Greek Songs and twenty more in staff notation, with an added Greek lesson of the seventy five Makams at the end, explained to the New Method of Byzantine Music]* (Vol. B’). Istanbul: Patriarchal Printing Shop.

- Fokaefs, Th. pr., & Byzantios, St. (1830). *Βίβλος καλουμένη Εύτερπη. Περιέχουσα συλλογήν ἐκ τῶν νεωτέρων καὶ ἡδυτέρων Ἐξωτερικῶν Μελῶν, με προσθήκην ἐν τῷ τέλει καὶ τινων Ῥωμαϊκῶν Τραγωδιῶν εἰς Μέλος Ὄθωμανικὸν καὶ Εὐρωπαϊκόν* [=Book called *Efterpi. Containing collection of the newest and most delightfull melodies of Secular Music, adding some Greek Songs at the end, in Ottoman Turkish and European music*]. Galata: Printing Shop of Kastor.
- Gazimihal, M. R. (1929). *Şarkı Anadolu türkü ve oyunları*. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı.
- Hacı Emin (1302 [1884]). *Nota muallimi*. İstanbul.
- Hamamızâde, İ. (1928). *Hamsinâme*. İstanbul: İstanbul Sabal Matbaası.
- Helmholtz, H. L. (1885). *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. (A. J. Ellis, Μεταφρ.) London: Longmans Green and Co.
- Kalaitizidis, Kyriakos (2012). *Post-Byzantine music manuscripts as a source for Oriental secular music (15th to Early 19th century)*. (K. Koubaroulis & D. Koubaroulis, translat.). Würzburg: Egon Verlag Würzburg.
- Kamarados, Nileas N. (1907, January, February, March & May). «Διατριβή περὶ μουσικῆς μεταφρασθεῖσα ἐκ τοῦ Τουρκικοῦ συγγράμματος “Ταλιατάτ-υ Μεσχουρέι Ὄσμανιγί” ὑπὸ Μελετίου Ἱεροδιακόνου Ἀριστοβούλου» [“Treatise on music, translated by the Turkish writing “Talâtat-ı Meşhure-i Osmaniye” by Meletios Aristovoulou the Priest”]. *Forminx*, per. Β´, year Β´ & Γ´ (19-20, 21-22, 23-24 & 3-4), pp. 5-6, 7-8, 5-7 & 6-7.
- Kösemihal, Mahmud R. (1937). *Balkanlarda mûsikî hareketleri (Balkanlarda mûsikî ilerleyişi)*. İstanbul: Nümune Matbaası.
- Kúnos, I. (1889). *Oszmán-Török népköltési gyűjtemény. Második kötet: Oszmán-Török népmesék és népdalok*. Budapest: Kiadja a Magyar Tudományos Akadémia.
- Loupas, Socrates (2013). «Αυτόγραφα Κωνσταντίνου Ψάχου. Η ψηφιοποίηση των καταλοίπων του αρχείου του» [“Autographs of K. A. Psachos; The digitalization of his Archive”], in Κωνσταντίνος Ψάχος: ο μουσικός, ο λόγιος. Πρακτικά ημερίδας [K. A. Psachos: the musician, the scholar. Conference Proceedings]. Pages 315-25. Athens: Publications of the Academy of Athens.
- Özcan, Nuri (1993). *Çağatay, Ali Rifat*, in *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Vol. 8, σσ. 167-168). İstanbul.
- Plemmenos, Ioannis (2013). «Η “θελξίθυμος” μούσα της Ανατολής: Η Ασίας Λύρα του Κωνσταντίνου Ψάχου και το κοινωνικό-ιδεολογικό της πλαίσιο» [“The ‘attractive’ muse of Anatolia: The Asias Lyra of Konstantinos Psachos and its social-ideological context”], in Κωνσταντίνος Ψάχος: ο μουσικός, ο λόγιος. Πρακτικά ημερίδας [K. A. Psachos: the musician, the scholar. Conference Proceedings]. Pages 101-134. Athens: Publications of the Academy of Athens.

Psachos, Konstantinos A. (1908). *Ἀσίας Λύρα, ἤτοι συλλογὴ διαφόρων μελῶν τῆς Ἀσιατικῆς Μουσικῆς* [*Asias Lyra, meaning collection of various compositions of Asian music*]. Athens: Print shop of Sp. Kousoulinos.

Unknown (1311 [1894]). *Nevay Dil yahud Yeni Şarkı Mecmuası*. İstanbul.

Unknown (1315 [1897]). *Şarkı Mecmuası*. İstanbul.

Xynadas, Emmanouil G. (2020). «Κωνσταντῖνος Θ. Βαφεΐδης. Ο λόγιος μουσικός του 20^{ου} αιώνα» [“Konstantinos Th. Vafidis. The scholar musician of 20th century”], in *Επιστημονική Επετηρίδα Ανώτατης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Βέλλας Ιωαννίνων* [Scientific Yearbook of Supreme Ecclesiastical Academy of Vella, Ioannina], 1-24. https://www.academia.edu/50347886/%CE%9A%CF%89%CE%BD%CF%83%CF%84%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%AF%CE%BD%CE%BF%CF%82_%CE%98_%CE%92%CE%B1%CF%86%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CE%B7%CF%82_%CE%9F_%CE%BB%CF%8C%CE%B3%CE%B9%CE%BF%CF%82_%CE%BC%CE%B, accessed 21 November 2021.

Zografos-Keivelis, I. G. (1856). *Ἀπάνθισμα ἢ Μεδζμουάι Μακαμάτ, περιέχον μὲν διάφορα Τουρκικὰ ἄσματα, τονισθέντα ὑπὸ Ἰωάννου Γ. Ζωγράφου Νικαέως καὶ ἐκδοθέντα ὑπ’ αὐτοῦ, προσέτι τὴν Ὀδηγίαν τῶν Ῥυθμῶν τῆς Ἀσιατικῆς Μουσικῆς. Ἐπιθεωρηθὲν δέ, ὑπὸ τοῦ μουσικολογιώτατου κυρίου Σπυρίδωνος Ἀναστασίου τοῦ ἐκ Πεισιδίας* [=Musical Collection, containing various Turkish Songs, accentuated by Ioannis G. Zografos Keivelis from Nikæa and published by him, with Instructions for the Rhythms of Asian Music. Examined by the musicologist Spyridon Anastasiou from Pisidia]. İstanbul: Printing Shop of Th. Tividjian.

Zografos-Keivelis, I. G. (1872). *Μουσικὸν Ἀπάνθισμα (Μεδζμουάι Μακαμάτ) διαφόρων ἁσμάτων, μελοποιηθέντων παρὰ διαφόρων μελοποιῶν, τονισθέντων μὲν παρὰ Ἰωάννου Γ. Ζωγράφου Κείβελη καὶ παρ’ ἄλλων μουσικοδιδασκάλων, ἐκδοθέντων δὲ ὑπ’ αὐτοῦ, περιέχον προσέτι τὴν ὀδηγίαν τῶν Ῥυθμῶν τῆς Ἀσιατικῆς Μουσικῆς* [=Musical Collection (Mecmua-i Makâmat) of various songs, set to music by various composers, accentuated by Ioannis G. Zografos Keivelis and other music teachers, published by him, containing instructions for the Rhythms of Asian Music] (Vol. 1). İstanbul: Printing Shop of Evangelinos Misailidis “I Anatoli”.

Zografos-Keivelis, I. G. (1873). *Μουσικὸν Ἀπάνθισμα, περιέχον διάφορα Ἑλληνικὰ ἄσματα, μελοποιηθέντα παρὰ διαφόρων ποιητῶν, ἐκδοθέντα δὲ παρὰ Ἰωάννου Γ. Ζωγράφου Κείβελη* [=Musical Collection, containing Greek Songs, set to music by various poets, published by Ioannis G. Zografos Keivelis] (Vol. 2). İstanbul: Printing Shop of Evangelinos Misailidis “I Anatoli”.

APPENDIX

Table 1. Catalogue of the musical records of Ottoman Turkish music in Psachos's archive

NO.	FIRST LYRIC	GENRE	COMPOSER ¹⁷	MAKAM	USUL	PSACHOS'S NOTES	
1.	?	şarkı	-	hicaz	düyek		
2.	?	şarkı	-	hüzzam	yürük semai		
3.	-	şarkı	Merkel Efendi	hüzzam	aksak		
4.	Af eyle suçum ey gül-i ter başıma	şarkı	-	hicaz	semai	sent by someone	
5.	Ah canım senin olsun beni	şarkı	Şevki Bey	hicaz	aksak		
6.	Al sazımı sen sevdiçğim	şarkı	Bimen Şen	sultani yegah	sengin semai	sent by K. Vafidis	
7.	Aldı aklımı bir civelkâr	şarkı	Kömrüczâde Hafız Mehmet Efendi	ferahnak	ağır düyek		
8.	Aşk olsun o rindâne ki gönünde emel yok	şarkı	Şevki Bey	uşşak	aksak		
9.	Aşk-ı mesudumuzu hâlik-i sevdâ korusun	şarkı	Kemençeci Bacano	Aleko	segah	devri hindi	sent by K. Vafidis
10.	Atfetme sakın hançeri müjgânının nâgâh	şarkı			rast	written by an ignorant, he sent it for checking	
11.	Batarken ufukta bu akşam güneş	şarkı	Sadettin Kaynak	hüzzam	curcuna	sent by K. Vafidis	
12.	Beni bizâr ederken serzenişler	şarkı	Hacı Arif Bey	suzinak	aksak		
13.	Bezm-i gelüb duymadın	polka	Hacı Emin Bey	-	2/4		
14.	Bezm-i vaslında civânım bilesin yok kederim	şarkı	Selânikli Ahmet Bey	acem kürdi	ağır aksak	sent by K. Vafidis	
15.	Bildir ne suçum var bana	şarkı	Santûri Edhem Efendi	nihavend	sengin semai		
16.	Bin yaşasın Abdul Hamit Han	şarkı	K. A. Psachos	hicaz			
17.	Bir acayıp hâb-ı gaflete	şarkı	-	rast	tek sofyan		
18.	Bir görüşte aklımı aldın ne eylediyim bilmedim	şarkı	-	uşşak	ağır aksak	sent by K. Vafidis	
19.	Bir gün seni görmesem olur bana	şarkı			devri hindi	written by Stavrakis Byzantios	
20.	Bir güzele bende oldum tâ gönülden vuruldum	şarkı	-	suzinak	sofyan	sent by A. Parinas	
21.	Bir katre içen çeşme-i pür-hûn-ı fenâdan	şarkı	Şevki Bey	uşşak	aksak & çifte sofyan		
22.	Bir nigâh et ne olur	şarkı	Şekerci Cemil Bey	hicaz	aksak		
23.	Bir oğlan vezir olsa	şarkı		uşşak	yürük semai		
24.	Bıçak düşmez belinden efem	şarkı	Şevki Bey	[muhayyer]	aksak		
25.	Bozuldu lânesi üftâdegâmn	semai	[Lavtacı Civan Ağa]	hicaz	yürük aksak		

¹⁷ The names of composers inside brackets indicate cases that they were not referenced on the transcriptions and were added by the author of this paper.

Psahos'un Özel Arşivinde Bulunan Osmanlı Türk Müziği Belgeleri

26.	Bu dehrin germ ü serdinden	şarkı	[Şevki Bey]	uşşak	çifte sofyan	accentuated by Psachos
27.	Bugün hâli firâkı yar ile bi tâb-ü gıryanım	şarkı	-	rast	aksak & curcuna	
28.	Can hasta düşüp şiddeti sevdâyı serinden	şarkı	Baha Bey	uşşak	aksak	
29.	Cam-ı aşkın içtim oldum derd-nâk	şarkı	Şevki Bey	suzinak	ağır aksak	
30.	Canım dediğim kastediyor canıma vallah	şarkı	[Şekerci Cemil Bey]	suzinak	aksak	
31.	Cevr etme bana böyle	şarkı	[Hacı Arif Bey]	suzinak	tek sofyan	
32.	Çeşm-i mahmûrun sebeptir nâle vü feryâdına	şarkı	Asdik Ağa	hicaz	ağır aksak	translated from the European notation
33.	Dağları aşım da indim ovaya	şarkı	Bimen Şen	hüseyni	çifte sofyan	sent by K. Vafidis
34.	Deşme dağı sine-i süzânımı	şarkı	[Hacı Arif Bey]	hicazkar kürdi	türk aksak	
35.	Devr-i lâinde baş eğmem bâde-i gül-fâme ben	şarkı	Hacı Faik Bey	[tahir buselik]	aksak	
36.	Dinle aklın var ise pîri mugânın pendini	şarkı	Hacı Arif Bey	karcıgar	aksak	
37.	Diyemem ben elemi dehr ile dilgir olsun	şarkı	Selânikli Ahmet Bey	saba	ağır aksak	sent by K. Vafidis
38.	Doktor ne için nabzımı ele aldın	şarkı	Şevki Bey	hicaz	aksak	
39.	Dün gece rüyada gördüm ben seni	şarkı	Hacı Arif Bey	nihavend	aksak	
40.	Düşeyim derken evvâh vefalısına	şarkı	Rıza Efendi	hicaz	ağır aksak	
41.	Endâmının hayâlini gözlerimden silemem	şarkı	Bimen Şen	hüzzam	ağır aksak	sent by K. Vafidis
42.	Esti nesimi nevbahar	şarkı	Hacı Arif Bey	rast	türk aksak	
43.	Ey gözüm ağlama dildâr uyanır	şarkı	Hacı Arif Bey	uşşak	aksak	
44.	Ey gülnihâl-i işvebâz	şarkı	Giriftzen Asım Bey	rast	türk aksak	
45.	Ey kerem-fermâ şehinşâh-ı cihân	şarkı	Rifat Bey	rast		translated from European notation
46.	Ey veliy-yi nimet-i âlem şehinşâhı cihân	marş	Necip Ahmet Paşa	-	4/4	
47.	Fırâkınla zâlim harâb oldu can	şarkı	Şevki Bey	hicaz	çifte sofyan	translated from European notation
48.	Gamdan âzâde heman dünyâda bir meyhânedir	şarkı	[Rifat Bey]	rast	curcuna	
49.	Gamzeden hançer takınmış bi-amandır gözlerin	şarkı	Mehmed Efendi	hicaz		
50.	Gerçek kıyamam gözüm	şarkı	-	sazkar	yürtük aksak	
51.	Garip gönülüm mahzun yine	şarkı	Tanbûri Mustafa Çavuş	gerdaniye buselik	devri revan	
52.	Getir sâkî bâde mâye-i candır	şarkı	Rifat Bey	hicazkar	düyek	
53.	Gönül kurtulmuyor derd ü elemden	şarkı	Kanûni Garbis Efendi	rast	aksak	
54.	Gönül seni âlemde	şarkı				

55.	Gör halimi câna bana hicrin neler etti	şarkı	Hacı Faik Bey	hüzzam	yürük semai	
56.	Gördüğüm gün rüyini ey mehlîka	şarkı	[Nikoğos Ağa]	hüseynî	aksak	sent by someone
57.	Gül yüzünde şebnemi eski gördük	şarkı	Galip Bey	hicaz	sengin semai	
58.	Güzel gün görmedi avâre gönlüm	şarkı	[Hacı Arif Bey]	hüzzam	curcuna	sent by K. Vafidis
59.	Hâb gâh-ı yâre kirdim arz için ahvâlîmi	şarkı	Giriftzen Asım Bey	rast	katakoft	
60.	Hayli demdir bağlâmp kaldık şitâdâ zâr ile	şarkı	Kömürçüzâde Hafız Mehmet Efendi	bestenigar	ağır sofyan	
61.	Hoş yaratmış bâri ezel	şarkı	Nikoğos Ağa	ferahnak	curcuna	
62.	İltifât eyle bana yırtayım artık kefeni	şarkı	Şevki Bey	hicaz	aksak	
63.	İnfîlîm tâli-i nâsâzedir	şarkı	[Santûri Edhem Efendi]	nihavend	aksak	
64.	İştîyakın pek ziyândır feryâd edersin	şarkı	Rıza Efendi	hicazkâr kürdi	aksak	
65.	Leb-i renginine bir gül konsun	şarkı	Ahmet Rasim	rast	düyek	sent by K. Vafidis
66.	Mahmur baksın âşık-ı bir lütfü bedeldir	gazel	Konstantinos Psachos	hicazkar kürdi	-	published in "Asias Lyra"
67.	Mecbur oldum ben bir güle	şarkı	Haşim Bey	bestenigar	ağır aksak	sent by V. N. Kamarados
68.	Mest-i zehr-i firkat-i hicrânım	şarkı	[Hacı Arif Bey]	hicaz	düyek	sent by someone
69.	Mey içerken düştü aksın camuma	şarkı	Şevki Bey	saba	aksak	
70.	Meyl edib ağıyarı aldın yanına	şarkı	[Kemani Rıza Efendi]	hüzzam	ağır aksak	sent by K. Vafidis
71.	Mirâtı ele alda bak Allahı seversen	şarkı	Mahmud Celâleddin Paşa	uşşak	sengin semai	
72.	Mümkün müdür âşıkından ayrılmak	şarkı		hicaz		written by an ignorant, he sent it for checking
73.	Müştâkı cemâlin gece gündüz dili şeydâ	beste	Hamamızâde İsmail Dede Efendi	suzinak		
74.	Nâr-ı âşıkla senin ey nev-civân	şarkı	Rifat Bey	nihavend	ağır aksak	
75.	Ne için geçmez acep bir günüm âzâd-ı elem	şarkı	Şevki Bey	uşşak	aksak	
76.	Ne sûretle artık Allah'a edelim sana sükür	şarkı	Konstantinos Psachos	saba	devri hindi	
77.	Nihâl-i işve bir nevres-fidânımsın benim	şarkı	Vardakosta Ahmet Ağa	muhayyer sünbüle	devri revan	
78.	Nihansın dîdeden ey mest-i nâzım	şarkı	Hacı Faik Bey	rast	curcuna	
79.	O gülüm kumral saç sinemi yaktı	şarkı	-	hicazkar		written by Stavrakis Byzantios
80.	Ölse de âşık onulmaz yâresi	şarkı	Şevki Efendi	uşşak	ağır aksak	
81.	Pek güzelsin ey şeh-i milk-i vefâ	şarkı	[Kömürçüzâde Hafız Mehmet Efendi]	beyati	devri revan	
82.	Ruhumda bu şeb hicr-i visâlin yanıyorken	şarkı	Bimen Şen	hüzzam	yürük aksak	sent by K. Vafidis
83.	Samur kaoli feda böyle	şarkı		hicaz		written by Stavrakis Byzantios

Psahos'un Özel Arşivinde Bulunan Osmanlı Türk Müziği Belgeleri

84.	Sen bana vad-i visâl ettin de zalim gelmedin	şarkı	Hacı Arif Bey	hüzzam	aksak	
85.	Sertâ kadem ey pembe ten	şarkı	Giriftzen Asım Bey	rast	aksak	
86.	Seyr etmek için seyrini ey rûh-i revânım	şarkı	İsak Varon Efendi	ferahfeza	sengin semai	sent by K. Vafidis
87.	Sinenin âşık-ı şuridesidir buselerim	şarkı	Selâikli Ahmet Bey	hüzzam	ağır aksak	sent by K. Vafidis
88.	Söyle ey sevki hayâtım hûrî-yi cennet misin	şarkı	Kanûni Nubar Efendi	rast	ağır aksak	sent by K. Vafidis
89.	Şeb midir bu yâ sıvâd-ı âh-ı pinhânım mıdır	şarkı	[Kazasker Mustafa İzzet Efendi]	maye	ağır aksak	
90.	Teşrifini özler canım	şarkı	-	hüseyni		
91.	Titriyorken dudaklarımda adın	şarkı	Sabahattin Ezgi Muhlis	hicazkar kürdi	9/8	sent by K. Vafidis
92.	Tıfl-ı nâzeninim unutmam seni	şarkı	[Rifat Bey]	hicaz	2/4	
93.	Tır-ı nigâhın aç ciğer-gâhuma yâre	şarkı	Tanbûri Ali Efendi	saba	yürük semai	
94.	Uzun saçların sırma telleri	şarkı	Abdurrahman Şevket Bey	hicazkar kürdi	2/4	sent by K. Vafidis
95.	Vuslatından gayrı el çektim	şarkı	[Hacı Arif Bey]	rast	katakoft	sent by K. Vafidis
96.	Yoktur elemi aşkın o parlak seherinde	şarkı	Kömürcüzâde Hafız Mehmet Efendi	hicazkar kürdi	sinkin semai	sent by K. Vafidis
97.	Zerrece rahm etmedin sen nâle vü feryâdıma	şarkı	Selânikli Ahmet Bey	hicazkar kürdi	ağır aksak	sent by K. Vafidis
98.	Zevk-i sevdâ duymadın âşık perestâr olmadın	şarkı	[Nabizâde Nazım Bey]	hicaz	ağır aksak	sent by K. Vafidis
99.	Zülfün târ-ı şuyayı basıramdır şânesi	şarkı	Kömürcüzâde Hafız Mehmet Efendi	rast	ağır aksak	
100.	Zülfündedir benim baht-ı siyâhım	şarkı	Hamamızâde İsmail Dede Efendi	buselik	ağır aksak semai	
101.	-	beste	-	hicazkar kürd,		
102.	-	beste	Zaharya Hanende	hüseyni	çember	
103.	-	beste		bestenigar		
104.	Visâl-i yâre gönül sarf-ı himmet istermiş	beste	Hacı Faik Bey	nihavend	zencir	
105.	-	peşrev	-	şedaraban	devri kebir	
106.	-	peşrev	-	suzinak	devri kebir	translated from European notation
107.	-	peşrev	-	hicazkar kürdi		accentuated by Psachos
108.	-	peşrev	-	nihavend		
109.	-	peşrev	Hamza	saba	düyek	
110.	-	peşrev	Hamza	saba	2/4	
111.	-	peşrev	Osman Bey	nihavend	devri kebir	
112.	-	peşrev	Sultan Selim	pesendide		
113.	-	peşrev	Tanbûri Cemil Bey	mahur	düyek	sent by K. Vafidis

114.	Bülbül peşrevi	peşrev	-	mahur	düyek	
115.	-	saz semâi	Kemençeci Nikolaki	mahur	aksak semai	sent by K. Vafidis
116.	-	taksim	Konstantinos Psachos	-	-	
117.	-	taksim	Konstantinos Psachos	ısfahan	-	
118.	-	taksim	Konstantinos Psachos	-	-	
119.	-	taksim	-	ferahnak	-	
120.	-	taksim	-	saba	-	translated from European notation
121.		kar	Gregorios Protopsaltis			

Serta kadem ey pembe ten

Makam rast, Usul aksak

Giriftzen Asım Bey

Ah Ser ta - - ka - de em e -

5 ey pe - mbe - ten le le le le le Mec bu -

8 ruun o - ol du - umi - - şte -

12 1. 2. — MİYAN
ben le - le le le le ben le le le - le - le Lu utf e ey

15 e - ey - le - ge - el ey gü -

18 NAKARAT
ül be - den lelelele Vi ra - ne -

22 gö - - nlü - üm ey - ey le -

25 1. 2. — ARANAĞME
sen le - le le le le sen ley le le le le - le - le le le - le - ley le

28 3
le le le le le le le le le - le - le - ley le - le - ley le le le le le le le le le le lam

K. A. Psachos Archive, Transcription by Evangelia Chaldaeaki

Note 1. Transnotation of the şarkı "Sertâ kadem ey pembe ten" from Psachos's archive

Hesak

RAST Şarkı

Güftzen Asım Bey

(♩:112).

Ser ta - - - ka dem - SAZ - -

pen be ten - - SAZ - -

me bu ra rum ol ne gön I

dum lüm II is ey te ten - - SAZ - -

ben - - SAZ - - Lüt fey - - le

gel - - SAZ - - ey gül - -

be den - SAZ - - I ~

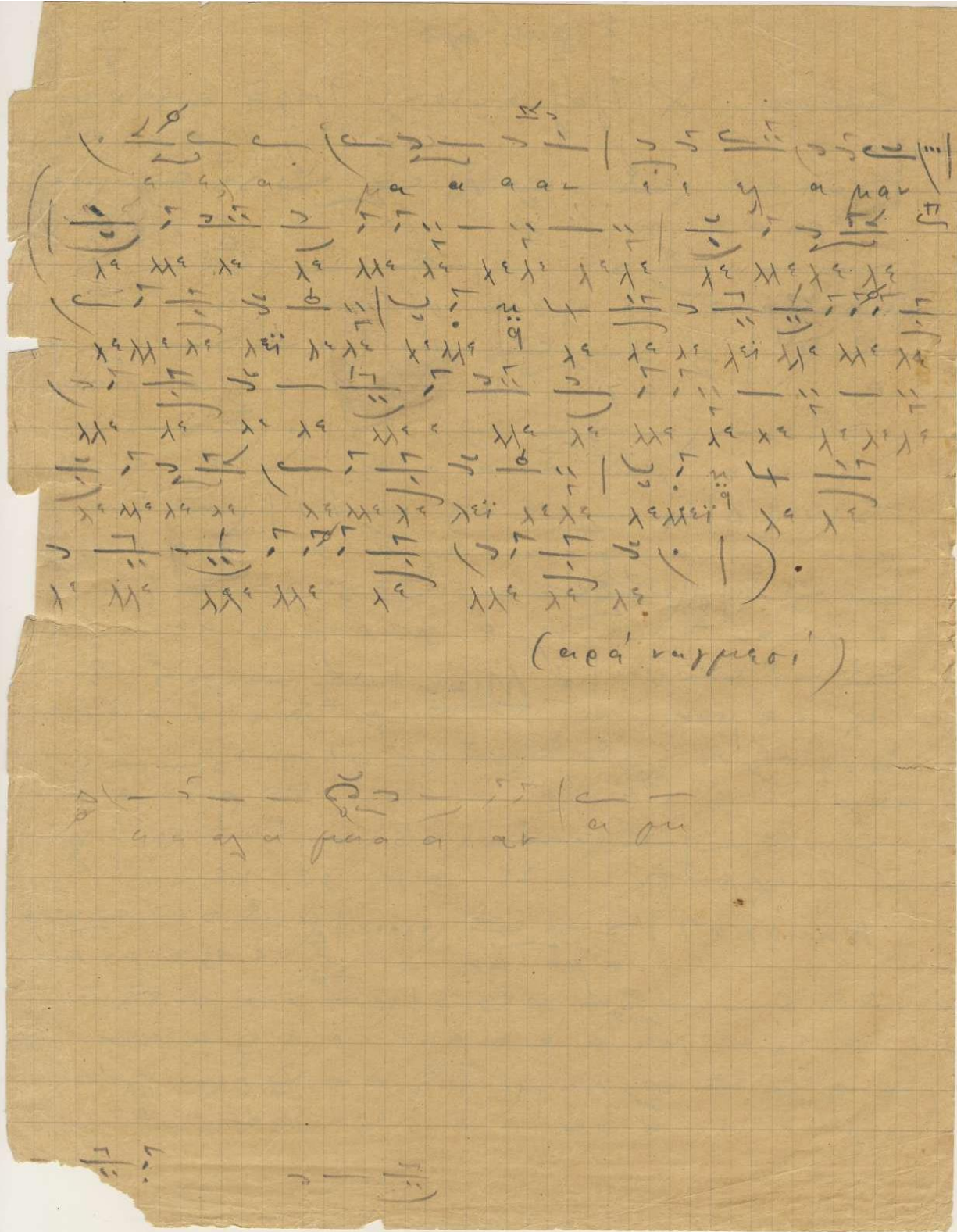
Note 3. "Sertâ kadem ey pembe ten" from the TRT archive

Fırakınla zalim harab oldu can

Makam hicaz, Usul çifte sofyan

Şevki Bey





Note 5b. "Firâkınla zâlim harâb oldu can" from Psachos's archive

4 4 7 1

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TÜRK SAN'AT MÜZİĞİ No:937

HİCAZ ŞARKI

" Firâkıyla zâlim harâb oldu cân "

BEŞTE: ŞEVKİ BEY
GÜFTE: EKREM BEY

USÛLÜ: AKSAK

Fi ra kın la za lim harab ol du can

a man el a man el a man el a man

a man el a man el a man el a man

Ne dir cür müm ey ya rı na mih ri ban

a mân el a man el a man el a man

a man el a man el a man el a mân

(Aranağmesi)

Oğuz

Firâkıyla zâlim harâb oldu cân
Amân el-amân el-amân el-amân
Nedir cürmüm ey yâr-ı nâ-mihribân
Amân el-amân el-amân el-amân

(Feülün Feülün Feülün Feül)

Note 6. "Firâkıyla zâlim harâb oldu cân" from the TRT archive

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Konstaninos A. Psahos 18 Mayıs 1869 (6 Safer 1286) İstanbul Arnavutköy'de doğmuş ve 9 Temmuz 1949 tarihinde Atina, Nea Smirni'de vefat etmiştir. Uluslararası düzeyde çok yönlü bir bilim adamı olmanın yanı sıra, bir organum da icat etmiştir. Bizans müziğinin restorasyonunda önemli olarak tanınmış ve saygınlık kazanmıştır. Psahos müzisyen, müzikolog, bestekâr, müzik öğretmeni, araştırmacı ve yazar bir rol oynadı ve bugün Bizans Müzikolojisi ve Müzik Folkloru bilimlerinin akademik kurucusu olarak sayılmaktadır. Ayrıca, Osmanlı-Türk musikisinin (kendi deyimine göre “Asya müziğinin”) Yunanistan'da yayılmasına önyak olmuştur. Fakat bugüne kadar, Psahos'un bu konuyla ilgili çalışmaları yeterince tanınmış ve takdir edilmiş değildir. Bu makale, Psahos'un özel arşivinde yapılan araştırmanın neticesinde varılan sonuçların açığa çıkarılmasını hedefler.

Psahos'un kendisi tarafından derlenip düzenlenmiş olan arşiv, bilim adamının ikamet ettiği evde bulunmaktadır; bilim ve sanat alanında yürüttüğü etkinlikleri, hayatı boyunca yarattığı, yayınlanmış ve yayınlanmamış, eserlerini içerir. Bunun dışında, Psahos'un bıraktığı geniş kitap ve el yazımı eserlerinin tümü 1991 yılında Atina Ulusal ve Kapodistrias Üniversitesi Müzik Çalışmaları Bölümü tarafından satın alınarak Psahos Kütüphanesi oluşturulmuştur. Çeşitli el yazımı eserlerinin arasında Osmanlı-Türk musikisi ile ilgili kitaplar dikkate şayandır. Söz konusu eserler bugüne kadar kısmen incelenmiştir. Bu çalışmanın yazarı “K. A. Psahos arşivinin dijitalleştirilmesi, belgelenmesi ve tanıtımı” programı kapsamında, araştırma ekibi üyesi olarak görev yapmıştır. Proje çalışmaları sayesinde ışığa çıkan belgeler arasında, Psahos'un “Asya müziği” olarak adlandırdığı bir klasör özellikle dikkatleri üstüne çekmektedir. Toplam 1072 dijital dosyadan oluşan klasör yukarıda bahsi geçen programın ihtiyaçlarına göre sıralanmış ve kategorilere ayrılmıştır. Bulunan belgeler, bu makalede, üç büyük kategoriye ayrılarak incelenmektedir: 1. Müzik transkripsiyonları ve Osmanlı-Türk musikisi ile ilgili notlar, 2. Osmanlı-Türk musikisi ile ilgili diğer kanıtlar: Kitaplar, yazışmalar ve çeviriler ve 3. Müzik örnekleri.

Birinci kategoride Psahos arşivinde bulunan tüm Osmanlı-Türk musikisi nota transkripsiyonları yer alır. 121 adet eser içeren bu liste tüm eserlerin başlıkları ile birlikte makaleye bir tablo sunulmaktadır. Ayrıca ekteki listeye, mevcut olan bestekâr, usul ve makam gibi önemli bilgiler de, dahil edilmiştir. Transkripsiyonlar Bizans notası bazıları da batı usulü nota ile yazılmıştır. Güfte Karamanlıca yazılmış, Psahos'a gönderilmiş olan bazı nadir transkripsiyonlar ise, Osmanlıcadır. Genel olarak, transkripsiyonlar Psahos'a atfedilmiştir ancak aralarında başkalarının kayda

geçirdiği transkripsiyonlar da vardır. Bu transkripsiyonlarda Psahos'un el yazısıyla eklediği notlar, kişiliği hakkında aydınlatıcı ek bilgi sağlar. Örneğin, not ettiği tarihler sayesinde Psahos'un, bestelerini notaya dönerken İstanbul'da bulunduğu ve sıkça rastlanan, "Avrupa notasından çevrilmiştir" ve "Vurgulama K. A. Psahos'undur" gibi eklemeler, Avrupa müziği konusunda da çok sağlam bilgiye sahip olduğu sonucuna götürmektedir.

Bizans müziği eğitimi dışında, Psahos'un, esas olarak, Avrupa yahut Osmanlı-Türk musikisi eğitimi alıp almadığı konusunda fazla bilgiye sahip değiliz. Arşivin bu klasörü Psahos'un biyografik verilerine bir nebze ışık tutmaktadır. Ayrıca arşivin başka bir bölümünde, arkasında kendi yazısıyla yazılmış bir not ile Osmanlı-Türk musikisi hocası Cevat Nuri Efendi'nin bir fotoğrafı da yer almaktadır.

Ancak esas olarak, Psahos arşivinin ikinci kategorisinde yer alan belgeler, alimin Osmanlı-Türk musikisine duyduğu ilgi ek bilgi sağlar. "Asya müziği" klasöründe bulunan kitaplar, yazışmalar ve çeviriler Psahos'un Osmanlı-Türk musikisine derinden ilgi duyduğunu göstermektedir. Araştırmalarını kendi gayretiyle ve müzikle ilgili yayınları takip ederek gerçekleştirdiğini anlıyoruz. Mesela Ioannis Zografos-Keivelis'in *Mûsikî mecmuası yahut mecmua-i makâmât* [*Μουσικὸν Ἀπάνθισμα ἢ Μεδζμουάι Μακαμάτ*] kitabının nüshası Psahos'un dosyasında bulunması dikkat çeken bir husustur. Psahos bu kitapta Keivelis'in notalarıyla ilgili birçok düzeltme yapmıştır. Psahos Yunan sanatçıların çoğunun Osmanlı-Türk musikisinin ritmik unsurları hakkında hatalı bilgiye sahip olduklarını belirtir. Bu nedenle, düzeltmelerinin çoğu bu konuyla ilgilidir. Ritimleri uygun şekilde çevirdiğinden emin olmak istemiştir. Psahos'un transkripsiyonlarının iki tanesini inceledikten ve TRT arşivinde bulunan eserlerle karşılaştırdıktan sonra, bu konuya muvaffak olduğunu anlıyoruz. Makalenin, ikinci kategori olarak sınıflandığımız bölümde, Psahos arşivinde bulunan belgeler, Psahos'un Osmanlı-Türk musikisini Bizans notasına çevirme yöntemine yaptığı göndermeler yer almaktadır. Burada "Asya müziği" klasöründe bulunan diğer kitapların da ayrıntılı bir listesini sunmayı amaçlıyoruz.

Psahos'un Osmanlı-Türk musikisine karşı derin ilgi duyduğunu dosyada bulunan yazışmalardan ve ona gönderilmiş müzikle ilgili malzemenen anlıyoruz. "Asya müziği" klasöründe bulunan ve Ali Rifat Çağatay'ın Psahos'a yaptığı göndermeyi de içeren makalenin Yunanca çevirisi bulunması özellikle dikkat çekmektedir. "Nea Efimeris" adlı mecmuada yayınladığı bir makaleye atıfta bulunan Çağatay, 1895 senesinde Malûmat gazetesinde sunduğu "Fenn-i Mûsikî Nazariyatı" başlıklı yazısını yorumladığından söz eder. Bu belgelerden, Çağatay ve Psahos arasında çeviri

sorunlarından kaynaklanan bir yanlış anlaşılma olduğunu anlıyoruz. Çağatay makalesinde, Osmanlı-Türk müziği ses perdeleriyle ilgili düşüncelerini Psahos'un yanlış anladığını belirtir.

Osmanlı-Türk musikisi ile ilgili çeşitli yayınlar hakkında çeviriyle ilgili notlar bulunmaktadır. İlginç bir not, Osmanlı-Türkçesi üzerine çalışan bir Yunan bilgini olan İoannis Hloros'a aittir. Hloros Hacı Emîn Efendi'nin "Nota Muallimi" adlı müzik nazariyat kitabını tercüme etmiştir. Psahos'un Osmanlı-Türkçesinden Yunanca'ya yapılacak çevirilere ihtiyaç duyduğu çok ilgi çekici bir gerçektir. Yukarıda belirtildiği gibi, Psahos arşivinde Osmanlı-Türkçesi veya Karamanlıca yazılmış müzik transkripsiyonları yanı sıra başka Osmanlı-Türkçesinde yazılmış yayınlar da bulunmaktadır. Bu makalenin yazarı her zaman Psahos'un Osmanlı-Türkçesi bilgisine sahip olduğunu varsaymıştır. Ne de olsa Osmanlı devletinde doğmuş ve büyümüştü. Ancak bu dilde yazılmış özel bir metni anlamak için yardıma ihtiyaç duyduğu anlaşılmaktadır.

Psahos arşivinden Osmanlı-Türk musikisi belgelerini sunan çalışmanın üçüncü kategori olarak sınıflandırılmış bölüm, bu makalenin yazarı tarafından Bizans notasından batı notasyonuna çevrilmiş şarkı formundaki iki bestenin yorumlarından ibarettir. Şarkılar, Giriftzen Asım Bey'in rast makamı ve aksak usulunda olan "Sertâ kadem ey pembe ten" ile Şevki Bey'in makam hicaz ve çifte düyek usulunda olan "Firâkınla zâlim harâb oldu can" dır. Makalenin ek kısmında bu parçaların orijinal basımlarıyla beraber batılı nota sistemine geçirilmiş halleri ve TRT arşivinden karşılaştırma amacıyla alınmış notalar da eklenmiştir. Genel olarak Psahos'un kayıtlarının TRT kayıtlarından pek farkı yoktur. Elbette bunlar farklı zaman dilimlerindedir, bu da bize Psahos'un Osmanlı-Türk musikisini eşzamanlı bir şekilde aktarma biçimi (Psahos'un büyük hedeflerinden biri), ve bestelerin zaman içinde nasıl meşk edildiği hakkında yeni ipuçları verebilir.

Yukarıdaki konular makalenin sonuç bölümünde özetlenmiştir. Genel olarak, Psahos arşivi, araştırmacıların, Yunan bilim adamlarının ve müzisyenler Osmanlı-Türk musikisini nasıl algıladıklarını ve onu nasıl incelediklerini anlamaya yardımcı olmaktadır. Ayrıca, Psahos'un transkripsiyonları, dönemin Osmanlı-Türk musikisine dair tanıklıklar sağlamakta ve bu konuya yönelik çalışmalarda oldukça faydalı olduğunu göstermektedir. Öncelikle, Osmanlı-Türk musikisinin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Yunan müzisyenler tarafından erişilebilir olduğunu kanıtıyor ve buna ek olarak, söz konusu transkripsiyonlar araştırmacılara bir müzik külliyatı getiriyor. Son olarak, eleştirel bir incelemeden sonra, bu kanıt, önceki ve sonraki yılların aksine, Osmanlı-Türk musikisi icrası hakkında sonuçlar çıkarmamıza yardımcı olacaktır. Psahos'un Osmanlı-Türk musikisi bestelerinin çevirilerinin bir listesini de sağlayan bu çalışma sayesinde,

Osmanlı-Türk musikisinin Yunanca ve Türkçe müzik çevirilerine ilişkin karşılaştırmalı görüşlerin vurgulanacağını umuyoruz.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 05.12.2022
Kabul Tarihi / Date Accepted : 23.09.2022
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2022
DOI : <https://doi.org/10.51576/ynd.1214948>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KADIN ÂŞIKLAR: ÂŞIK ŞAHSENEM ÖRNEĞİ

TETİK IŞIK, Seher¹

ARAS, İnanç²

ÖZ

Âşıklık geleneği Türkiye'nin hemen hemen birçok bölgesinde karşımıza çıkmaktadır. Ancak Kars yöresi ve çevresinde geleneğin oldukça yaygın olduğu dikkat çekmektedir. Nitekim geleneğin birçok bölgede giderek kaybolmaya yüz tuttuğu görülse de Kars ve çevresinde canlılığını koruması, yeni çırakların yetiştirilmesi ve Âşıklar Bayramı gibi geleneği destekleyecek özel günlerin düzenlenmesi dolayısıyla bölge, gelenek için önemli hale gelmiştir.

¹ Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, seher.tetik@hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-1636-9948>

² Öğr.Gör. İnanç ARAS, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Şan ASD, Inanc.aras@mku.edu.tr inanc.aras@hbv.edu.tr <https://orcid.org/0000-0003-3886-080X>

Yörede birçok âşık yetişmiş olsa da bu icracıların genellikle erkek olması, kadın âşıkların yok denecek kadar az olması, bir problem durumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle bu araştırmada yöredeki az sayıdaki kadın âşıktan biri olan Âşık Şahsenem örneğinden yola çıkarak yöredeki âşıklık geleneğinin toplumsal cinsiyet perspektifinden değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda konuya ilişkin belgelerin betimsel tarama yöntemiyle taranmasının yanı sıra Âşık Şahsenem'e ait sesli ve görüntülü kayıtlar incelenmiştir.

Yapılan araştırmalar sonucunda ise âşıklık geleneğinin erkekler tarafından oluşturulduğu, kadın âşıkların özellikle “ana”, “bacı” gibi toplum tarafından kutsal kabul edilen rollerle adlandırılarak âşıklık geleneği içerisindeki varlıklarının meşrulaştırıldığı, Âşık Şahsenem'in kadın âşıklar içerisinde aktif rol oynayan âşıklardan biri olmasına rağmen kendisine yüklenen toplumsal roller nedeniyle birçok sorunla karşılaştığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kars yöresi, Âşıklık geleneği, Âşık Şahsenem, toplumsal cinsiyet, türk halk müziği.

FEMALE MINSTRELS IN THE CONTEXT OF GENDER: THE EXAMPLE OF MINSTREL ŞAHSEDEM

ABSTRACT

The tradition of minstrelsy is encountered in almost many regions of Turkey. However, it is noteworthy that the tradition is quite common in and around Kars region. As a matter of fact, although the tradition seems to be gradually disappearing in many regions, the region has become important for the tradition due to the preservation of its vitality in Kars and its surroundings, the training of new apprentices and the organization of special days to support the tradition such as the Minstrels Festival.

Although many minstrels have grown up in the region, the fact that these performers are generally male and there are hardly any female minstrel is a problem. Therefore, in this study, it is aimed to evaluate the minstrel tradition in the region from the perspective of gender, based on the example of Minstrel Şahsenem, one of the few female minstrels in the region. In this direction, besides scanning the documents related to the subject with the descriptive scanning method, the audio and video recordings of Minstrel Şahsenem were examined.

As a result of the researches, it was found that the minstrel tradition was created by men, women minstrels were named with roles considered sacred by the society, especially "mother", "sister", and their existence in the minstrel tradition was legitimized. It has been determined that they face many problems due to their social roles.

Keywords: Kars Region Minstrelsy Tradition, Minstrel Şahsenem, Minstrelsy, Gender, Turkish Folk Music.

GİRİŞ

Âşıklar, sözlü kültürün önemli temsilcileri olup, kültürel dinamiklerin geçmişten günümüze aktarılmasında büyük rol oynamışlardır. Sazıyla ve sözüyle toplumsal olayları dile getirerek halkın ortak duygularına tercüman olan âşıklara, Türk coğrafyasının hemen hemen her yerinde rastlamak mümkündür. Türkiye özelinde değerlendirildiğinde ise özellikle Kars ve çevresinde geleneğin hala canlılığını koruduğu görülmektedir.

Geleneğin erkekler tarafından oluşturulması ve kadınlara yüklenen toplumsal roller, kadın âşıkların geleneğe dâhil olmasında engel teşkil etmiştir. Nitekim geleneğin geçmişten günümüze canlılığını koruyarak geldiği ve günümüzde hala yaşatıldığı yörelerden biri olan Kars'ta kadın âşıkların yok denecek kadar az olması durumu, kadın âşıkların gelenek içerisinde yer edinmelerinin ne kadar zor olduğunu açıkça göstermektedir. Yörede Âşık Naciye Duman ve Âşık Şahsenem'den başka kadın âşığının olmaması bu görüşü destekler niteliktedir. Âşık Naciye Duman'ın, yörenin âşıklarından biri olmasına rağmen gelenek içerisinde aktif rol oynamadığı, hakkında akademik bir çalışma yapılmadığı gibi bireysel çabalarımıza rağmen kendisine de ulaşamamıştır. Âşık Şahsenem ise Naciye Duman'ın aksine gelenek içinde yer almış icracılardan biri olup, hakkında birçok akademik çalışma yapılmıştır. Nitekim bu çalışmalardan biri Sevilay Çınar (2008) tarafından hazırlanan "Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Kadın Âşıklar" başlıklı doktora tezidir. Söz konusu çalışmanın içerisinde birçok kadın âşığa yer verilmekle birlikte Âşık Şahsenem'le röportaj yapılarak eserleri ve hayatıyla ilgili oldukça önemli bilgiler verilmiştir. Bir diğer çalışma ise Reşit Akay Yanlıç (2015) tarafından yapılan "Âşık Şahsenem Bacı" başlıklı yüksek lisans tezidir. Söz konusu çalışmada âşığının hayatından bahsedilerek halk bilimi alanında yeri değerlendirilmiş ve şiirleri incelenmiştir. Tezlerin yanında makalelerde de Şahsenem'e yer verildiği görülmektedir. Sevilay Çınar, Songül Karahasanoglu ve Süleyman Şenel (2009) tarafından yazılan "Kadın

Âşıkların Âşık Sanatı İçerisinde Toplumsal Rollerile Konumlanma Problemleri” ve Sevilay Çınar (2016) tarafından yazılan “Kadın Âşıkların Müzikal Kimlikleri” başlıklı makalelerde gelenek içerisinde kadın âşıklar toplumsal normlara göre değerlendirilmiştir.

Dolayısıyla yapılan çalışmalar incelendiğinde Âşık Şahsenem’den bahseden çalışmaların bir kısmı konuyu kadın âşıklar ve toplumsal cinsiyet perspektifinde inceleyen çalışmalar olup kadın âşıklara ilişkin genel bilgiler vermektedir. Bunların dışında spesifik olarak Kars yöresi kadın âşıkları ya da Âşık Şahsenem özelinde kaleme alınmış müzik ve toplumsal cinsiyet ekseninde yapılmış bir çalışmaya rastlanmamaktadır. Bu nedenle bu çalışmada Kars yöresi kadın âşıkları özelinde Âşık Şahsenem ve çalışmaları toplumsal cinsiyet perspektifinden incelenmiştir.

Nitel araştırma yönteminin betimsel tarama modeli ve netnografya yöntemleriyle yapılan bu çalışma, Kars yöresi kadın âşıklarından biri olan Âşık Şahsenem’in toplumsal normlara göre değerlendirilmesi ve yöre özelinde gerçekleştirilen ritüeller içinde incelenmesi bakımından önem taşımaktadır. Ayrıca daha önce yapılan çalışmalarda yer verilmeyen ancak bu çalışmada Âşık Şahsenem’e ait olduğu tespit edilen üç eser notaya alınmak suretiyle ekler bölümünde kayıt altına alınmıştır. Çalışmada Âşık Şahsenem ile herhangi bir görüşme yapılmayarak, yazılı kaynaklardan edinilen bilgiler doğrultusunda toplumsal cinsiyet normlarına göre incelenmiştir. Eserler ise albüm ve katıldığı televizyon programlarındaki kayıtlarından yola çıkılarak notaya alınmıştır.

Problem Durumu

Kars yöresi âşıklık geleneği geçmişten günümüze canlılığını koruyarak gelmiştir. Ancak yörenin âşıkları incelendiğinde kadın âşıkların yok denecek kadar az olduğu, var olan kadın âşıkların ise gelenek içerisindeki ritüellerde yer almadıkları görülmektedir. Kadınların gelenek içerisinde yer almamaları durumu, kadınların ötekileştirilmesi ve baskı altında kalmaları ile ilişkilidir. Bu durum kadın âşıkların hem icralarında eksik kalmalarına hem de erkek âşıkların gölgesinde kalmalarına neden olmuştur. Nitekim Âşık Şahsenem bu çerçevenin dışına çıkarak sesini sahnelere taşımayı başarmıştır. Ancak Âşık Şahsenem de diğer kadın âşıklar gibi birçok sorunla karşılaşmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Âşık Şahsenem örneklemeden yola çıkarak Kars yöresi âşıklık geleneğini ve söz konusu âşığı toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirmektir.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, Âşık Şahsenem'in ve Kars yöresi âşıklık geleneğinin toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirilmesi, Âşık Şahsenem'e ait olduğu tespit edilen eserlerin notaya alınarak kayıt altına alınması, bu alanda çalışma yapacak olan akademisyenlere, araştırmacılara ve öğrencilere örnek teşkil etmesi bakımından önemlidir.

Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini Kars yöresi kadın âşıkları içerisinde yer alan Âşık Şahsenem oluşturmakta olup, söz konusu âşık aynı zamanda çalışmanın örneklemini de kapsamaktadır.

Sınırlılıklar

Çalışmada elde edilen veriler doküman incelemesi yöntemiyle elde edilmiştir. Elde edilen veriler ise konu başlıklarına göre sınıflandırılmış ve sonradan yazıya geçirilmiştir.

Âşıklık geleneğinin toplumsal normlara göre değerlendirilmesi

Âşıklık geleneği söz konusu olduğunda akla genellikle erkek âşıklar gelmektedir. Âşıklık geleneği üzerine yapılmış olan çalışmalar incelendiğinde de çalışmanın genellikle erkek âşıklar özelinde ele alındığı ve kadın âşıklardan bahsedilmediği görülmektedir. Bu durumun en önemli nedenlerinden birisi kadınlara yüklenen toplumsal rollerdir. Nitekim annelik, ev hanımlığı gibi kadınlara atfedilen değerler bütünü, kadınları özel alanda hane sınırları içerisinde hareket etmek durumunda bırakmaktadır. Dolayısıyla kahvehaneler, eğlence mekânları, müzikli toplantılar gibi kamusal alanlarda erkekler yer almış ve âşıklık geleneği erkekler tarafından üretilen eril bir bakış açısına göre şekillenmiştir. Shils (2003:111), geleneğin anlamını açıklarken, geleneğin uygulayıcıları olan toplumdaki bireylerin, topluluk arasında eşit ölçüde olamayacağından bahsetmektedir. Söz konusu geleneğin, inançların ve kültürel dinamiklerin; coğrafyadan coğrafyaya farklılık göstermesi, o geleneğin şekillenmesinde ve sürdürülebilir olmasında oldukça etkilidir.

Geleneğin eril çerçevede şekillenerek günümüze kadar gelmiş olması, içerisinde yer alan muamma, lebdeğmez, atışma, gezgin âşıklık gibi ritüellerin de genellikle erkek âşıklar tarafından örneklendirilmesine neden olurken, kadın âşıklar bu çerçevenin dışında kalmıştır. Bu durum kadın âşıkların geleneğe dair hiçbir örnek vermediği anlamına gelmez ancak verilen örnekler çok sınırlı sayıdadır. Kadın âşıklarla, erkek âşıklar arasında geçen atışma örneklerinde ise toplumsal rollerin

bir uzantısı olarak kadın âşıklara “bacı, ana, kardeş” şeklinde hitap edildiği, böylelikle kadın âşıkların, kadın kimliğinden sıyrılarak kutsallaştırıldığı anlaşılmaktadır. Böylelikle özel alandan kamusal alana çıkarken “ana” veya “bacı” gibi toplum tarafından kutsiyet atfedilmiş kavramlarla kutsandıkları ve varlıklarının meşru hale getirildiği anlaşılmaktadır.

Erkeklerin merkezi konumda olmaları ve kültürel dinamikleri şekillendirmeleri ise kadın âşıklar tarafından sürekli eleştirilerek gerek sazla gerek sözle dile getirilmiştir. Nitekim Âşık Sarıcağz’ın örneklendirdiği “At kaderi it kaderi, İlle de avrat kaderi” (Çınar, 2008: 69) redifli türkünün sözleri, kadının toplumdaki yerinin eleştirisine örnek teşkil etmektedir.

Âşıklık geleneğinin en önemli parçalarından biri de bağlama ve bağlamaya yüklenen misyonlardır. Toplumun kadına yüklediği annelik ve ev hanımlığı gibi toplumsal cinsiyet rolleri dolayısıyla kadın âşıklar, seslerini bağlama eşliğinde duyurmakta da oldukça zorluk çekmiştir. Kadın âşıkların, müzikal kimliklerinin en gözle görülebilir parçası olan bağlama icracılığı, kendilerine biçilen toplumsal roller nedeniyle edinmeleri oldukça zor olan ve oldukça fazla zaman ayırmaları gereken bir iş olmasının yanı sıra saklamaya gerek duydukları bir uğraş olmuştur. Nitekim katılmaları gereken etkinliklere bağlamalarını götürememeleri, istedikleri zaman bağlama çalamamaları ve bağlamayı elde edememeleri, evde bağlama olsa dahi dokunmalarının aile büyükleri tarafından yasaklanmış olması, yaptıkları hatalarda bağlamalarının yakını veya yakınları tarafından elinden alınması durumu, kadın âşıkların bağlama çalma konusunda yaşadıkları zorlukları açıkça göstermektedir (Çınar,2016: 3126).

Toplumsal rollerinin yanı sıra sanatlarını icra etmek için birtakım zorlukları göğüsleyen kadın âşıklar da, gelenek içerisinde kendilerine özgü duyarlılıkları ile yer edinmeye çalışmıştır. Tespit edilebildiği ölçüde XVII. yüzyıldan günümüze kadar olan süreç içerisinde toplumsal roller gereği âşıklık geleneği içerisinde yer edinemeyen, tanınma fırsatı bulamayan kadın âşıkların şiirlerinin büyük oranda unutulduğu, kaybolduğu ya da anonimleştiği bilinmektedir (Sever, 2010: 83). XX. yüzyılda ise kadın âşıkların büyük bir kısmı geniş çaplı şölenlerde ve bayramlarda, sazıyla birlikte varlık gösterebilmektedir (Özinan, 2019: 34). Günümüzde de usta-çırak ilişkisine dayalı eğitim sistemi yerini elektronik ortama bırakmış, bu bağlamda kadın âşıklar da radyo, televizyon ve internet gibi elektronik kültür ortamlarından faydalanarak kendilerini eğitime fırsatı bulabilmişlerdir.

Âşık Şahsenem'in Hayatı ve Âşıklığı

Âşık Şahsenem adıyla bilinen Senem Akkaş, “Şahsenem”, “Şahsenem Bacı”, “Ozan Şahsenem” ve “Senem Bacı” olarak da adlandırılmaktadır. Senem Akkaş, 1943 yılında Sarıkamış'ın Boyalı Köyü'nde, geçimini tarım ve hayvancılıkla sağlayan bir ailede dünyaya gelmiştir. İlköğrenimini doğduğu köyde tamamlayan âşık, ortaöğrenimine abisinin askerlik yaptığı Çankırı'da devam etmiş, liseyi ve üniversiteyi bitirdikten sonra bir kamu kuruluşunda memur olmuştur (Yanlıç, 2015:1).

Âşıklığa olan merakı ise küçük yaşlarda başlayan Senem Akkaş'ın, henüz okul çağında değil iken çorba kepçelerinin ucunu kertmek ve çamaşırlarda kullanılan ince lastikleri uç uca germek suretiyle yaptığı çalgıyı kimsenin göremeyeceği bir yerde çaldığı bilinmektedir. İlerleyen yıllarda giderek artan âşıklık merakı, ilkokuldayken öğretmenin mandolinini eve getirip gizlice çalmasıyla devam etmiştir. Daha sonra babasının kendisine bağlama almasıyla bağlama çalmaya başlamıştır (Yanlıç, 2015: 6). Âşık Şahsenem, kadınların sesinin duyulmasının bile hoş karşılanmadığı bir dönemde müzikle iç içe olan bir aileden gelmesi ve yöre âşıklarından Âşık Mustafa Akkaş'ın yeğeni olması dolayısıyla âşıklık geleneği içerisinde kendisine bir yer edinebilmiştir.

Ailede erkek bir âşığın olması, kadın âşıkların kendilerini göstermelerinde ve geliştirmelerinde oldukça önemlidir. Usta- çırak ilişkisi içerisinde bir ustanın dizinin dibinde eğitim alamayan kadın âşıklar, kendilerine bir usta seçmektedir. Şahsenem'in amcasının âşık olması, hem usta- çırak ilişkisi içerisinde yetişmesine hem de âşıklık ritüellerini yakından tanınmasına neden olmuştur. Şahsenem, aralarında büyüdüğü aile fertleri ve Kars Yöresi âşıkları sayesinde sazlı ve sözlü ortamlarda yer alarak kendisini sürekli geliştirme fırsatı bulmuştur.

Kars'ın, âşıklık geleneğinin canlılığını sürdüren illerimizden biri olması ve âşıkların ustalıklarını gösterdiği kahvehanelerin hala aktif olarak işlevini sürdürmesi nedeniyle, Şahsenem de bu kahvehanelerde birçok ustayı dinleme şansına sahip olmuştur. Ayrıca kadınların kahvehaneye giremediği bu dönemde Şahsenem'in söz konusu kahvehanede ustaların karşılaşmalarını dinlemesi Alevi - Bektaşî kültürü içerisinde yetişmiş olmasıyla ilişkilendirilebilir. Alevi- Bektaşî kültüründe kadın erkek ayrımı yapılmaksızın herkes “can” olarak bir arada bulunmaktadır. Dolayısıyla Şahsenem'in de bu ortamlarda kadın kimliğiyle değil de bir “can” olarak yer aldığı düşünülebilir. Ancak bölgedeki âşıkların sadece Bektaşîlerden oluşmadığı da bir gerçektir. Her ne kadar söz konusu kahvehanelerde görünmüş olsa da ritüelleri âşıklar kahvehanesinde gerçekleştirmesi oldukça zordur.

Kadın âşıkların özel alanla sınırlı kalarak kamusal alanda yer almalarının neredeyse imkânsız olarak görüldüğü dönemlerde, Şahsenem'in ilk olarak 1975 yılında "Hacı Bektaş'ı Anma" yarışmasında birinci olması ve sonrasında 1976 yılında "Antalya Âşıklar Festivali"nde birincilik kazanmış olması, bir kadın âşık için oldukça büyük bir başarıdır. Bu başarılar devamında Kars, Sivas ve Ardahan'da düzenlenen Âşıklık yarışmalarında da birincilikler getirmiştir. Ayrıca "Büyütüyoruz" ve "Çocuğuma" adlı şiirleri Kültür Bakanlığı tarafından ödüle layık görülmüştür (Yanlıç, 2015: 11).

Âşık Şahsenem on dokuz perdeli kısa sap bağlama (Çınar, 2008: 139) kullanmaktadır. Şiir yazar bir âşık olmasının yanı sıra bağlamasını da ustalıkla kullanan icracılar arasında yer almaktadır. Birçok kaset ve albüm çalışması ve TV programları olsa da, günümüze ulaşılan kayıt sayısı oldukça sınırlıdır. Çınar'ın (2008) yapmış olduğu doktora tezinde Şahsenem'e ait beş eserin kaydının notaya alındığı görülmektedir. Bu eserler; Bir Cahilden Bir Daş Geldi, Bre Şaşkın Ne Bakarsın Yüzüme, Bu Devr-i Âlemin Piri Hünkârı, Gine Yaşlar Doldu Didelerime ve İster Hintli Olsun İster Yemenli adlı türkülerdir. Bu türkülere ek olarak Nurhaklardan Kalktı da Kervan, Gönül ve Soyanlara Vur adında üç türkünün daha Âşık Şahsenem'e ait olduğu tarafımızdan tespit edilmiştir. Türkülerinde mahlas olarak Şahsenem veya Şahsenem Bacı'yı kullanmaktadır. Türkülerin sözleri incelendiğinde ise sözlerin genellikle siyasi içerikli olduğu, dolayısıyla, Şahsenem'in türkülerinden yola çıkarak dönemin siyasi olayları ve neler yaşadığı hakkında az da olsa bilgi edinmek mümkündür. Ayrıca Bektaşî geleneğinden gelmesine rağmen türkülerinde Alevi- Bektaşî kültürüne değinmediği, icrası incelendiğinde ise sade bir okuma tavrının olduğu, Kars'ın şive ve ağız özelliklerini kullanmadığı, müzikal dinamikler bağlamında ise yalın ezgi motifleri kullandığı görülmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Âşık Şahsenem, Kars yöresi kadın âşıklarından biri olarak gelenek içerisinde önemli bir konuma sahiptir. Ancak âşıklık geleneğine yön vererek, Türkiye'deki âşıkların öncülerinin yetiştirildiği Kars'ta, Âşık Şahsenem'den başka kadın âşığa rastlanılmaması oldukça dikkat çekmektedir. Söz konusu durumun altında yatan en büyük neden toplumsal normlardır. Toplumsal normların kadının sosyal statüsünü belirleyerek sınırlarını keskin hatlarla çizmiş olması durumu, geleneğin cinsiyetinin de açıkça belirlenmesine neden olmuştur. Âşıklık geleneğinin eril cinsiyete sahip olması ise, kadın âşıkları gelenek dışına itmiştir.

Âşık Şahsenem, söz konusu toplumsal normlara rağmen âşıklık vasfıyla kimlik kazanabilmiş kadın âşıklardan birisidir. Ancak yörede bilinen ve tanınan tek kadın âşık olması çok da kolay olmamıştır. Yaşadığı olaylar, kendisinin her ne kadar Alevi- Bektaşî kültür ortamı içinde olsa da, ya da âşık akrabalar içinde büyüse de, kadına yüklenen sorumluluklar dolayısıyla gelenek içinde yer alması zaman almıştır. Kendisiyle yapılan röportajlarda çocuk yaşta evdeki malzemelerden enstrüman yapması, çocuklarını bırakacak kimse olmadığı için atışma meydanlarına çocuklarını da götürmek zorunda kalması, hane içerisinde yaşadığı tartışmalar sonrasında bağlamasının elinden alınması veya kırılmasıyla tehdit edilmesi, Şahsenem'in kadın âşık kimliği ile verdiği mücadeleyi açıkça göstermektedir. Ayrıca bu mücadele kendi bestelerini yaparken eserlerin sözlerine de yansımıştır. Âşık Şahsenem, çevresindeki âşıklar tarafından “Şahsenem Bacı” olarak bilinmektedir. Kadın âşıkların bu şekilde bacı, kardeş veya ana olarak adlandırılması da, âşıkların kadın kimliğinin göz ardı edilerek gelenek içerisinde kutsallaştırıldığını göstermektedir. Böylece kadın âşıklar erkek âşıklarla atışma yapabilmiş ve eril bir sosyal alan olarak tanımlanabilecek olan âşık kahvehanelerinde ustaları izleyebilmiştir.

Kadın âşıkların gelenek içerisinde yer edinirken yaşadıkları bir diğer sorun ise erkekler üzerinden tanımlanmalarıdır. Nitekim Âşık Şahsenem'in kaset çıkardığı ve birçok bestesinin olduğu bilinse de katıldığı TV programlarında “Yavuz Bingöl'ün annesi” sıfatıyla gündeme gelmiş olması bu görüşü desteklemektedir. Bunun yanında amcası sayesinde âşıkları yakından tanıma ve izleme fırsatının olması da, kadın âşıkların gelenek içerisinde yer alabilmek için erkek kimliğine ihtiyaç duyduğunu göstermektedir.

Toplumun dayattığı normlar içerisinde âşık kimliğiyle sesini duyurabilen birçok kadın âşığın olduğu yapılan akademik çalışmalarda yer almaktadır. Ancak kadın âşıkların yetişebilmesi ve gelenek içerisinde daha fazla görünür hale gelebilmesi için, kadın âşıklar özelinde yapılacak çalışmaların artırılması önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- Çınar, S. (2008). Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Kadın Âşıklar. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Çınar, S., Karahasanoğlu, S., Şenel, S. (2008). Kadın Âşıkların Âşık Sanatı İçerisinde Toplumsal Rollerle Konumlanma Problemleri, İTÜ Dergisi, 5(2) 45-56.

Çınar, S. (2016). Kadın Âşıkların Müzikal Kimlikleri, İnsan ve Toplum Bilimler Araştırmaları Dergisi 5 (8) 3125-3143.

Özınan, S. (2019). Âşıklık Geleneğinin Tiyatro Antropolojisi Açısından İncelenmesi ev Bir Uygulama. Sanatta Yeterlilik Çalışması ve Raporu. Hacettepe Üniversitesi. Ankara.

Sever, M. (2010). Âşık Tarzı Kültür Geleneğinde Günümüz Kadın Âşıkları, Eitschrift Für Die Welt Der Türken 2 (3). 81-89.

Shils, Edward. (2003). Gelenek. Doğu-Batı Dergisi. (H. Arslan, Çev.). (25), 101- 131.

Yanlıç, R. (2015). Âşık Şahsenem Bacı. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi. Isparta.

EXTENDED ABSTRACT

The tradition of minstrelsy appears in almost all regions of Turkey. However, it is noteworthy that this tradition is quite common in and around the Kars region. As a matter of fact, although it is seen that the tradition is gradually disappearing in many regions, Kars and its area have become important for the tradition to preserve its vitality, raise new apprentices, and organize special days to support the tradition, such as the "Minstrels Feast", so the region has become important for the tradition.

Although many minstrels have been raised in the region, the fact that these performers are usually men and there are almost no female minstrel comes across as a problem situation. For this reason, this research is aimed to evaluate the tradition of minstrelsy in the region from the perspective of gender, based on the example of Minstrel Şahsem, one of the few female minstrels. In this direction, in addition to scanning the documents related to the subject by descriptive scanning method, audio and video recordings of Minstrel Şahsenem have been examined.

The creation of the tradition by men and the social roles assigned to women have prevented female minstrels from taking part in the tradition. As a matter of fact, the fact that there are almost no female minstrels in Kars, one of the regions where the tradition of minstrelsy is kept alive, proves the phenomenon mentioned above. The fact that there are no female minstrels other than Minstrel Naciye Duman and Minstrel Şahsenem in the region supports this view. Although Minstrel Naciye Duman is one of the female minstrel of the region, she does not take an active role in the tradition. In addition, no academic study has been conducted on Duman, and the person has not been reached

by us. Minstrel Şahsenem, on the contrary, is one of the performers who took part in the tradition and many academic studies have been conducted about her.

Minstrel Şahsenem, (Senem Akkaş) is also known as “Şahsenem”, “Şahsenem Bacı”, “Ozan Şahsenem” and “Senem Bacı”. Senem Akkas was born in 1943 in the Boyalı Village of Sarıkamış, in a family that makes a living from agriculture and animal husbandry. After completing her primary education in the village where she was born, minstrel continued her secondary education in Çankırı, where her older brother served in the military and after graduating from high school and university, she became an officer in a public organization (Yanlıç, 2015:1). It is known that Senem Akkas, whose curiosity about minstrelsy started at a young age, played the instrument she made with kitchen utensils and wire-shaped tools in a place where no one could see her when she was not yet at school age. In the following years, her growing minstrelsy interest continued when she brought her teacher's mandolin home and secretly played it while she was in elementary school. Then she started to play bağlama when her father bought bağlama for her (Yanlıç, 2015: 6). Minstrel Şahsenem, coming from a family that was intertwined with music at a time when even the hearing of women's voices was not welcome, and being the niece of Minstrel Mustafa Akkaş one of the local minstrels, was able to gain a place for herself in the tradition of minstrelsy. Having a male minstrel in the family is very important for women minstrels to show and develop themselves. Female minstrels who cannot study with a master in a master-apprentice relationship choose a master for themselves. The fact that her uncle was an minstrel and it gave the opportunity to her to grow up in a master-apprentice relationship and to get to know the rituals of minstrelsy closely. Şahsenem, thanks to the family members she grew up among and the minstrels of the Kars Region, has found the opportunity to constantly improve herself by taking part in musical environments. In the light of the findings obtained, it is seen that Minstrel Şahsenem has an important position in the tradition as one of the female minstrels of the Kars region. However, by giving direction to the tradition of minstrelsy, it is quite remarkable that there are no female minstrels other than Minstrel Şahsenem in Kars, where the pioneers of minstrels in Turkey were raised. The biggest reason underlying the situation in question is social norms.

The fact that social norms have sharply delineated the boundaries by determining the social status of a woman has also caused the gender of the tradition of minstrelsy to be clearly determined. The fact that the tradition of minstrelsy has a masculine gender has pushed female minstrels out of the

tradition. Minstrel Şahsenem is one of the female minstrel who has been able to gain identity with the quality of being an minstrel despite the social norms in question.

Many women who can make their voices heard with the identity of minstrel within the norms imposed by society are taking part in academic studies. Nevertheless, it is recommended to increase the studies about female minstrels.

EK-1.

NURHAKLARDAN KALKTI KERVAN

SÖZ VE MÜZİK: ÂŞIK ŞAHSEDEM
NOTAYA ALAN: İNANÇ ARAS
NOTAYA ALINDIĞI TARİH: 07/11/2022

Nu hak lar dan kalk tı da ker van Gön lü mü zü yol ey le di yo l e y le di
Ge me re ke n dil le rin de Ka nı mı zı gö l e y le di İ.Aras

Nurhaklardan kalktı da kervan
Gönlümüzü yol eyledi
Gemereken dillerinde
Kanımızı göl eyledi

Denizler asıldı niçin
Kaypak kaya kesildi niçin
Halkı sevdiğimiz için
Urganlara gel eyledik

Şahsenem'in ahlârında
İşkence tezgâhlarında
Mayısın sabahlarında
İdamlara gel eyledik

3

Nota 1: Nurhaklardan Kalktı Kervan adlı türkânün notası

³ <https://www.youtube.com/watch?v=wGmDL144E-g> (erişim tarihi: 12 Aralık 2022)

EK-2.

GİRİLMEZ GÖNÜL

SÖZ VE MÜZİK: ÂŞIK ŞAHSENEM
NOTAYA ALAN: İNANÇ ARAS
NOTAYA ALINDIĞI TARİH: 23/11/2022

Kı la vuz sız dost kö yü... ne

Gi ril mez gö... nül gi... ril me z Rı za sız ba h ça nı n gü lü...

De ril mez gö nül de ril mez Gö nül gö nül de li... gö nül Dost...

Çık ma mün kir da... ra... sı... na Mel hem o l mam ya... ra... sı... na...

İki... gö... nül a... ra... sı... na Gi ril mez gö nül gi ri l mez Dost...

Kılavuzsuz dost köyüne
Girilmez gönül girilmez
ERızasız bahçanın gülü
Derilmez gönül derilmez

Dost yüzüne çalma kara
Eziyet etme canlara
Müdafasız insanlara
Vurulmaz gönül vurulmaz

Yaprağın düşerse daldan
Kusurunu ara dilden
Aşk ile giden yoldan
Dönülmez gönül dönülmez

Çıkma münkir darasına
Melhem olmam yarasına
İki gönül arasına
Girilmez gönül girilmez

Girmedim her türlü dona
Belendim al kızıl kana
Canından olmayan cana
Sarılmaz gönül sarılmaz

Özünde eyleme feryat
İkiliği gönlünden at
Şahsenem Bacıya Bağdat
Sorulmaz gönül sorulmaz

4

Nota 2: Girilmez Gönül adlı türkünün notası

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=5R_yLi73qiM (erişim tarihi: 12 Aralık 2022)

EK-3.

SOYANLARA VUR

SÖZ VE MÜZİK: ÂŞIK ŞAHSEDEM
NOTAYA ALAN: İNANÇ ARAS
NOTAYA ALINDIĞI TARİH: 28/11/2022

Aç ko_lum dan ke le_p çe_yi zin ci ri_Ka nun sız tü zü ğe_u_yan la ra vur_Dev let ka sa sın da_n a_lır hın cı nı_Hal kın haz ne si ni_so_yan la ra vur_so_yan la ra vur

Aç kolumdan kelepçeyi zinciri
Kamunsuz tüzüğe uyanlara vur
Devlet kasasından alır hıncını
Halkın haznesini soyanlara vur

Emek harcaman işler yürütür
Rüşvet alırs milyonları eritir
Emekçimiz sürüm sürüm sürütür
Halkının sırtından doyanlara vur

Der Şahsenem bir hakkınız yok sizin
Emek bizim, para bizim, hak bizim
Yetim, mazlum hakkı gözetmeksizin
Çalıp çırpıp cebe koyanlara vur

5

Nota 3: Soyanlara Vur adlı türkünün notası

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=7n0whm039NI> (erişim tarihi: 12 Aralık 2022)



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 02.12.2022
Kabul Tarihi / Date Accepted : 26.12.2022
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2022
DOI : <https://doi.org/10.51576/ynd.1213764>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

İSMAİL AKDENİZ'İN UŞŞAK TAKSİM VE MAHUR SAZ SEMAİSİ ÖZELİNDE VİYOLONSEL İCRA TAVRININ ANALİZİ

COŞKUN KAYA, Güleda¹

ÖZ

Türk müziğinin icra edildiği pek çok ortamda viyolonsel kullanılmaktadır. Türk müziği icra etmek için viyolonselde belirli bir düzeyde teknik beceri elde etmek gerekmektedir. Teknik becerileri, Türk müziğinin icra üslubuna göre uygulamak ise hem makam kullanımının bilinmesini hem de icra örnekleri üzerinden, usta çırak ilişkisi ile öğrenimi zorunlu kılmaktadır. Bu öğretim şeklinde ustanın tavrı çırağa/öğrencisine aktarılırken öğrenci, ustanın tavrından yola çıkarak kendi tavrını oluşturmaktadır. Bu bağlamda tavrı üzerine yapılan incelemeler, geleneğin geleceğe aktarılabilmesi ve Türk müziği üslubunun devam ettirilmesi bakımından önemli görülmektedir.

¹ Arş. Gör. Güleda COŞKUN KAYA, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, guleda.coskun@hbv.edu.tr,  <https://orcid.org/0000-0002-7742-910X>

Türk müziği viyolonsel icrasının temsilinde yer alan ustalardan biri de İsmail Akdeniz'dir. Başta viyolonsel olmak üzere ud, keman, piyano ve klarnet gibi çalgıları da icra eden Akdeniz, sanatçı ve eğitimci kimliğiyle ön planda olan viyolonsel icracılarının başında gelmektedir. Bu araştırma, İsmail Akdeniz'in viyolonseli nasıl bir tavrıyla icra ettiğini analiz ederek ortaya koymak, sanatçının viyolonsel icracılığını oluşturan özelliklerin neler olduğunu belirlemek amacıyla yapılmıştır. Bu doğrultuda, araştırmanın problem cümlesi: "İsmail Akdeniz'in viyolonsel icrasındaki tavır özellikleri nelerdir?" şeklinde belirlenmiştir. Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeli kullanılarak hazırlanmıştır. Araştırmaya konu olan icraların notaya aktarma işleminden sonra, icralar üzerinde kategorisel içerik analizi yapılmıştır. Analizlerin yorumlanmasının ardından İsmail Akdeniz'in usullü eser ve irticali icrasında, Türk müziği icra üslubunun özelliklerini yansıttığı viyolonsel icra tavrına yönelik tespitler ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, viyolonsel, İsmail Akdeniz, tavır, icra analizi.

THE ANALYSIS OF ISMAIL AKDENİZ'S PERFORMANCE OF THE UŞŞAK TAKSIM AND MAHUR SAZ SEMAISI

ABSTRACT

The cello is used in many environments where Turkish music is performed. It is necessary to obtain a certain level of technical skill in the cello to perform Turkish music. Applying technical skills according to the performance style of Turkish music requires both knowledges of the use of maqam and learning through the master-apprentice relationship. In this teaching style, the master's attitude is transferred to the apprentice/students, while the student creates an attitude based on the master's attitude. In this context, studies on attitude are considered important in terms of transferring the tradition to the future and maintaining the Turkish music style. İsmail Akdeniz is one of the masters involved in the representation of Turkish music cello performance. Akdeniz, who plays instruments such as the oud, violin, piano and clarinet, especially the cello, is one of the leading cello performances with her artist and educator identity. This research was carried out to analyze and reveal how İsmail Akdeniz performs the cello, and to determine what the characteristics of the artist's cello performance are. In this direction, the problem sentence of the research is: "What are the behavioral characteristics of İsmail Akdeniz in the cello performance?" determined as. This

research was prepared by using the descriptive survey model, one of the qualitative research methods. After the notation process of the performances that are the subject of the research, categorical contents analysis was made on the performances. After the interpretation of the analyses, the determinations regarding the cello performance style of İsmail Akdeniz, which is reflected by the Turkish music performance style in her methodical work and improvisational performances, are revealed.

Keywords: Turkish music, violoncello, İsmail Akdeniz, performing style, performance analysis.

GİRİŞ

Viyolonsel, XVI. yüzyılda İtalya’da ortaya çıkmış, XVIII. yüzyılda ise tek başına bir çalgı olarak kimlik kazanmıştır. Geniş ses aralığına sahip viyolonsel, hem orkestralarda hem de solo olarak icra edilmektedir (Akdağoğlu, 2018: 5-6). Bu çalgının Türk müziğinde yer alması ise, XIX. yüzyılda Osmanlı’nın batılılaşma hareketleri sonucunda kurulan Mızıka-yı Hümâyün ile birlikte olmuştur. Saz takımlarında ilk kez Tanbûrî Cemil Bey’in teşvikiyle yer edindiği bilinen viyolonsel, bas sesleri karşılayan teknik özellikleri doğrultusunda tercih edilmiş, saz takımlarında yer alan mevcut çalgıları desteklemiştir. Bu bağlamda Türk müziğinde viyolonsel icrasına kaynaklık eden Cemil Bey, çalgıda bireysel icrayı ön plana çıkarmış, bireysel icrayı temsil eden taksim formuna ise farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu dönem, genel itibarıyla Türk müziğinde değişimi niteleyen önemli bir sürecin temsili olmuştur. Özellikle İstanbul ve çevresinde gelişen değişimlerle farklılıklar ortaya koyan Türk müziğinde, icra mekânları, bireysel tutumlar, yeni repertuar oluşturulması, virtüözite vb. gibi anlayışlarla yenilikler görülmüştür (Esen Biçer, 2020: 1839). XIX. yüzyıldan günümüze değin Türk müziği icra alanlarında ön plana çıkan viyolonsel Türk müziği eğitiminin içerisinde yer alarak kurumsallaşması, 1976 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı’nın eğitim öğretime başlaması ile vaki olmuştur (Akdağoğlu, 2018: 19). Günümüzde Türk müziğinin icra edildiği hemen her ortamda viyolonsel bulunmaktadır.

“TRT, Kültür Bakanlığı Devlet Türk müziği topluluklarında, musiki cemiyetlerinde ve derneklerde viyolonsel icra edilmekte, Türk müziği konservatuarlarında viyolonsel eğitimi verilmektedir. Bugün birkaç kişilik küçük topluluklarda bile aranan bir enstrüman olan viyolonsel, kendini Türk müziğinde de kabul ettirdiği anlaşılmaktadır. Bugünkü viyolonsel icrasına, hiç şüphesiz Cemil Bey ve Mesut Cemil’in çok büyük katkısı olmuştur. Viyolonsel icracılarına, icralarıyla birer kılavuz olmuşlardır. Onların icraları ve kayıtları sayesinde, Türk Müziği’nde viyolonsel tınısının varlığı yer almıştır” (Çetik, 2017: 53).

Türk müziği icrası için viyolonselde belirli bir düzeyde teknik beceri elde etmek gerekmektedir. Teknik becerileri Türk müziğinin icra şekline göre uygulamak ise Türk müziği makam kurallarının bilinmesini zorunlu kılmaktadır. Türk müziğinde uygulama, ancak icra örnekleriyle, usta çırak ilişkisi üzerinden yapılabilmektedir. Bu uygulamalar sırasında ise, ustanın Türk müziği üslubunu benimsemesi ve kendi tavır özelliklerini aktarabilmesi bakımından önemlidir. Türk müziğinde icracının tavrı, müziğin en önemli unsurlarından birini yansıtmakta bu sebeple konu üzerinde çeşitli araştırmalar yapılmaktadır. Bahsi geçen bu araştırmalarda üslup ve tavır kavramları hakkında farklı tanımlamalar yapılmış olması hasebiyle bu kavramların çeşitli kaynaklar üzerinden açıklamalarına yer verilmiştir.

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük'teki tanıma göre üslup kelimesi ilk olarak: “Anlatma, oluş, deyiş veya yapış biçimi, tarz”, ikinci olarak: “Bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil”, üçüncü olarak ise: “Sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatıştaki özelliği veya bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış biçimi, biçem, tarz, stil” şeklinde tanımlanmıştır (“Üslup”. t.y.).

Bir başka tanımlamada ise; üslup kavramının, anlam haznesinin geniş olmasının doğal bir yansıması olarak birçok farklı zeminde etki alanına sahip olduğu ifade edilmektedir. Üslup bu etki alanı ile kimi zaman müzikleri biçimlendirir, sınıflandırır, aitlik verir. Bu bakımdan üslup, müzik için en temel unsurlardan biridir. Hatta kimi zaman üslup, bir müzik türünün tüm özelliklerini karşılar biçimde; karakteristiğine ve niteliğine yönelik olarak tek başına kullanılabilir (Ersoy, 2017:303).

Say'a göre; “üslup, müzikte karakteristik niteliklerin belirlediği bütünsel kavrayıştır. Ayrıca üslup, çağ üslubu, ulusal üslup ve kişisel üslup olarak üç farklı kategoride değerlendirilir” (Say 2002: 491).

Üslup kavramının içerisinde yer alan, çoğu zaman ise üslup kavramı ile karıştırılan tavır kavramı ile ilgili doğrudan yapılan çeşitli tanımların şu şekilde ifade edildiği görülmektedir:

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük'teki tanıma göre tavır kelimesinin “durum, davranış, vaziyet, hal” (“Tavır”, t.y.) anlamlarına geldiği belirtilmektedir.

Say'ın tanımına göre tavır: “Geleneksel sanat müziğimizde seslendirme inceliklerini belirleyen üslup özellikleri. Tavır, genel bir yaklaşımı değil, öznel bir üslubu içerir” (Say, 2010: 451).

Bir başka ifade ile üslup ve tavır terimleri birbirinden kesin olarak farklıdır. Genellikle seslendiriciler için birlikte ve yanlış olarak kullanılmaktadır. Aslında tavır kavramı seslendirici ile ilgili olup, üslup kavramı ise yalnızca yaratıcı ile yani üretenle ilgilidir (Akt. Aktaş, 2014: 54).

Tavır kavramı ile ilgili tanımlamaların genelde üslup kavramıyla birlikte ele alındığı görülmektedir. Tavır kavramı anlaşıldığı üzere hem üslup kavramıyla iç içe hem de üslup kavramından ayrı olarak öznel bir ifade olarak görülmektedir. Tavır kelimesinin icranın öznel yorumunu ifade etmesi bakımından önemli olduğu düşünülmüş ve bu çalışma için icra tavrı analizi başlığı uygun görülmüştür.

İsmail Akdeniz'in Biyografisi

İsmail Akdeniz 1938'de Manisa'nın Hacihaliller Köyü'nde doğmuştur. 7 yaşında çiçek hastalığı nedeniyle görme yetisini kaybetmiştir. Başta viyolonsel olmak üzere ud, keman, piyano ve klarnet icralarında bulunmuştur. 1956 yılında Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) Ankara Radyosu'na girmiş, 1963 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Eğitimi Bölümü'nü bitirmiştir. 1963-1967 yılları arasında liselerde müzik öğretmenliği yapmış, 1963 yılında şimdiki adı ile Mithat Enç Görme Engelliler İlköğretim Okulu olan Ankara Körler okulunda haftanın belli günlerinde öğretmenlik yapmış, çalıştığı dönemde yaylı çalgılar grubu kurmuştur. TRT'nin yurtiçi ve yurtdışı konserlerinde yıllarca görev yapmış; Zeki Müren, Emel Sayın ve Bülent Ersoy gibi şahsiyetlerin orkestralarında yer almıştır. Bunun yanı sıra Hacettepe Üniversitesi Sanat Müziği Birimi'nde çalgı eğitimcisi olarak yıllarca öğrenci yetiştirmiştir. Viyolonsel icracısında ileri gelen isimlerden biri olan İsmail Akdeniz, TRT Ankara Radyosu'nda 44 sene görev yapmış ve bu kurumdan emekli olmuştur. Değerli sanatçı 08.07.2012 yılında vefat etmiştir (Serhat Yıldırım, kişisel iletişim, 9 Mayıs 2020).

Problem Durumu

Osmanlı topraklarında XIX. yüzyılın ilk yarısında icra edilmeye başlayan viyolonsel, Tanburî Cemil Bey ile Türk müziği geleneğinde önemli bir yer edinmiştir. Cemil Bey'den günümüze değin pek çok viyolonsel icracısı bu alanda yetişmiştir. Mezkûr icracıların tavrılarının tespit edilerek kayıt altına alınması, incelenen kişi özelinde bilgi edinilerek bu kişinin tavrının anlaşılmasını ve Türk müziği viyolonsel icrasına yönelik bilgilerin literatürde yer almasını sağlamaktadır. Bu durumdan hareketle günümüzde yapılan çalışmalar da icracıların tavır tahlillerine yönelik

olmuştur. Bu çalışmaların sınırlılıkları incelendiğinde genellikle taksim kayıtları üzerinde çalışıldığı görülmektedir. Bir icracının kendi tavrını müzikal anlamda sınırlamadan özgür bir şekilde ifade etmesi ve müzikal bilgi birikimini yansıtmaya bağlamında taksim formunun en etkili formlardan biri olduğu bilinmektedir. İcraçının tavrını ise, kullandığı pozisyonlar, yay teknikleri, süsleme teknikleri, müzikal ifade unsurları, cümle ve makam anlayışı gibi unsurlar ortaya çıkarmaktadır. Bunun yanı sıra Türk müziği icracılığında nota üzerinde yazılı olmayan tekniklerin ve unsurların kullanıldığı bilinmektedir. Bu bağlamda kapsamlı bir tavrı tahlili yapabilmek için usûllü eser icralarının da incelenerek ilgili eserin notası ile icranın ayrıntılı notasının karşılaştırılması ve icracının eklediği teknik unsurların tespit edilmesi gerekmektedir. Tavrı ve üslûp çalışmalarının, Türk müziği viyolonsel icracılığının geçmişinin incelenerek ortaya konulması, bugün üzerinde çalışılarak ilgilenen araştırmacılara ve icracılara yol göstermesi ve gelecek nesillere aktarılacak bir kaynak olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla XX. yüzyılın önde gelen radyo sanatçılarından biri olması, kurumsal, özel eğitimciliği ve icra tavrı üzerine daha önce çalışılmamış olması nedeniyle İsmail Akdeniz'in tavrı özelliklerinin tespit edilmesi için viyolonsel kayıtları üzerine çalışması gerekli görülmüştür. Bu durumdan yola çıkarak Araştırmanın problem cümlesi; "İsmail Akdeniz'in viyolonsel icrasındaki tavrı özellikleri nelerdir?" şeklinde belirlenmiştir.

Alt Problemler

Bu araştırmada, problem cümlesinden yola çıkılarak Mahur saz semaisi için altı adet, Uşşak taksim icrası için ise beş adet alt problem oluşturulmuştur. Bu alt problemlerden ilk dördü icra edilen her iki form içinde ortak belirlenmiştir. Diğer alt problemler ise usullü eser icrasının ve irticali icranın form farklılıkları nedeniyle iki madde olarak belirlenmiştir.

İsmail Akdeniz'in Kemeñceci Nikolaki'ye ait Mahur saz semaisi ve Uşşak taksim icrası üzerine sanatçının viyolonsel icra tavrı özelliklerinin belirlenmesi amacıyla aşağıda verilen alt problemlere yanıt aranmıştır.

- İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında kullandığı; pozisyonlar, yay teknikleri, süsleme teknikleri, müzikal ifade unsurları, ezgisel çeşitlemeler, tartımsal çeşitlemeler nelerdir?
- İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında kullandığı; pozisyonlar, yay teknikleri, süsleme teknikleri, müzikal ifade unsurları, cümle ve makam anlayışı nasıldır?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, İsmail Akdeniz'in viyolonselî Türk müziğinde nasıl bir tavırla icra ettiğini analiz ederek ortaya koymak ve sanatçının viyolonsel icracılığını oluşturan özelliklerin neler olduğunu tespit etmektedir.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, İsmail Akdeniz'in viyolonsel icra tavrını oluşturan özelliklerin tespit edilmesi, hem irticali hem de usullü eser icrasının viyolonsel çalgısında nasıl olduğunu göstermesi ve viyolonsel icracılığının temsilinde geleneğin devamına katkı sağlaması bakımından önemli görülmektedir.

YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli, evren, örneklem verilerin toplanması ve verilerin analizi bölümlerine yer verilmiştir.

Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeli kullanılmıştır.

“Betimsel araştırmalar, olayı olduğu gibi araştırmaya ve var olan durumu belirlemeye çalışan araştırmalardır. Tarama (Survey) betimsel araştırmalarda kullanılan yaygın yöntemlerin başında gelmektedir. Bu nedenle betimsel araştırmalar genellikle tarama (Survey) araştırmaları olarak da bilinmektedir” (Erkuş, 2005:12).

Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, İsmail Akdeniz'in viyolonsel ile icra etmiş olduğu TRT Arşiv Serisi 174, 093 ve 59 no'lu CD'lerde yer alan ve internet arama motorları üzerinden elde edilen icra kayıtları (8 adet taksim ve 2 adet usullü eser) oluşturmaktadır. İsmail Akdeniz'in ulaşılabilen iki usullü eser icrasından Kemeñeci Nikolaki'nin Mahur saz semaisi ve 8 taksim icrasından da Uşşak taksim icrası seçilerek örneklem oluşturulmuştur. Bu örneklem, kayıtların anlaşılır olması, incelenecek icra unsurlarını diğer kayıtlara nazaran daha çok barındırdığı ve daha önce üzerinde çalışılmamış olması nedeniyle ele alınmıştır. Örnekleme, seçkisiz olmayan örnekleme türlerinden amaçlı örnekleme türü kullanılarak belirlenmiştir. Amaçlı örnekleme, “Çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların seçilerek derinlemesine araştırma yapılmasına olanak tanımaktadır. Araştırmacı, seçilen durumlar bağlamında doğa ve toplum olaylarını ya da olgularını

anlamlandırmaya ve bunlar arasındaki ilişkileri keşfederek açıklamaya çalışmaktadır” (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2010: 89).

Veri Toplama Teknikleri

Araştırmadaki veriler doküman inceleme veri toplama tekniği ile elde edilmiştir.

“Doküman incelemesi, hem basılı hem de elektronik materyalleri incelemek veya değerlendirmek için sistematik bir işlemdir. Diğer araştırma yöntemlerinde olduğu gibi, doküman incelemesi de anlam çıkarmak, anlayış kazanmak için verilerin incelenmesini ve yorumlanmasını gerektirir” (Özkan, 2019: 2).

Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Yapılan çalışmada, İsmail Akdeniz'in Türk müziği viyolonsel icracılığının teknik ve müzikal özelliklerinin belirlenebilmesi amacıyla, sanatçının Türkiye Radyo Televizyon kurumunun 174 numaralı arşiv serisi, “Turhan Topper'den Seçmeler” adlı CD albümünden ulaşılan Uşşak taksim icra kaydı ve TRT “gap” kanalında, 1990 yılında “Sazının Ustaları” adlı programda icra ettiği Mahur saz semaisi kaydı notaya alınmıştır. Uşşak taksim icrası notaya alınırken, dörtlük birim zaman temel alınmıştır. Taksimde belirli ve sabit bir ritmik tartım kullanılmaması ve serbest şekilde icra edilmesi nedeniyle sanki belirli bir usul kalıbına bağlıymış gibi kendi serbest icra yapısı içerisinde bir ritmik kalıba indirgenmeye çalışılmıştır. Notaya alınan icraların doğruluğu icra analiz çalışmaları yapan uzmanlardan görüş alınarak sağlanmıştır. Notaya aktarma işleminden sonra, iki icra üzerinde kategorisel içerik analizi yapılmıştır. Kategorisel içerik analizi, elde edilen bu kavramların belirli kategoriler altında tasnif edilmesidir. Kavramların incelenmesi sonucunda birbirleriyle olan ilişkileri ortaya konulmaktadır. Bu ilişkiler daha üst düzey bir kategori ile açıklanmaktadır. Kategorisel içerik analizi, elde edilen kavramlardan daha soyut ve genel bir yaklaşım olarak ifade edilmektedir (Kıncal, 2022: 191). Bu doğrultuda araştırmadaki kategoriler; İsmail Akdeniz'in notaya aktarılan viyolonsel icralarındaki makam kullanımları, pozisyon kullanımları, yay teknikleri, süsleme teknikleri, müzikal ifade unsurları olarak belirlenmiştir. Analizin ikinci aşamasında ise bulgular, İsmail Akdeniz'in usullü eser ve irticali eser icrasındaki tavrını ortaya koymak amacıyla çalışmanın “Sonuç” bölümü kapsamında tespitlere yer verilmiştir. Türk müziği icra analizi yapıldığı için notalar, Türk müziği sisteminde kullanılan sol anahtar ile yazılmıştır. İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında süpürde ahengi, usullü eser icrasında ise

Mansûr ahengi kullandığı görülmektedir. Bu nedenle bu iki ahenk dikkate alınarak nota üzerinde icra pozisyonları, parmak, tel numaraları adlandırılmıştır. İcraların yazılımında Finale (2014) adlı nota yazım programı kullanılmıştır.

Uşşak viyolonsel taksim ve Mahur saz semaisi icrasının analizlerinin gösteriminde notaların üzerinde küçük puntoda “1” sayısı veya açık pozisyonu gösteren x harfi ve yanında devam eden çizgi hangi pozisyonda icra edildiğini göstermekte, notanın her bir satırının altına I, II, III gibi Roma rakamlarıyla yazılan sayılar ise icra süresince viyolonselın hangi tellerinin kullanıldığını ifade etmektedir. Viyolonselın açık/parmak basmadan çalınan telleri parmak numarası olarak “0” sayısı ile diğer parmak numaraları ise yine kullanılan parmak adlarına göre üzerlerine yazılmıştır. Viyolonselde legato yay tekniğinin kullanıldığı motif ve cümlelere bağ işareti konulmuş, detaché yay tekniğinin özel bir gösterim ifadesi bulunmaması sebebiyle kullanıldığı sesler üzerinde herhangi bir işaret ile gösterilmemiştir. İcrada tespit edilen süsleme tekniklerinin hepsi açıklanarak işaretleri ile birlikte örneklendirilmiştir. Mahur saz semaisinin genel akışında icrada farklılık yok ise dönüşler işaret ile gösterilmiş ve tekrarı yazılmamıştır. Ama eserin dördüncü hanesinin tekrarından sonra icra farklılıkları görülmesi nedeniyle işaret ile göstermeden tekrar yazılarak üzerinde icra analizi yapılmıştır. Uşşak taksim icrasının nota analizlerinin gösteriminde ek olarak her müzik cümlesinin başlangıç noktasına taksimın kaçınıcı cümle olduğunu belirten parantez içerisinde (1), (2), (3) şeklinde numaralar eklenmiş ve cümleleri daha küçük hale getirmek amacıyla devre belirlenmiştir. Belirlenen devreler ise D1, D2 gibi harflerin yanı sıra ezgi boyunca devam kısa çizgiler ile gösterilmiştir. Uşşak taksim tek bir dizek halinde notaya alınmış, dizekler numaralanmıştır. Mahur saz semaisi ise iki dizek halinde notaya alınmıştır. Üst dizekte İsmail Akdeniz’in yaptığı icra, alt dizekte ise eserin asıl nüshasına yer verilmiştir. Her iki icranın da yukarıda anlatılan analiz gösterimleri ile birlikte olan notası Ekler bölümünde sunulmuştur.

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, İsmail Akdeniz’in icra tavrı analizi için belirlenmiş olan bulgular, nota örnekleri verilerek incelenmiş ve yorumlanmıştır. İlk olarak Mahur saz semaisi icrasına ilişkin bulgulara ardından ise Uşşak taksim icrasına yönelik bulgulara yer verilmiştir.

İsmail Akdeniz'in Usullü Eser İcrasına Yönelik Bulgular ve Yorumlar

İsmail Akdeniz, Kemençeci Nikolaki'ye ait Mahur saz semaisi icrasını TRT "Gap" kanalında, 1990 yılında "Sazının Ustaları" adlı programda icra etmiştir. Eserin icra süresi 2 dakika 54 saniyedir (TSM & Taksimler, 2016).

Pozisyon Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

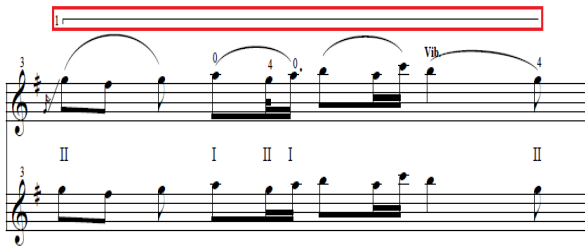
Bu başlıkta, Mahur saz semaisi icrasında viyolonsel için hangi pozisyonların ve tellerinin kullanıldığı tespit edilerek incelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda, usullü eser icrasında viyolonsel için yalnızca 1. pozisyon ve 1. pozisyon üzerinde yapılan açık pozisyonunun kullanıldığı görülmektedir. Diğer pozisyonların kullanımına ise rastlanmamıştır. Bununla birlikte, kullanılan pozisyonlar dahilinde viyolonsel için, eserin icrasında I, II, III ve IV. telinin kullanıldığı görülmektedir.

Birinci Pozisyon Kullanımı

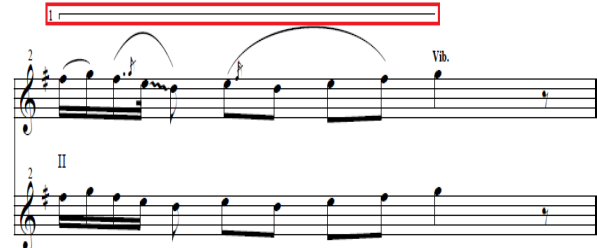
Her pozisyonun belirli bir parmak kalıbı vardır. Parmak kalıbı ifadesi; sol el parmaklarının icra esnasında kullanılan seslere en kolay şekilde ulaşmayı amaçladığını, kullanılan seslerin hareket alanına göre kalıbın değişiklik gösterdiğini belirten bir ifadedir.

Parmak kalıbı uygulandığında ise parmaklar doğal olarak istenen notaların üzerinde konumlanmaktadır. Birinci pozisyon, çoğu görüş tarafından başlangıç pozisyonu olarak görülmekte, temel pozisyon olarak bilinmektedir. Bu pozisyonda parmakların doğal duruş şekli bozulmadan uygulama gerçekleştirilmektedir.

İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında görülen pozisyon kullanımına yönelik nota örnekleri aşağıda verilmiştir. Birinci pozisyon, örnek resimlerin yukarısında küçük boyutta 1 rakamı ve birinci pozisyonun devam ettiğini belirten düz çizgi ile gösterilmektedir. İlgili alanlar kırmızı çerçeveye alınmıştır.



Nota 1. Birinci Pozisyon Kullanımı.



Nota 2. Birinci Pozisyon Kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan anlize göre icranın tamamının birinci pozisyon üzerinde icra edildiği görülmektedir. Mahur saz semaisi Mansûr ahengile icra edilmiştir. Bu ahenk birinci pozisyon üzerinde viyolonsel icrasında kolaylık gösterdiği ve icracının bu nedenle iki icrasında da birinci pozisyonu kullandığı düşünülmektedir.

Açık Pozisyon Kullanımı

Açık pozisyon herhangi bir pozisyonun üzerinde konumlanan parmakların, bulunduğu konumdan ayrılmadan, ihtiyaç dahilinde belirlenen bir parmağı yukarı veya aşağı uzatma, açma hareketi olarak tanımlanmaktadır. Örneğin 1. pozisyon konumunda bulunan elin 1. 2. ve 3. parmaklarını bulunduğu konumdan kaldırmadan sadece 4. parmağın aşağı doğru uzanma, açılma hareketidir. İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında görülen açık pozisyon kullanımına yönelik nota örnekleri aşağıda verilmiştir. Açık pozisyon, örnek resmin yukarısında küçük boyutta x harfi devamında ise açık pozisyonun devam ettiğini belirten düz çizgi ile gösterilmektedir. İlgili alanlar kırmızı çerçeveye alınmıştır.



Nota 3. Açık pozisyon kullanımı.



Nota 4. Açık pozisyon kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan incelemeye göre eserin; 7, 8, 15 ve 21. ölçüsünde 4. parmak ile yapılan aşağı açık pozisyon uygulanmıştır. Eserin 13, 32 ve 36. ölçüsünde ise 1. parmak ile yapılan yukarı açık pozisyon kullanıldığı görülmektedir. Mahur saz semaisi icrasında değiştirici işaret alan perdelerin birinci pozisyon üzerinde konumlanan el kalıbına uzak kalmaları nedeniyle açık pozisyon kullanıldığı düşünülmektedir.

Yay Tekniklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu alt başlıkta Mahur Saz Semaisi icrası sırasında viyolonselde hangi yay tekniklerinin kullandığı tespit edilerek incelenmiştir. Yapılan inceleme doğrultusunda Mahur saz semaisinin icrasında

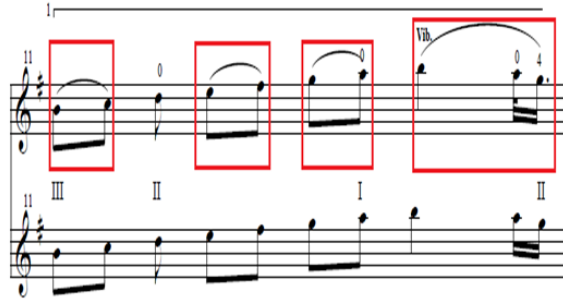
ağırlıklı olarak legato (bağlı yay tekniği) eserin 4. hanesinde detaché (Bağsız yay tekniği) tekniği, eserin sadece 2 ölçüsünde ise staccato (kesik yay tekniği) tekniği kullanıldığını görülmektedir.

Legato (Bağlı) Yay Kullanımı

Legato yay tekniği, eser içerisinde bağ adı verilen işaretlerle notaların birbirine bağlanması şeklinde gösterilmektedir. Bağın başladığı notadan bittiği notaya kadar tek bir yay çekme veya itme hareketi yönünde ara vermeden birbirine bağlanarak icra edilmesi olarak tanımlanır. Türk müziği viyolonsel icracılarının, genel olarak bütüncül bir duyum sağlayan bu yay biçimini tercih ettiği bilinmektedir. Eserlerin yapısına göre değişiklik gösteren müzikal duyum tercihleri olmakla beraber, yaygın olarak legato yay tekniğini kullanılmaktadır. İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında legato kullanımı örnek resimler üzerinde bir notanın üzerinden diğer notanın üzerine kadar devam eden bağ işareti ile gösterilmektedir. İlgili alan kırmızı çerçeveye alınmıştır.



Nota 5. Legato (yay) kullanımı.



Nota 6. Legato (yay) kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan incelemeye göre eserin 1, 2, 3. hanesinde ve mülazime bölümünde bulunan ölçülerin hepsinde legato tekniği, eserin 4. hanesinin tüm ölçülerinde değil sadece 17, 23, 24, 27, 28, 29, 31, 32, 37 ve 38. ölçülerinde legato tekniği kullanımı görülmekte ve bu incelemeden yola çıkarak icracının legato yay tekniğini kullanarak notalar arasında kesintisiz bütüncül bir duyum tercih ettiği düşünülmektedir.

Detaché (Ayrı) Yay Kullanımı

Türk müziği icrasında detaché yay kullanımı nadir olarak kullanılmaktadır. Türk müziğinde yaylı sazlarda, icra edilen esere ilişkin müzikal karakterin gerektirdiği cümle ve pasajlarda ayrı yay kullanımı tercih edilmektedir. İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında görülen Detaché (ayrı) yay kullanımına yönelik nota örnekleri aşağıda verilmiştir. Detaché yayının herhangi bir

işareti bulunmamaktadır. Bu sebeple örnek resimlerde görülen notaların hepsi ayrı yay tekniği ile icra edilmiştir. İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında detaché yayı kullanımı aşağıda görülmektedir.

Nota 7. Detaché yay kullanımı.

Nota 8. Detaché yay kullanımı.

Eserin 4. hanesinde bulunan 19, 20, 21, 22, 25, 26, 30, 33, 34, 35, 36 ve 39. ölçülerinde detaché yay tekniği kullandığı görülmektedir. Bu incelemeden yola çıkarak sanatçının eser icrasında özellikle 4. hanede bu yay tekniğini kullanarak her notayı ayrı ayrı belirlemek ve ayrı duyumlu bir müzik karakteri kazandırmak istediği düşünülmektedir.

Staccato (Kesik) Yay Kullanımı

Staccato tekniği; notaları birbirinden ayırarak kısa ve keskin biçimde duyulmasını sağlayan yay kullanımı ile yapılmaktadır. Yay tellerin üzerinden hiç kaldırılmadan bu teknik uygulanmaktadır. Gösterimi notaların üzerinde (.) nokta işareti ile belirtilmektedir. Aşağıda Mahur saz semaisi icrasında geçen nota örnekleri görülmektedir. İlgili alan kırmızı çerçeveye alınmıştır.

Nota 9. Staccato (kesik) yay kullanımı.

Nota 10. Staccato (kesik) yay kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan incelemeye göre eserin 4. hanesinde örneklerde de görülen 34 ve 35. ölçülerinde staccato yay tekniği kullandığı görülmektedir. İcracının staccato tekniğini kullanarak eserin 4. hanesindeki perdeleri kesik ve ayrı duyurarak hareketi

hızlandırmak ve hızlı çalınması gereken bu bölümün staccato tekniği kullanılarak daha rahat ifade edildiği düşünülmektedir.

Süsleme Tekniklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu başlık kapsamında, Mahur saz semaisi icrasında hangi süsleme tekniklerinin kullanıldığı incelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda eser icrasında çarpma, mordan, glissando ve vibrato'nun kullanıldığı görülmektedir.

Çarpma Kullanımı

Yay ya da parmak darbesi ile icra edilen değerini asıl notadan önce veya sonra alan kısa değerdeki notalardır. Çarpma işareti notaların üst kısmında bulunan küçük boyutta, üzerinde çizgi olan 8'lik nota ile gösterilmektedir. Mahur saz semaisi icrasında kullanılan çarpma süsleme tekniği bu alt başlık kapsamında incelenmiştir. Mahur saz semaisi icrasında çarpma süsleme tekniği kullanılarak yapılan süslemeler içinde; değerini kendinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma ve çift çarpma kullanıldığı görülmektedir.

Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Kullanımı

“Değerini kendinden önceki notadan alan çarpmalarda asıl nota kuvvetli zamana, çarpma notası ise zayıf zamana denk gelir” (Gürel, 2016: 97). Mahur saz semaisi icrasında kullanılan örneklerden bazıları aşağıda görülmektedir. İlgili alanlar kırmızı çerçeveye alınmıştır.



Nota 11. Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma kullanımı.

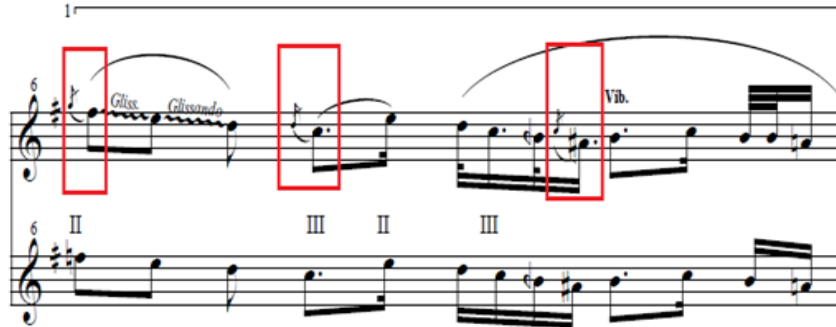


Nota 12. Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan incelemeye göre değerini kendinden önceki notadan alan çarpma biçiminin eserin 2, 6, 10, 16, 19, 23, 27 ve 38. ölçüsünde kullandığı, icracının bu çarpma biçimini çarpmadan önce asıl notayı vurguladığı görülmektedir.

Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Kullanımı

Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmalarda asıl nota; zayıf zamana, çarpma notası ise kuvvetli zamana denk gelir. (Gürel, 2016: 98). Mahur saz semaisi viyolonsel icrasında kullanılan örneklerden bazıları aşağıda görülmektedir. İlgili alan kırmızı çerçeveye alınmıştır.



Nota 13. Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı.

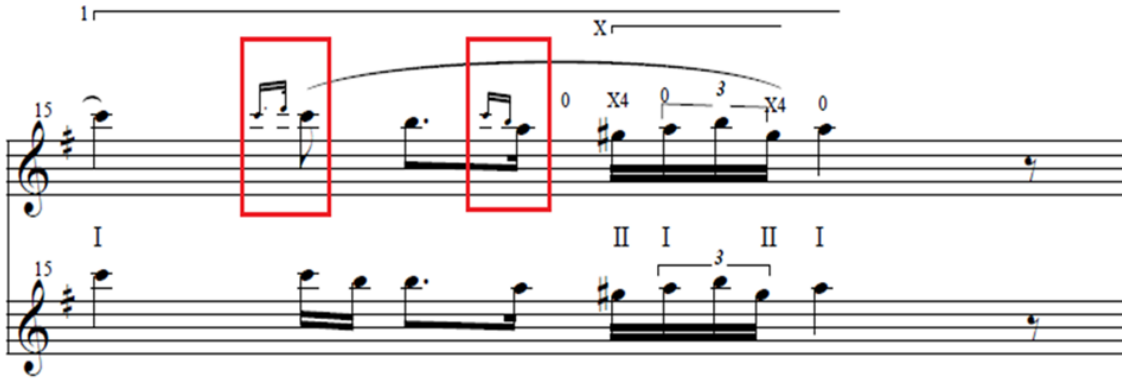


Nota 14. Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan incelemeye göre değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma biçiminin eserin 1, 3, 5, 6, ve 7. ölçüsünde kullandığı görülmektedir. Nota 2'de glissando ile gelen çarpmanın, icracı tarafından ana sesi güçlendirmek ve ana sese hazırlık yapmak amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir.

Çift Çarpma Kullanımı

Değerini asıl notadan önce veya sonra alan iki perdeden oluşan çarpma biçimidir. Mahur saz semaisi viyolonsel icrasında kullanılan nota örneği aşağıda görülmektedir. İlgili alan kırmızı çerçeveye alınmıştır.



Nota 15. Çift çarpma kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan incelemeye göre çift çarpma biçimini eserin sadece 15. ölçüsünde kullandığı görülmektedir. İcracının bu çarpma biçimini ilk olarak 8'lik nota üzerinde tiz çargâh perdesini vurgulamak, ikinci olarak ise 16'lık nota üzerinde tiz çargâh ve tiz buselik perdelerinden kademeli olarak inip muhayyer perdesini güçlendirmek için kullandığı düşünülmektedir.

Mordan (Mordent)

İlgili sesin bir üst derecedeki perdeye ve bir alt derecedeki perdeye gidip gelmesine Mordan denir. Hareketi yukarıya doğru olan şekline üstten hareketli, aşağıya doğru olan şekline ise alttan hareketli mordan denilmektedir. Mahur saz semaisi icrasında iki şekil mordan kullanımının da olduğu tespit edilmiştir. Nota örnekleri aşağıda görülmektedir. İlgili alanlar kırmızı çerçeveye alınmıştır.

Nota 16. Alt mordan kullanımı.

Nota 17. Üst Mordan kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan incelemeye göre mordan süsleme tekniğinin eserin 5, 9, ve 13. ölçülerinde kullandığı görülmektedir. Nota örneklerinde görülen 5 ve 9. ölçülerde 8'lik nota değeri üzerinde kullanılmıştır. Eserin 13. ölçüsünde ise 16'lık nota üzerinde uygulanmış mordan görülmektedir. İcracının her iki mordan şeklini de icrasını süslemek ve mordan'ı uyguladığı perdeyi güçlendirmek amacıyla yaptığı düşünülmektedir.

Glissando Kullanımı

Bir perdeden diğerine bağlantılı geçiş olarak görülmektedir. Örneğin; viyoloncelde basılmış olan perdeden gidilmek istenen perdeye kadar ilgili parmak kaydırılarak glissando tekniği uygulanmaktadır. Mahur saz semaisi icrasında kullanılan örneklerden bazıları aşağıda görülmektedir. İlgili alanlar kırmızı çerçeveye alınmıştır.

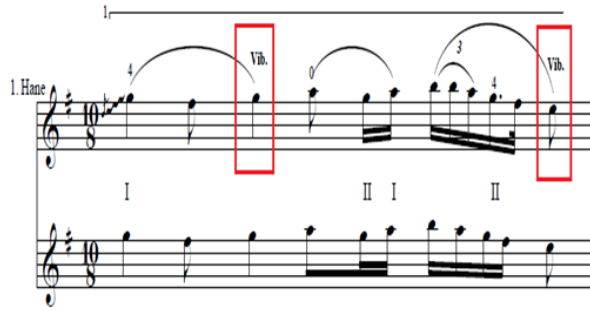
Nota 18. Glissando kullanımı.

Nota 19. Glissando kullanımı.

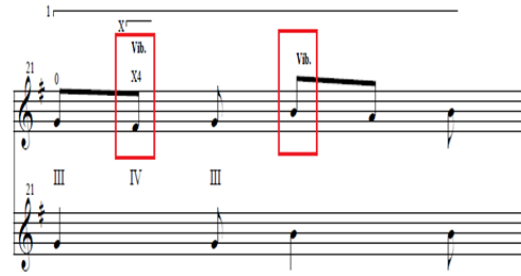
İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan incelemeye göre glissando tekniğinin eserin 6, 8 ve 12. ölçülerinde kullanıldığı görülmektedir. Türk müziğinde eserlerde inici seyir sırasında icra tavrı gereği sıkça glissando kullanılması nedeniyle icracının bu tekniği uyguladığı düşünülmektedir.

Vibrato

Vibrato tekniği; basılı bulunan parmağın konumunu değiştirmeden ileri-geri salınım yapılmasıyla uygulanmaktadır. Vibrato tekniği ile elde edilen frekanslar arası duyum, süsleme amacıyla kullanılmaktadır. Kısaltılmış haliyle vib. şeklinde gösterilmektedir. Mahur saz semaisi icrasında kullanılan örneklerden bazıları aşağıda görülmektedir. İlgili alanlar kırmızı çerçeveye alınmıştır.



Nota 20. Vibrato kullanımı.



Nota 21. Vibrato kullanımı.

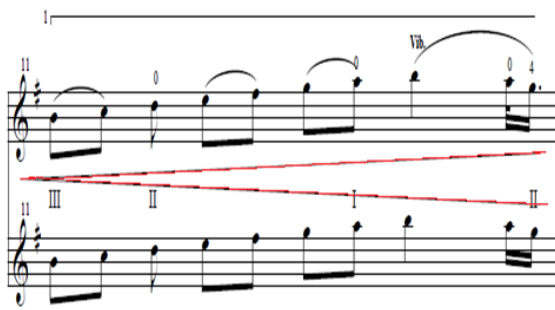
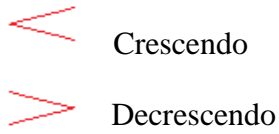
İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan incelemeye göre vibrato süsleme tekniğinin çoğunlukla 4'lük nota değerlerinde ve bazı 8'lik nota değerlerinde görülmektedir. Yukarıda verilen birinci nota örneğinde 4'lük ve 8'lik nota değerleri üzerindeki vibrato kullanımı görülmekte, ikinci nota örneğinde kullanılan vibrato ise hem açık pozisyon hem de tel geçişi nedeniyle icracının dördüncü parmağı ile vibrato uyguladığı bu sayede ise tel geçişinin yarattığı kopuk duyumu daha bütüncül hale getirmeye çalıştığı düşünülmektedir. Perdesiz yaylı çalgılarda icra tavrı gereği vibrato sıkça kullanılmaktadır.

Müzikal İfade Unsurlarına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

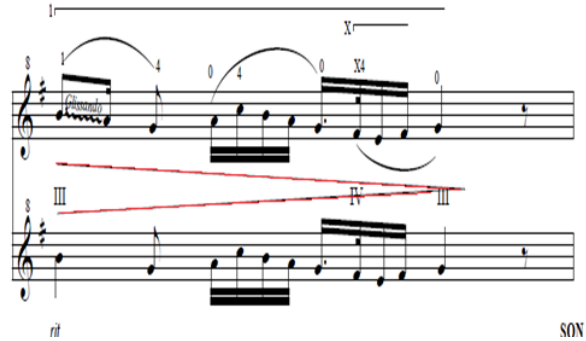
Bu alt başlıkta, İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan müzikal ifade unsurları incelenmiştir. Müzikal ifadenin olması için, tempo, nüans, aksan gibi belirli öğelerin kullanılması gerekmektedir. Yorumcunun esere kattığı yaratıcılık da müzikal ifadenin önemli unsurlarındandır. İcraçının Mahur saz semaisi icrasında kullandığı müzikal ifadeler; crescendo, decrescendo ve ritardando kullandığı görülmektedir.

Crescendo ve Decrescendo Kullanımı

Crescendo sesin gittikçe artacağını (kuvvetleneceğini), yükseleceğini belirten gürlük işaretidir. Decrescendo ise sesin gittikçe alçalacağını, söneceğini belirtmektedir. Terimlerin gösterim şekilleri aşağıda verilmiştir. Mahur saz semaisi icrasında kullanılan nota örnekleri aşağıda görülmektedir.



Nota 22. Crescendo kullanımı.

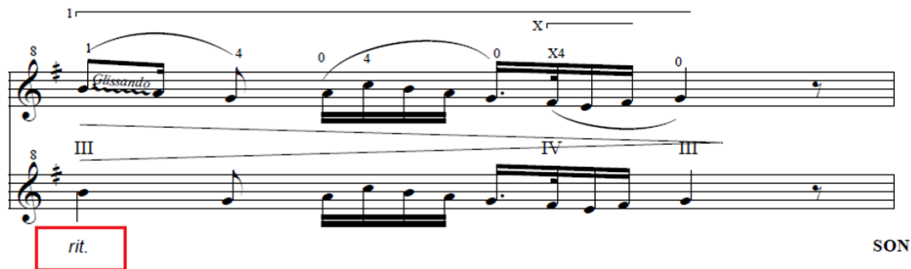


Nota 23. Decrescendo kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yukarıda Nota 1'de crescendo uyguladığı bölüm görülmektedir. Eserin 14 ve 11. ölçüsünde de crescendo kullanımı vardır. Müziğinde doğası gereği çıkıcı ezgilerde gürlük giderek arttırılmaktadır. İcracının bu nota örneğinde çıkıcı ezginin gereğince crescendo yaptığı düşünülmektedir. Nota 2'de decrescendo uygulanan bölüm görülmektedir. Mahur saz semaisinin 4, 8 ve 16. ölçüsünde decrescendo kullanımı görülmektedir. İcracı cümle sonlarında doğal bir decrescendo uygulamaktadır. Bu nota örneklerinde de icracının inici ezgi kullanımında decrescendo yaparak bitiş hissi yaratmak istediği düşünülmektedir.

Ritardando Kullanımı

Ritardando müziğin temposunu giderek aşamalı bir şekilde ağırlaştırmak anlamına gelmektedir. Belirtildiği ölçüden itibaren giderek yavaşlanır. "Rit." kısaltması ile ifade edilmektedir. Aşağıda Mahur saz semaisi icrasında kullanılan ritardando kullanımı nota örneğinde görülmektedir. İlgili alanlar kırmızı çerçeveye alınmıştır.

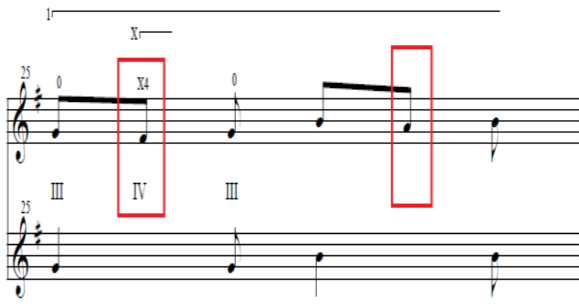


Nota 24. Ritardando kullanımı.

Mahur saz semaisinde Ritardando kullanımı dördüncü haneden sonraki dönüşte mülazime bölümünün son ölçüsünde görülmektedir. İcracının eserin sonunda bitiş hissi vermek amacıyla ritardando yaptığı düşünülmektedir.

Ezgisel Çeşitleme Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu alt başlıkta, İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında ezgisel çeşitleme kullanarak yaptığı süslemeler incelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda, eserin icrasında görülen bu tür süslemelerden bazıları aşağıdaki nota örneklerinde görülmektedir. İlgili alan kırmızı çerçeveye alınmıştır.



Nota 25. Ezgisel çeşitleme kullanımı.

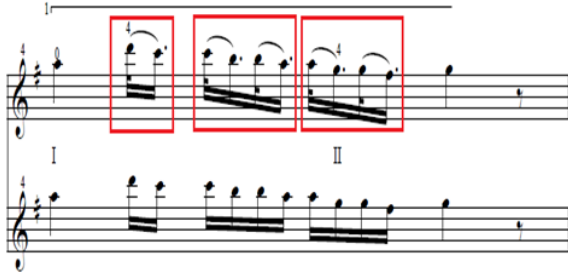


Nota 26. Ezgisel çeşitleme kullanımı.

İsmail Akdeniz'in icrasında yukarıda Nota 1 ve Nota 2'de yapılan süslemeler 4'lük nota değerlerinde görülmektedir. Bu türdeki süslemenin genelde 4'lük nota değerlerini bölerek ana perdeden bir alt perdeye 8'lik nota ekleyerek yapıldığı tespit edilmiştir. Eserin 8,17, 21, 22, 25, 26, 28, 29, 14 ve 16. ölçüsünde bu türdeki süslemeler yer almaktadır. Özellikle dördüncü hanenin icrasında uygulanan bu tür süslemeleri icracının hanenin tekrarından sonra farklı bir duyum elde etmek amacıyla yaptığı düşünülmektedir.

Tartımsal Çeşitlemelere İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu alt başlıkta, İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında tartımsal çeşitlemeler incelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda, eserin icrasında görülen süslemeler aşağıdaki nota örneklerinde görülmektedir. İlgili alanlar kırmızı çerçeveye alınmıştır.



Nota 27. Tartımsal çeşitleme kullanımı.



Nota 28. Tartımsal çeşitleme kullanımı.

İsmail Akdeniz'in icrasında yukarıda Nota 1 ve Nota 2'de tartımsal çeşitlemeler 16'lık nota değerlerindedir. Bu türdeki süslemenin genelde 16'lık nota değerlerinde yapıldığı görülmektedir. Eserin 1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 11, 12 ve 17. ölçüsünde bu türdeki süslemeler yer almaktadır. Bu kadar kısa süre değerindeki notalarda bile icracının etkili bir acelite/hız kullanarak tartımsal çeşitlemeler ana değerinden ayrılmadan başarıyla uyguladığı görülmektedir.

İsmail Akdeniz'in Uşşak Taksim İcrasına Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Sanatçının Uşşak taksim icrasına TRT'nin 174 numaralı arşiv serisi, "Turhan Topper'den Seçmeler" adlı CD albümünden ulaşılmıştır. Taksim süpürde ahengi ile icra edilmiştir. Taksim toplam süresi 1 dakika 42 saniyedir.

Pozisyon Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu alt başlıkta İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrası sırasında viyolonselde hangi pozisyonları kullandığı tespit edilerek incelenmiş ve yorumlanmıştır.

Birinci Pozisyon Kullanımı

Taksim icrasında viyolonselde yalnızca 1. pozisyon ve 1. pozisyon üzerinde yapılan açık pozisyonunun kullanıldığı görülmektedir. Diğer pozisyonların kullanımına ise rastlanmamıştır. Bununla birlikte, kullanılan pozisyonlar dahilinde viyolonselde I, II ve III. teli kullanılmıştır. Uşşak viyolonsel taksim icrasında görülen pozisyon kullanımına yönelik nota örneği aşağıda görülmektedir.

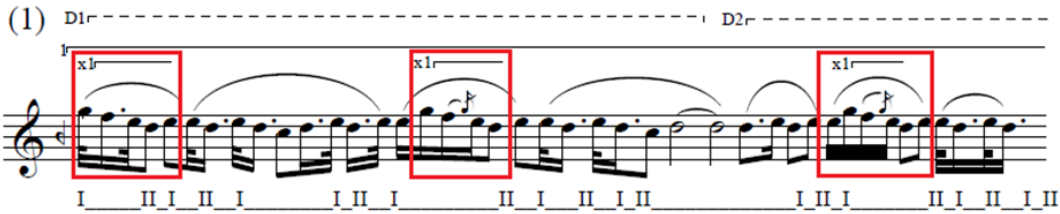


Nota 29. Birinci pozisyon kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında yapılan incelemeye göre icranın tamamını birinci pozisyon üzerinde görülmektedir. Uşşak taksim, süpürde ahengi ile icra edilmiştir. Bu ahenk birinci pozisyon üzerinde viyolonsel icrasında kolaylık gösterdiği ve icracının bu nedenle birinci pozisyonu kullandığı düşünülmektedir.

Açık Pozisyon Kullanımı

Uşşak taksim icrasında yapılan incelemeye göre icra notasının 1, 2, 3, 4, 6 ve 7. ölçülerinde 1. parmak ile yapılan yukarı açık pozisyon kullanıldığı görülmektedir. Uşşak taksim icrasının açık pozisyon kullanımına yönelik nota örneği aşağıda görülmektedir.



Nota 30. Açık pozisyon kullanımı.

Uşşak taksim icrasında süpürde ahenk kullanılması nedeniyle acem perdesi el kalıbına uzak kalmaktadır. İcraçının acem perdesine rahatça uzanmak için açık pozisyon kullandığı düşünülmektedir.

Yay Tekniklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu alt başlıkta Uşşak taksim icrası sırasında viyolonselde hangi yay tekniklerinin kullandığı tespit edilerek incelenmiştir. Yapılan inceleme doğrultusunda Uşşak taksim icra analizininin tamamında legato (bağlı yay tekniği) görülmektedir. İcraçının 2 ölçüsünde ise legato ile birlikte sul ponticello (köprüye üstünde çalma) tekniği kullanıldığı görülmektedir.

Legato (Bağlı) Yay Kullanımı

İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında görülen legato (bağlı) yay kullanımına yönelik nota örneği aşağıda verilmiştir.



Nota 31. Legato (bağlı) yay kullanımı.

Uşşak taksim icrasının tamamında legato tekniğinin kullandığı görülmektedir. Bu incelemeden yola çıkarak icracının legato yay tekniğini kullanarak notalar arasında kesintisiz bütüncül bir duyum tercih ettiği düşünülmektedir.

Sul Ponticello (Köprü Üzerinde Çalma) Kullanımı

“Sul” kelimesi İtalyancada üzerinde anlamına “Ponti” kelimesi ise köprü anlamına gelmektedir. Sul Ponticello terimi; Arşe’yi (yay), viyolonsel’in köprüsünün hemen üst kısmına oldukça yakın ve baskısız bir şekilde sürtmek anlamına gelmektedir. Çoğunlukla hayalet ses olarak tabir edilen Sul ponticello teriminin taksim icrasında kullanıldığı nota örnekleri aşağıda görülmektedir. İlgili alanlar kırmızı çerçeveye alınmıştır.



Nota 32. Sul ponticello kullanımı.



Nota 33. Sul ponticello kullanımı.

Uşşak taksim icrasında yapılan incelemeye göre icra notasının 4. ve 5. ölçüsünde saba geçkisinin olduğu bölümde bu yay tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. İrcacının, saba makamının duyumunu derinleştirmek, farklı bir duyum sağlamak amacıyla bu tekniği kullandığı düşünülmektedir.

Süsleme Tekniklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu başlık kapsamında Uşşak taksim icrasında hangi süsleme tekniklerinin kullanıldığı incelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda taksim icrasında çarpma, mordan, glissando, vibrato ve trill süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir.

Çarpma Kullanımı

Uşşak taksim icrasında kullanılan çarpma süsleme tekniği bu alt başlık kapsamında incelenmiştir. Uşşak taksim icrasında sadece değerini kendinden önceki notadan alan çarpma kullanıldığı görülmektedir.

Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Kullanımı

Uşşak viyolonsel taksim icrasında kullanılan nota örneklerinden bazıları aşağıda görülmektedir.



Nota 34. Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma kullanımı.



Nota 35. Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında yapılan incelemeye göre değerini kendinden önceki notadan alan çarpma biçimini icra notasının 1, 2, 3, 4 ve 7. ölçüsünde kullandığı görülmektedir. İcracının bu çarpma biçimini çarpmadan önce asıl notayı vurgulamak amacıyla yaptığı düşünülmektedir.

Mordan (Mordent)

İlgili sesin bir üst derecedeki perdeye ve bir alt derecedeki perdeye gidip gelmesine Mordan denir. Hareketi yukarıya doğru olan şekline üstten hareketli, aşağıya doğru olan şekline ise alttan hareketli

mordan denilmektedir. Uşşak viyolonsel taksim icrasında iki şekil mordan kullanımının da olduğu tespit edilmiştir. Uşşak viyolonsel taksim icrasında kullanılan nota örneklerinden bazıları aşağıda görülmektedir.



Nota 36. Üst mordan kullanımı.



Nota 37. Alt mordan kullanımı.

Uşşak taksim icra notasında 2 ve 3. ölçüde mordan kullanımı görülmektedir. İcracının her iki mordan şeklini de icrasını süslemek ve mordan'ı uyguladığı perdeyi güçlendirmek amacıyla yaptığı düşünülmektedir.

Glissando Kullanımı

Uşşak taksim icrasında glissando kullanımına yönelik nota örnekleri aşağıda görülmektedir.



Nota 38. Glissando kullanımı.



Nota 39. Glissando kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında yapılan incelemeye göre icra notasının 2, 3 ve 7. ölçülerinde glissando kullanılmaktadır. Uşşak taksim icrasında glissando kullanımının gerdaniye perdesinden acem perdesine geçişte olduğu görülmektedir. Türk müziğinde icra tavrı gereği inici seyir sırasında sıkça glissando kullanılması nedeniyle icracının bu tekniği uyguladığı düşünülmektedir.

Vibrato

Uşşak taksim icrasında vibrato kullanımına yönelik nota örnekleri aşağıda görülmektedir.



Nota 40. Vibrato kullanımı.



Nota 41. Vibrato kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icra notasında 1, 3 ve 5. ölçülerde vibrato uygulandığı görülmektedir. Vibrato, Nota 1 ve Nota 2'de de görüldüğü gibi taksim icrasında uzun seslerde kullanılmıştır. Perdesiz yaylı çalgılarda icra tavrı gereği vibrato sıkça kullanılmaktadır.

Trill Kullanımı

Trill: Ana perdeden bir tam ses uzaklığındaki perdeye veya bu uzaklık içinde bulunan ara perdelerden birine ana perdeden ayrılmadan sürekli olarak dokunmak anlamına gelmektedir. Çoğunlukla ses titreşimi olarak da açıklanmaktadır. Uşşak taksim viyolonsel icrasında kullanılan trill örneklerinden bazıları aşağıda görülmektedir.



Nota 42. Trill kullanımı.



Nota 43. Trill kullanımı.

Uşşak taksim icrasında 2, 3, 4 ve 7. ölçülerde trill kullanıldığı görülmektedir. İcracının hem uzun süreli kaldığı perdelerde hem de kısa süreli kaldığı perdelerde trill kullandığı görülmektedir. İcrasını süslemek, perdeleri vurgulamak ve bir sonraki perdeye hazırlık yapmak amacıyla trill kullandığı düşünülmektedir.

Müzikal İfade Unsurlarına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu alt başlıkta, İsmail Akdeniz'in taksim icrasında yapılan müzikal ifade unsurları incelenmiştir. İcracının taksim icrasında sadece decrescendo ve ritardando kullandığı görülmektedir.

Decrescendo Kullanımı

Uşşak taksim icrasında kullanılan decrescendoya yönelik nota örneği aşağıda görülmektedir.



Nota 44. Decrescendo kullanımı.

Uşşak taksim'in notasında son ölçüsü olan 8. ölçüde decrescendo kullanımı görülmektedir. İcracı cümle sonlarında doğal bir decrescendo uygulamaktadır. Bu nota örneğinde de icracının inici ezgi kullanımında decrescendo yaparak bitiş hissi yaratmak istediği düşünülmektedir.

Ritardando Kullanımı

Uşşak taksim icrasında ritardando kullanımına yönelik nota örneği aşağıda görülmektedir.



Nota 45. Ritardando kullanımı.

Uşşak taksim icra notasının son ölçüsü olan sekizinci ölçüde ritardando kullanıldığı görülmektedir. İcracının son ölçüde bitiş hissi vermek amacıyla bu ifade biçimini kullandığı düşünülmektedir.

Cümle ve Makam Anlayışına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu alt başlıkta, İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasındaki cümle ve makam anlayışı ele alınmıştır. İcracının taksiminde kullandığı müzik cümleleri, seyir, geçki, kısa süreli makam kalıpları ve taksiminde kullandığı ses alanı ile ilgili inceleme yapılmıştır. Yapılan inceleme sonucunda, taksim icrasının belirlenen inceleme alanları ile ilgili yorumlar aşağıda görülmektedir.

İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında oluşturduğu müzik cümleleri incelenmiştir. Müzik cümlesi parantez içinde 1, 2 gibi sayılarla gösterilmektedir. Müzik cümlelerinin içinde cümleden daha küçük bölümlere ayrılabilen devreler bulunmaktadır. Devreler, D1, D2 şeklinde görülmekte, ikinci cümlenin devresi ise 2 D1, 2 D2 şeklinde gösterilmektedir. Yapılan incelemeye göre Uşşak viyolonsel taksim icrasında 2 adet cümle görülmektedir. Birinci cümle 3 devreden, ikinci cümle ise 2 devreden oluşmaktadır. Birinci cümle gerdaniye perdesi ile başlayıp, Neva perdesini merkez alarak seyir devam etmiş ve neva perdesi üzerinde Buselik seslerini işleyerek birinci cümlenin ilk devresini tamamlamıştır. Birinci cümlenin ikinci devresi yine neva perdesi ile başlamış, nevada buselik seslerini işlemiş ardından uşşak seslerini işleyerek kısa bir süre düğâh perdesini gösterip yine neva perdesinde nim hicaz perdesini tamamlayıcı perde olarak almış ve ikinci devreyi

tamamlamıştır. Birinci cümlede, neveda rast seslerini kullanarak seyre başlamış ardından neveda buselik seslerini işleyerek nim hicaz perdesini tamamlayıcı perde olarak kullanmış ve neva persinde üçüncü devreyi tamamlamıştır. İkinci cümle acem perdesi ile başlamış, neveda buselik seslerini işleyerek devam etmiş ardından saba makamı seslerini işleyerek düğâh perdesi üzerinde yerinde saba seslerini göstermiştir. Ezginin devamında düğâh perdesinde uşşak sesleri ile kalış yaparak ikinci cümlede birinci devresini tamamlamıştır. İkinci cümlede ikinci devresi ise yegâh perdesinde rast sesleri ile genişlemiş kısım gösterilerek başlamış ardından neva perdesinde buselik seslerini göstermiş ve düğâh persinde uşşak sesleri ile tam kalış yapmıştır. İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında kullandığı ses alanının yegâh perdesi ile gerdaniye perdesi arasında olduğu görülmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmanın konusu kapsamında “İsmail Akdeniz'in viyolonsel icrasındaki tavrın özellikleri nelerdir?” sorusuna yönelik, İsmail Akdeniz'in Kemeçeci Nikolaki'ye ait Mahur saz semaisi icrası için belirlenen altı adet alt probleme, Uşşak taksim icrası için ise belirlenen beş adet alt probleme ilişkin aşağıda verilen şu sonuçlara ulaşılmıştır.

Mahur saz semaisi icrasına yönelik sonuçlar;

Pozisyon kullanımına yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in usullü eser icrasında ağırlıklı olarak viyolonselde birinci pozisyonu, bazı ölçülerinde ise açık pozisyonu kullandığı sonucuna varılmıştır. Usullü eserin Mansûr ahengiyle icra edildiği saptanmıştır. Bu ahenk üzerinde birinci pozisyon ve açık pozisyon kullanımının viyolonselde teknik açıdan rahat bir biçimde icra edilebileceği sonucuna varılmıştır. Usullü eser icrası için Mansûr ahenginin tercih edilmesi nedeniyle, ezgi genelinde viyolonsel bas tını bölgesinde bulunan perdelerin kullanıldığı ve dolayısıyla da ortaya bas duyumunun ağırlıklı olduğu bir icra örneğinin çıktığı görülmektedir.

Yay tekniklerine yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yoğunlukla viyolonselde legato (bağlı) yay tekniği kullanıldığı, nadir olarak dördüncü hanenin hızlı ve hareketli karakterini yansıtmak amacıyla detaché (ayrı) yay tekniği kullanıldığı ve yine dördüncü hanedeki hareketli ezgi yapısını ifade edebilmek için staccato tekniğini uygulandığı sonucuna ulaşılmıştır. Genel itibarıyla tercih edilen legato tekniğinin, eserdeki ezgi bütünlüğünü sağlaması nedeniyle tercih edildiği düşünülmektedir. İcrada kullanılan yay tekniklerinin Türk müziği icra

üslubunu yansıtır şekilde kullanıldığı, ezgi bütünlüğünün oluşturulmasına katkı sağladığı sonucuna varılmıştır.

Süsleme tekniklerine yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında çarpma, mordan, glissando ve vibrato olmak üzere toplam 4 farklı süsleme tekniği kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Sanatçının viyolonsel icrasında kullandığı çarpmada “değerini kendisinden önce alan çarpma” ve “değerini kendinden sonra alan çarpma” türünü, mordan tekniğinde ise “üstten hareketli mordan” ve “alttan hareketli mordan” olmak üzere iki şeklini de kullandığı görülmüştür. Sanatçının glissando ve vibrato tekniklerini ise icrasında çoğunlukla tercih ettiği tespit edilmiştir. Mahur saz semaisi icrasında kullanılan süsleme tekniklerinin, Türk müziği üslubunu yansıtmak ve müzikalite açısından zenginleştirmek amacıyla kullanıldıkları sonucuna varılmıştır.

Müzikal ifade unsurlarına yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan müzikal ifade unsurları analiz edilmiştir. Sanatçının eserin icrasında müzikal ifade unsurlarından sadece crescendo, decrescendo ve ritardando diye adlandırılan ifade biçimlerini kullandığı tespit edilmiştir. Sanatçının bu unsurları, Türk müziği icrasına uygun olarak anlamlandırdığı, her bir ifadeyi doğallıkla eserin bütünlüğünü sağlayarak icra ettiği saptanmıştır.

Ezgisel çeşitlemelere yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında ezgisel çeşitleme yaparak uyguladığı süslemeler analiz edilmiştir. Sanatçının icrasında kullandığı bu süslemeler ile icracının esere kendi yorumunu katarak icrasını renklendirdiği ve bu süslemeler ile birlikte icra tavrını yansıttığını göstermektedir. Sanatçının bu süsleme biçimini Mahur saz semaisi icrasında on bir ölçüde kullandığı tespit edilmiş, sanatçının bu süsleme biçimini yoğunlukla tercih ettiği sonucuna varılmıştır.

Tartımsal çeşitlemelere yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında tartımsal çeşitlemeler analiz edilmiştir. Sanatçının bu süsleme türünü eserin icrasını hareketlendirmek amacıyla kullandığı düşünülmektedir. Tartım kalıbı olarak belirli bir tercihi olmamıştır. Küçük süre değerli notalardan oluşan tartım kalıbında da büyük süre değerli notalardan oluşan tartım kalıplarında da sanatçının kendi yorumuyla yansıttığı tartımsal çeşitlemeler ana usul çerçevesinden dışarı çıkmadan ustalıkla icra ettiği tespit edilmiştir.

Uşşak taksim icrasına yönelik sonuçlar;

Pozisyon kullanımına yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında ağırlıklı olarak viyolonselde birinci pozisyonu, bazı ölçülerinde ise açık pozisyonu kullandığı tespit edilmiştir.

İrticali icranın süpürde ahengi ile icra edildiği saptanmış, bu akordun viyolonsel de birinci pozisyon ve açık pozisyon kullanımında teknik açıdan rahat bir biçimde icra edilebileceği için tercih edildiği sonucuna varılmıştır.

Yay tekniklerine yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasının tamamında legato yay tekniğini kullandığı, Saba makamı geçkisinin olduğu yerde ise sul ponticello (köprü üzerinde çalma) tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. İcracının, oluşturduğu ezgi cümlelerinin başlangıcını bitişini belirtmek ve Türk müziği üslubuna uygun bir tavır sergileyerek legato (bağlı) yay tekniğini kullandığı, Saba makamı geçkisinin olduğu yerde ise makamın duyumuna derinlik katmak amacıyla sul ponticello (köprü üzerinde çalma) tekniğini kullandığı sonucuna varılmıştır.

Süsleme tekniklerine yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında çarpma, mordan, glissando ve vibrato olmak üzere toplam dört farklı süsleme tekniği kullandığı saptanmıştır. Çarpma tekniğinde, “değerini kendisinden önce alan çarpma” türünü, mordan tekniğinde ise “üstten hareketli mordan” ve alttan hareketli mordan” olmak üzere iki şeklini de kullandığı tespit edilmiştir. Glissando, vibrato ve trill tekniklerini ise icrasında çoğunlukla tercih ettiği görülmektedir. Sanatçının bu teknikleri makam seslerinde ustalıkla kullanarak tavrını zenginleştirdiği ve icrasında Türk müziği üslubunu yansıttığı sonucuna varılmıştır.

Müzikal ifade unsurlarına yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında müzikal ifade unsurlarından sadece decrescendo ve ritardando ifade biçimlerini kullandığı tespit edilmiştir. Sanatçının bu unsurları, icrasında bitiş hissi vermek için kullandığı düşünülmektedir. İcracının bu ifade unsurlarını Türk müziği icrasına uygun olarak anlamlandırdığı, her bir ifadeyi doğallıkla eserin bütünlüğünü sağlayarak icra ettiği sonucuna varılmıştır.

Cümle ve makam anlayışına yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in Uşşak viyolonsel taksim icrasında 2 adet cümle tespit edilmiştir. Birinci cümlenin 3 devreden, ikinci cümlenin ise 2 devreden oluştuğu, sanatçının icra ettiği taksim makamına ilişkin olarak neva perdesi üzerinde buselik seslerini işleyerek başladığı, bu perde civarında seyre devam ederek saba makamı seslerinin işlendiği ve saba makamı gösteriminin 1.5 ölçü boyunca devam etmesi sebebiyle burada saba makamına kısa süreli bir geçki yapıldığı görülmektedir. Yegâh perdesi üzerinde rast makamı sesleri kullanılarak uşşak makamının pes taraftan genişlemiş alanının kullanıldığı ve uşşak makamının seslerini kullanarak düğâh persinde tam kalış yaptığı saptanmıştır. Uşşak taksim icrasında kullanılan ses alanının ise yegâh perdesi ile gerdaniye perdesi arasında olduğu tespit edilmiştir.

İsmail Akdeniz'in iki ayrı icra örneğinin de bulguları analiz edilmiş, yorumlanmış ve bulgulardan elde edilen bilgiler doğrultusunda sonuçlandırılmıştır. İcracının icra tavrı analizi sonucunda çalışmaya örnek alınan, Mahur saz semaisi ve Uşşak taksim icrasında pozisyon kullanımlarının aynı olduğu, yay tekniği olarak legato yay tekniğinin çoğunlukla tercih edildiği, her iki icrada da süsleme tekniklerinden çarpma, mordan, glissando ve vibrato süsleme tekniklerinin kullanıldığı, müzikal ifade unsurları için ise yine ortak olarak decrescendo ve ritardando kullanıldığı tespit edilmiştir. İki farklı icrada da İsmail Akdeniz'in ortak icra tekniklerini kullanması Türk müziği icra tavrının anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. İcracının Mahur saz semaisi icrasında, viyolonselde oluşturduğu etkili tonu, temiz entonasyonu ve doğallıkla uyguladığı icra teknikleri görülmekte, Uşşak taksim icrasında ise, ustalıkla sergilediği tekniği, usullü eser ile ortak olarak kullandığı icra teknikleri, taksimde oluşturduğu motif ve ezgileriyle birlikte gösterdiği makamsal anlayış bağlamında değerlendirilerek İsmail Akdeniz'in Türk müziği viyolonsel icra tavrına yönelik tespitler ortaya konulmuştur.

KAYNAKLAR

- Akdağoğlu, T. (2018). *Türk ve Batı Müziğinde Viyolonsel İcrası*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Fırat Üniversitesi.
- Aktaş, Y. (2014). Devlet Konservatuvarları Türk Müziği Bölümlerinde Verilen Üslup ve Repertuar Dersinin Uygulanmasında Eser Kimliği Yönteminin Kullanımı ve Önemi. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 4 (10), 50-57.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2010). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Erkuş, A. (2005). *Bilimsel Araştırma Sarmalı*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Ersoy, İ. (2017). Üslup Kavramına Analitik Bir Bakış: Türkiye'de Geleneksel Müziklerde Performans Normları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10 (49), 302-313.
- Esen Biçer, B. (2020). Kemeñeci Vasilâki'ye Ait Kürdilihicazkâr Peşrevi Örneğinde Türk Müziğinde Yorum. *Turkish Studies*, 15 (3), 1837-1863.
- Gürel, M. (2016). Nubar Tekyay'a Ait Hüzzam Keman Taksiminin Analizi. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, (1), 94-109.
- Kıncal, R. (2022). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (7. Baskı). Ankara: Nobel Yayıncılık.

Özcan, Ç. (2017). *Viyolonsel'in Türk Müziğindeki Gelişim Sürecinin İncelenmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Haliç Üniversitesi.

Özkan, U. (2019). *Eğitim Bilimleri Araştırmaları İçin Doküman İnceleme Yöntemi*. Ankara: Pegem Akademi.

Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2010). *Müzik Ansiklopedisi*. İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Tavır. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe Sözlük* içinde. Erişim adresi: (10.05.2020) <https://sozluk.gov.tr/>

TSM & Taksimler. (2016, Temmuz 2). *İsmail Akdeniz - Uşşak Viyolonsel Taksimi* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PYCYltuHiOs>.

Üslup. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe Sözlük* içinde. Erişim adresi: (10.05.2020) <https://sozluk.gov.tr/>

EXTENDED ABSTRACT

The cello is used in many environments where Turkish music is performed. It is necessary to obtain a certain level of technical skill in the cello to perform Turkish music. Applying technical skills according to the performance style of Turkish music requires both knowledges of the use of maqam and learning through the master-apprentice relationship. In this teaching style, the master's attitude is transferred to the apprentice/students, while the student creates her own attitude based on the master's attitude. In this context, studies on attitude are considered important in terms of transferring the tradition to the future and maintaining the Turkish music style. İsmail Akdeniz is one of the masters involved in the representation of Turkish music cello performance. Akdeniz, who performs the oud, the violin, the piano and the clarinet performances, especially the cello, is one of the leading performers with her artist and educator identity due to her radio artistry and giving lectures in various institutions. Attitude is seen as a subjective expression; both intertwined with the concept of style and separate from the style. It was thought that the Word attitude is important in terms of expressing the subjective interpretation of the performance and the title of performance attitude analysis was deemed appropriate for this study. Therefore, attitude analysis; is treated as an individual phenomenon. Studies on attitude analysis are considered important in terms of ensuring the transfer of tradition and being a source for new studies. In this direction, the problem sentence of the study is: "What are the behavioral characteristics of İsmail Akdeniz in the

cello performance?” determined as. Based on the problem statement, 6 sub-problems were created for Mahur Saz Semaisi and 5 sub-problems for Uşşak Taksim performance. The first 4 of these sub-problems have been determined in common in both forms. In case of the sub-problems have been determined differently due to the differences in the form of instrumental performance and impromptu performance. İsmail Akdeniz used in the performance of Mahur Saz Semaisi; What are the ornaments made by creating positions, bow techniques, ornament techniques, musical expression elements, melodic variations and weight changes? to the question and that İsmail Akdeniz used in the performance of Uşşak Taksim; What are the positions, new techniques, ornament techniques, musical expression elements, sentences and more understanding? answers to the questions have been sought. It is important to examine and reveal how İsmail Akdeniz performs the cello in Turkish music and to determine what the characteristics of the artist’s cello performance are. This research is a qualitative research and a descriptive study based on literature review. The universe of this research consists of the instrumental recordings performed by İsmail Akdeniz with the cello. The sample of the research is the Mahur saz semaisi and Uşşak Taksim performance of Kemenceci Nikolaki, one of the instrument recordings performed by İsmail Akdeniz. The data in the research were obtained by source scanning and document review method, and the library and internet environment were used. In this study, to determine the technical and musical characteristics of İsmail Akdeniz’s Turkish cello performance, the artist’s archive series 174 of TRT (Turkish Radio-Television Corporation), the Uşşak Taksim performance recording the CD album named “Selections from Turhan Topar”. The recording of Mahur Saz Semaisi, which he performed in the program “Masters of Saz” in 1990 on TRT “gap” channel, has been notated. While notating the Uşşak Taksim performance, the quatrain unit time was taken as the basis. Since a definite and fixed rhythmic weighing is not used in Taksim and it is performed freely, it has been tried to be reduced to a rhythmic pattern within its free performance structure, as if it were tied to a certain procedural pattern. After the notation process, a categorical content analysis was made on two performances. The data obtained together with the detailed notes of the performances were transformed into findings by the content analysis method, and these findings were interpreted to reveal the cello performance of İsmail Akdeniz in the for mentioned performances. In the second stage of the analysis, the findings are included in the conclusion part of the study to reveal the concluding findings and the attitude of İsmail Akdeniz in the performance of the procedural work and improvisational work. The musical expression, which has been taken as an example as a result

of the analysis of the performer's performance style, has been used in Mahur Saz Semaisi and Uşşak Taksim performance, that the use of positions was the same, that the legato bow technique has been mostly preferred as the bow technique, that the ornament techniques such as percussive, mordant, glissando and vibrato have been used in both performances. For the elements, it has been determined that decrescendo and ritardando are used in common. The use of common performance techniques by İsmail Akdeniz in two different performances contributes to the understanding of Turkish music performance. In the performance of Mahur Saz Semaisi, the effective tone created by the cello, clean intonation and the performance techniques that the performer applies naturally can be seen. The performance style in Turkish music is understood in terms of the technique he masterfully exhibits, the performance techniques he uses in common with the rhythmic work, the motifs and melodies he creates in the Taksim. Based on this study, determinations regarding the violoncello performance style, which İsmail Akdeniz reflects in accordance with the Turkish music performance style in her methodical work and improvisational performance, have been revealed.

EK-1.

Uşşak Taksim

Süpürde Âhen k ile icra edilmiştir.

Toplam Süre 1:42

İcra: İsmail AKDENİZ

Notaya Alan: Güleda COŞKUN

(1) D1r-----D2r-----

(2) 2D1-----2D2-----

EK-2.

MAHUR SAZ SEMAİSİ

USÛL: AKSAK SEMÂİ

Eser: Kemeñçeci Nikolâki
İcra: İsmail Akdeniz
Notaya Alan: Güleda Coşkun

The musical score for Mahur Saz Semaisi is presented in four systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 10/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The first system is labeled 'I. Hane' and includes a 'Vib.' marking. The second system includes a 'Vib.' marking. The third system includes a 'Vib.' marking. The fourth system includes a 'Vib.' marking. The score is divided into four systems, each with two staves. The first system is labeled 'I. Hane' and includes a 'Vib.' marking. The second system includes a 'Vib.' marking. The third system includes a 'Vib.' marking. The fourth system includes a 'Vib.' marking. The score is divided into four systems, each with two staves. The first system is labeled 'I. Hane' and includes a 'Vib.' marking. The second system includes a 'Vib.' marking. The third system includes a 'Vib.' marking. The fourth system includes a 'Vib.' marking.

MÖLÂZİME

The musical score is written in 5/8 time and consists of four systems of guitar and bass staves. The guitar staff includes various techniques such as vibrato (Vib.), glissando, and fretted notes (0, 4, X4). The bass staff shows fingerings (I, II, III, IV) and fretted notes (X). The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking and the word **SON**.

1.

LHÂNE

10

11

12

288

The image displays a musical score for a piece titled "3.HÂNE". It consists of three systems of music, each with a treble clef staff and a guitar-specific staff below it. The first system covers measures 13 and 14. Measure 13 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 13/8 time signature. The guitar staff shows a sequence of notes with fret numbers 1, XI, 0, 4, 0, and 0. Above the first measure, there is a "Vib." marking and an "X" with a horizontal line. Above the second measure, there is an "XI" with a horizontal line. The second system covers measures 15 and 16. Measure 15 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 15/8 time signature. The guitar staff shows notes with fret numbers 0, 0, 4, 0, 2, and 4. Above the first measure, there is a "Vib." marking. Above the second measure, there is an "X" with a horizontal line. Above the third measure, there is a "Vib." marking. The third system covers measure 16. Measure 16 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 16/8 time signature. The guitar staff shows notes with fret numbers 0, 4, and 4. Above the first measure, there is a "Vib." marking. Above the second measure, there is an "X" with a horizontal line. Above the third measure, there is a "Vib." marking. The score concludes with a double bar line and a repeat sign. The guitar staff in each system includes various markings such as "I", "II", "III", "X", "XI", "X4", and "Vib." along with numerical fret numbers and fingering indicators like "1", "2", "3", "4".

The image displays three systems of musical notation for a Violoncello (Viola) performance. Each system consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The music is written in 2/4 time and features various melodic lines and fingerings.

System 1 (Measures 17-18): Labeled "4.HÂNE 17". The right hand staff shows a melodic line starting with a whole note (fingering 0) and a half note (fingering 4). The left hand staff shows a bass line with fingerings III and II. A "Vib." (Vibrato) marking is present above the right hand staff.

System 2 (Measures 19-20): The right hand staff shows a melodic line with fingerings 2, 0, 4, and V. The left hand staff shows a bass line with fingerings I and II. A "V" (Vibrato) marking is present above the right hand staff.

System 3 (Measures 21-22): The right hand staff shows a melodic line with fingerings 0, X^r, and X⁴. The left hand staff shows a bass line with fingerings III, IV, and III. "Vib." markings are present above the right hand staff.

1

22 0 4 4 Vib

II III II

1

23 23 I II

1

24 24 II Vib.

1

25 25 III IV III

1

26 0 4 0 Vib.

II III II

1

27

I II

1

28 0 1 0 4

II III

1

29 0 3 0

III II

The image displays a musical score for guitar, consisting of four systems of two staves each (treble and bass clef). The score is written in 2/4 time and D major. Measure 30 shows a melodic line in the treble clef with notes G4, A4, B4, and C5, and a bass line with notes G2, A2, B2, and C3. Measure 31 features a melodic line with a slur over the notes G4, A4, B4, and C5, and a 'Vib.' marking above the final note. Measure 32 includes a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5, and a bass line with notes G2, A2, B2, and C3. Measure 33 shows a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5, and a bass line with notes G2, A2, B2, and C3. The score includes various guitar-specific markings such as fret numbers (0, 4, 1, 2), string numbers (I, II), and vibrato ('Vib.').

The image displays a musical score for Violoncello, consisting of three systems of two staves each. The top staff of each system is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is marked with a bass clef and the same key signature. The score is divided into measures, with measure numbers 34, 35, 36, and 37 indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various fingerings (0, 1, 2, 4, XI) and articulation marks (accents, slurs). The first system (measures 34-35) is labeled 'Vih' and 'Vih' above the top staff. The second system (measures 36-37) is labeled 'Vih' above the top staff. The score is divided into three systems, each with a measure rest '1' above the top staff. The first system (measures 34-35) shows a melodic line with fingerings 0, 4 and articulation marks. The second system (measures 36-37) shows a melodic line with fingerings 2, 0, 1, XI, 0 and articulation marks. The third system (measures 37) shows a melodic line with a slur over measures 36 and 37, and a fingerings 0. The bottom staff of each system shows a bass line with fingerings II, III, I, II, I.

The image displays a musical score for guitar, consisting of two systems of two staves each. The first system covers measures 38 and 39. Measure 38 features a melodic line with a slur over two notes, a finger number '0' above the first note, and a dynamic marking 'f' above the second note. A first ending bracket is positioned above the staff. The second system covers measure 39, which includes a vibrato marking 'Vib.' above the first note and a first ending bracket. A second ending bracket is located at the end of the system. The score is written in treble clef with a key signature of one flat.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 05.12.2022
Kabul Tarihi / Date Accepted : 22.12.2022
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2022
DOI : <https://doi.org/10.51576/ynd.1214903>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

TÜRK MUSİKİSİ KLARNET İCRASINDA ENTONASYONU ETKİLEYEN UNSURLAR VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

ŞAHİNOĞLU Muhammed Gani¹

ÖZ

Saz icrasında en çok değinilen konulardan biri olan entonasyon, icranın kalitesini ve etkisini doğrudan etkilemektedir. Fiziksel olarak incelendiğinde, doğru akord edilmemiş bir saz seçimi ve ideal olmayan bek, kamış, yay, mızrap vb. araçların icraya doğrudan etki ettiği aşikârdır. Fiziksel boyuttan ziyade psikolojik durum, yorgunluk, hastalık veya mevsimsel değişiklik gibi değişkenler de icra esnasında önemli rol oynamaktadır.

Meşk geleneği ile süregelen Türk musikisi yapısı gereği standardizasyon; talepler doğrultusunda saz yapımı ve perde anlayışı farklılıkları bakımından icracılık boyutunda müşahhas olarak ortaya koymak neredeyse imkansızdır. Öncelikle Batı müziği icrasında kullanılan klarnet süreç içerisinde

¹ Arş. Gör. Muhammed Gani ŞAHİNOĞLU, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, muhammedganisahinoglu@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9900-8472>

Türk musikisi icrasında kullanılmıştır. Batı müziğinin stabil yapısının yanı sıra mücennep aralığındaki perdeler icra edilmeye başlamış ancak bununla birlikte ciddi entonasyon problemleri ortaya çıkmıştır.

Araştırmanın alt problemlerinde klarinetin kendi fiziksel yapısında yer alan mantar, güderi, bek, gövdeler ya da kalak arası mesafelerden kaynaklı entonasyon problemlerinin yanı sıra çarpma, vibrato, glissando, trill, dudak sıkma-gevşetme gibi süsleme ve üfleme teknikleri kullanımında da entonasyon problemi yer almaktadır. Araştırma dahilinde söz konusu Türk musikisi klarinet icrasında perde kullanımı, oturuş, tutuş, ağız, icra biçimi, dil ve dudak hareketleri gibi çeşitli konular da entonasyona etki etmektedir. Bu doğrultuda araştırmada, Türk musikisi klarinet icrasında entonasyon bozukluklarına neden olabilen unsurlara değinmek, toplu icra için akort birliği sağlamak ve entonasyon kaynaklı sorunlara çözüm önerileri sunulması amaçlanmıştır. Dolayısıyla bu araştırma, Türk musikisi klarinet icrasında entonasyona sebep olan unsurların ortaya konulması ve çözümleri doğrultusunda yapılacak icralarda yapılan entonasyon hatalarını en azami seviyeye ya da tamamen yok etmeye yönelik olarak Türk musikisi klarinet icracılarına, eğitimcilerine, talebelerine ve çalgı yapım alanına katkı sağlaması açısından önem arz etmektedir. Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini, Türk musikisi klarinet icrasında entonasyonu etkileyen unsurlar oluşturmaktadır. Evren üzerinde çalışıldığı için ayrıca bir örneklem kümesi belirlenmemiştir. Elde edilen tüm bulgular doğrultusunda özellikle mücennep aralığındaki perdelerin icrası için Türk musikisi klarinet icrasının iyi bir musiki kulağına sahip olması, iyi bir dinleyici olması, günlük çalışmalarında uzun ses, üfleme ve süsleme tekniklerine yönelik çalışmalar gerçekleştirerek entonasyon problemlerini ortadan kaldırmaya yönelik etütlerin çalışılması gerekmektedir. Entonasyon probleminin çözümüne katkı yolunda, elektronik çözümler gündeme gelebilecek olsa dahi, yine de asıl çözüm, büyük oranda icracının kendisine ait olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk musikisi, klarinet, icra, entonasyon.

THE FACTORS AFFECTING THE INTONATION IN TURKISH MUSIC CLARINET PERFORMANCE AND SOLUTION OFFERS

ABSTRACT

Intonation, one of the most mentioned subjects in instrument performance, directly affects the performance quality and influence. It is clear that such equipment has a direct effect on the performance as choosing an instrument that is not tuned precisely and an unideal mouthpiece, reed, bow, pick, etc. when examined physically. Variables such as psychological state, fatigue, illness or seasonal change, rather than physical dimensions, play an important role in the performance as well.

Due to the structure of Turkish music with the meşk tradition, it is almost impossible to standardize the performance due to the differences in instrument making and pitch understanding in line with the demands. The clarinet, which was primarily used in the Western music performance, has become used in the Turkish music performance in time as well. In addition to the stable structure of Western music, the notes in the mucennep range began to be performed, but serious intonation problems have emerged.

In addition to the intonation problems caused by the distances between the cork, chamois, mouthpiece, joints or bell in the clarinet's own physical structure, the sub-problems of the research include the intonation problem in the use of ornamentation and blowing techniques such as grace note, vibrato, glissando, trill, embouchure. Various other issues such as the use of tone holes, posture, holding, mouth, performance style, tongue and lip movements also affect the intonation in the clarinet performance of Turkish music. In this direction, it is aimed at addressing the factors that can cause intonation problems in Turkish music clarinet performance, providing a unification of chords for collective performance, and offering solutions to problems caused by intonation.

Therefore, this research is important in terms of contributing to Turkish music clarinet performers, educators, students and the field of instrument manufacturing in terms of revealing the factors that cause intonation in the Turkish music clarinet performance and eliminating the intonation mistakes made in the performances completely or to the maximum level in line with their solutions. Survey method, one of the qualitative research methods, was used in this research. The universe of this research consists of the factors that affect the intonation in Turkish music clarinet performance. The universe will be studied. Therefore, the sample was not determined. In line with all the findings

obtained, it can be said that the Turkish music clarinet performer should have a good musical aptitude, be a good listener, and work on blowing the long notes, blowing and ornament techniques in their daily practices, and studies to eliminate the intonation problems, especially for performing the notes in the mucennep range. Although electronic solutions may come to the fore in terms of contributing to the solution of the intonation problem, it was concluded that the main solution is largely the performer's own.

Keywords: Turkish music, clarinet, performance, intonation.

GİRİŞ

Her sazın kendine özgü çeşitli teknik ve becerileri olsa da icradaki en önemli ortak noktası entonasyondur. Fransızca ve İtalyancada “intonatura”, İngilizcede “intonation” olarak bilinen “*tonlama ve sesi yönlendirme*” (Entonasyon, t.y.) anlamına gelen entonasyon, çeşitli tanımlar ile vuku bulmaktadır.

Coşkuner, entonasyonun kelime anlamının doğru tonlama olduğunu kabul etmekle birlikte, sazın frekansının doğru olduğu bir ses üzerinde icra edildiğinde sabit olan bir frekans aralığına uyumlu oluyorsa entonasyonun doğru olduğunu (Coşkuner, 2010: 33) ifade etmektedir.

Chen, entonasyonu; özel bir müzikal yapı içerisindeki bir notanın icracı tarafından doğru biçimde üretebilme becerisi olarak tanımlamakla birlikte saz çalışmalarındaki en önemli noktalardan biri olduğunu ve performans becerilerinin gelişimindeki en yıldıracı unsur olduğunu (Chen, 2006: 803-819) vurgulamaktadır.

Sözer, entonasyonu; “*İnsan sesinin ya da herhangi bir sazın, istenen perdeyi (ton) tam ya da tama yakın verebilmesi*” (Sözer, 1986’dan akt. Taş, 2020: 1803) olarak tanımlamaktadır.

Randel ise, entonasyonu; “*Perdelerin kural olarak kabul edilmiş standartlara uygun olarak çalgıyla veya vokal olarak seslendirilmesi*” (Akt. Nunez, 2002’den akt. Taş, 2020: 1803) şeklinde tanımlamaktadır.

Bu tanımlardan ve bilgi birikimlerimizden yola çıkarak entonasyon; bir saz ya da ses eğitimi alanında yapılan bir icrada, perdelere basıldığında doğru sesi ve frekansı elde edebilme anlamında kullanılmaktadır. Bir icracının sesi doğru yönlendirme ve tonlama becerisi saz ve ses icrasında aşılması gereken önemli hususlardan birisidir. Seslerin doğru frekanslarda üretilmesi durumu olarak da düşünülebilecek entonasyon doğru ve etkili icra becerilerinin başında gelir.

Entonasyon hakkındaki çeşitli düşünce ve görüşler incelendiğinde şu hususlar dikkati cezbetmiştir:

“Çalgı topluluklarının müzik performansı alanındaki en yaygın sorunlarından biri hatalı entonasyondur. İster profesyonel ister amatör olsun, hiçbir müzikal oluşum ya da öğrenci bu sorundan tamamen sıyrılmış değildir” (Tromblee, 1972’den akt. Taş, 2020: 1803).

“Zayıf entonasyon, herhangi bir performansın kıymetini düşürür ve başarılı müzisyenler kadar müzik alanına acemi olan kişiler tarafından da kolayca tespit edilebilir” (Chandler, 1981’den akt. Taş, 2020: 1803).

Birer’e göre, entonasyonu doğru ve kaliteli müzikler aracılığı ile de geliştirmek mümkündür ve en kuvvetli karar verme mekanizması olan insan kulağı da dinleme çalışması ile eğitilip geliştirilebilir (Birer, 2010: 2).

“Müzik performansında entonasyon doğruluğu, artistik müzikal ifade için bir zorunluluk olarak kabul edilir. Aslında, performansı sergileyen kişinin entonasyon tutarsızlıklarını doğru bir şekilde ayırt edebilme ve bunları hızlı bir şekilde iyileştirebilme yeteneği, müzikal yetkinliğin değerlendirilmesinde birincil ölçü olarak işlev görür. Entonasyon algısı ve performansına olan ilginin devam etmesi, bu alandaki gelişen betimsel ve deneysel araştırma dizisi ile kanıtlanmaktadır” (Kantorski, 1984’den akt. Taş, 2020: 1803).

Yukarıda sunulan düşünce ve görüşlerden yola çıkılarak; her düzeydeki icracının önemsemesi gereken bir musiki unsuru olan entonasyonu, icrada iyi ve doğru perdeyi elde edebilme becerisi olarak ifade etmek mümkündür. Bu da başta nefesli ve perdesiz saz eğitimi veren hocalar olmak üzere tüm eğitimcilerin en çok önem atfetmesi gereken husustur. Mutlak bir önem arz eden bu temel olmadan ferdî ya da toplu icralar da kaliteli bir icra ortaya koymanın mümkün olamayacağını söylemek gerekir.

Entonasyonu Etkileyen Unsurlar

Saz ve ses eğitimi sürecinde mühim bir yere sahip olan entonasyon problemi, çalışmamız gereği sazların genelinden klarnet özeline doğru bir akış içerisinde olacaktır. Klarnet icrası sürecinde genellikle karşılaşılan en önemli sorunlardan biri olan entonasyon, oldukça titizlikle yaklaşılması gereken bir konudur.

Laycock, entonasyonu etkilen unsurları şöyle sıralamaktadır:

1. Çalışılan odadaki sıcaklık ve nem,
2. Sazdaki yapısal bozukluklar,
3. Öğrencinin komaları fark edememesi, sazın kontrolüne hâkim olamama, icra sırasında zihin entonasyon dışında saz icrasıyla ilgili diğer şeylerle meşgul olması,
4. Öğretenin entonasyon konusunda gösterdiği titizlik derecesi.” (Topoğlu, 2006: 32).

Laycock'un bahsettiği unsurlardan yola çıkarak; özellikle ağaç malzemelerden yapılan sazlarda mekân önemli bir rol oynamaktadır. Ağaç malzemeden yapılan birçok sazın ve klarnetlerin icra esnasında veya sonrasında bulundurulacağı ortamın sıcaklığına ve nem oranına dikkat edilmelidir. Bulunduğu ortamda kendi standında ya da iyi bir şekilde konumlandırılmalıdır. Sazların üretim esnasında fiziksel özelliklerine ve ölçülerine dikkat edilmeli, saz yapımcılar tarafından yapısal bozuklukların en kusursuz hale getirilmesi ve yapım aşamasındaki akordun titizlikle yapılması gerekmektedir. Sazın üretimi ile başlayan bu süreçte iyi ve uyumlu bileşenler tercih edilmelidir. Tel, mızrap, arşe, baget, gibi daha birçok sayılabilecek saz bileşenin kalitesine dikkat edilmelidir. Bu durumda klarnet içinde bek ve kamış rol üstlenmektedir. Saz olabildiğince kusursuz olmalıdır. Entonasyonu, “doğru müzikler” yardımıyla geliştirmek de mümkündür. Saz icrasında en büyük karar mekanizması olan insan kulağı, dinleme çalışmalarıyla eğitilebilir. Talebenin mücennep aralığındaki perdeleri algılayabilmesi için iyi bir işitme yeteneğine sahip olmakla birlikte iyi bir Türk musikisi dinleyicisi olarak çeşitli meşk ortamlarında aktif rol üstlenmesi gerekmektedir. Saz hâkimiyeti sağlamak için her gün belli bir saat aralığı belirlenerek teknik çalışmalar yapılmalıdır. Çalışma esnasında tamamen icraya odaklanmalıdır. Ustanın veya hocanın entonasyon hususunda hassas ve yol gösterici tavırlar sergilemesiyle birlikte problemlerin nedenlerini ortaya koyması gerekmektedir. “*Bozuk entonasyonu oluşturan nedenlerin teşhisini yapmak ve icra topluluğunun entonasyon eksikliklerini iyileştirmek için düzeltici önlemler almak, hocanın sorumluluğundadır*” (Nunez, 2002’den akt. Taş, 2020: 1804). Talebenin çalışması esnasında entonasyon hatası olduğunda ona söylemeli ve temiz ses veya perde basmaya yönlendirmelidir. Hoca veya usta yönlendirici olmakla beraber, mekânın uygunluğuna, sazın bakımlı ve kontrollü olmasına, çevresel etkenleri uygun hale getirebilmesine yönelik talebeleri yönlendirmesi gerekir. Böylelikle, icracı, icra esnasında entonasyon problemlerini fark edebilmeli ve o anda düzeltmeye yönelerek bir sonraki icralarında buna dikkat etmelidir. Sazdan doğru ve temiz ses alınamaması kulağı rahatsız eder. Bu durum, sazı çalan kişi için olumsuz bir his uyandırıp sazdan soğumasına sebep olabilir. Bu iyileştirici eylem süreci, talebenin musiki şuurunda perde değişimlerinde çok etkili olacaktır. Bu doğrultuda, talebe klarnet çalışma sürecini, hocasının da uyarıları sayesinde daha verimli geçirecek ve klarnet ile geçirilen zamanın kalitesi artacaktır.

Klarnette Entonasyon

Klarnette ses elde etmek, diğer birçok saza göre nispeten daha zordur. Çünkü saz yapımcılarının geneli, klarnetleri üretirken yalnızca hava bloğundan hava akımının geçmesi yoluyla nitelikli ve temiz bir sese ulaşmayı amaçlamaktadır. Ancak ne yazık ki burada fiziksel kurallar gözetenmemektedir. Bu noktada, tarihsel süreç içerisindeki ses sistemleri ile klarnetin uyumsuzluk göstermesi nedeniyle, entonasyon problemleri ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla ses sistemlerinin farklılıklarından kaynaklı olarak klarnetteki entonasyon sorunlarına doğrudan çözüm getirilemediği görülmüştür. Eşit aralıklı olmayan ses delikleri, nefesli sazların entonasyonunun standart bir ölçümle belirlenmesini zorlaştırmıştır.

Klarnet icrasında doğru entonasyonu elde etmek için öncelikle doğru akort yapmak gerekmektedir. Günümüz klarnetleri A=442 Hz akort düzeninin uygun olarak üretilmektedirler. Birçok icra topluluğunda akort düzeni yine A=442 Hz olarak belirlenmiştir.

İyi bir icra için, doğru entonasyon oldukça önem arz etmektedir. Türk musikisi klarnet icrasında entonasyon son derece önemli ve aynı zamanda edinilmesi zor bir süreçtir. Sazın yapısal özelliklerine müdahale, tonlama, duruş, tutuş, denge ve özellikle artikülasyon gibi unsurlar entonasyon problemlerini ortaya çıkarabilecek durumlardır.

Klarnette genel olarak akort, bek (ağızlık) kısmının baril ya da barilin gövdeyle birleştiği yerde, bekin barile veya barilin gövdeye tam oturması ya da belli bir oranda mesafe genişletilerek (klarnetin gövde uzunluğu arttırılarak) elde edilmektedir. Klarnetin uzunluğunun arttırılması seslerin kalınlaşmasını, uzunluğunun azaltılması ise seslerin incelmelerini sağlamaktadır.

Klarnette akorda ve entonasyona doğrudan etki edecek diğer değişkenler şu şekildedir:

Nefes Akışı

Klarnet nefesin etkili olduğu bir sazdır. Diyafram nefesi sazda büyük önem taşımaktadır. Nefesin hızı, miktarı ve açısı, sesi doğrudan etkilemektedir. Daha hızlı ve fazla nefes sesin tizleşmesine daha yavaş ve az nefes pestleşmesine neden olmaktadır.

Bek (Ağızlık) Pozisyonu

Bek klarnette elde edilen tonun kalitesine etki eden en önemli bölümdür. Açık ve kapalı olmak üzere iki şekilde görülmektedir. Açık bek; kamış ile bek arasındaki uç kısımların eğim mesafesinin fazla olması iken, kapalı bek ise; eğim mesafesinin az olduğu bek türüdür. Türk musikisi icrası için

genellikle açık bek tercih edilmektedir. Bunun sebebi mücennep aralığının bu şekilde daha rahat elde edilebileceği düşüncesidir. Ancak bu durum bek-dudak-kulak koordinasyonuna olumsuz yönde etki etmektedir. Bu husus, icracının ustalık düzeyi ile ilgilidir. Kapalı denilen, üretim sonrası herhangi bir işlem görmemiş olan beklerde daha temiz perdelerin elde edilmesinin mümkün olacağı düşünülmektedir.

Bekin ağız içerisinde kalan kısmı, alt-üst dudak ve üst dişlerin desteğiyle sesin oluşumu sağlanmaktadır. Bekin pozisyonu icracının diş ve çene gibi fiziksel özelliklerine göre şekil almaktadır. Bekin uç kısmının ağız içerisinde gereğinden fazla olması durumunda seslerin tizleşmesine, gereğinden fazla dışarıda olması durumunda ise sesin pestleşmesine sebep olmaktadır. Havanın ağızdan çıkmaması dengenin sağlanması için ağız kenarları kapanmalıdır. Üfleme esnasında yanakların şişmemesine dikkat edilmelidir.

Türk musikisi icrasında dudak-çene ve bek ilişkisi çok önemlidir. Dudakların gergin ve yanlara doğru açıldığı bir üfleme pozisyonu seslerin tizleşmesine, dudakların serbest bırakıldığı bir üfleme pozisyonu seslerin pestleşmesine neden olmaktadır. Pest seslerin icrası için dudaklar daha serbest bırakılmalı ve kamışa fazla baskı yapılmamalıdır. Tiz seslerin icrası için, çene ve dudak biraz daha sıkılıp gerekli kamış baskısı uygulanmalıdır. Mücennep aralığındaki perdelerin elde edilmesi için dudağın sıkma ve gevşeme eylemleri rol oynamaktadır. Seslerin tizleşmesi için dudak sıkılırken, pestleşmesi için gevşetme eylemi uygulanır. Türk musikisi icrasında genellikle dudak gevşetme tercih edilmektedir. Bu eylem esnasında çene önemli bir rol üstlenerek aşağı yönde hareket ile dudak gevşetmeye yardımcı olmakta ve sesin pestleşmesine katkı sağlamaktadır. Yukarı yönde hareket esnasında ise dudak sıkma eylemi uygulanarak sesler tizleştirilir.

Duruş ve Tutuş

Klarnetin doğru icra edilmesinde etkili olan diğer unsurlardan biri de duruş ve tutuş pozisyonlarıdır. Klarnet hem ayakta hem de oturarak icra edilebilen bir sazdır. Oturarak icra edildiğinde diyaframın katlanma ve sıkışma durumunda nefes alışverişi ile üflemede olumsuzluklar ortaya çıkmaktadır. Klarnet icra etmeye yeni başlayan talebeler için ayakta çalmak daha rahat imkân sunmaktadır. Ayakta yapılan bir icrada ayaklar iki omuz genişliğinde açılmalı ve vücut dik olmalıdır. Kollar vücuda yapıştırılmamalı, baş dik ve tam karşıya bakılmalıdır. Aksi takdirde kafa aşağı yönde eğik olması durumunda sesler pestleşirken, yukarı yönde tizleşmeler görülür. Klarnetin kalak ile vücut arasındaki açısı 45 derece olmalıdır. Klarnetin fazla havaya kaldırılması üflenen açiyı daralttığı

için seslerin pestleşmesine, klarnetin yere doğru fazla eğik olması ise, üflenen açığı genişlettiği için seslerin tizleşmesine neden olur. Bu durumlar oturarak yapılan icralarda da söz konusu olup, oturuş cisme sırt dayanmadan dik olarak oturulması yeterli gelmektedir. Tutuş pozisyonunda ise; kol ve parmak gerginliği azaltılmalı, parmaklar gevşek ve hafif bükük olmalıdır. Parmaklarımızın birinci boğumu yani uç kısmı ile perdelere basılmalıdır. Parmakların perdelere olan mesafesine dikkat edilmelidir. İcra esnasında boşta olan parmakların perdelere çok yakın olması seste değişiklik olmasını sağlayacak ve entonasyona meyil verecektir. Mesafenin fazla olması ise hem görsel olarak hem de icrada gecikmelere sebep olacaktır. Doğru duruş ve tutuş için öncelikle belli bir süre ayna karşısında çalışmak olumlu sonuçlar ortaya çıkaracaktır.

Yardımcı Parmak Pozisyonları ve Kuvvetli Üfleme

Sadece kulak yardımıyla entonasyon hatalarını tamamıyla düzeltmeye çalışmak, özellikle de hızlı icra edilmesi gereken motif, cümle veya eserlerin Türk musikisi klarnet icrası için bazen zor bir durum olabilmektedir. İcra esnasında sadece teknik donanım yeterli olmadığından perdeleri doğru entonasyonda tınılatmaya yardımcı olabilecek ek parmak pozisyonları vardır. Bunlar başlıca, doğal seslere ilave edilebilecek yardımcı parmak pozisyonlarıdır. Her bir klarnet icracısı alternatif parmak pozisyonları üretebilir ancak bunlar üfleme kuvvetine göre de değişkenlik gösterebilir. Üfleme sert ve kontrolsüz olduğunda ses tiz olacaktır. Sert üflenen perdelerde hava akımı daha da fazlaştığı için kontrolsüz üflenen hava, sesleri tamamıyla yarım ses ve daha fazlası ölçüsünde tizleştirecektir. Yumuşak ve kontrolsüz üflenen hava akımında ise tam tersi durum söz konusu olacaktır. Yani kontrolsüz üflenen sesler entonasyon problemini beraberinde getirecektir. Sıklıkla karşılaşılan crescendo dinamiğinde, ciddi bir tizlik eğilimi görülecektir. Aksine decrescendo durumunda, pestleşme eğilimi vardır. Bazı bestecilerin eserlerinde icra etmesi zor motif, cümle veya bölümler vardır. Bunların entonasyon açısından kontrolünü sağlamak belli bir seviye gerektirmektedir. Klarnetin alt sesleri pest, üst sesleri tiz olduğundan bu oktavlarda yazılan bölümleri icra etmek entonasyon açısından daha da zordur. Bu bölümler üzerinde durularak teknik çalışmalar yapılmalıdır. Özellikle yavaş icra ederek bunlar bir entonasyon egzersizi haline getirilebilir.

Saz eğitimi davranış ve içerik bakımından oldukça önemli bir yere sahiptir ve klarnet eğitiminde, sazın benimsenmesi ve tanınması, sazı çalabilmek adına belirtilen davranışların kavranmasıyla ve bu davranışların düzenli ve aktif olması gerekmektedir. Bu davranışların bütünü, icracıya belli bir

disiplinde kazandıracaktır. İcracı, sazıyla üst seviyelere ulaşmak için, gününün büyük bir bölümünü sazına ayırmalıdır. Kaslara yönelik bir faaliyet olan saz eğitiminde, ancak planlı ve disiplinli çalışma ile olumlu sonuçlar alınabilmektedir.

Problem Cümlesi

Türk musikisi klarnet icrasında entonasyonu etkileyen unsurlar ve çözümleri nelerdir?

Alt Problemler

1. Klarnetin fiziksel özelliklerinden kaynaklı olarak entonasyonu etkileyen unsurlar ve çözümleri nelerdir?
2. Türk musikisi klarnet icrasında yapılan süslemelerde entonasyonu etkileyen unsurlar ve çözümleri nelerdir?
3. Türk musikisi klarnet icrasında üfleme teknikleri esnasında entonasyon etkileyen unsurlar ve çözümleri nelerdir?
4. Türk musikisi klarnet icrasında perde baskıları ve kullanımı nasıl olmalıdır?
5. Türk musikisi klarnet icrasında dudak ve bek koordinasyonu nasıl olmalıdır?
6. Mücennep aralıklarındaki perdelerin kullanımında entonasyonu etkileyen unsurlar nelerdir? İcrası nasıldır?
7. Toplu icralarda nasıl eşlik edilmelidir?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, Türk musikisi klarnet icrasında entonasyon bozukluklarına neden olabilen unsurlara değinmek, toplu icra için akort birliği sağlamak ve entonasyon kaynaklı sorunlara çözüm önerileri sunulması amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Türk musikisi klarnet icrasında entonasyona sebep olan unsurların ortaya konulması ve çözümleri doğrultusunda yapılacak icralarda yapılan entonasyon hatalarını en azami seviyeye ya da tamamen yok etmeye yönelik olarak Türk musikisi klarnet icracılarına, eğitimcilerine, talebelerine ve çalgı yapım alanına katkı sağlaması açısından önem arz etmektedir.

YÖNTEM

Araştırmanın bu bölümünde, araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, veri toplama teknikleri, verilerin analizi ve yorumlanmasına ilişkin izlenilen yöntem ve teknikler açıklanmıştır.

Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, Türk musikisi klarnet icrasında entonasyonu etkileyen unsurların ortaya konulup çözümlerinden söz edildiği için, nitel araştırma yöntemlerinden tarama modeli kullanılmıştır.

Tarama modeli geçmişte ya da halen var olan bir durumu olduğu şekliyle tanımlamayı amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve ordadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde gözlemleyip belgeleyebilmektir (Karasar, 2017: 109).

Evren ve Örneklem

“Evren, araştırma sonuçlarının genellenmek istendiği elemanlar bütünüdür. Bu bütün, ortak özellikleri olan canlı ya da cansız her türlü elemanı içerebilir” (Karasar, 2017: 147). Bu araştırmanın evrenini, Türk musikisi klarnet icrasında entonasyonu etkileyen unsurlar oluşturmaktadır. Evren üzerinde çalışıldığı için ayrıca bir örneklem kümesi belirlenmemiştir.

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, Türk musikisi klarnet icrasında entonasyonu etkileyen unsurlar içerisinde yer alan klarnetin fiziksel özellikleri, süsleme teknikleri, üfleme teknikleri, dudak-bek koordinasyonu, perde baskısı, mücennep aralığındaki perdelerin icrası ve toplu icraların nasıl yapılacağı hususunda bulgular incelenerek çözüm odaklı yorumlanmıştır.

Klarnet’in Fiziksel Özelliklerinden Kaynaklı Olarak Entonasyonu Etkileyen Unsurlar ve Çözüm Önerileri

Öncelikle sesin fiziksel özelliklerine bakıldığında sesin frekansı, dalga boyu ve şiddeti gibi teknik konular klarnet icrasında da sonuca etki eden parametreler olarak karşımıza çıkmaktadır. Sesin dalga boyu ile frekansı birbiri ile ters orantılıdır. Aynı zamanda cisimlerin titreşim sayılarını da

malzeme yapısına göre değişkenlikte etken olduğu bilinmektedir. Yani sesin katı, sıvı ve gaz ortamlarında yayılma hızı, dalga boyu değişkenlik göstermektedir. Konuya bu açıdan baktığımızda klarnetin yapıldığı malzeme, yapımından kaynaklı eksiklik ve hataların tona ve özellikle entonasyona etkisi göz ardı edilemez.

Mantar ve güderiler icracıya önemli derecede performans kaybı yaşatabilir. Mantarlar klarnetin ek yerlerindeki birleşme noktalarında bulunur. Görevi eklemlerin hava sızdırmasını önlemek ve klarnetin fiziksel duruşu açısından uygunluk kazandırmaktır. Yani mantarların yıprandığı bir klarnetin eklem noktalarından sallantılı hareket edeceği ve aynı zamanda hava sızıntısına sebep olacağı kaçınılmaz bir gerçektir. Bu açıdan bakıldığında sesin basıncı bize bir noktada frekansı vermektedir. Basınç kaybının entonasyona olumsuz etki edeceğini söylemek mümkün olacaktır. Yine aynı şekilde güderi dediğimiz klarnetin kapakçıklı perdelerinde kullanılan malzemeler de icracının bastığı perdenin kayıp yaşamadan doğru sesi elde etmesine imkân tanıyan önemli kısımlardır. Güderilerin yıpranmış olması ya da kalitesizliği yahut hatalı yapımından kaynaklı hava kaçakları yine olumsuz anlamda etki edecektir.

Ağızlık ve diğer gövde kısımlarında klarnetin yapıldığı malzeme belirli oranda tınıyı ve tonu ve hatta hacmi belirlemede etken olsa da entonasyon açısından hatalı ya da bozuk bir durum yoksa büyük oranda etki etmeyecektir. Lakin gövdedeki çatlaklar vb. sorunların olumsuz yansıması olacağı ve yine sızıntılardan kaynaklı basınç kaybı yaşanmasına sebep olacağı ve dolayısıyla entonasyona belirli oranda etki edeceği kaçınılmaz bir gerçektir. Fakat gövdedeki eklemlerin birleştirilme esnasında tam oturtulması ya da boşluk bırakılması klarnetin gövde boyunun uzun ya da kısa oluşuna ve dolayısıyla telli bir sazdaki tel boyunun uzunluk-kısalık durumuna etki edeceği için frekans açısından yansımaları olacaktır. Bilindiği üzere yüksek ve düşük frekanslar bizim elde etmek istediğimiz ince ve kalın sesleri oluştururlar. Bu bakımdan klarnet olması gereken boyutlarından daha uzun ya da kısa olacak şekilde form bozukluğuna uğratıldığında bunun entonasyona, akorda olumsuz etkileri olacaktır. Günümüzde klarnet üzerinde yapısal açıdan çalışmalar yapıldığı bilinmektedir. Zaman zaman kalak, baril üzerinde yapılan yeniliklerle klarnette daha arzu edilen entonasyon ve tını elde edilmeye çalışılmakta ve bu hususta olumlu sonuçlar alınabilmektedir. Bu noktadan hareketle de yine bu gibi yapısal müdahalelerin olumlu olumsuz etkileri olduğu tartışma götürmez bir gerçektir.

Bek, klarnetin belki de en önemli ses kaynaklarından biridir. Klarnet ile icracısının birleşme noktası, adeta sesin kaynağı diyebiliriz. Bekten dolayı yaşanılacak sorunların en başında doğru bek

seçilmemiş olması gelir. İnsana ait fiziksel özelliklerin standart olmaması, bekin de standart olamayacağını bir göstergesidir. Dudak ve diş yapısı, ağız boşluğu farklılığı sebepleriyle doğru bekin seçilmesinin elde edilecek entonasyona olumlu yansımaları olacaktır. Ters durumlarda ise icracının uygun olmayan bek ile ses üretmesinde sorunlar yaşanacaktır. Dudak, ağız ve diş yapılarındaki farklılıklar gözetilerek en doğru bek seçilmelidir.

Türk Musikisi Klarinet İcrasında Yapılan Süslemelerde Entonasyonu Etkileyen Unsurlar ve Çözüm Önerileri

Bir eserde asıl notanın üzerine çeşitli işaretler koyarak yazılan, eserin usulünü ve temposunu bozmaksızın, düzum ve tartımlarında yapılan değişikliklerle, eseri daha müzikal anlamda süsleyerek icra etmek için kullanılan küçük nota yazımları, işaretleri ve ifade unsurlarıdır. Türk musikisinin adabına uygun ve ehli tarafından yapılması gereken tekniklerdir. Gerektiği gibi yapılmadıkları takdirde icrayı ve dolayısıyla musikiyi bayağılaştırır (Yahya Kaçar, 2020: 165).

Klarinet tampere sisteme göre dizayn edilmiş bir sazdır. Türk musikisi klarinet icracılığında süsleme adı altında bilinen teknikler, klarinetin yapısı gereği bazı zorlukları da beraberinde getirme olasılığı vardır. Bu sebeptendir ki klarinet ile Türk müziği icra ederken klarnette olmayan perdeler icracının özel teknikleriyle elde edilir. Dudaktan yapılan sıkma ve salma hareketleri seslerin tizlik pestlik durumunu etkiler ve bu sayede mevcut perdeden daha pest ya da tiz ses elde etmek istediğimizde bu tekniği kullanırız. Bu bilgilerden hareketle diyebiliriz ki süslemelerde özellikle klarinetin bu hassasiyeti dikkate alınmalı ve performansa olumsuz yansımaları olacak etkenlerden uzak durmalıyız. Örneğin çarpma yapıldığı esnada çarpmanın yapıldığı asıl sesin kayba uğratılması, dudak baskısının doğru ayarlanamaması performansa olumsuz etki edecek ve entonasyon bozukluğuna sebep olacaktır. Özellikle parmakların perde üzerinde küçük hareketler ve bazı eserlerin icrasında çok küçük zaman aralıklarında yapılan anlık hareketler olması gerekene uygun yapılmazsa bu durum yine olumsuz etki edecektir. Biliyoruz ki parmakların perdeler üzerindeki duruşunun dahi (yakınlık-uzaklık) entonasyona belirli ölçüde etki etmektedir. İcracının basması gereken perdeyi değil, yanlış perdeye basmak zorunda bırakabilir. Uygulanan süslememe teknikleri usul açısından da önemli olup, yerinde ve zamanında yapılmadığı zaman ritmik olarak da aksamalar sağlar. Örneğin; 1.5 ses ya da 2 ses aralığındaki notalara yapılan çarpmalarda aradaki mesafeden dolayı bir entonasyon problemi yaşanması muhtemeldir. Düşük aralıktaki çarpmalar, entonasyon açısından daha sağlıklı olabilmektedir. Bu bakımdan çarpma hareketleri yapılırken parmak pozisyonlarına ve bunun senkronuna dikkat edilmelidir. İcracının süsleme tekniklerini iyi

bilmesi halinde hangi eserde, nasıl uygulayacağını ve hangi serilikte yapacağını Türk müziğinin klarnet kullanımında ahenkli bir icrayı da ortaya çıkarır.

Türk Musikisi Klarnet İcrasında Üfleme Teknikleri Esnasında Entonasyonu Etkileyen Unsurlar ve Çözüm Önerileri

Klarnetin Türk musikisi icrası ile bütünleşmiş olan tekniklere başarıyla adapte olduğu bir gerçektir. Bu tekniklerin kullanımında bazı yanlış durumlar da gözlenebilmektedir. Örneğin; staccato veya glissando gibi üfleme tekniklerinde, bek ve kamış uyumsuzluğu, icracının parmak ve dil-ağız hareketlerindeki senkronize olamama durumu entonasyon problemlerine yol açabilir. Özellikle glissando tekniği uygulanırken eserin ritmine, tartımına uygun bir zamanlama ile yapılmalıdır. Diğer taraftan yine dudak-bek-kamış ilişkisi burada büyük önem arz etmektedir. Glissando yapılırken dudak hareketiyle, parmakların kaydırılması suretiyle ya da her ikisinin kullanımıyla bu teknik uygulanmaktadır. Dudak salma/gevşetme/baskısını azaltma veya sıkma hareketi yapılırken sesin kendi içinde ve sesler arası geçişte doğru bir koordinasyon ve zamanlama önemli bir durumdur. Şayet icracı bunu doğru ayarlayamaz ise entonasyonda olumsuz sonuçlar doğuracaktır. Yukarıda da belirtildiği gibi klarnet dudak baskısı ile seslerde değişkenlik gösterebilen bir sazdır. Bunu doğru uygulayamamak ise, kulağa hoş gelmeyen seslerin duyulmasına sebep olacaktır.

Türk Musikisi Klarnet İcrasında Dudak-Bek Koordinasyonu

Türk musikisi klarnet icrasında dudak ve bekin koordinasyonunu belirleyen en önemli unsurlardan biri iyi bir kulağa sahip olmaktır. Bununla birlikte kullanılan materyalin seçimi de çok önemlidir. Bek ve kamış, bu materyallerin en önemli parçalarını temsil etmektedir. Bu sebeple Türk musikisi icracılarının kendi ağız yapılarına uygun bir bek seçmesinin yanı sıra kullanılan ağızlığın açıklığına göre bir üfleme pozisyonu kullanılması icra açısından büyük kolaylık sağlayacaktır. Aynı zamanda icra ettiği musikinin kuramsal yapısını bilmek ve bu musikiye dair yapılmış olan icraları çokça dinlemiş ve edinmiş olması önemlidir. Türk musikisi algılaması iyi olmayan bir kişinin icra esnasında dudak-bek koordinasyonunu doğru yapma ihtimali de düşük olacaktır. Günümüzde kayıt altında olup herkesin istifadesinde olan birçok dijital veri mevcuttur. Bu anlamda ustaların icralarının dikkatle dinlenilmesi ve izlenilmesi kişiye önemli kazanımlar sağlayacaktır. Burada yalnızca dinlemenin yeterli olmayacağı, aynı zamanda görerek öğrenmenin daha mümkün hale geleceğini vurgulamak gerekir. Türk musikisi, icra sistemi anlamında metodolojik olarak yazılı

kaynaklar üzerinde yeterince izah edilmediği için meşk sistemi, usta-çırak ilişkisi bu konuda kişiye katkı sağlayacaktır.

Bu bilgilerden hareketle mevcut kayıtlar incelendiğinde, Türk musikisi klarnet icrasında klarnetin çok mid sayılabilecek bir tonda üflenmediği, daha mistik ve buğulu üflenmesinin de aslında bir teknik ve gereklilik olduğu görülmektedir. Bu sebeple dudak hâkimiyeti sağlanabilmesi için henüz Türk musikisi icra edilmeye başlanmadan önce kişinin dudağını tampere sesleri doğru üretecek şekilde alıştırmaları önemlidir. Sonrasında ise diğer bahsettiğimiz hususlar göz önünde bulundurulmalı ve mücennep aralıklarındaki yapıya uygun ses üretimi için dudak salma egzersizleri doğru bir yaklaşımla etüt edilmelidir.

Türk Musikisi Klarnet İcrasında Perde Baskısı ve Mücennep Aralığı Kullanımında Entonasyonu Etkileyen Unsurlar ve Çözüm Önerileri

Öncelikle doğru bir perde baskısı için kullanılan klarnetin perdeleri, üretildiği durumda yani herhangi bir işlem görmemiş olması gerekir. İcracının dikkat etmesi gereken hususlar ise, öncelikle klarnet üzerindeki perdelerin geneline aşına olması, basılacak perde veya çevresindeki perdeler üzerinde belli bir çalışma sürecini doldurması icracının perde baskılarında ve icrasında daha sağlıklı bir düzen olacaktır.

Türk musikisi perde yapısı Batı müziği perde yapısından farklılık göstermektedir. Türk musikisinin tampere sistem karşısında çok perdeli oluşu ve bu perdelerin değişik aralıklarda ve küçüklüklerde (mikro) olması sebebiyle klarnetin tampere olan sisteminin klarnette doğrudan Türk musikisi icra etmeye tam anlamıyla elverişli olmadığını belirtmek gerekir. Bu sebeple klarnette mevcut olmayan seslerin elde edilmesi özel teknikler gerektirir. Bunların en önemlisi dudak kontrolüdür. Elbette dudağın ne kadar gevşeyeceği ve bazen sıkacağını belirleyen ise icracının sahip olduğu müzik kulağıdır. Gerek Türk musikisine olan kulak aşinalığı, kulak dolgunluğu gerekse teknik ve teorik açıdan Türk musikisi bilgisi bu konuda kişiye önemli derece katkı sağlayacaktır. Aksi takdirde neyi, niçin, nasıl ve ne kadar yapacağını bilemeyen icracı dudak salınımı yapsa bile doğru sonuç elde edemeyecektir. Türk musikisinin kendine has tavrı klarnette belirleyici olan hususlardan biridir. Bir diğeri ise, perdeleri doğru seslendirmektedir. Şayet kişinin Türk musikisi bilgisi, kulak dolgunluğu yeterli düzeyde ise klarnette elde etmek isteyeceği perdeleri dudak hareketleriyle elde edecektir. Fakat burada en önemli sorun bu dudak hareketlerini doğru yapabilmek ve doğru seste bu tekniği kullanmaktır. Pest basılması gereken bir perde de dudağı gevşetip sonraki sese

geçildiğinde doğru baskı yapılmazsa yine doğru sonuca ulaşılamayacak ve kötü bir duyuma sebep olacaktır. Bu sebeple bolca dinlemeler yapılmalı, teorik açıdan perde sistemleri, makamsal yapılar iyi anlaşılmalı ve sonrasında dudak kontrolünü geliştirmeye ve Türk musikisi perdelerini üretmek noktasında bolca alıştırma yapmaya özen gösterilmelidir.

Mücnep aralığı Türk musikisinde tam iki perde arasındaki mikro perdeleri temsil etmektedir. Bu aralıkta yer alan perdelerdeki en büyük etken bu frekansların görsellikten ziyade işitsel bir durum olup icrası başlıca bir zorluktur. Bunun yanı sıra esere ve eserin icra edileceği perdeye hâkim olamama durumu da icrayı olumsuz etkileyen faktörler arasındadır. Burada bilinmesi gereken en önemli husus bu aralığın hangi makam yapısı içerisinde yer aldığı ve dizinin hangi derecesini teşkil ettiğidir. Örneğin, Uşşak makamı ve ailesi içerisinde ikinci derece perdesi olarak karşımıza çıkıyorsa o durumda bu perdenin üç koma civar değerinde basılması gerekir. Rast makamı dizisindeki konumu gereği ise o kadar pestleştirilmesine gerek duyulmayacaktır. Bu aslında eserin icrası esnasında eserin kompozisyonuna ve seyrine, kalıplarına göre belirlenecek bir durumdur. Aksi halde Türk musikisinin istenilen çeşnileri ve makam hissiyatı oluşmayacak, eksik kalacaktır. Tam da bu nokta da mücnep aralığının entonasyon açısından doğurduğu sorunlar dikkat çekmektedir. İcracı bu seslerin üretilmesi noktasında yeterince mahir değil ya da yanlış teknik uyguluyor ise maksat hasıl olmayacak ve kulağa gelen bozuk sesler rahatsızlık uyandıracaktır. Örneğin Uşşak makamında bir seyir ya da taksim edecek olan icracının yerinden Uşşak makamının ikinci derecesinde yani segâh perdesinde vermesi gereken değeri verememesi halinde yalnızca entonasyon sorunu değil aynı zamanda makamın seslendirilmesi de sorunlu olacak hatta dik basıldı ise Uşşak değil Buselik makamı dizisi seslendirilmiş olacaktır. Daha önceki açıklamalarda da belirtildiği üzere dudak salınımının doğru yapılması çok büyük önem taşımaktadır. Şayet istenilen değerleri elde edecek bir dudak tekniği kullanılmaz ise ses tiz ya da pest kalacak ve entonasyon bozukluğu meydana gelecektir. Bu sorunların olumlu yönde şekillenmesi için eser ve icra edilecek makamın perdelerini göz önünde bulundurup, çeşitli etüt çalışmaları yapılmalıdır.

Türk Musikisi Klarnet İcrasında Toplu İcralarda Entonasyonu Etkileyen Unsurlar ve Çözüm Önerileri

Klarnetin Türk musikisi bağlamındaki toplu icrası, diğer sazların eşliği dâhilinde şekillenir. Örneğin; Uşşak veya Hüzam makamındaki bir eserin toplu icrası yapılırken, icracının diğer sazların güzergâhını takip etmesi ve arıza seslerdeki frekansı eşlik sazların frekansına yakın bir

düzyeyde üflemesi toplu icralardaki entonasyon problemini en aza indirilmesini sağlayacaktır. Klarnet hem solo hem eşlik sazıdır. Klarnetin renk saz olması, toplu icralarda diğler sazlara nazaran daha serbest icralar gerçekleştirmesi zaman zaman olumsuz sonuçlar doğurmaktadır. Serbestliğin bir ölçüsü olmadığı takdirde icracı genel icra içerisinde sırtacak ve kaynaşmamış bir performans sergilemiş olacaktır. Bu sebeple klarnetin eşliğı bulunduğı topluluğa göre, saz sayısına ve düzenlemesine göre değışim gösterecektir. Frekans ve çıkan ses itibari ile hacimli bir saz olan klarnet, toplu bir icranın içinde çok fazla yüklenerek çalınmamalıdır. Diğler sazlara uygun bir frekans içerisinde yeri geldiğı zaman bir üst oktavından, yeri geldiğinde de bir oktav pest perdelerden icra edilmelidir. Yanındaki diğler sazlari dinleyerek ahenk içerisinde icra edilmelidir. Şayet partiyonlu bir düzenleme var ise elbette klarnet büyük oranda kendi partiyini seslendirecektir. Normalde de topluluk ile uyumlu icra etmesinin doğru olduğunu düşünmekle birlikte klarnetin etkileyici sesine bir de teknik kapasitesinin yeterli seviyede olması eklenince klarnetin zaman zaman serbest bırakılarak icra heyetinin verimliliğini hem teknik hem de duygusal anlamda artıracaktır.

SONUÇ

Meşık geleneğı ile süregelen Türk musikisi yapısı gereğı standardizasyon; talepler doğrultusunda saz yapımı ve perde anlayışı farklılıklari bakımından icracılık boyutunda müşahhas olarak ortaya koymak neredeyse imkânsızdır. Araştırmanın alt problemlerine dayalı ortaya konulan bulgular neticesinde öncelikle fiziksel özelliklerinin saz yapımcıları tarafından özen çerçevesi içerisinde üretim yapılması ve Türk musikisi icrasına uygun perde ve akort sistemi uygulanması gerektiğini söylemek mümkündür. İcra ortamındaki sıcaklık, nem gibi tabii durumların klarnetin akorduna etkisi olması esnasında bek-baril-gövde arasındaki mesafelere müdahalelerde bulunarak sorun azami dereceye indirilmelidir. Tiz perdeler için daha fazla, pest perdeler için daha az nefes kullanarak diyaframın nefes akışı sağlanmalıdır. Türk musikisi icrasına uygun eğim mesafesinde olan bekler tercih edilmeli mücennep aralığındaki perdeleri elde etmek için dudak ve çene üçgen hal alarak geriye doğru gevşetilmeli sabit perdeler için diş ve dudak sabit derecede sıkılarak icra yapılmalıdır. Tiz perdelerin icrasında dudak sıkılmalı pest perdeler için aşırı olmamak kaydıyla gevşek bırakılmalıdır. Perde baskılarının temiz ve rahat olması için parmaklar perdelere yakın tutulmalıdır. Klarnet ile vücut arasında 45 cm mesafe olup kafa karşıya doğru dik tutulmalı, üfleme esnasında yanaklar şişirilmemeli, kollar vücut ile bitişik olmamalıdır. Yapılan süslemelerden

özellikle çarpmalar esnasında küçük perde aralıkları tercih edilmelidir. Glissando gibi üfleme tekniklerinin kullanımı esnasında tüm perdelere aynı kuvvette nefes ve dudak sıklığı uygulanmalıdır. Legato gibi üfleme tekniklerinde notanın değeri boyunca eşit nefes ve dudak uygulanmalıdır. Vibrato yapılacak olan perdeden bir sonraki perdeye geçişte bir önceki perde unutulmalı icra edilecek perde de düz üfleme yapılmalıdır. Staccato gibi üfleme tekniklerinde dudak normalden biraz daha dar ve sıkı olmalıdır. Genel olarak bütün üfleme ve süsleme tekniklerinde dudak ve bek koordinasyonuna dikkat edilmelidir. Toplu icralarda sabit frekanslı ya da güvenilir akorttaki sazlara uyum sağlanmalıdır. Diğer sazların volüm dengesinin üzerine çıkılmamalıdır. Keman gibi klarnete yakın tonlardaki sazların eşlik ettiği topluluklarda seslerin çakışmaması için farklı oktavlarda icralar yapılmalıdır. Elde edilen tüm bulgular doğrultusunda özellikle mücennep aralığındaki perdelerin icrası için Türk musikisi klarnet icrasının iyi bir musiki kulağına sahip olması, iyi bir dinleyici olması, günlük çalışmalarında uzun ses, üfleme ve süsleme tekniklerine yönelik çalışmalar gerçekleştirerek entonasyon problemlerini ortadan kaldırmaya yönelik etütlerin çalışılması gerekmektedir. Entonasyon probleminin çözümüne katkı yolunda, elektronik çözümler gündeme gelebilecek olsa dahi, yine de asıl çözüm, büyük oranda icracının kendisine ait olduğu sonucuna varılmıştır.

KAYNAKLAR

- Birer, A. R. H. (2010). *Makamsal Müzikleri Dinlemenin Entonasyona Etkisi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Gazi Üniversitesi.
- Chen, S. (2006). Development Of An Instrument To Assess Views On Nature Of Science And Attitudes Toward Teaching Science. *Science Education*, 90 (5), 803-819.
- Coşkun, E. (2010). *Flütün Entonasyon Problemi Üzerine Teknik Çalışmalar* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] İstanbul Üniversitesi.
- Entonasyon. (t.y.). *Vikipedi Özgür Ansiklopedi* içinde. Erişim adresi: (01.09.2022) <https://tr.wikipedia.org/wiki/Entonasyon>.
- Karasar, N. (2017). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar, İlkeler, Teknikler*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Sözer, V. (1986). *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taş, F. (2020). Yaylı Çalgılar Eğitiminde Entonasyonu Geliştirmeye Yönelik Kullanılan Üç Yöntemin Karşılaştırılması. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, (76), 1802-1820.

Topoğlu, O. (2006). *Yaylı Çalgı Çalışma Sürecinde Eşlikli Çalışmanın Önemi ve Viyolonsel İçin Eşlikli Parmak Açma Çalışmaları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Dokuz Eylül Üniversitesi.

Yahya Kaçar, G. (2020). *Türk Müsikisinde Eser ve İcrâ Tahlili Yöntemleri*. Ankara: Gece Kitaplığı.

EXTENDED ABSTRACT

Intonation, one of the most mentioned subjects in instrument performance, directly affects the performance quality and influence. It is clear that such equipment has a direct effect on the performance as choosing an instrument that is not tuned precisely and an unideal mouthpiece, reed, bow, pick, etc. when examined physically. Variables such as psychological state, fatigue, illness or seasonal change, rather than physical dimensions, play an important role in the performance as well.

Due to the structure of Turkish music with the meşk tradition, it is almost impossible to standardize the performance due to the differences in instrument making and pitch understanding in line with the demands. The clarinet, which was primarily used in the Western music performance, has become used in the Turkish music performance in time as well. In addition to the stable structure of Western music, the notes in the mucennep range began to be performed, but serious intonation problems have emerged.

In addition to the intonation problems caused by the distances between the cork, chamois, mouthpiece, joints or bell in the clarinet's own physical structure, the sub-problems of the research include the intonation problem in the use of ornamentation and blowing techniques such as grace note, vibrato, glissando, trill, embouchure. Various other issues such as the use of tone holes, posture, holding, mouth, performance style, tongue and lip movements also affect the intonation in the clarinet performance of Turkish music. Therefore, the current research seeks answers to the questions what are the factors affecting the intonation due to the physical characteristics of the clarinet, what are the factors affecting the intonation in the ornaments in the Turkish music clarinet performance, what are the factors affecting the intonation during the blowing techniques in the Turkish music clarinet performance, how to play and use notes in Turkish music clarinet performance, how lip and mouthpiece coordination are in Turkish music clarinet performance, What are the factors that affect the intonation in the use of notes in the Mücennep range, and how to accompany in ensembles. In this direction, it is aimed at addressing the factors that can cause

intonation problems in Turkish music clarinet performance, providing a unification of chords for collective performance, and offering solutions to problems caused by intonation. Therefore, this research is important in terms of contributing to Turkish music clarinet performers, educators, students and the field of instrument manufacturing in terms of revealing the factors that cause intonation in the Turkish music clarinet performance and eliminating the intonation mistakes made in the performances completely or to the maximum level in line with their solutions

This research is qualitative research aiming at revealing the intonation problems encountered in Turkish music clarinet performance, their reasons and solutions. Survey method, one of the qualitative research methods, was used. The universe of this research consists of the factors that affect the intonation in Turkish music clarinet performance. The universe will be studied. Therefore, the sample was not determined.

In line with these findings, it can be said that it should be produced by the luthiers within the framework of care for its physical characteristics and tone holes and chord system should be designed in accordance with the Turkish music performance. When natural conditions such as temperature and humidity in the performance environment affect the tuning of the clarinet, the problem should be minimized by intervening in the distances between the mouthpiece-barred-joints. Breath flow of the diaphragm should be maintained by using more breaths for high pitches and less for low pitches. Mouthpieces with a suitable inclination distance for the Turkish music performance should be preferred, and the lips and chin should be triangular and loosened backwards to obtain the notes in the mücennep range. Lips should be tightened in the performance of high pitch notes, and should be left loose for low pitch notes, provided that it is not excessive. Fingers should be kept close to the tone holes so that the note playing are clean and comfortable. There should be a distance of 45 cm between the clarinet and the body, the head should be kept straight forward, the cheeks should not be inflated during blowing, the arms should not be adjacent to the body. Small tone hole ranges should be preferred, especially in the grace notes. During the use of blowing techniques such as glissando, the same force of breath and lip frequency should be applied to all tone holes. In blowing techniques such as legato, equal breath and lips should be applied throughout the note value. In the transition from the tone hole to be vibrated to the next tone hole, the previous tone hole should be forgotten and the tone hole to be performed should be blown straight. In blowing techniques such as staccato, the lip should be slightly narrower and tighter than normal. In general, attention should be paid to lip and mouthpiece coordination in all

blowing and ornament techniques. In ensemble performances, instruments with a fixed frequency or reliable tuning should be adapted. It should not exceed the volume balance of other instruments. In ensembles accompanied by instruments with tones close to the clarinet, such as the violin, performances should be performed in different octaves so that the sounds do not overlap. In line with all the obtained findings, especially for the performance of the tones in the mücennep range, the Turkish music clarinet performer should have a good musical ear, should be a good listener, and practices should be carried out to eliminate the intonation problems by doing blowing long notes, blowing and ornament techniques in their daily practices. Although electronic solutions may come to the fore in terms of contributing to the solution of the intonation problem, it has been concluded that the main solution is largely the performer's own.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 18.10.2022
Kabul Tarihi / Date Accepted : 12.12.2022
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2022
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1190631>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

MANOL UDLARININ YAPISAL, FİZİKSEL VE MALZEME ÖZELLİKLERİ

ARSLAN, Alper Atahan¹

ALASKAN, Ali Maruf²

ÖZ

Bu makalede, ülkemizin ud yapımı alanında yetiştirdiği en önde gelen isimlerinden olan Manol Emmanuel Venios' un yapmış olduğu udlar, yapısal, fiziksel, malzeme özellikleri ve yapımçıya has karakteristikleri yönünden incelenmiştir. Ülkemiz çalgı yapım tarihinde önemli bir yere sahip olan Manol usta, aynı zamanda ud yapımında dünyaca tanınan bir yapımçıdır. Çalgı yapımına 1870 yılında başladığı bilinen Manol'u, diğer yapımıcılardan ayıran en belirgin özelliği, ud yapımında kullandığı ve kendine has geliştirdiği yapısal, fiziksel tekniklerdir. Yapılan çalışmada, Manol' un

¹ Alper Atahan ARSLAN, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği, Doktorant, alperarslan@abege.com.tr, <https://orcid.org/0000-0002-3479-2216>

² Doç. Dr. Ali Maruf Alaskan, Ege Üniversitesi DTMK Çalgı Yapım Onarım Bölüm Başkanı, ali.maruf.alaskan@ege.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-2165-6001>

ud yapımında kullandığı teknikler ile çalgılarının yapısal, fiziksel ve malzeme özellikleri incelenerek, kendine özgü geliştirdiği yöntem ve teknikler tespit edilmeye çalışılmıştır. 1888-1915 yılları arasında yapmış olduğu beş adet ud, detaylı olarak incelenerek, benzerlik ve farklılıkları araştırılıp, genel özelliklerin bulunması hedeflenmiştir. Yaptığı udlara, süreç içerisinde yapımçı ve icracılar tarafından yapılmış olan değerlendirmeler göz önüne alınarak, elde etmiş olduğu beğeni ve başarının çalgılar özelinde bulunması amaçlanmıştır. Çalışma kapsamında sanatçının 5 adet udu incelenmiştir. İncelenen udların fiziksel ölçümleri yapılmış, malzeme özellikleri incelenmiş, form yapısı, ses tablası gibi çalgının bileşen detayları incelenip açıklanarak, yapımçı ve icracılara veri sağlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çalgı, Ud, Lutiye, Manol, Organolji.

STRUCTURAL, PHYSICAL AND MATERIAL PROPERTIES OF MANOL OUDS

ABSTRACT

In this article, ouds made by Manol Emmanuel Venios, one of the most prominent names in oud making in our country, were examined in terms of their structural, physical, material properties and producer-specific characteristics. Master Manol, who has an important place in the history of instrument making in our country, is also a world-renowned producer of oud. The most distinctive feature of Manol, who is known to have started making instruments in 1870, from other producers is the structural and physical techniques he used in making ouds and developed uniquely. In the study, the techniques used by Manol in making ouds and the structural, physical and material properties of his instruments were examined, and the methods and techniques he developed were tried to be determined. The five ouds he made between 1888-1915 were examined in detail, their similarities and differences were investigated, and it was aimed to find general features. Considering the evaluations made by the producers and performers for the ouds he made, it is aimed to find the appreciation and success he has achieved in the instruments. Within the scope of the study, 5 ouds of the artist were examined. The physical measurements of the ouds examined, the material properties were examined, the component details of the instrument such as the form

structure, soundboard were examined and explained, and data were tried to be provided to the producers and performers.

Keywords: Instrument, Oud, Luthier, Manol, Organology.

GİRİŞ

İnsanlar, ilkel dönemlerden itibaren içinde buldukları coğrafyanın sunmuş olduğu imkânlarla bağlı olarak elde ettikleri ağaç, kemik, kabuk, taş, boynuz, deri, toprak vs. gibi malzemelerle ilk çalgılarını yapmışlar ve bu çalgılar eşliğinde müzik icra etmeye başlamışlardır. Bu bağlamda zamanla çalgı yapımı da bir iş kolu haline gelmiş ve bu iş kolunda çalışanlara luthier³ (lutiye) adı verilmiştir. Öztuna, “*Luthier: (Fr. “lutiye” ok.) Telli (yaylı veya mızraplı) saz imal etme san’atına luthierie denir. Kelime aslında Ortaçağ’da luth (ûd) imal etme manasından genişleyerek bugünkü medlûlünü almıştır*” diye açıklamaktadır (Öztuna, 2000: 537). Müzik sanatının zaman içerisinde önem kazanmasıyla, luthierlik mesleği de saygın bir kimlik kazanmış ve bu durum luthierlerin daha nitelikli çalgılar üretmelerini zorunlu hale getirmiştir.

İsimleri yaptıkları çalgılarla anılan marka olmuş luthierler, müzik ve çalgı yapım tarihinde önemli bir yer teşkil etmektedir. Stradivarius (keman yapımı), Amati (keman yapımı), Goffriller (çello yapımı), Torres (gitar yapımı), Manol (ud yapımı) dünyaca tanınan ve isimleri yaptıkları çalgı ile anılan örnek yapımcılardır.

Manol, yaşadığı dönemde, ud yapımı konusunda mihenk taşı olarak kabul görmüş ve Manol udları dünyaca tanınan tınısı ve estetiği ile çalgı tarihinde yerini almıştır. Öyle ki, luthierler “Manol ud” tabirini belirli bir form ve özellikteki udları tanımlamak için kullanmaktadır. Yaptığı udlar ile tanınan ve büyük ün kazanan Manol, 19. yüzyıl son çeyreğinden günümüze bir yapımcı olarak udun tarihi sürecinde yer almaktadır.

Udun tarihi sürecine kısaca baktığımızda, “Ud” kelimesi ilk defa 7. yüzyıla ait Arapça metinlerde geçmektedir (Karakaya, 2012: 39). el-Kindî (ö. 874?), Fârâbî (ö. 950), İbn-i Sînâ (ö.1037), Safiyüddin (ö. 1294), Kutbuddin Şirazî (ö. 1317), Abdülkadir Merâgî (ö. 1435) gibi musiki alimleri udu hem edvarlarında hem de icrada kullanmışlardır (Koç, 2010: 389). İspanya’nın Müslüman Araplarca fethinden (711) itibaren ud Batı’ya geçmiş, 13. yüzyıla kadar Avrupa’da gözde bir saz

³ Genel geçer kullanımda luthier ve lutiye olarak telaffuz edilmekle birlikte bu çalışmada luthier olarak kullanılmıştır.

olmuştur (Öztuna, 2000: 537). 17. yüzyıldan itibaren Osmanlı'da saraydan başlayarak, ney, tanbur keman ve santur çalgıları öne çıkmış ve uda olan ilgi 19. yüzyıl sonlarına kadar oldukça azalmıştır (Güler, 2022: 108). 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türk müziği icracısı birçok müzisyen Mısır'a giderek konserler vermiş, Mısır kültüründen ve buradaki müzikten etkilenmiştir (Aksoy, 1985: 1228). Mısır'da udun önemli bir konumda olması ve Türk Mısır müzikleri arasındaki etkileşim, udun yeniden Türk müziği içerisinde kendine önemli bir yer bulmasında etkili olmuştur (Güler, 2022: 109). Karakaya'ya göre, 19. yüzyılın sonlarına doğru ud yeniden geleneksel Türk çalgıları arasına katılmış, bu dönemde İstanbul'da da çalanların sayısında büyük artış görülmeye başlanmış ve pek çok ud imalathanesi açılmıştır. Bu imalatçıların en ünlüsü de Manol' dur (Karakaya, 2012: 39).

Problem Durumu

Bu araştırmada, ülkemizde ve ortadoğu coğrafyasında yaygın olarak kullanılan ud luthierlik mesleği eksninde Manol usta özelinde ele alınmıştır. udlarının ses kalitesi ve karakteristik özellikleri açısından, yapımcı etkisinin, ses ve işçilik kalitesine yansımaları değerlendirilmiştir. udlarının bu gün bile hala ses kalitesi ve ekonomik değerini korumasının nedenleri bu çalışmanın ana problem durumunu oluşturmaktadır.

Araştırmanın Amacı

1800'lü yılların sonu ve 1900'lerin başında ülkemizde oldukça önemli bir yapımcı olarak tarih kayıtlarına geçmiş olan Manol ustanın yapmış olduğu udlar incelenerek, onun bu konuda neden ön plana çıktığını tespit etmek bu araştırmanın amacı olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın Önemi

Ud ve diğer çalgıların yapımcıları konusu ülkemizde çok fazla ele alınmamış bir konudur. Bu sebeple yapılan çalışma çalgı yapımcıların mesleki, ekonomik ve sanatsal yönden ele alınması bu mesleğin önemini vurgulamak açısından önemlidir.

Evren ve Örneklem

1800'lü yılların sonu ve 1900'lerin başında ülkemizde oldukça önemli bir yapımcı olarak kabul edilen Manol ustanın 5 udu yapısal, fiziksel ve malzeme özellikleri açısından incelenmesi bu araştırmanın evrenini oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar

Bu çalışmanın kapsamı, Manol tarafından 1889-1915 tarihleri arasında yapılmış beş adet udun incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

Manol'un Hayatı ve Mesleki Geçmişi

Manol Emmanuel Venios Rum asıllı olup doğum yeri, doğum tarihi ve ölüm tarihi ile ilgili farklı kaynaklarda farklı bilgiler yer almaktadır. Üngör'e göre Manol 1845 yılında İstanbul Ortaköy'de doğmuş 1915 yılında ölmüştür (Üngör, 2000: 9). Manol ustanın çıraklarından Hamza ustanın talebesi, Hadi Eroğluer ustanın oğlu luthier Engin Eroğluer ise Manol'un Ege'deki Kiklat Adaları'ndan Foleandros'ta 1838 yılında doğduğunu ve 1914 yılında İstanbul'da öldüğünü belirtmektedir⁴.

Manol ustanın ilk mesleği mobilya cilacılığı olup sonrasında doğramacılık yapmıştır. Ağaç işleme ile başlayan mesleğinin devamında 1870 yılı itibariyle çalgı yapımına başlamıştır (Üngör: 9). Çalgı yapımı geleneksel olarak ustadan çırağa aktarılanlar doğrultusunda ilerlemektedir ancak Manol'un çalgı yapım ustasının kim olduğu ve buna ait bir kaynak bilinmemektedir.

Hem yaşadığı dönemde hem de ölümünden sonra Manol ud yapımcısı olarak uluslararası bir üne kavuşmuştur. Yaptığı udlardan bir kısmı özel koleksiyonlarda bulunmakta bir kısmı uluslararası müzelerde sergilenmektedir. Amerika Birleşik Devletleri'nin Massachusetts eyaletinin başkenti Boston'da yer alan Museum of Fine Arts Boston'da (Boston Güzel Sanatlar Müzesi)⁵ ve Newyork eyaletinde yer alan The Met: The Metropolitan Museum Of Art'da (Metropolitan Sanat Müzesi)⁶ Manol yapımı udlar sergilenmektedir. The Met Müzesi Manol'un tanıtımında "*Manol Sound*" Manol sesi ve "*Stradivarius of the Ud*" udun Stradivarius'u tabirlerini kullanmaktadır. Manol yapımı yüzyıllık ömrü aşan çalgılar günümüzde icracılar tarafından da kullanılmaktadır. Besteci ve müzisyen Ara Dikjian, 1907 yılı Manol yapımı udunu konser ve albümlerinde kullanmaktadır. Sadece bu udu çalarak doğaçlama yaptığı bir ud albümünü de Manol'e hitaben yayınlamıştır.

Manol'un Ustalığını yaptığı ve sonrasında kendileri de ünlü birer yapımcı olan çırakları, Üsküdarlı (Bahriyeli) Mustafa (1885-1935), kuzeni Victor De Kavalla ve Hamza Usta (1884-1915)' dir. Bu yapımcıların kendi yaptığı udlarda Manol yapı etkileri olduğu görülmektedir (Üngör, 2000: 9).

⁴ <http://aylikdergisi.com/haber-ud-ustasi-engin-erogluer-ile-soylesi...-3822.html> Erişim tarihi: 11.01.2022

⁵ <https://collections.mfa.org/objects/451454/lute-ud> Erişim tarihi: 15.01.2022

⁶ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656846> Erişim tarihi: 15.01.2022

Çıraklarının devamında yetişen yapımıcılardan aynı ekolü takip eden ve Manol formu ud yapımlarını günümüze kadar taşıyan luthierler mevcuttur.

Dr. Zühdü Rıza Tinel tarafından 1926 yılında yazılan ve Dr. Ayhan Sarı tarafından aktarılan ve yayına hazırlanan “Asrî Kemeñçe” adlı kitapta Tinel, Manol’ un yaşadığı dönemde ud yapımında elde ettiği başarıyı ve şöhreti belirtmekte, diğer luthierler ile yaptığı sohbetleri anlatarak Manol’ u onlara örnek göstermektedir (Sarı, 2010: 59).

Manol Udlarının Karakteristik Özellikleri

Udlarda yer alan etiketler, udun kimin yapımı olduğunun tespitindeki en önemli belgedir. Manol yapımı olduğu tespit edilen ve incelenen udların etiket resimlerine göre 1899–1909 yılları arasında aynı 1910 yılı ve sonrasında iki farklı tipte etiket kullanıldığı tespit edilmiştir.



Resim 1: 1899 tarihli Manol ud etiketi (Doğan, 2018: 33)

Tüm etiketlerde metin ve adres olarak eski Türkçe ve Rumca aynı yazılı metin yer almaktadır. Eski Türkçe aktarımı olarak “Manoli’den inşa olunmuştur. Der-âlliyede Galata Sandıkçılar Caddesi Numara 168” yazılıdır. Etiketın merkezinde bir lavta, yanında bir ney, altında bir çenk ve onun altında nota yazıları ve fiyonk şerit süsleme içeren sembolik bir resim yer almaktadır.



Resim 2: Manol ud etiketlerinde yer alan sembolik resim

Resmin hemen altında Rumca ismi yazılı olup altında, Türkçe aktarım olarak Rumca “Konstantinapol’de” ve bir alt satırda “Büyük Galata Caddesi No. 168” yazılıdır. Sandıkçılar veya Büyük Galata Caddesi (Grand Rue de Galata) olarak adı geçen cadde bugünkü ismi ile Beyoğlu Necatibey Caddesi’dir (Kafesçioğlu, 2016: 189) .



Resim 3: Manol Ud etiketi kenar ve köşe süslemeleri

Etiketlerde standart olarak alt orta kısma el yazısı ile sadece yıl olarak tarih yazıldığı görülmektedir. 1910 yılı sonrasında etiketlerde şekil kenar ve köşe süslemelerinde değişiklikler görülmekte, bu durum çalgının özgün Manol yapısı olup olmadığı konusunda tartışmalarına neden olmaktadır.



Resim 4: 1915 tarihli ud da yer alan farklı tip Manol ud etiketi

Farklı tipte etiketlerin yer aldığı udların ancak detaylı olarak incelenmesi sonucu özgün Manol yapısı olup olmadığının tespit edilmesi mümkün olabilir (Arslan, 2022: 12).

Manol udlarında kendine has belirgin görsel, fiziksel ve yapısal özellikler bulunmaktadır. 1899-1915 tarihleri arasında Manol tarafından yapılmış beş farklı ud araştırma için yapısal, fiziksel ve yapımında kullanılan malzemeler açısından incelenmiştir. Elde edilen verilere göre Manol yapımında ağırlıklı olarak ceviz ağacını kullanmıştır. Gövdeyi genel olarak ceviz, ceviz-erik, ceviz-gül ağacından 19 veya 21 dilim olarak yapmıştır. Gövde ve sap dilimleri arasında akçaağaç ve siyah

boyalı ağaç ile sarı-siyah ince filetoler kullanmıştır. Form ölçüleri, form boyu, form eni, form derinliği genel hali ile belirli ölçülerde olup farklı ölçü ve tiplerde form yapıları kullanmamıştır.

Yapım Yılı	Form Boyu (cm)	Form Eni (cm)	Form Derinliği
1889	48,50	36,00	18,90
1904	48,00	35,70	18,50
1910	48,50	35,00	17,20
1910	48,90	36,30	18,50
1915	48,50	35,00	16,50

Tablo 1: İncelenen Manol yapımı udların form ölçüleri

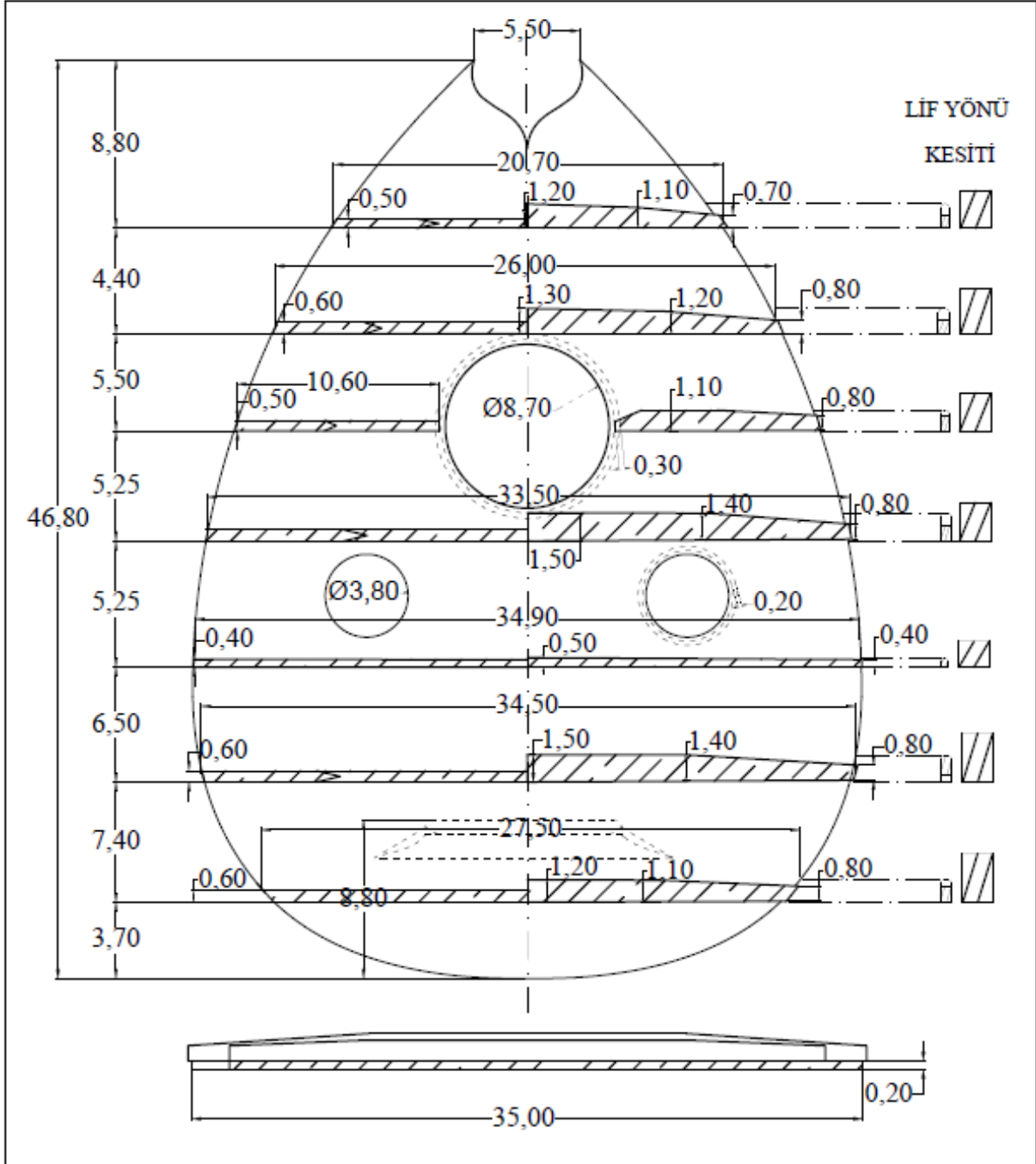
Manol udlarında yapılan içyapı incelemesinde, sap ve gövde birleşiminde yer alan ön takozunun keskin kenar kalmayacak şekilde oyulmuş olduğu tespit edilmiştir. Tarafımızca bu işlemin, udun ağırlığını azaltmak ve akustik hacmi genişletmek için yapılmış olduğu düşünülmektedir. Manol bu yapı ile udu hafifletmiş, aynı zamanda gövde içerisinde tınlaşım (rezonans) yapan akustik hacmi genişletmiş ve yansımayı engelleyecek keskin köşe ve birleşimleri azaltmıştır. Bu yöntemin ses kalitesi üzerinde olumlu etkisi olduğu değerlendirilmektedir. Bu yapı incelediğimiz Manol yapımı udlarda ayırt edici bir özellik olarak görülmektedir.

Ses tablası için ağırlıklı olarak ladin ve daha az sayıda köknar kullanmıştır. Ses tablası kirişlerini sesin homojen olarak yansımasını sağlayacak şekilde tabla üzerine yerleştirmiş ve ses tablası ile uyumlu olmasına dikkat etmiştir. Dikkat çeken husus hem ses tablasının hem de kirişlerin lif yönü kesitlerinin yaklaşık 30°-45° arasında açılı olarak kesilmiş olmasıdır.



Resim 5: 1904 tarihli Manol ud kiriş ve ses tablası lif yönü kesiti

Kirişlerin gövde kenarlarına yakın olan bölgelerde kiriş yükseklikleri azaltılmıştır. Kiriş üst yüzeyinin yan kenarları yuvarlanarak dik ve keskin köşeler olmamasına dikkat edildiği görülmektedir.



Şekil 1: 1904 tarihli Manol ud ses tablası

1904 tarihli Manol yapımı udun ses tablası incelendiğinde tespit edilen önemli diğer bir husus eşik yeridir. Eşik yeri tellerin eşikten sapa doğru çıktığı noktadan form derinliğine göre gövdenin en derin kısmından 1,50-2,00 cm. geride olacak şekilde yerleştirilmiş olmasıdır. Ud gövdesi bir parabol eğrisi olarak göz önüne alındığında alt eşik en yüksek eğriye yakın bir bölgede konumlandırılmıştır. Konu ile ilgili yapılan araştırmalarda, Asrî Kemeçe adlı kitapta Dr. Zühdü Rıza Tinel, Türk bürokrat, yüksek mühendis ve Fenerbahçe spor kulübünün 9. Başkanı Mehmet Hulusi Bey (1868-1916)'in 1908 yılında, Manol' den esinlenerek başladığı ud yapımı çalışmalarını ve bu parabol eğrisine göre yerleşimi nasıl yaptığını açıklamaktadır. Mehmet Hulusi Bey, udun teknesinin parabol eğrisi eksenini etrafında 180 derece bir kez dönmesinden meydana geldiğini, udun teknesinin buna uygun olarak yapılarak sesin güzel çıkmasını sağladığını belirterek, aşağıdaki bilgileri aktarmıştır.

“Ud tellerinin tekne içine giren seslerin tekne duvarında yansyarak dışarıya dinleyicinin kulağına gelirken bu seslerin göğüs kapağının iç yüzeyine bir iki santimetre yakın bir boşluk da parabol eğrisinin odak noktasında toplanması lazımdır” (Sarı,2010: 60).

Hulusi Bey'in açıkladığı, udun dönel paraboloid olmasının faydası, yansımaların odak noktasında birleştirilmesidir görüşü Manol udlarında görülmektedir.



Resim 6:1904 tarihli Manol ud

Manol udlarında kendine has en belirgin yapılar ayna, alt eşik, mızraplık, ses deliği kafesleri, sap, tuşe süslemesi ve gagadır.

Aynalar yarım ay tabir edilen şekilde kesilmiş ve dilimlerin üzerine yapışktır. Ayna dilimlerin üzerine gelirken iç tarafta yer alan arka takozda benzer şekilde ve aynadan daha geniş ölçüde kesilerek yapılmıştır.



Resim 7: 1904 ve 1910 tarihli Manol ud alt eşikleri

Alt eşik için standart bir form söz konusudur. Yapımlarında aynı sade alt eşik şeklini kullanmıştır. Eşiklerin tellerin sapa uzanan yüzünde geriye doğru 2° - 3° açılı bir eğim olduğu görülmektedir. İki tarafa doğru uzanan alt eşik arka yüzeyi, ses tablası yapışma yüzey alanını arttıracak şekilde genişlemektedir.



Resim 8: 1899, 1904 ve 1910 tarihli Manol ud mızraplıkları

Udların mızraplıkları elips geometrik yapıda olup, bağa görünümlü sentetik malzemeden yapılıdır.



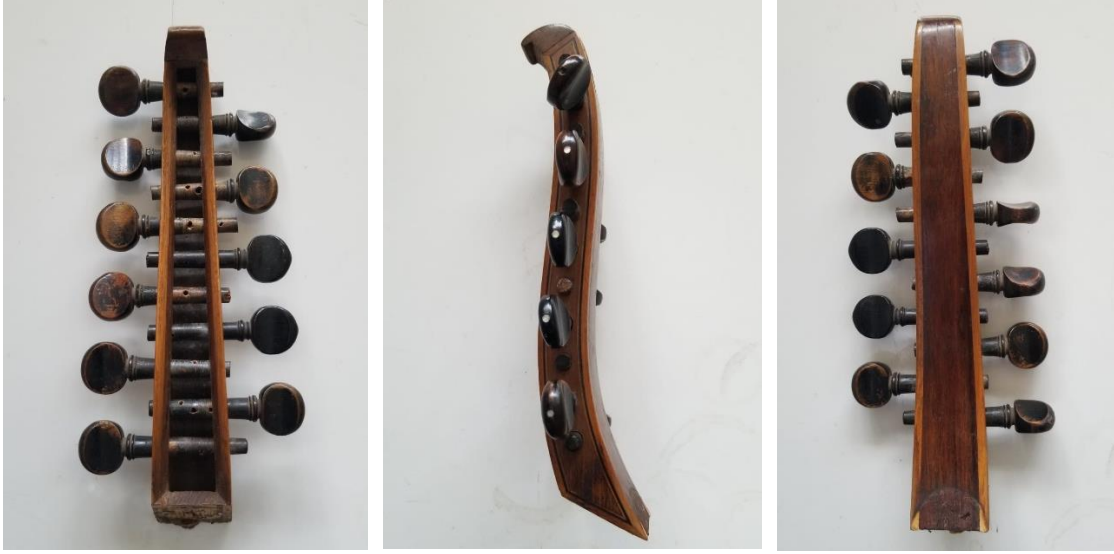
Resim 9: 1904 Manol ud içe oyulmuş ön takoz ve gövde sap birleşimi desen üst görünüş

Udların diğer bir genel özelliği sapların kısa formda yapılı ve kalp veya mihrap tabir edilen şekilde kesilmiş desenle gövde sap birleşimi üzerine gelmesidir. İncelenen udlarda sap uzunluğu 18,80 - 19,20 cm arasındadır. Manol ud tuşelerinde, özel olarak desenli veya süslemeli bir tuşe yapılı değilse standart olarak akça ağaç, çift sıra, sapın üç kenarı çerçevesi bir süsleme yer almaktadır.



Resim 10: Manol büyük ve küçük ses deliği kafes desenleri

Küçük ve büyük ses deliği kafeslerinin deseni Manol' e özgü olduğu düşünülebilir. Yaptığı hemen tüm udlarda aynı kafes desenleri yer almaktadır. 1900-1950 yılları arasında farklı yapımcıların udlarında benzer kafes deseni kesimleri görülmektedir. En önemli ayırt edici özellik büyük ses deliği kafesi merkezinde yer alan sedef, yuvarlak taş süslemesidir.



Resim 11: 1904 tarihli Manol ud burguluk ön yan ve arka görünüş

Burguluk yapılarında genel olarak yan duvarlar çevresinde gövde dilimlerinde kullanılan akçaağaç ve siyah boyalı ağaç fileto kullanılmıştır. Ud burguluklarının çerçeve ve fileto birleşimleri eşit ölçüde ve boşluksuz yapıdadır.



Resim 12: 1904 tarihli Manol ud gaga

Burguluk gagaları da eğim ve yapı olarak aynı formda yapılandırılır. Gaga yapı olarak küçük, öne doğru hafif eğimli, yanlardan yukarıya doğru daralan bir şekilde ve ön kısmı yuvarlatılmış şekildedir. Bu nispeten küçük gaga formu Manol yapımı udlarda görülen standart bir yapıdır.

SONUÇ

Çalışmanın sonunda yapılan değerlendirmelere göre, Manol, ud yapımında dönemin önemli bir yapımcısı olarak ön plana çıkmaktadır. Manol yapımı udların görsel ve yapısal özellikleri göz önüne alındığında, adeta Manol imzası olarak adlandırılabilir, gövde formu, kafes, mızraplık, gaga, alt eşik, ayna, tuşe süslemesi ve etiket yapısı gibi belirleyici unsurlar görülmektedir. Manol, gövde formu, sap, burguluk, ses tablası gibi çalgının en önemli ses karakterini ortaya koyan

unsurların yapısına nerdeyse son halini vermiştir. Başka bir deyişle, geçmişten günümüze gelen formların belirli bir modele dönüşmesini sağlamış, kalıcı bir örnek olarak kabul görmesini sağlamıştır. Günümüze ulaşan çalgılarının sayısının azlığı düşünüldüğünde, yaşadığı dönemde seri olarak fazla sayıda ud yerine yüksek kalitede sınırlı bir üretim yaptığı anlaşılmaktadır. Günümüzde ud yapımcıları büyük oranda, Manol udlarının form ve ölçüleri, yapısal ve fiziksel özellikleri, bileşen detayları ve işçiliklerini örnek alarak ud yapmaktadırlar. Ud sanatçıları ve virtüözler tarafından hâlâ icrada kullanılan, 100 yılı aşmış çok kıymetli takdir edilen Manol yapımı udlar bulunmaktadır. Bunların görüntü ve ses kayıtları arşivlerde yer almaktadır. Bu udların ses ve fiziksel yapıları incelendiğinde, Manol' un kalitesi ve başarısı açık bir şekilde görülmektedir. 2013 yılında, besteci ve müzisyen Ara Dikjian, 1907 yılı Manol yapımı, 115 yıllık udu ile tamamen doğaçlama “Conversations With Manol⁷” adında yapımcıya hitaben bir müzik albümü yayınlamıştır. Bu udu konserlerinde ve kayıtlarda kullanmaktadır. Bu kayıtlar çalgının kondisyonunun ve ses kalitesinin ne kadar iyi durumda olduğunu anlamamıza yardımcı olmaktadır. Manol yaptığı udlar ile ölümünden 100 yıl sonra en önemli yapımcılarından biri olarak anılmaktadır. Bilimsel araştırmalara ve çalışmalara konu olması, adına albümler yapılması, ud yapımcıları arasında ekol olarak kabul edilmesini sağlamıştır.

Sonuç olarak, Manol (Emmanuel Venios) bir çalgı yapımcısı olarak, geçtiğimiz yüzyıldan bu yana, müzik ve çalgı tarihinde kendine önemli bir yer edinmiş, başta Türkiye olmak üzere, Ortadoğu, Arap coğrafyası, Avrupa, Amerika gibi önemli müzik endüstrisine sahip bölgelerde bir çalgı yapım ekolü haline gelmiştir.

KAYNAKLAR

- Aksoy, B. (1985). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma* (Cilt 5). İstanbul: Tanzimat Dönemi Türkiye Ansiklopedisi.s.1228
- Arslan, A. A. (2022). Manol, Onnik, Kapudağlı İlya Yapımı Udların Yapısal, Fiziksel ve Malzeme Bilgisi Yönünden Araştırılması. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Doğan, Y. (2018). Çeşitli Müzik Aletlerinin Yapımında Kullanılan Ağaçların Orijinleri ve Kullanım Dönemleri Üzerine Dendrokronolojik Araştırmalar. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

⁷ <https://kalan.com/audio/conversations-with-manol-ara-dinkjian> Erişim tarihi: 02.12.2021

- Güler, M. U. (2022). Türk Kültüründe Udun Tarihi Kaynakları ve Tanzimattan Sonra Gelişen Ud Yapım Geleneği (19-20. Yüzyıl) . *Doktora Tezi*. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Kafesçioğlu, F. O. (2016). 19. Yüzyılın İkinci Yarısından Günümüze Galata/Karaköy'de Kent Morfolojisi ve Yapı Türlerinin İncelenmesi. *İdealkent Kent Araştırmaları Dergisi*, 174-203.
- Karakaya, F. (2012). Ud. *İslam Ansiklopedisi*, 42, 39-41. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı.
- Koç, F. (2010). XV. Yüzyılın Sonuna Kadar Yazılmış Mûsikî Edvârlarında Ud Sazı ve İcrası. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 389-398.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Sarı, D. A. (2010). *Asrî Kemeñçe Dr. Zühdü Rıza Tinel 1926*. İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları.
- Üngör, E. R. (2000). Geçmişten Günümüze Türk Lütiyeleri. *Musiki Mecmuası*, 9-22.

EXTENDED ABSTRACT

As an instrument maker, Manol Emmanuel Venios has become a world-renowned and exemplary luthier with his unique structural features and timbre differences from his instruments. The instruments he made are exhibited in various museums around the world, are included in collections, and are used by oud artists and virtuosos. Considering the success he achieved in making the oud, his instruments are taken as an example by the producers who came after him, and they are used with the aim of making better instruments with similar characteristics. It is used in the oud making workshops in the instrument making departments of educational institutions. His instruments have been the subject of scientific research. It is clearly seen in the instruments he made that he tried to create a standard structure with his physical features in oud forms and used some technical features for a good instrument. Manol ouds have distinctive visual, physical and structural features. With these features, he gave his name to a ud form structure called "Manol Form". It has created a unique standard structure especially in the soundboard, body, neck and percussion. It was built by cutting the fiber aspects of the soundboard and table beams at an angle. It can be foreseen that this cutting shape can make the soundboard more stable. In his ouds, he placed the lower threshold to a certain extent relative to the deepest part of the body. The lower sills are made with the side facing the handle tilted back 2-3 degrees according to the wire drawing

force. As a result of these construction techniques, it is seen that the instruments have a more saturated, softer and desired timbre than their counterparts.

Five different ouds made by Manol between 1899-1915 were examined in terms of their structural, physical and materials used in their construction. According to the data obtained, Manol mainly used walnut wood in its construction. The body is generally made of walnut, walnut-plum, walnut-rose wood as 19 or 21 slices. He used maple and black-painted wood and yellow-black thin fillets between the trunk and stem slices. Form dimensions, form length, form width, form depth are generally in certain dimensions and different sizes and types of form structures are not used. In order to reduce the weight of the ouds and expand the acoustic volume, the front wedge located in the neck and body junction has been carved so that there are no sharp edges. In this way, he not only lightened the lute, but also expanded the acoustic volume that resonates within the body, and removed sharp corners and junctions that would prevent reflection. In this way, a fuller and fuller resonance can be obtained. This structure is seen as a distinctive feature in Manol-made ouds. The most distinctive structures unique to Manol ouds are the mirror, the lower threshold, the plectrum, the sound hole cages, the handle, the touch decoration and the beak. The mirrors are cut in the shape of a half moon and adhered to the slices. While the mirror comes over the slices, the rear wedge on the inside is made similarly and by cutting it wider than the mirror.

He used mainly spruce and less fir for the soundboard. He placed the soundboard beams on the table so that the sound would reflect homogeneously and paid attention to be compatible with the soundboard. The remarkable point is that the fiber direction sections of both the soundboard and the beams are cut at an angle of approximately 30°-45°. In the areas close to the body edges of the beams, the beam heights are reduced. It is seen that the side edges of the upper surface of the beam are rounded and care is taken to avoid steep and sharp corners.

Another general feature of the ouds is that the stems are short-formed and cut in a pattern called the heart or mihrab, and they come over the stem-stem junction. The stem length of the examined ouds is between 18.80 - 19.20 cm. In Manol oud touches, if there is not a specially patterned or ornamented touch, there is a standard maple, double row, and three-sided framed ornamentation on the handle.

The pattern of small and large sound hole cages can be thought to be unique to Manol. Almost all the ouds he made have the same lattice patterns. Between 1900 and 1950, similar lattice pattern

cuts can be seen in the ouds of different producers. The most important distinguishing feature is the mother-of-pearl, round stone ornament in the center of the large sound hole cage.

The materials used in making the oud are generally similar, their patterns and decorations are in a certain style and they have a unique structure. Visually, sound hole cages, plectrums, auger beak and finger board frames are standard and appear to have clear structures. Performers give importance to these instruments, which are appreciated for their physical dimensions, construction techniques and visual structure. It can be said based on the written and oral comments made about Manol ouds that the performers want to perform their art with Manol-made or ouds with similar characteristics.

Considering the visual and structural features of Manol-made ouds, the decisive elements such as the body form, cage, plectrum, beak, lower threshold, mirror, finger board decoration and label, which can be called as Manol's signature, can be seen.

The body form has almost given its final form to the structure of the elements that reveal the most important sound character of the instrument, such as the neck, auger, and soundboard. In other words, it enabled the forms from the past to the present to be transformed into a specific model and ensured that it was accepted as a permanent example.

The pleasure of performing with these instruments for more than 100 years shows the influence of the instrument and the instrument maker in music when the recorded performances made with the Manol oud are listened to.

Being known as one of the most important producers of ouds 100 years after his death, it has been the subject of scientific researches and studies, albums were made in his name, and he was seen as a school among oud producers.

Since the last century, Manol (Emmanuel Venios) oud making has enabled him to be seen as a school in regions with important music industries such as Turkey, the whole Middle East (especially the Arab geography), Europe and America.

This article aims to analyze Manol's oud productions, to determine their unique features and differences, and to provide information about Manol and his ouds to instrument makers, performers, individuals and institutions that collect instruments.

YEGAH MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Dergimiz ulusal ve uluslararası olmak üzere, akademik hakemli bir dergi olup, tüm müzik severlerin akademik hayatında yapacakları paylaşımları buradan duyurmak için yola çıkmayı hedef edinmiş, sanatta yeterlik, doktora, doçentlik, profesörlük atamalarında ve aynı zamanda akademik teşvik yasasının kriterlerini sağlamış bir dergidir. Dergimiz, Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki kez olmak üzere yayınlanmaktadır.

Özel durumlarda, ihtiyaç halinde, özel sayılara da yer verilmektedir. Makalelerimizin öncelikle iThenticate raporları tarafımızca alınmakta olup, benzerlik oranları azami %20 ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırın üzerinde olan makaleler kabul edilmemektedir. Sınırın altında kalan makaleler, öncelikle sekreteryaya tarafından evrak kontrolünden geçer, sonrasında, yazım editörü yazım ve imla kurallarını inceler, sonrasında Yabancı dil editörlüğünden dil kontrolü yapılır. Son olarak da alanında uzman en az iki hakem tarafından incelenen makaleler en az iki hakem onayından geçmesi şartıyla yayın aşamasına alınır.

Ekibimiz, dergimiz varlığını sürdürdüğü süre zarfında ve birikimlerimiz doğrultusunda önemli indekslerde taranmaya başlamış ve halen TRDizin için gerekli şartları sağlamak adına hassasiyet ile çalışmalarını sürdürmektedir.

2021 yılı itibarı ile Doi başvurumuz kabul görmüş olup, doktora mezuniyeti ve doçentlik başvurularında yazılmış olan tüm araştırma makalelerin Doi atamaları yapılmaktadır.

Yegah; Sadece çevrim içi bir e-dergi niteliğinde olduğundan, basım zorunluğu olmayıp, yayıncı TOLGA KARACA, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü tarafından verilen resmi izin ile derginin yayınlarını sürdürmektedir.

e-issn

2792-0178

Cilt V, Sayı 2 (2022)

Tokat / Türkiye

